



**Universidade Católica Portuguesa  
Centro Regional de Braga**

**O papel do narrador na construção do universo ficcional de  
*O Lago Azul*, de Fernando Campos**

Dissertação de Mestrado apresentada  
à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de mestre em  
Literatura Portuguesa

**Maria Helena Amorim de Queiroz Aguiar**



FACULDADE DE FILOSOFIA  
MARÇO 2013



**Universidade Católica Portuguesa  
Centro Regional de Braga**

**O papel do narrador na construção do universo ficcional de**

***O Lago Azul*, de Fernando Campos**

Dissertação de Mestrado apresentada  
à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de mestre em  
Literatura Portuguesa.

**Maria Helena Amorim de Queiroz Aguiar**

Sob a Orientação do Prof. Doutor  
José Cândido de Oliveira Martins



FACULDADE DE FILOSOFIA  
MARÇO 2013

## Agradecimentos

A todos os que, de algum modo, me ajudaram a levar a bom termo este trabalho, expesso o meu muito obrigada. Sobrinhos, Irmãos e Amigas, obrigada por perdoarem a minha ausência, a minha pressa, os meus «tenho de ir, que estou atrasada com a tese...».

À Candinha, obrigada pelas várias leituras e revisões de texto, pelos conselhos e pelas vezes em que me acalmou a ansiedade e a angústia da página / ecrã em branco.

Ao Sr. Doutor Cândido Martins, de cuja competência e experiência usufrui, o meu muito obrigada pela disponibilidade sem reservas, pelo cuidado em ceder e indicar bibliografia, pela orientação, pelas recomendações, pela gentileza e pela afabilidade com que sempre me recebeu.

MHQ

## Resumo

A contiguidade entre a ficção e a realidade sente-se desde os primórdios da literatura. Surgiu com as primeiras narrativas e nunca deixou de existir, tendo-se manifestado de diferentes modos ao longo do tempo. No séc. XIX, nasceu o género literário que privilegia a relação História / ficção: o romance histórico. Depois de um breve ponto da situação relativo à tradição do romance histórico na literatura europeia e portuguesa, analisamos o estatuto eclético do narrador e o modo como exerce a sua função aglutinadora da narrativa, mantendo o leitor cativo da diegese: *Como lhe dispensa as informações? Que facetas assume? Como organiza a narrativa?* É um narrador eclético que não abandona a narrativa e acompanha com carinho as suas personagens favoritas.

A memória intertextual povoa o texto: Camões, Pessoa, Fernão Lopes, Shakespeare, o texto bíblico,... Os intertextos vêm enriquecer a narrativa através de remissões e sugestões que deixam no ar, insinuam e pedem ao leitor que faça também o seu exercício de leitura a completar o da escrita. Por outro lado, a memória vivencial é sobretudo a do Vento, entidade extremamente dinâmica, não só pela mobilidade que lhe é característica, mas também porque não deixa esquecer que é praticamente omnipresente e a sua memória remonta ao passado longínquo, proporcionando ao leitor uma narrativa dinâmica e cativante.

**Palavras-chave:** romance histórico, narrador, intertextualidade, memória intertextual.

## Abstract

The contiguity between fiction and reality exists since the beginning of literature. It came up with the first stories and never ceased to exist, having been manifested in different ways, over time. In the 19<sup>th</sup> century, the literary genre that emphasizes the relationship between history and fiction showed up: the historical novel. After a brief report on the tradition of the historical novel in the Portuguese and European literature, we analyze the eclectic narrator's status and how he exerts his unifying role in the narrative, keeping the reader captivated by the diegesis: *How does he provide the information? Which facets does he assume? How does he organize the narrative?* He is an eclectic narrator who never abandons the story and accompanies with affection his favorite characters.

