



Realismo e tagarelice no romance histórico: entre Walter Scott e Camilo Castelo Branco

Realism and Chattiness in the Historical Novel: from Walter Scott to Camilo Castelo Branco

Thiago Rhys Bezerra Cass

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

bezerracass@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>

Resumo: Este artigo revisita o truísmo crítico que correlaciona o romance histórico a uma retórica de factualidade ou a um modo realista hipertrofiado. De um ponto de vista cosmopolita, mapeamos índices de reflexividade narrativa, que revelam a ficcionalidade dos textos, em romances históricos de quatro tradições nacionais: *Waverley* (1814), por Walter Scott; *The Last of the Mohicans* (1826), por James Fenimore Cooper; *O Guarani* (1857), por José de Alencar; e *O Judeu* (1866), por Camilo Castelo Branco.

Palavras-chave: romance histórico; modo realista; reflexividade narrativa; Walter Scott; Camilo Castelo Branco.

Abstract: This paper is invested in interrogating the scholarly truism that correlates the historical novel to a rhetoric of factuality or a hyperrealist mode. From a cosmopolitan standpoint, we trace narrative reflexivity (which foregrounds texts' fictionality) in historical novels from four different national traditions: *Waverley* (1814), by Walter Scott; *The Last of the Mohicans* (1826), by James Fenimore Cooper; *O Guarani* (1857), by José de Alencar; and *O Judeu* (1866), by Camilo Castelo Branco.

Keywords: historical novel; realist mode; narrative reflexivity; Walter Scott; Camilo Castelo Branco.

1 Anabolizantes

Onze anos atrás, o site do semanário conservador *The Spectator* hospedava um *blog* do romancista A. N. Wilson, pomposamente intitulado de “O diário de A. N. Wilson” [*A. N. Wilson Diary*]. Na entrada de 23 agosto de 2014, há uma sucessão de vinhetas sobre o lento, porém contínuo, desabrochar de uma vocação literária. Da infância ao presente narrativo, uma voz autoral evoca reminiscências de uma vida de leituras intensas, mas assistemáticas, saturada de impressos. No quarto parágrafo, somos informados que, sábado passado, Wilson fora ao *Reading Room* do Museu Britânico para espairar: “[...] o gabinete de leitura estava vazio, os únicos sons vinham do virar das páginas e do sussurrar silencioso de um biógrafo famoso da realeza, dormindo na minha mesa sobre um volume de Hippolyte Taine”.¹

Wilson não nos diz se cogitou de subtrair o volume sobre qual descansava o biógrafo dorminhoco. Talvez devesse fazê-lo. Ainda mais se se tratasse de um volume da monumental *Histoire de la littérature anglaise*, publicada entre 1863 e 1864. É provável que Wilson se surpreendesse com as observações de Taine sobre o romance histórico, um gênero que praticara em *Winnie and Wolf* (2007), obra pré-selecionada para disputar o prestigioso Man Booker Prize. De maneira bastante enfática, Taine (1863, p. 495) toma o romance histórico como uma espécie de romance de costumes. Seus antecedentes estéticos e intelectuais seriam os pintores holandeses do século XVII, porque “realista[s] e mora[is]”:

Renunciam à invenção livre; aderem à exatidão escrupulosa. Pintam costumes e lugares com infinita minúcia, sem nada alterar; não se repugnam diante das vulgaridades e das platitudes. Suas informações são autênticas e precisas. Em suma, escrevem em [idioma] burguês, dirigido aos burgueses, quer dizer, às pessoas ordeiras, cerradas numa profissão, de imaginação rente ao chão, que veem tudo com uma lupa, incapazes de apreciar qualquer tipo de pintura com franqueza, exceto as de interiores e de *trompe l’oeil*.²

¹ “[...] the reading room was all but empty, the only sounds being the occasional turning of a page, the quiet susurrations of a famous royal biographer at my table asleep over a volume of Hippolyte Taine”. Salvo menção em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

² “Ils renoncent à l’invention libre ; ils s’astreignent à l’exactitude scrupuleuse. Ils peignent avec un détail infini les costumes et les lieux sans y rien changer. Ils marquent les petites nuances du langage ; ils n’ont point dégoût des vulgarités ni des platitudes.

À primeira vista, Taine não parece ter o romance histórico em alta conta. Creio que nem Wilson nem o ocasional leitor destas páginas se regozijariam caso se lhes pespegassem alguma afinidade com “vulgaridades” e “platitudes”. Uma leitura sistemática de *Histoire de la littérature anglaise*, no entanto, dissiparia a impressão. Com efeito, Taine vislumbra no romance histórico uma hipertrofia de dois elementos constitutivos do próprio romance enquanto gênero: a sensibilidade burguesa e um modo presentacional realista. No capítulo intitulado “Os romancistas”,³ que trata da sedimentação da novelística na Inglaterra, Taine (1863, p. 261-262) correlaciona o aparecimento de “um novo gênero”⁴ a um novo e sem precedentes “severo pensamento burguês”,⁵ que rejeita a exaltação da fantasia e almeja “pintar a vida real, descrever caracteres, sugerir planos de conduta e discernir os motivos da ação”.⁶

A *Histoire de la littérature anglaise* prefigura alguns dos *topoi* centrais da moderna teoria do romance (Boulukos, 2009). Desde as primeiras décadas do século XX até os dias de hoje, a maioria dos estudiosos do romance define-o como um conjunto de respostas narrativas inovadoras a processos sociais sem precedentes.⁷ Na década de 1930, Georg Lukács, já convertido ao stalinismo, rotula o romance como uma “epopeia burguesa”. Ao final dos anos 1950, Ian Watt (1987) se vale das intervenções seminais de Erich Auerbach (2003) para distinguir o romance de gêneros narrativos tradicionais, como a epopeia e a estória romanesca,

Leurs renseignements sont authentiques et précis. Bref, ils écrivent en bourgeois et pour des bourgeois, c'est-à-dire pour des gens rangés, enfermés dans une profession, dont l'imagination vit à terre et regarde les choses à la loupe, incapables de rien goûter franchement en fait de peinture, sinon des intérieurs et des trompe-l'œil.”

³ “Les romanciers.”

⁴ “[...] un nouveau genre.”

⁵ “[...] sévère pensée bourgeoise.”

⁶ “[...] peindre la vie réelle, à décrire des caractères, à suggérer des plans de conduite et à juger des motifs d'action.”