The intertextual memory is present all over the text: Camões, Pessoa, Fernão Lopes, Shakespeare, the Bible, ... The intertexts come up to enrich the narrative with references and

suggestions left in the air, insinuating and asking the reader to do also his reading task, completing the writing one. On the other hand, the main existential memory is the Wind's, extremely dynamic, not only because of his mobility, but also because he never lets us forget that he is practically ubiquitous and his memory goes far back into the distant past, providing the reader a dynamic and enchanting narrative.

**Keywords:** historical novel, narrator, intertextuality, intertextual memory.

# Índice

<b>Introdução</b> .....	7
<b>Cap. 1 A reescrita da História na ficção portuguesa</b> .....	11
1.1. Das primeiras narrativas .....	11
1.2. O romance histórico .....	15
1.3. O romance histórico em Portugal .....	20
1.3.1. <i>Fernando Campos, cultor do romance histórico</i> .....	31
<b>Cap. 2 O narrador de <i>O lago Azul</i> e a sua função aglutinadora da narrativa</b> .....	37
2.1. O narrador.....	37
2.2. Traços caracterizadores do narrador de <i>O Lago Azul</i> .....	39
2.2.1. <i>O testemunho do narrador</i> .....	47
2.2.2. <i>A onisciência do narrador</i> .....	49
2.2.3. <i>A (im)parcialidade do narrador</i> .....	54
2.2.4. <i>As intervenções do narrador</i> .....	58
2.2.4.1. <i>Adjuvante ou opositor</i> .....	58
2.2.4.2. <i>Narrador interventivo</i> .....	60
2.2.4.3. <i>Organizador da narrativa</i> .....	68
<b>Cap. 3 Tecido intertextual e construção da ficção</b> .....	73
3.1. O diálogo dos textos .....	74
3.2. O diálogo dos textos em <i>O Lago Azul</i> .....	82
3.2.1. <i>O hipotexto de Fernão Lopes</i> .....	82
3.2.2. <i>O hipotexto bíblico-cristão</i> .....	87
3.2.3. <i>O hipotexto camoniano – “Os Lusíadas”</i> .....	92
3.2.3. <i>O hipotexto pessoano</i> .....	95
3.2.4. <i>Outros hipotextos literários</i> .....	98
3.2.5. <i>O hipotexto linguístico – cantigas religiosas e populares</i> .....	101
<b>Conclusão</b> .....	107
<b>Bibliografia</b> .....	111
<b>1. Bibliografia ativa</b> .....	111
<b>2. Bibliografia passiva</b> .....	113
<b>3. Bibliografia teórico-crítica</b> .....	113
<b>Índice onomástico</b> .....	121
<b>Índice de citações bíblicas</b> .....	122

## Introdução

*A Casa do Pó* foi o primeiro romance de Fernando Campos, publicado há muitos anos (embora pareça pouco tempo, na nossa memória), por um autor praticamente desconhecido, quando nem se suspeitava que poderia ser uma alternativa ao estudo de *A Sibila*, de Agustina Bessa Luís, solidamente instalada no programa de Português do 12º ano do ensino secundário. A narrativa na primeira pessoa é sempre cativante e a viagem no tempo responde ao gosto pelo romance histórico de um modo muito peculiar.

Fernando Campos conquistou imediatamente um lugar no coração dos leitores que se viram contemplados com *Psiché*, *O homem da máquina de escrever*, *O pesadelo de dEus*, *A Esmeralda Partida*, *A Sala das Perguntas*, *A Ponte dos Suspiros*, *Viagem ao Ponto de Fuga*, ... *que o meu pé prende...*, *O prisioneiro da Torre Velha*, *O Cavaleiro da Águia*, *O Lago Azul*, *A loja das duas esquinas*, *A Rocha Branca* e *Ravengar*. Revisitar a História, correr reposteiros e espreitar «esqueletos» escondidos, entrar pela porta da ficção num mundo *que poderia ter sido assim* atrai-nos enquanto leitores. *Viagem ao Ponto de Fuga* foi uma surpresa anunciada pelo título da coletânea, intimamente ligado à perspetiva do pintor que busca a melhor posição para plasmar na tela o pedaço de uma realidade que não é a sua nem a real, mas se torna uma terceira. Uma linha diferente seguiu também ... *que o meu pé prende ...*, a revelar outra faceta do autor que, partindo de um conto popular, tira proveito da lengalenga para fazer uma reflexão sobre o ser humano.

Do conjunto da obra de Campos não foi fácil a seleção de um título para este estudo, mas a leitura de *O Lago Azul* cativou-nos sobremaneira pela presença inusitada de um narrador que estabelece uma relação de empatia com o leitor desde as primeiras linhas, quando se apresenta: «Eu sou o Vento. Conto do que se passa aqui e além, atrás e à frente nos reinos do mundo. Escutai o meu sopro...» (LA: 13)<sup>1</sup>. O carácter disperso, volátil e transparente do Vento não impedirá que seja ele uma personagem fundamental na construção da narrativa, o elemento aglutinador das microações que proliferam, sempre articuladas através da sua voz plurifacetada.

Por oposição, recordamos o pessoano Guardador de Rebanhos: «Nunca ouviste passar o vento. / O vento só fala do vento. / O que lhe ouviste foi mentira.». Respondia assim ao seu

---

<sup>1</sup> Por uma questão prática e porque as citações serão inevitavelmente muitas, optámos por referir-nos à obra pelas suas iniciais (LA), seguidas do número da página da edição indicada na bibliografia final.

interlocutor que lhe dissera sobre o vento: «Fala-me de muitas outras coisas / De memórias e de saudade / E de coisas que nunca foram» (Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos X*).

Memórias, talvez alguma saudade e *coisas que nunca foram* encontramos nós n'*O Lago Azul*. Partindo de factos históricos, Fernando Campos criou um enredo ficcional. Aproveitou documentos que apontam para uma história de amor algo rocambolesca que envolve Maria Bégia, neta do Prior do Crato; acentuou algum colorido, como ele próprio afirma; e construiu uma trama que envolve princesas e príncipes de extraordinária beleza interior e exterior, um homem envolvente, atrevido, dissoluto e traidor, perseguições, fugas e mortes.

A voz da História predomina, mas são também convocadas outras, de entre as quais a da literatura e a do povo, estando esta última presente especialmente em palavras, expressões e cantigas utilizadas com alguma frequência. As *coisas que nunca foram* pertencem ao mundo da ficção e criam uma realidade paralela, fazendo-nos crer *que poderia ter sido assim*. Procurámos, no nosso trabalho, não silenciar o texto, escutar as diferentes vozes que dialogam entre si, às quais o autor tentou conferir unidade, através de uma visão totalizadora. Essas vozes constroem como que um labirinto de palavras e símbolos cujo sentido poderemos considerar o Graal do leitor modelo. O fio de Ariadne desenrola-se, dentro e fora do texto, quebrando limites, esbatendo fronteiras, abrindo horizontes, dando novos significados ao significado primeiro.

O romance histórico cria no leitor uma expectativa que sugere, antes de mais, a interrogação sobre o motivo ou objetivo que terá levado o autor a escolher aquela época, aquela situação ou personagem, trazendo-a para a luz do dia, uma luz diferente da que lhe terá iluminado as ações, os pensamentos, enfim, a sua real vivência. A resposta a esta pergunta pode começar a surgir desde cedo, no paratexto (como acontece com os romances de Fernando Campos) ou um pouco mais tarde, através da voz do narrador ou da própria narrativa. *Poder ter sido assim* é um dos seus traços identificadores.