⁷ “[A] exposição de uma emergência genérica repentina – na verdade, uma história de ruptura, não de desenvolvimento – encontra sua articulação mais ousada e sofisticada em *A ascensão do romance* (1957), de Ian Watt, uma obra magistral que continua a moldar o debate sobre o gênero [...] (Keymer, 2017, p. xvii) (“Th[e] account of quite sudden generic emergence—really a story of rupture, not development—finds its boldest and most sophisticated statement in Ian Watt’s *The Rise of the Novel* (1957), a magisterial work that continues to shape debate about the genre [...]”.

pelo critério da forma ou da técnica de apresentação da realidade (ver MacKay, 2018, p. 192). Romances mobilizariam procedimentos retóricos de ocultação – ou não explicitação – de índices de ficcionalidade do texto, como a prevalência do *showing* em detrimento do *telling*, o uso de uma linguagem ostensivamente referencial e a delimitação de personagens e eventos por coordenadas temporais e espaciais precisas. Na apta síntese de Paul Dawson (2023, p. 15): “Watt exhibe [...] princípios estéticos que [...] veem o desenvolvimento do romance como uma marcha gradual rumo ao *showing*, ao invés do *telling*, o apagamento gradual da presença autoral, a dramatização da consciência”.⁸ Nesse esquema explicativo, tomam-se a cristalização e a disseminação transatlântica do romance histórico como momentos privilegiados para reflexão sobre as especificidades e as condicionantes formais e ideológicas do “novo gênero” de Taine. De um lado, o romance histórico emergiria com a chegada ao poder dos setores intermediários da sociedade após a Revolução Francesa, uma “revolução burguesa levada até o fim” (Lukács, 2011, p. 40). De maneira mais interessante, e menos esquemática, o romance histórico promoveria um adensamento do modo ou da técnica realista, tornando-o uma espécie de *primus inter pares* dentre os demais subgêneros novelísticos. A própria sedimentação do termo “realismo”, que se dá no alvorecer do século XIX, seria contemporânea ao aparecimento do romance histórico, ainda que os procedimentos que, retrospectivamente, associamos à técnica realista fossem há muito “praticados no romance setecentista” (McKeon, 2020, p. 497).⁹ Postula-se uma homologia profunda entre o real e a construção das personagens e do enredo de obras como as *Waverley Novels*, de Walter Scott, *Os noivos* (1827), de Alessandro Manzoni, e *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal. Formalizar-se-ia uma concepção de tempo histórico que presume mudança, movimento e imprevisibilidade, por meio de estratégias narrativas voltadas para contrastar grupos populacionais em diferentes estágios de organização social (MacQueen, 1989, p. 7). A trajetória do protagonista, definido como um “herói medíocre” tragado

⁸ “Watt displays [...] aesthetic principles that [...] sees the development of the novel as a gradual march toward showing rather than telling, the effacement of authorial presence, the dramatization of consciousness.”

⁹ Trecho integral: “The term realism [...] was coined around the turn of the nineteenth century – in philosophy, in 1797; in literature, in 1817 (*OED*) – that is, after literary realism had begun to be practiced in the eighteenth-century novel”.

por forças históricas sobre as quais não tem controle, mapearia e faria inteligíveis as crises e as encruzilhadas de sociedades em convulsão (Lukács, 2011, p. 49). Assim, o romance histórico incorporaria em seus preceitos composicionais a lógica (ou os cacoetes) do pensamento sociológico: o contexto sociopolítico em que se ambienta a estória determinaria as estruturas do universo ficcional. As personagens das obras de Scott ou Stendhal, pontua Guido Mazzoni (2017, p. 205), podem até se rebelar contra a orientação do processo histórico, mas não têm como ignorá-la. Veja-se, por exemplo, a caracterização do arquiconservador John Grahame of Claverhouse, em *Old Mortality* (1816), de Scott, responsável por enfrentar o levante presbiteriano de 1679. Sua crueldade e sua inclemência são explicitamente derivadas de uma experiência contínua de beligerância:

Profundo na política e imbuído, é claro, daquela indiferença aos direitos individuais, frequentemente produzidos por meio de intrigas, esse líder era frio e imperturbável ante o perigo, feroz e ardente na busca pelo êxito, imprudente diante da morte, impiedoso ao infligi-la sobre os outros. Tais são as personalidades formadas em tempos de discórdia civil, quando as maiores qualidades, pervertidas por espírito partidário, e inflamadas por oposição contínua, combinam-se a vícios e excessos que, juntos, privam-nas do mérito e do brilho (Scott, 2009, p. 144).¹⁰

Noutro nível, o romance histórico não se contentaria apenas em ocultar ou não explicitar sua ficcionalidade. Argumenta-se que, no romance histórico, a técnica realista ora se modula para um registro de factualidade, a mobilizar – de maneira consciente e deliberada – expedientes retóricos de gêneros factuais, como a historiografia, a biografia e as memórias. São expedientes que, nas primeiras décadas do século XIX, começam a ser sistematizados e conceitualizados (tornando-se, portanto, facilmente replicáveis) com a crescente profissionalização do ensino, da pesquisa

¹⁰ “Profound in politics, and embued [sic], of course, with that disregard for individual rights which its intrigues usually generate, this leader was cool and collected in danger, fierce and ardent in pursuing success, careless of facing death himself, and ruthless in inflicting it upon others. Such are the characters formed in times of civil discord, when the highest qualities, perverted by party spirit, and inflamed by habitual opposition, are too often combined with vices and excesses which deprive them at once of their merit and of their lustre.”

e da escrita da história (Hamnet, 2011, p. 32). Assim, o parágrafo de abertura de *The Missionary: an Indian Tale* (1811), da irlandesa Sydney Owenson (Lady Morgan), um romance ambientado em Goa durante a União Ibérica, emula a empiria e a impessoalidade da crônica histórica:

No início do século XVII, Portugal, privado de seus soberanos naturais, tornou-se objeto de contenda entre várias potências europeias. As casas de Bragança e Parma, de Savóia e Médici, publicizaram de modo semelhantes as suas pretensões e, de modo semelhante, submeteram-se à decisão das armas de Espanha, prolatada em seu favor (Owenson, 2002, p. 71).¹¹

Como observa Ina Ferris (1991, p. 200-207), romances históricos se valem de formações discursivas dotadas de autoridade [*authoritative*], de domínio público, previamente em circulação, escritas e reescritas múltiplas vezes. Tais formações discursivas produzem, para emularmos Barthes, não apenas o efeito do real, mas o “efeito do histórico” (Ferris, 1991, p. 207), com que se outorga aos acontecimentos evocados pela narrativa uma aura de inegáveis e indisputáveis, porque sancionados ou reforçados por fontes percebidas como oficiais. Em suma, em obras como *The Missionary*, teríamos a técnica realista de não explicitação da ficcionalidade sob o efeito de anabolizantes retóricos.

2 Desvios

A correlação entre modo ou técnica realista e romance histórico é, portanto, um daqueles truísmos crítico-teóricos que ou obnubilam desvios ou, antiteticamente, acentuam-nos, elevando-os à condição de excentricidade programática. Quero demonstrar, no entanto, que os supostos desvios não necessariamente sugerem um deslize no manejo das convenções do romance histórico ou um tensionamento deliberado da forma. Pelo contrário! A despeito da venerável linhagem de estudiosos que veem num realismo anabolizado por índices de factualidade um dos elementos nucleares do romance histórico, procurarei apontar

¹¹ “In the beginning of the seventeenth century, Portugal, bereft of her natural sovereigns, had become an object of contention, to various powers in Europe. The houses of Braganza and of Parma, of Savoy and Medici, alike published their pretensions, and alike submitted to that decision, which the arms of Spain finally made in its own favour.”