Para concretizar o nosso objetivo de análise da obra, começaremos por traçar uma brevíssima panorâmica da evolução deste modo literário, que lança as suas raízes nas narrativas icónicas dos primeiros homínídeos. Pretendemos verificar como a contiguidade entre a realidade e a ficção acompanhou desde então a história da literatura, se transformou em entrosamento com a configuração do romance histórico propriamente dito, no séc. XIX, tendo-se diluído as fronteiras nos séculos XX e XXI, com autores de que recordamos alguns, sobretudo portugueses. A análise do narrador de *O Lago Azul* e do seu estatuto permitiu-nos, num segundo momento, ver como a sua voz, vinda do séc. XVII mas com uma vivência

ancestral, constrói e aglutina a narrativa. Terminaremos com uma breve reflexão sobre a intertextualidade, verificando em que medida os intertextos (memória literária, bíblica e popular) trazem algo mais à história de Dom António Prior do Crato e de seus descendentes, nomeadamente de sua neta Maria Bélgica.

Memória, pretextos e pré-textos são pontos de partida para um trabalho de estudo da técnica narrativa de um escritor contemporâneo ainda pouco estudado, mas cujo valor se impôs desde as primeiras obras publicadas e é hoje um autor consagrado.



## Cap. 1

### A reescrita da História na ficção portuguesa

#### 1.1. Das primeiras narrativas

«Subordinada ao meio social pela sua origem e destino, a Literatura reflete todas as sucessivas modificações desse meio, achando-se, como todos os outros fenómenos sociológicos, sujeita a leis de ordem *estática* ou de conservação, e de ação *dinâmica* ou de progresso. Desconhecendo os elementos *estáticos* das Literaturas é impossível compreender a sua origem e modo de formação; sem a apreciação das condições dinâmicas mal se avaliará o que pertence à influência individual dos escritores de génio.» (Braga, 1984: 64)<sup>2</sup>.

A contiguidade entre a realidade e a ficção surgiu com as primeiras narrativas e nunca deixou de existir, pelo simples motivo de que a realidade é a grande fonte não só de inspiração, mas também da substância da narrativa ficcional.

Os primórdios da literatura europeia, sobretudo a franco-ibérica, são marcados por composições lúdicas que dialogam com a realidade histórica: usos e costumes transparecem nas Cantigas de Amigo e de Amor, episódios burlescos nas cantigas de Escárnio e Maldizer. São, contudo, as Canções de Gesta que melhor se enquadram no tecido intertextual realidade / ficção. De origem galo-francesa (do norte de França – *langue d'oïl*), segundo afirma Teófilo Braga, estas narrativas «idealizaram como centro de toda a ação heroica a figura preponderante de Carlos Magno» (Braga, 1984: 210-211), tendo aberto caminho à presença e mitificação de outros heróis como Roland ou o Rei Artur e os seus Cavaleiros da Távola Redonda<sup>3</sup>.

Chrétien de Troyes terá sido um dos primeiros «romancistas», como podemos deduzir das palavras de Michel Zink, na «Introduction» de *Chrétien de Troyes – Romans de la Table Ronde*:

---

<sup>2</sup> Por uma questão de coerência e de coesão do próprio texto, optámos por aplicar o Acordo Ortográfico às citações, mesmo que os textos originais tenham sido escritos antes da sua adoção. Contudo, anunciamos desde já duas exceções, oportunamente identificadas.

<sup>3</sup> Isto para não nos determos no modo como o romance histórico português – desde a segunda metade de Oitocentos até à atualidade (com destaque para Fernando Campos) – se alimenta fecundamente da Antiguidade Clássica, como estudado por Cristina Costa Vieira (2013).

«Vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle apparaît une forme littéraire nouvelle, toujours en vers, mais destinée — là est sa principale nouveauté — à être lue et non pas chantée: le roman. Chrétien de Troyes sera l'un des premiers à l'illustrer.

En lui-même, le mot *roman* désigne la langue *romane*, c'est-à-dire, une langue dérivée du latin, comme le français, la langue d'oc, les langues de l'Italie et de la péninsule Ibérique. Par extension, il peut désigner à peu près tout texte écrit dans une de ces langues. Comment en est-il devenu à désigner un genre littéraire particulier? C'est que traduire du latin en langue romane se disait alors "mettre en roman". Le roman est le résultat d'une telle traduction. Les tout premiers romans français sont des adaptations d'œuvres latines. Par exemple, le *Roman d'Eneas* adapte l'*Eneide* de Virgile» (Zink, 2010: 8).

Sabemos, também, que o termo *romana* era utilizado pelos trovadores do *pays d'oc* para designar a língua na qual escreviam os seus poemas. Era a mesma língua a que os catalães chamavam *limousin* e os italianos *provençal*. *Roman(a)*<sup>4</sup> era a língua vulgar que se opunha ao latim e aos outros dialetos vivos provenientes deste, afastando-se progressivamente da língua-mãe: «c'est une langue littéraire qui s'est imposée à tous, de quelque région du domaine d'oc qu'ils fussent issus» (Marrou, 1974: 67). A utilização do termo *romance* generalizou-se na Europa<sup>5</sup> e ganhou conteúdo, abrangendo, «afinal, toda a efabulação que quebrava a velha ordem clássica, tudo o que implicava um fluir, um percurso no tempo, fazendo cruzar a narração com o diálogo, a linguagem erudita com a popular» (Alarcão, 1980: 17).

As composições, divulgadas pelos jograis, seguiam a linha dos poemas homéricos e evoluíram para as narrativas em prosa dos ciclos clássico e bretão que incluem obras como *A Demanda do Graal*, *Livro de José de Arimateia*, ou *História de Vespasiano*, onde a fronteira entre factos e imaginação permanece nebulosa. Nestes casos, o passado histórico «parece ser um cenário fixo, artificial, onde se desenrolam cenas aventurosas» (Marinho, 2006: 9), cuja importância não é significativa, sobrepondo-se-lhe a ação.

Da vasta produção medieval, destacamos os *Livros de Linhagens* ou *Nobiliários*, destinados a assegurar o conhecimento e a linhagem das grandes famílias nobres. Diz José Mattoso que «aparecem nos Livros de Linhagens narrativas que devem ter tido origens independentes das tradições familiares. A criação jogralesca, a épica dos cantares, os primeiros ensaios de romances, os passos ainda incipientes de um género histórico já liberto dos seus antecedentes clericais» (Mattoso, 1983: 9) poderão mesmo permitir a «datação de tradições culturais ou de factos políticos e sociais da história portuguesa» (Mattoso, 1983: 11). «Com efeito, encontram-se no *Livro do Conde D. Pedro* alguns trechos em que o carácter

---

<sup>4</sup> Encontrámos a palavra *roman* em Zink e *romana* em Henri-Irénée Marrou.

<sup>5</sup> O nome *roman* é utilizado no francês, no alemão, no russo, no croata, no romeno e até no sueco; em espanhol e inglês a palavra é *romance* e em italiano *romanzo*.

novelesco e sentimental está completamente isolado do épico ou associado a ele, mas como elemento central e não acessório» (Mattoso, 1983: 45). Esta posição é corroborada por Aida Fernanda Dias, que não deixa de afirmar a contiguidade entre a realidade histórica e a tradição lendária:

«A inclusão de diversas narrativas, lendárias umas, outras com laivos épicos (Rei Artur, A dona de pé de cabra, A mulher marinha, A morte do Lidador, Rei Ramiro ou a Lenda de Gaia), trazem até nós o imaginário da época. As narrativas da batalha do Salado e a lenda do Rei Ramiro são, todavia, as que oferecem um maior recorte literário» (Dias, 2005: 379).