como, desde as suas origens, o gênero tende não a ocultar – mas a explicitar – seus protocolos ficcionais. Dos dois lados do Atlântico, no centro imperial e na periferia pós-colonial, em sociedades industriais ou escravocratas, de Walter Scott a Camilo Castelo Branco, passando por James Fenimore Cooper e José de Alencar, romances históricos frequentemente configuram um narrador expansivo e tagarela. Mais especificamente, convertem o ato de narrar num dos materiais e objetos mais salientes da obra. Entregam-se ao que Jeffrey Williams (1998, p. 1) chama de “momentos narrativos”,¹² nos quais, reflexivamente, tematizam-se ou escrutinam-se os procedimentos constitutivos da própria narrativa. Numa chave benevolente, usualmente se descrevem tais modulações reflexivas como respiros humorísticos. Ou, com certa impaciência, como intrusões autorais ou comentários parentéticos que estilham a suspensão da descrença: “A impressão de veracidade cresce quando os fatos históricos são apresentados sem a intervenção explícita do autor” (Maestri, 2002). Seriam “tiros de pistola no meio de um concerto”,¹³ na pitoresca expressão d’*A cartuxa de Parma* (Stendhal, 2000, p. 531). Pretendo discutir, todavia, como por vezes a tagarelice irrefreável dos narradores de obras como *The Last of the Mohicans* (1826), de Cooper, com seus incontáveis “momentos narrativos”, explora e examina as possibilidades de se recuperar experiências do processo histórico pela via novelística, colocando em evidência, com isso, os mecanismos de mediação linguística, narrativa e ficcional. Para tanto, revisitaremos quatro romances históricos produzidos em contextos nacionais distintos, num esforço de leitura da literatura pela literatura, com vistas a libertar nossa análise dos atavismos de suas respectivas fortunas críticas e, assim, mapear potenciais congruências construtivas. O *corpus* pode parecer ambicioso, ou até mesmo descabido, para um ensaio de periódico como este, ao qual se impõe o limite de algumas poucas milhares de palavras. Teorizações de gêneros literários requerem, contudo, um olhar comparatista e, perdão pelo palavrão, cosmopolita:

Um único ponto de referência torna a teorização impossível, porque a teoria – que requer a mobilidade de experimentos comparatistas, de experimentos intelectuais e sobre a vida – nada seria além de mera projeção sem o teste de validação do particular

¹² “[...] narrative moments.”

¹³ “[...] un coup de pistolet au milieu d’un concert.”

sobre o resto do mundo, seria deliberadamente ignorante de suas diferenças constitutivas (Coste, 2022, p. 6).¹⁴

No Brasil e em Portugal, por exemplo, as incursões no romance histórico de duas figuras seminais de cada novelística nacional, respectivamente José de Alencar e Camilo Castelo Branco, suscitam certo embaraço ou desorientação entre seus estudiosos ou comentadores. A adoção de uma perspectiva cosmopolita demonstrará que a subversão do modo realista não é necessariamente sintoma de problematização da forma (McNab, 1993, p. 168) ou de ideias fora do lugar (Schwarz, 1992). Ao final, quero crer, restará evidente que a tagarelice do narrador no romance histórico é um traço recorrente do próprio gênero – a despeito do que nos ensine Hyppolyte Taine.

2.1 Waverley

As generalizações sobre o romance histórico a que nos referimos até este ponto, de Taine a Lukács, passando por Mazzoni, tomam a obra de Scott como metro, devido a seus múltiplos pronunciamentos teóricos sobre o gênero e à incomparável circulação transoceânica de suas obras. Parafraseando o título de um famoso estudo (Duncan, 2007) sobre a novelística de Scott, sua figura e suas obras projetam uma “sombra” sobre o romance histórico. Como crítico literário, Sir Walter Scott não demonstrava grande entusiasmo por “momentos narrativos” (ver Dawson, 2023, p. 41). Embora admire os romances de Fielding, especialmente a construção de seus enredos, deplora as passagens em que se interpela diretamente o leitor:

Fielding se detém para explicar os princípios de sua arte e para congratular a si e aos seus leitores pela justeza com que constrói sua narrativa ou com que faz suas personagens evoluírem no seu transcurso. Esses apelos ao discernimento dos leitores, ainda que admiráveis, pecam às vezes por serem difusos e pelo grande prejuízo de nos lembrarem de que lemos uma obra de ficção

¹⁴“A single, still point of reference makes theorization impossible, because theory, which requires the mobility of comparative experiments, life and thought experiments, would then be nothing more than the projection without any validity test of the particular onto the rest of the human world, it would remain deliberately ignorant about constitutive differences.”

– e que os seres com quem travávamos intimidade quando da leitura não passam de espectros evanescentes, invocados por um feiticeiro só para o nosso deleite (Scott, 1968, p. 41).¹⁵

É difícil analisar o primeiro romance de Scott, *Waverley; or 'Tis Sixty Years Since* (1814), sem ceder à força de linhagens interpretativas multisseculares. O estudioso em início de carreira e ainda em estágio probatório vacila. Basta ler, no entanto, o parágrafo de abertura de *Waverley* para recobrar a coragem. No capítulo I do volume 1, encontramos o narrador sob inequívocas roupagens discursivas de persona autoral, a compartilhar com o leitor suas hesitações quanto ao nome do protagonista e, por extensão, ao título da obra que manuseamos:

O título desta obra não foi escolhido sem a deliberação grave e profunda que as questões importantes demandam dos prudentes. Até mesmo a sua denominação geral e primeira foi o resultado de rara pesquisa ou seleção, muito embora, seguindo o exemplo de meus predecessores, eu pudesse apenas me apropriar do sobrenome mais sonoro e eufônico que me oferece a história ou a topografia inglesa e, num átimo, elegê-lo como o título da minha obra e o nome do meu herói. Mas aí de mim! O que meus leitores esperariam de epítetos cavaleirescos como Howard, Mordaunt, Mortimer ou Stanley ou das notas mais maviosas e sentimentais de Belmour, Belville, Belfield e Belgrave além de páginas de sensaborias, semelhantes àquelas que foram assim batizadas no último meio século? Devo admitir que sou demasiado inseguro quanto aos meus méritos para suscitar oposição desnecessária por conta de associações preconcebidas. Assim, como um cavaleiro inexperiente com seu escudo branco, adoto para meu herói, WAVERLEY, um nome impoluto, carregando com sua sonoridade

¹⁵ “Fielding pauses to explain the principles of his art, and to congratulate himself and his readers on the felicity with which he constructs his narrative, or makes his characters evolve themselves in its progress. These appeals to the reader’s judgment, admirable as they are, have sometimes the fault of being diffuse, and always the great disadvantage, that they remind us we are perusing a work of fiction; and that the beings with whom we have been conversant during the perusal, are but a set of evanescent phantoms, conjured up by a magician for our amusement.”

nada de bom ou mau, exceto aquilo que o leitor doravante lhe aporá (Scott, 2010, p. 57).¹⁶

Embora longuíssima, a citação traz para o primeiro plano o suporte material e gráfico da narrativa. No parágrafo de abertura de *Waverley*, o narrador subjetivado lembra ao leitor que está diante não apenas de uma obra de ficção, povoada por caracteres e eventos imaginados ou modificados pela imaginação, mas também de um livro, cujo título é uma construção editorial, a antecipar ou responder aos usos e expectativas do mercado. Como nota Glyn White (2005, p. 52-53), com certa desaprovação, tende-se a interpretar a autoconsciência do texto, a evidenciar sua condição de impresso, como incompatível com a mimese. “Dispositivos gráficos”, como títulos, subtítulos, frontispícios, notas e colofões, resume White (2005, p. 57), são “percebidos como antirrepresentacionais”. E, sem a suposição de que a linguagem e, por extensão, a literatura nos permitem acessar a realidade, não há por que se vislumbrar a possibilidade de um modo realista. Romances realistas buscam apagar os índices de “artifício do livro” (White, 2005, p. 49), para se criar a ilusão de que não há intermediários entre o leitor e o que é narrado.¹⁷ O explicitar da mediação, no entanto, parece retrair-se com o capítulo II do volume 1, “Waverley-Honour – A Retrospect”. Pouco antes de modular-se para a terceira pessoa, o narrador assegura que confiará “a força de [sua] narrativa aos caracteres e paixões de seus

¹⁶ “The title of this work has not been chosen without the grave and solid deliberation, which matters of importance demand from the prudent. Even its first or general denomination, was the result of no common research or selection, although, according to the example of my predecessors, I had only to seize upon the most sounding and euphonic surname that English history or topography affords, and elect it at once as the title of my work and the name of my hero. But alas! what could my readers have expected from the chivalrous epithets of Howard, Mordaunt, Mortimer, or Stanley, or from the softer and more sentimental sounds of Belmour, Belville, Belfield, and Belgrave, but pages of inanity, similar to those which have been so christened for half a century past? I must modestly admit I am too diffident of my own merit to place it in unnecessary opposition to preconceived associations; I have, therefore, like a maiden knight with his white shield, assumed for my hero, WAVERLEY, an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall hereafter be pleased to affix to it.”

¹⁷ No original: “elision of the artifice of the book.”

atores” (Scott, 2010, p. 59),¹⁸ numa promessa implícita de que não mais sustaria a configuração do universo em que habitam as personagens pela interposição de uma voz presentificada e autorreferente.

Ocorre que o narrador não mantém a pretensa impessoalidade da terceira pessoa durante todo o romance. Tampouco deixa de fazer excursos metalinguísticos. Os exemplos abundam. Na abertura do capítulo V, após registrar os folguedos juvenis e os transe de ventura de Edward Waverley, o narrador se pergunta se o leitor, diante da minúcia com que delineou as ocupações do protagonista, já não está a prever “uma imitação da estória romanesca de Cervantes” (Scott, 2010, p. 75).¹⁹ Páginas abaixo, pede desculpas, “de uma vez por todas, àqueles leitores que pegam um romance por mero entretenimento, por tanto atormentá-los com política antiquada, de Whigs [Liberais] e Tories [Conservadores], Hanoverianos e Jacobitas” (Scott, 2010, p. 83).²⁰ Ocasionalmente, o narrador se subjetiva para, interrompendo o desenrolar do enredo, providenciar informações inacessíveis sobre o pano de fundo político, social ou antropológico da estória. De tal feita, no capítulo XXV do volume 1, sabemos que “o sr. Pembroke apenas escreveu ao nosso herói uma carta, contendo uma massa de seis epístolas de nossos dias degenerados, numa extensão moderada de páginas *in-folio*, com letra espremida”.²¹ Felizmente, o narrador nos poupa da transcrição de tamanho palavrório, pois “mesmo que eu fosse inserir as cartas em toda a sua extensão”, seria impossível compreender, assegura, “a causa real de terem sido escritas, sem darmos uma olhadela para o interior do Gabinete [do primeiro-ministro] britânico no período em questão”.²²

¹⁸ “[...] the force of my narrative upon the characters and passions of the actors.”

¹⁹ Trecho integral: “From the minuteness with which I have traced Waverley’s pursuits, and the bias which these unavoidably communicated to his imagination, the reader may perhaps anticipate, in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition”.

²⁰ Trecho integral: “I beg pardon, once and for all, of those readers who take up novels merely for amusement, for plaguing them so long with old-fashioned politics, and Whig and Tory, and Hanoverians and Jacobites”.

²¹ “Mr. Pembroke only wrote to our hero one letter, but it was of the bulk of six epistles of these degenerate days, containing, in the moderate compass of ten folio pages, closely written [...]”.

²² Trecho integral: “It would be impossible for the reader, even were I to insert the letters at full length, to comprehend the real cause of their being written, without a glance into

Diante disso, põe-se a discorrer sobre como a política naqueles tempos era dividida em dois partidos, com todos os etecéteras possíveis. E, no capítulo conclusivo, o narrador em primeira pessoa tensiona o regime ficcional ao fazer um balanço das consequências do fracassado Levante Jacobita de 1745. Novamente, explicita-se a materialidade da narrativa. Anuncia-se que “nossa jornada” terminou. O “contrato” foi cumprido (Scott, 2010, p. 450). Como um cocheiro que não consegue se despedir, o narrador ainda tem uma coisinha ou outra a dizer. Caso sua paciência tenha exaurido, no entanto, o leitor é livre para fechar o volume que tem nas mãos. O tom leve e algo facecioso preambula, todavia, uma inflexão sociologizante. Há um afastamento das personagens e dos eventos de que tomam parte. O narrador sumaria as profundas transformações por que passou a sociedade escocesa como um todo. Sentencia que “não há nação europeia que, no curso de meio século, ou um pouco mais, passou por uma mudança tão profunda quanto o reino da Escócia”.²³ Com a vitória do Estado britânico sobre os revoltosos, um novo sistema econômico foi introduzido, com “influxo de riqueza”²⁴ e “extensão do comércio”.²⁵ As antigas instituições pré-modernas foram abolidas, como a jurisdição patriarcal dos chefes dos clãs. Trata-se de uma sociedade cujos modos de viver foram perdidos para sempre.

Waverley; or 'Tis Sixty Years Since não conclui na voz impessoal de um narrador-sociólogo. Os últimos cinco parágrafos reverterem para a primeira pessoa, outra vez sob uma *persona* autoral. Aqui, no entanto, as coisas se complicam. O eu, que reiteradamente estilizara ou obstará o modo realista, articula uma reflexão sobre como *Waverley* comunicaria de maneira fidedigna a vida nas Terras Altas escocesas: “Meu objetivo foi descrever essas pessoas [das Terras Altas], não por um uso exagerado e caricatural do dialeto nacional, mas por meio dos seus hábitos, costumes e sentimentos” (Scott, 2010, p. 451).²⁶ Ou seja, apresenta-se o romance

the interior of the British cabinet at the period in question”.

²³ “There is no European nation which, within the course of half a century or little more, has undergone so complete a change as this kingdom of Scotland.”

²⁴ “[...] influx of wealth.”

²⁵ “[...] extension of commerce.”

²⁶ “It has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings [...]”.

como informado pelo realismo por meio de um “momento narrativo”, cuja reflexividade inevitavelmente expõe a ficcionalidade da narrativa.