As narrativas atraíam cada vez mais os leitores, de tal modo que foram utilizadas como veículos de propagação de princípios e valores a defender em determinados momentos e sociedades. Por exemplo, o código e a conduta cavaleirescos foram adotados no *Amadis de Gaula*, já na sua provável edição portuguesa do séc. XIV (cf. Lapa, 2005), refletindo-se também nas novelas pastoris e sentimentais posteriores, com a acentuada influência inovadora de Boccaccio<sup>6</sup> e Sannazaro<sup>7</sup>. A novela de cavalaria projetava o ambiente cultural da época, interagindo intimamente com a realidade social coeva:

«entendida como uma atividade de comunicação, não só como um “artefacto”, mas também como objeto estético, a literatura é reflexo da sociedade (produto do seu tempo histórico) e, em simultâneo, instrumento virtualmente capaz de contribuir para transformações ou cristalizações sociais» (Fiadeiro, s/d: 25).

A literatura tinha, pois, uma função pedagógica, na medida em que pretendia ajudar a formar cidadãos mais aptos para o governo de outros cidadãos e para serem o braço direito do rei, tornando-se, assim, *civis christianus*. *Il cortegiano* obra paradigmática que, em 1528, Baldassare Castiglione, inspirado em Cícero, publicou, definia o perfil do verdadeiro cavaleiro bem falante. Seis anos depois, esta obra foi traduzida para o castelhano por Juan Boscán, o que permitiu aos letrados ibéricos o conhecimento dos ideais europeus.

Mais tarde, já na segunda metade do séc. XVI, o ideal para o cavaleiro da alta nobreza mudou, adaptando-se a uma mentalidade nova, mais cosmopolita e mais política, que também se difundiu através de uma obra literária, publicada em 1588: «*Il galateo*, de Giovanni della Casa, [assumia-se] como verdadeiro paradigma textual e comportamental na Europa da Idade Moderna» (Fiadeiro, s/d: 5), apresentando um homem da corte voltado para o mundo, para a profissão prática de embaixador e chanceler, que sabia ser delicado e atencioso com as damas.

---

<sup>6</sup> No séc. XIV, as cem novelas do *Decameron* rompem com a medievalidade, marcando claramente a mudança do paradigma teocêntrico para o antropocêntrico.

<sup>7</sup> Já no séc. XVI, a *Arcadia*, texto constituído por doze écloas, cada uma antecedida por uma narrativa alargada, consolida o género da novela pastoril.

«Tomando por mote esse tratado e seguindo, tanto quanto possível, o rastro que deixou entre nós, perspectiva-se uma linhagem “literária” de comportamento social em Portugal no período que medeia sensivelmente entre o limiar do século XVII e a data de publicação daquele que é o testemunho mais confessado do traslado do arquétipo casiano em língua portuguesa: a “tradução” do *trattatello* em 1732» (Fiadeiro, s/d: 5).

Constatamos, pois, que a narrativa literária não só refletia a realidade social como agia junto da nobreza, veiculando ideais e transmitindo valores. O *romance* (ou *romanzo*) foi adquirindo novos contornos e, no séc. XVII, Rodrigues Lobo emergia com a trilogia *Primavera*, *Pastor peregrino* e *Desenganado*. Já no séc. XVIII, Teresa Margarida da Silva e Orta deixou a marca feminina n' *As Aventuras de Diófnanes*, obra em que está bem presente um espírito feminino inovador e independente, onde ecoam vozes de personagens históricas, para além da própria autora<sup>8</sup>. Também de finais deste século datam as *Viagens de Altina*, narrativa de carácter onírico em que se pressupõe uma relação com a realidade diametralmente oposta àquela de que temos vindo a falar: o desejo de evasão de uma realidade que se imagina opressora adivinha-se nas descrições de espaços acrónicos, utópicos e eutópicos, onde se projetam desejos, sonhos e ideais. Embora se afaste do romance histórico, a literatura utópica não deixa de ser mais um testemunho da proximidade da criação ficcional relativamente à realidade histórica, como afirma Raymond Trousson: «Lejos de estar radicalmente cortada de la realidad, la utopía sería más bien una emanación, una secreción de ella, y en muchos casos guarda con dicha realidad un contacto más estrecho de lo que se suele creer» (1995: 41).