2.2 The Last of the Mohicans

Houve um tempo em que James Fenimore Cooper era conhecido como o “Walter Scott norte-americano”. Até os compêndios introdutórios, voltados a alunos de graduação, registram a alcunha (Railton, 2013, p. 3). E ela não é de todo desarrazoada. Cooper lançou-se no mundo das letras modelando-se no exemplo de Scott. Atolado em dívidas e frustrado nas suas expectativas de receber uma herança polpuda, viu uma oportunidade no sucesso editorial e comercial das *Waverley Novels* (Franklin, 2007, p. xx). Em 1820, quando finalmente começa a escrever seu primeiro romance, *Precaution*, Cooper se vale de uma edição norte-americana de *Ivanhoe* (1819), publicada na Filadélfia, como guia. Cotejou o número de palavras de seu manuscrito com o número de palavras do romance de Scott, o que lhe permitia planejar o manejo de incidentes e peripécias (Franklin, 2007, p. 248-249). Para além do anedotário e do biografismo, há também convergências ideológicas, temáticas e formais entre a novelística de Cooper e a de Scott. Em seu estudo *James Fenimore Cooper: the American Scott*, George Dekker (1967, p. 20) argumenta que há uma afinidade no conservadorismo nostálgico. Juliet Shields (2009, p. 139-140) enxerga as personagens militares de Cooper, como Heyward e Munro, quase todas de origem escocesa, como empréstimos seletivos dos romances de Scott, porque compelidas a se adaptar a um esquema teleológico de transformação social. Como observa Lukács (2011, p. 85), para quem Cooper seria o único “discípulo” anglófono de Scott digno de nota, tanto o romancista escocês quanto o norte-americano se ocupam da figuração do ocaso de sociedades tradicionais ou “gentílicas”, soterradas pela modernidade capitalista:

Em Scott, trata-se de um desenvolvimento conflituoso que durou um século, de diferentes formas de assimilação dos resquícios da sociedade gentílica pelo sistema feudal – e, mais tarde, pelo capitalismo nascente – e do lento e tenso declínio dessa formação. Na América, a contradição da história é posta de modo muito mais brutal e imediato: o capitalismo colonizador da França e da Inglaterra destruiu física e moralmente a sociedade gentílica dos índios, que durante milênios se conservou quase inalterada.

De maneira mais interessante, Cooper segue Scott em sua exploração dos limites do modo realista. Em alguns de seus primeiros romances, teoriza um tipo híbrido de narrativa que se situa entre o factual e o ficcional. No “Prefácio” à primeira edição de *The Pilot* (1823), pergunta-se se resguardou, ou não, “as prerrogativas da verdade e da ficção”.²⁷ A obra configuraria uma “ficção provável”²⁸ ou um registro “dos fatos tais quais ocorreram”,²⁹ com “uma fundação firme na realidade” (Cooper, 1986, p. 3)?³⁰ No “Prefácio” a *The Last of the Mohicans: a Narrative of 1757* (1826), antecipa-se o desapontamento daqueles que almejavam um “retrato imaginativo e romântico de coisas que jamais existiram” (ver Sloan, 2006).³¹ Afinal, a obra seria “exatamente o que professa ser na sua página de rosto: uma narrativa”.³² Como tal “narrativa” faria alusões a fatos históricos obscuros,³³ o “Prefácio” nos assegura que seu autor precisou tomar algumas precauções diante daqueles que pensam se tratar de “uma ficção”.³⁴ Leitores são criaturas algo desrespeitosas, que julgam conhecer mais dos materiais de uma obra que seu próprio escritor. Com vistas a controlar a recepção da “narrativa”, o “Prefácio” nos assegura que “nada que puder ser bem explicado continuará como um mistério” (Cooper, 2009, p. 35).³⁵

Sob o pretexto de dissipar mistérios, de tudo explicar, o narrador de *The Last of the Mohicans* frequentemente se subjetiva e, numa tagarelice marcada por “momentos narrativos”, contraria as assertivas do “Prefácio” e evidencia a ficcionalidade da “narrativa” que alude a fatos históricos obscuros do ano de 1757. Assim como em *Waverley*, os exemplos de “momentos narrativos” abundam. No capítulo III do volume 1, por conseguinte, informa o narrador em terceira pessoa que o pioneiro Natty Bumpo, embora branco, era fluente na “língua que era conhecida entre todos os nativos que outrora habitaram as terras entre [os rios] Hudson e

²⁷ “[...] the prerogatives of truth and fiction [...].”

²⁸ “[...] probable fiction [...].”

²⁹ “[...] facts as they have occurred [...].”

³⁰ “[...] a firm foundation of realities [...].”

³¹ “[...] an imaginary and romantic picture of things which never had an existence.”

³² “The work is exactly what it professes to be in its title-page—a narrative.”

³³ No original: “obscurities of the historical allusions”.

³⁴ “[...] a fiction [...].”

³⁵ “[...] nothing which can well be explained, should be left a mystery.”

Potomack”.³⁶ Para a conveniência do leitor, contudo, providenciará “uma tradução livre”, enquanto busca “preservar algumas das peculiaridades, tanto do indivíduo quanto da língua” (Cooper, 2009, p. 66).³⁷ Já no parágrafo de abertura do capítulo I do volume 2, estabelece-se – em primeira pessoa e a revelar a materialidade da narrativa – um explícito diálogo intertextual com fontes historiográficas: “A cena sangrenta e desumana que mencionamos e descrevemos de maneira quase de passagem, ao final do volume anterior, é conhecida nas páginas da história colonial pelo merecido epíteto de ‘O massacre de William Henry’”.³⁸ A partir de então, contrapõe-se o ofício do historiador à “vocação humilde” do romancista. Poucos se lembram, lastima o narrador, da covardia moral do general Montcalm, o comandante francês que permitira o massacre. A memória do general, infelizmente, estará coberta de glória, em razão das circunstâncias de sua morte, que ocorreria dois anos depois, em 1759, no Québec. “Páginas poderiam ser escritas para provar, a partir deste exemplo ilustre, os defeitos da excelência humana”.³⁹ Tais páginas, contudo, não caberiam em *The Last of the Mohicans*, pois “a tarefa” de apresentar a vileza de Montcalm, uma personagem secundária no romance, mas importante nas guerras coloniais entre franceses e ingleses, “extrapola”, de acordo com o narrador, “as nossas prerrogativas de fantasista”.⁴⁰ Se não cabe ao fantasista dizer a verdade sobre Montcalm, há poucos indícios de que os historiadores retificarão seu legado, pois a “história, como o amor, tende a cobrir seus heróis com uma atmosfera de brilho imaginário”.⁴¹ Assim, nada resta ao romancista senão “lamentar profundamente a fraqueza de nossa musa irmã”: “vamos abandonar seus

³⁶ “[...] the tongue which was known to all the natives who formerly inhabited the country between the Hudson and the Potomack.”

³⁷ Trecho integral: “[...] which we shall give a free translation for the benefit of the reader; endeavouring, at the same time, to preserve some of the peculiarities, both of the individual and of the language.”

³⁸ “The bloody and inhuman scene which we have rather incidentally mentioned than described, in the close of the preceding volume, is conspicuous in the pages of colonial history, by the merited title of ‘The massacre of William Henry’.”

³⁹ “Pages might be written to prove, from this illustrious example, the defects of human excellence [...]”.

⁴⁰ “[...] the task would exceed our fanciful prerogatives [...]”.

⁴¹ “[...] history, like love, is so apt to surround her heroes with an atmosphere of imaginary brightness [...]”.

recintos sagrados, nos limites de nossa vocação mais humilde” (Cooper, 2009, p. 225).⁴² Noutras palavras, o narrador de *The Last of the Mohicans* abandona o modo realista para polemizar sobre os limites da ficção e da historiografia. Há dois corolários implícitos à sua polêmica. Em primeiro lugar, o registro factual dos historiadores encobre seus preconceitos e predileções. O abuso das “prerrogativas do fantasista”, em que a narrativa reflete sobre suas potencialidades e limites, antiteticamente a aproxima do real na medida em que abandona as ilusões do modo realista.

2.3 O guarani

Roberto Schwarz (1992) toma a obra de José de Alencar como ponto de partida para sua formulação seminal sobre a literatura e a cultura brasileiras: “ideias fora de lugar”. Embora Schwarz (1992) se refira especificamente à girada em falso das convenções do romance social francês quando transplantadas para o romance urbano de Alencar, alguns comentadores, como Renata Wasserman (1994, p. 193) e Sandra Vasconcelos (2012, p. 272 e 289, n. 1), estendem o poderoso *insight* crítico para mapear disjunções produtivas entre o romance histórico modelar (de Scott ou Cooper) e a sua iteração alencariana. De fato, Alencar frequentemente discute a novelística de Cooper ou Scott em seus pronunciamentos críticos sobre o romance. Em sua autobiografia literária, *Como e porque sou romancista* (1873), Alencar (1959, p. 149-150) indica que Cooper e Scott desenvolveram estratégias permanentes para figuração da nação: “[...] Cooper descreve a natureza americana, dizem os críticos. E que havia ele de descrever senão a cena do seu drama? Antes dele, Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local”. No entanto, detecta-se entre os estudiosos de viés comparatista certa reticência em definir *O guarani* (1857) como romance histórico, a despeito de sua ambientação no passado colonial brasileiro, e ainda que seja o título a abrir o volume 2 das *Obras completas* de Alencar, cuja rubrica nada mais é que “Romance histórico”.⁴³ Com efeito, já se submeteu *O guarani* a chaves de leitura tão diversas quanto mito (De Marco, 1993), gótico (Vasconcelos, 2016) e romanesco (Flamínio Peres,

⁴² Trecho integral: “Deeply regretting this weakness on the part of our sister muse, we shall at once retire from her sacred precincts, within the proper limits of our own humbler vocation.”

⁴³ Publicadas pela editora Aguilar, do Rio de Janeiro, em 1958.

2020). Poucos enxergam o modo realista, supostamente ínsito ao romance histórico, numa narrativa que desbragada e histericamente celebra a beleza das matas brasileiras e que é presidida por uma personagem dotada de força, coragem e devoção sobre-humanas, capaz de laçar uma onça ou arrancar uma palmeira à unha.

Seja como for, há um elemento de congruência técnica entre *O guarani* e o romance histórico de Scott e Cooper: a presença de um narrador que, em sua hipertrofia reflexiva, impede a sedimentação plena de uma retórica de factualidade. Já na abertura do romance, convida o leitor, num ato de cumplicidade e indiscrição reforçado pela primeira pessoa do plural, a abrir a porta de jacarandá de uma fortificação, o Paquequer, que será, de acordo com o título do capítulo, o “Cenário”: “Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício” (Alencar, 1958, p. 33). O segundo capítulo mobiliza novamente a temática do teatro, a complicar a noção de “história”, implicitamente equiparada a encenação. Após introduzir o círculo de D. Antônio de Mariz, no Paquequer, o narrador abandona o olhar sociológico de cronista dos tempos coloniais. Até este ponto no capítulo, detivera-se numa minuciosa explicação da organização econômica e política do pequeno agrupamento situado na Serra dos Órgãos. Aludira ao quórum dos conselhos decisórios secretariados por D. Antônio e ao percentual que este abocanha dos ganhos aventureiros aboletados no Paquequer. Ao justificar seu vagar, o narrador, marcadamente na primeira pessoa, chama a pequena sociedade que descrevera de “cena” e a família de D. Antônio, de “principais personagens”. A narrativa, por sua vez, converte-se em um “drama”, cuja complexidade se espera dissipar por meio de tantas explicações, para que os leitores “compreendam” o que está por vir:

Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram. Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos (Alencar, 1958, p. 39).

Ao contrário do que prometera, o narrador não deixa os perfis das demais personagens se desenharem “por si mesmos”. O enredo de *O guarani* não é linear. Não adere à cronologia dos acontecimentos,

reordenando-os por meio de analepses e prolepses (Ramicelli, 2015, p. 95-96). De maneira reiterada, a manipulação da temporalidade é demarcada – ou relembada – por “momentos narrativos”, nos quais o narrador contrapõe sua onisciência e seu poder de rearranjar a história à falta de agência das personagens, quase sempre comparadas a atores (ou fantoches?) numa peça teatral. Por exemplo, no capítulo III da segunda parte, quando Loredano se encontra com seus comparsas, Rui Soeiro e Bento Simões, o narrador se refere a “cenas passadas”:

Um dos aventureiros deixava a casa; Loredano solicitou o seu lugar e obteve-o como acabamos de ver; o seu plano estava traçado. Qual era, já o sabemos pelas cenas passadas; o italiano contava tornar-se senhor da banda, apoderar-se de Cecília, ir às minas encantadas, carregar tanta prata quanta pudesse levar, dirigir-se à Bahia, assaltar uma nau espanhola, tomá-la de abordagem, e fazer-se de vela para a Europa (Alencar, 1958, p. 145).

No capítulo IX da quarta parte, intitulado “O Castigo”, o narrador prenuncia o fim terrível que sobrevirá ao Paquequer: “Mas voltemos à sala em que se achavam reunidos os principais personagens desta história, e onde se vão passar as cenas talvez mais importantes do drama” (Alencar, 1958, p. 361). D. Antônio, sua família e os aventureiros de sua banda veem-se cercados pelos aimorés. Não há saída: o drama é dirigido pelo narrador.

2.4 O judeu

O status de Camilo Castelo Branco como romancista histórico há muito suscita desconforto entre os estudiosos. Em sua incontornável *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1946; 1981), Jacinto do Prado Coelho deriva a incursão de Camilo à ficção histórica de seu crescente interesse por questões “antiquárias”. Aos quarenta anos, talvez numa crise de meia-idade, projetava elaborar uma *História do púlpito em Portugal*. Para Prado Coelho (2001, p. 274), no entanto, Camilo jamais conseguiu “abandonar a ficção novelística, seu glorioso domínio e modo de vida”. A partir de 1865, optaria, por conseguinte, por testar sua pena num “gênero de compromisso: a novela histórica”:

[...] a História supria, em certa medida, a imaginação das intrigas; o novelista tinha o prazer de aproveitar os elementos curiosos colhidos em leituras pessoais, oferecendo ao leitor condimentos novos, particularidades de mentalidades e estilo de vida de épocas recuadas.

Prado Coelho (2001, p. 290-291) é pouco generoso na apreciação dos frutos dos experimentos camilianos no “gênero de compromisso”. Como conjunto, sentencia, seus romances históricos sucumbiriam à “sua pena febril”, a qual “não espera que se disponha o plano” nem “prepara as cenas”. Invariavelmente, o “gosto pela narração” se sobreporia às exigências do romance histórico: “exatidão”, “pormenores do viver quotidiano” e “perspectiva ampla”. Trata-se de um juízo em certa medida ecoado por Castelo Branco Chaves, em seu clássico, porém brevíssimo, sumário do romance histórico português da era romântica. Chaves (1980, p. 51) até se entusiasma com o manejo de diálogos e com “a concentração narrativa”, mas declara que, no romance histórico camiliano, falta a objetividade da historiografia: “para Camilo a História foi sempre considerada como uma apreciação subjectiva dos acontecimentos passados, exactamente como a novela camiliana havia sido sempre uma visãoação muito circunstancialmente subjectiva da vida sua contemporânea”.