Face a uma realidade que muitas vezes contraria o bom senso e os valores tidos como válidos, a criação de realidades paralelas constitui uma maneira diferente de alterar a própria realidade criticando-a. Relembremos, rapidamente e a título de exemplo, entre muitos outros, o *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, *Voyage en Icarie*, de Etienne Cabet, *As viagens de Gulliver*, de Johnathan Swift, ou as já referidas *Viagens de Altina*, de Luís Caetano Altina de Campos, assim como alguns mitos recorrentes na literatura, na pintura e no pensamento ocidental: *As ilhas afortunadas*, *A idade de ouro*, *Os Campos Elíseos*,...

Ao falarmos das primeiras narrativas em que se entrosam os mundos da realidade e da ficção, começámos, naturalmente, pela Idade Média, data do nascimento da nossa literatura e

---

<sup>8</sup> «De facto, e aceitando Teresa Margarida como a mão que delineou as palavras de *Aventuras de Diófnanes*, muitas são as vozes que ecoam no texto: desde logo o já nomeado Alexandre Gusmão, estrangeirado, escrivão de D. João V e peça fundamental no Tratado de Madrid, como documenta Jaime Cortesão, amigo e mentor de Teresa; também, mais ao longe, conseguimos ouvir ecos de Luís António Verney e da sua defesa da importância da educação feminina, embora apenas enquanto meio para o fim de uma melhor cidadania das crianças educadas pelas mulheres; o próprio texto reclama a voz de Fénelon no seu *Aventures de Télémaque*; perpassam o texto as vozes iluminadas de Voltaire, Diderot, Montesquieu, Rousseau...; mas ecoa sobretudo a voz de uma mulher muito especial que é ela mesma um símbolo emancipado das/pelas Luzes, a própria Teresa Margarida». (Cf. Araújo, 2006: 106).

das que mais diretamente a influenciaram. Não é, contudo, aí que enraíza a intimidade entre a realidade histórica e a ficção. Sabemos hoje que a nossa percepção do mundo é narrativa e que, embora interiorizemos a realidade que nos rodeia através dos sentidos, processamo-la e recordamo-la com base num formato narrativo, pois é assim que o nosso cérebro organiza a informação. Teremos de recuar muitos séculos, milénios até, para percebermos que desde sempre (antes mesmo da linguagem) o ser humano construiu narrativas em cuja elaboração projetou a sua realidade.

Lembremos, a título de exemplo, as narrativas gráficas das cavernas pré-históricas ou como a realidade humana se reflete em narrativas tão antigas como as da mitologia egípcia ou greco-romana, não só na antropomorfização das próprias figuras divinas como também no modo como elas se relacionavam entre si do ponto de vista do género (feminino / masculino / descendência) ou da convivência interpessoal, de que emergiam conflitos ou alianças.

A *Epopéia de Gilgamesh*, uma narrativa poética inspirada em vários relatos sumérios do terceiro milénio a.C., é um relato cosmogónico que não deixa de recorrer à memória de um povo / uma cultura para expressar o seu sentido da vida e as convicções mais profundas da pessoa humana. Enquanto fonte mais antiga, esta epopeia constituiu, também ela, memória para outras narrativas posteriores, nomeadamente de excertos dos relatos protolíticos da cosmogonia hebraica. Assim, constata-se que os relatos da *Árvore da Vida* (Gn 2,9<sup>9</sup>), da serpente (Gn 3) e do Dilúvio (Gn 6 ss) enraízam, provavelmente, no anterior. Por outro lado, o relato da criação do segundo capítulo do livro do Génesis tem como pano de fundo o mundo camponês do povo hebreu que habitava o país de Canaã, enquanto a descrição do Jardim do Éden inclui dois rios da Mesopotâmia – o Tigre e o Eufrates (Gn 2,14). A realidade entretece os fios da trama ficcional, quer o seu objetivo seja lúdico, quer seja religioso, como nestes últimos casos.