Mais recentemente, sob o prisma das poéticas marxistas e pós-estruturalistas, o “gosto pela narração” e o pendor para a “apreciação subjectiva” foram reinterpretados como estiolamentos, programáticos ou não, das convenções hereditárias do romance histórico. Luciene Marie Pavanelo e Paulo Motta Oliveira (2020) sintetizam esse tipo de abordagem na apresentação a uma coleção de ensaios sobre o romance histórico camiliano. Argumentam que “não podemos pensar os romances produzidos nos países periféricos – principalmente as produções do século XIX – com as mesmas categorias para analisar as obras produzidas nos países centrais – um outro processo social há de pedir outra forma literária”. Nessa linha, Gregory McNab defenderia que Camilo “problematiza” o romance histórico. Para McNab (1993, p. 167), o romance histórico prototípico derivara “a sua autoridade das convenções que governam a narrativa daquilo que chamamos ‘a realidade’”. Os romances históricos de Camilo, por sua vez, detinham-se na “voz narrativa” e no “seu artefato” na mesma intensidade que se detinham no passado que aspiravam recuperar: “Dessa perspectiva, os romances de Camilo contestam o impulso totalizante do romance histórico da sua época. Na definição do campo histórico, a falta de detalhes de ‘cor local’ problematiza a capacidade evocadora do narrador” (McNab, 1993, p. 168). De maneira complementar, Luci Ruas (2012, p. 41) vislumbra na “riqueza da linguagem camiliana” e nas “estratégias do narrador” instrumentos para desconstrução da “história oficial” de

Portugal: “quando se trata da verdade histórica, não se pode dizer que a ela tenha sido implacavelmente fiel, dado que, em vez de torná-la conhecida, recria-a”.

Tanto “o gosto pela narração” quanto o excesso de “apreciação subjetiva” são traços salientes de *O judeu: romance histórico* (1866), ambientado entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Ao longo de seus dois volumes, configura-se um narrador tagarela, que não se refreia. Intervém insistentemente para exaltar ou achincalhar suas personagens. Em suas intervenções, pontualmente se entrega a miniprolepses históricas, manipulando a temporalidade do passado ficcional ao presente do ato de narrar. Após Luiz Pereira de Barros discursar ao seu neto Jorge, rogando-lhe para que vele pela judia Sarah, e maldizendo a Inquisição dos Dominicanos, observa o narrador, entre o chiste e a amargura, com a primeira pessoa do plural a incitar a cumplicidade do leitor, que o ancião era um iluminista *avant la lettre*:

Do discurso do velho facilmente inferimos que tinha lido Montaigne e adivinhado Voltaire, que n’aquelle tempo teria quatro annos. E, todavia, religioso e santo ancião era aquelle! Se podesse viver mais cincoenta annos, aceitaria cordialmente as reformas do conde de Oeiras; mas, como justo e humano, odiaria o despota, o coração duro, que não soube colher fructos sem regar a arvore com muito sangue inutil (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 21).

No capítulo XI da Primeira Parte, D. Francisca desiste das escavações à procura do anel de seu pai, D. Luiz. Pouco depois, um preposto do rei, D. Pedro II, requisita a venda da Bemposta, o palacete de D. Francisca, com vistas a acomodar sua irmã, D. Catarina, viúva do rei Charles II, da Inglaterra. Sustenta-se o desenrolar do enredo com um pedido de licença do narrador que, apelando à memória do leitor, almeja tecer alguns comentários sobre a consorte do monarca inglês, devasso notório:

Digamos breves palavras d’esta rainha.
O leitor sabe que o libertino e empobrecido filho de Carlos I aceitou de Portugal dous milhões de cruzados e a Ilha de Bombaim; e, como supplemento áquella, para o tempo, enorme quantia, também aceitou a irmã d’Affonso VI como esposa.
D. Catharina era senhora de egregias virtudes e primorosa entre as mais excellentes princezas do seu tempo; porém a formosura com ella tinha sido sovinamente dadivosa (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 98).

Seguem copiosas citações a historiadores britânicos, como David Hume e Oliver Goldsmith, sobre a feiúra de Catarina, por quem Carlos II não demonstrava grande interesse conjugal. Depois de vinte e três anos longe de Portugal, regressa a rainha a Lisboa em 20 de janeiro de 1693. Foi acomodada em múltiplos palácios, até decidir construir nova moradia no sítio da Bemposta, onde habitava D. Francisca. O narrador reconhece as longuíssimas quatro páginas com dados e anedotas sobre Catarina como “divagações enfadadas”, mas julga-as “necessárias para de mais longe explicar a quem isto lêr” a missão do representante de D. Pedro II junto a D. Francisca Pereira Telles e seu marido, Plácido Castanheda de Moura (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 102). Reflexivamente, o narrador tagarela vira do avesso a retórica de factualidade. Dilata o recurso a arquivos, fontes abalizadas, documentos e tratados historiográficos com o fulcro de motivar ou explicar as condutas das personagens, como se se precavesse de qualquer objeção quanto à veracidade das situações narradas. O lastrear factual da narrativa, no entanto, tem um custo: torná-la-ia modorrenta e, antiteticamente, descortinaria sua ficcionalidade. Tal custo é explicitamente tematizado no capítulo XIV da Parte Terceira, depois de um maçante excursão sobre a viuvez de Francisco Xavier. Seu segundo matrimônio teria ocorrido em 1733 ou em 1734? Os biógrafos dizem que se casou em Viena em 1733, mas o narrador declara certeza de que se trata de erro tipográfico, pois é sabido que, em 1733, Xavier ainda se encontrava em Portugal, não podendo, por conseguinte, casar-se na Áustria. O narrador antecipa o enfado do leitor, mas não se escusa. O remexer na papelada empoeirada faz parte do ofício daqueles que removem a crosta da memória histórica. A suposição de que há erros factuais nesta obra de ficção poderiam descredibilizá-la:

Está o leitor enfatiado já d’estas académicas esgaravatações. Indulte-as áquelle rancido achaque dos muitos annos que inclinam os velhos a esta cousa de peneirar a poeira dos séculos; d’onde resulta sahir-se a gente com os olhos cegos de pó, sem achar pedra que valha na joeira. De mais d’isso, a mim custava-me que, se alguém visse a errada data d’estes livros do cavalheiro, me arguisse de inventor de anachronismos inculcadamente históricos (Castello Branco, 1866, v. 2, p. 139).

Um narrador tagarela que reflete sobre o processo por meio do qual peneira “a poeira dos séculos” pode até ser lido como sintoma de

“gosto pela narração” ou tendência à “apreciação subjetiva”. Contudo, está longe de ser elemento exclusivo do romance histórico camiliano. Tampouco é indício de problematização da forma literária ou de uma resposta às demandas de um processo social sem precedentes. Diante do exposto nos itens anteriores, esse narrador tagarela parece uma invariante do romance histórico, um gênero que, em tese, seria informado pela elaboração máxima da técnica realista.

3 Palavras finais

Não há retórica de factualidade que contorne a alteridade que é ínsita a qualquer figuração do passado, sobretudo se remoto ou envolto por associações mitológicas ou políticas. O presente é dado. O passado precisa ser não só evocado, mas também constituído, reconstruído, explicado e, por vezes, comentado. O modo realista, na sua tentativa de ocultar os processos narrativos e linguísticos de mediação, propicia imersão, experiência vicária, identificação empática. Ainda que anabolizado por protocolos de gêneros factuais, o modo realista evidencia – na sua precisão e no seu empenho mimético – o hiato intransponível entre o que é e o que já foi. É um hiato que só uma fantasia sem peias – e não “a fantasia rente ao chão”, de Taine – pode dissipar. Ao contrário do que supõem teóricos como o próprio Taine e seus seguidores diretos ou indiretos, como Mazzoni, o romance histórico é um gênero mais próximo da ficção científica que do romance de costumes:

Um romance histórico é sempre uma forma mais infletida que outros tipos de ficção; o leitor dessa obra, um pouco mais atento para a artificialidade da escrita e para a singularidade do envolvimento com uma obra imaginativa que busca explicar algo diverso de seu conhecimento e experiência: o passado. É um gênero cognato à ficção científica, que envolve uma interação consciente com um conjunto claramente estranho de paisagens, tecnologias e circunstâncias (De Groot, 2010, p. 4).⁴⁴

⁴⁴ “An historical novel is always a slightly more inflected form than most other types of fiction, the reader of such a work slightly more self-aware of the artificiality of the writing and the strangeness of engaging with imaginary work which strives to explain something that is other than one’s contemporary knowledge and experience: the past.

De uma perspectiva cosmopolita, podemos concluir que, ao longo do século XIX, dos dois lados do Atlântico, narradores de romances históricos, com sua irrefreável tagarelice, revelaram que as tentativas de se novelizar o passado tinham um quê de insuperável irreabilidade.

Referências

ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1, p. 125-155.

ALENCAR, José de. O guarani. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2, p. 27-399.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Willard Trask. Princeton; Londres: Princeton, 2003 (Fiftieth-Anniversary Edition).

BOULUKOS, George. How the Novel Became Middle Class: A History of Histories of the Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 42, n. 2, p. 245-252, 2009.

CASTELLO BRANCO, Camillo. *O judeu: romance historico*. Porto: Em Casa de Viúva Moré Editora - Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1866. v. 2.

CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

COOPER, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Ed. Paul C. Gutjahr. Peterborough: Broadview, 2009.

COOPER, James Fenimore. *The Pilot: a Tale of the Sea*. Ed. Kay Seymour House. Albany: State University of New York Press, 1986.

COSTE, Didier. *A Cosmopolitan Approach to Literature: Against Origins and Destinations*. Nova Iorque; Abingdon: Routledge, 2022.

DAWSON, Paul. *The History of Fictional Truth: Realism from the Death to the Rise of the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2023.

In this a cognate genre is science fiction, which involves a conscious interaction with a clearly unfamiliar set of landscapes, technologies and circumstances.”

DE GROOT, Jerome. *The Historical Novel*. Abingdon: Routledge, 2010.

DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993

DEKKER, George. *James Fenimore Cooper: the American Scott*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1967.

DUNCAN, Ian. *Scott's Shadow: the Novel in Romantic Edinburgh*. Princeton; Londres: Princeton University Press, 2007.

FERRIS, Ina. *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1991.

FLAMÍNIO PERES, Marcos. O herói passivo em Walter Scott e José de Alencar. In: PAVANELO, Luciene Marie; OLIVEIRA, Paulo Motta (eds.). *A história brasileira na ficção do século XIX: O guarani e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 15-39.

FRANKLIN, Wayne. *James Fenimore Cooper: the Early Years*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007.

HAMNET, Brian. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KEYMER, Thomas. Introduction. In: KEYMER, Thomas (ed.). *The Oxford History of the Novel in English: Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750*. Oxford: Oxford University Press, 2017. v. I, p. xv-xxxi.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACKAY, Marina. *Ian Watt: the Novel and the Wartime Critic*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MACQUEEN, John. *The Rise of the Historical Novel: Enlightenment and Scottish Literature*. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1989.

MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. *Novos rumos*, v. 17, n. 36, 2002. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2228>. Acesso em 29 out. 2024.

MAZZONI, Guido. *Theory of the Novel*. Trad. Zakiya Hanafi. Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press, 2017.

McKEON, Michael. From Mimesis to Realism: The Role of Factuality and the Real in the History of Narrative Theory and Practice. In: FLUDERNIK, Monika; RYAN, Marie-Laure (eds.). *Narrative Factuality: a Handbook*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2020. p. 487-510.

McNAB, Gregory. Camilo e a problematização do romance histórico. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, p. 167-173, 1993.

OWENSON, Sydney (Lady Morgan). *The Missionary: an Indian Tale*. Ed. Julia M. Wright. Peterborough: Broadview, 2002.

PAVANELO, Luciene Marie Pavanelo; OLIVEIRA, Paulo Motta (eds.). *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O Senhor do Paço de Ninães e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020 (Kindle reader).

PRADO COELHO, Jacinto do. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.

RAILTON, Stephen. James Fenimore Cooper. In: PARRISH, Timothy (ed.). *The Cambridge Companion to American Novelists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 1-10.

RAMICELLI, Maria Eulália. A configuração retórica do leitor em *O guarani*: o leitor-aprendiz. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 85-100, 2015.

RUAS, Luci. A memória da catástrofe e o testemunho romântico na ‘fábula trágica’ *O senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco. *Convergência Lusíada*, n. 40, p. 36-49, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCOTT, Walter. *Old Mortality*. Ed. Jane Stevenson; Peter Davidson. Oxford; Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

SCOTT, Walter. Tobias Smollett. In: WILLIAMS, Ioan (ed.). *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*. Londres: Routledge & Keagan Paul, 1968. p. 41-49.

SCOTT, Walter. *Waverley*. Ed. Susan Kubica Howard. Peterborough: Broadview, 2010.

SHIELDS, Juliet. Savage and Scott-ish Masculinity in *The Last of the Mohicans* and *The Prairie*: James Fenimore Cooper and the Diasporic Origins of American Identity. *Nineteenth-Century Literature*, v. 64, n. 2, p. 137-162, 2009.

SLOAN, Karen S. Reterritorializing Cooper's Marginalia in *The Last of the Mohicans*: Authorial Commentary as Rhetorical Borderland. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, v. 19, n. 2, p. 35-40, 2006.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Ed. Michel Crouzet. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

TAINE, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Hachette, 1863. t. 3.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 271-292, 2012.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Tropical Gothic: José de Alencar and the Foundation of the Brazilian Novel. In: EDWARDS, Justin R.; VASCONCELOS, Sandra Guardini (eds.). *Tropical Gothic in Literature and Culture in the Americas*. Abingdon: Routledge, 2016. p. 198-217.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1994.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres: The Hogarth Press, 1987.

WHITE, Glyn. *Reading the Graphic Surface: the Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

WILLIAMS, Jeffrey. *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WILSON, Amos N. A.N. Wilson's Diary: The Book that Made Me a Writer – and the Pushchair that Made Me an Old Git. *The Spectator*, 2014. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/article/a-n-wilson-s-diary-the-book-that-made-me-a-writer-and-the-pushchair-that-made-me-an-old-git/>. Acesso em: 09 out. 2024.

Data de submissão: 13/11/2024.

Data de aprovação: 28/01/2025.