## 1.2. O romance histórico

«Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder» (Aristóteles, 1994: 115).

«Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse

---

<sup>9</sup> Nas citações do texto bíblico, as letras (geralmente duas) designam o livro, o primeiro número identifica o capítulo e o segundo, separado por uma vírgula, refere o(s) versículo(s).

uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e enganosamente confortáveis, por que não procurar constituir mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocadores como o mundo real?» (Eco, 1994: 123).

Mundo real e mundos ficcionais formam uma dicotomia explorada pela literatura, muito especialmente pelo romance histórico. Entre a aparência e a realidade estabelece-se um jogo «gerador de sucessivas máscaras que o texto esconde num vertiginoso movimento» (Marinho; 2008: 119), permitindo uma releitura dos acontecimentos, apresentando-os sob um prisma diferente, independentemente da realidade, mas cuja verosimilhança cativa e envolve o leitor.

«Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos três séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos» (Aguiar e Silva, 1982: 639).

O romance conquistou, assim, definitivamente, um espaço privilegiado na arte de dizer e de contar a vida como se não fosse realmente a vida. Cada vez mais, o elo de ligação que sempre existira entre a literatura e o mundo se estreitava, de tal modo que, com o Romantismo, a realidade histórica antiga se tornou alvo de ficcionalização. O romântico procurou nele personagens ou situações que se coadunassem (ou pudessem coadunar-se) com a sua perspectiva do mundo e construiu efabulações a partir dele. Nascia o romance histórico.

Este género literário, que não tinha sido reconhecido desde Aristóteles a Boileau, ganhou forma como expressão de uma liberdade que permitia ao autor presentificar uma realidade pretérita através da criação literária, da «poética de ficção», como diz Rogério Puga (s./d.: 4). Partilhando o meio de expressão – o discurso verbal e a narrativa – e alguns documentos, História e ficção seguem caminhos diferentes quando concretizam os seus intentos. Contudo, na verbalização esbatem-se as fronteiras entre ambas, como sublinha Hayden White, que considera o discurso historiográfico um constructo literário. Também Rui Bebiano, historiador da Universidade de Coimbra, afirma que «desde o início, a escrita da história associou conhecimento, destreza, e criatividade, o que significa que, durante a maior parte do tempo de vida, se desenvolveu como uma arte» (s/d: 1). Para que a História assumisse esta dimensão, foi necessário, por um lado, superar a tradição vinculada à quimera da verdade objetiva; por outro, valorizar o elemento narrativo na sua construção, mantendo o ato comunicante aberto a uma renovação rápida e constante das suas ferramentas e das suas linguagens. A História tornou-se, deste modo, um saber «híbrido, que combina dados e imaginação, e o faz com rigor e com arte» (Bebiano, s/d: 19).

Na perspectiva de Hayden White, seria ingénuo supor que o discurso histórico é mimético, porque a História, enquanto conjunto infinito de acontecimentos que coexistem de forma desordenada (caótica, até), é violentada pela linguagem historiográfica quando apresenta os factos de forma cronológica e sequencial. O narrador da História fá-lo não só «en función de sus circunstancias culturales o ideológicas, sino también en función del carácter narrativo de su empeño, que exige cierta coherencia, linealidad y organización» (Prado, s/d: 45). Hayden reconhece que esta linearidade representa uma coerência, integridade e plenitude desejáveis, mas não possíveis no palco da realidade. Quando o historiador seleciona determinados termos, ou quando faz escolhas relacionadas com a perspectiva que vai dominar o seu relato, personagens, ou acontecimentos dignos de serem conservados na memória coletiva (cf. White, s/d), projeta na narrativa, ainda que inconscientemente, circunstâncias ideais ditadas pela necessidade de organização de um discurso, o que tem fortes implicações ontológicas, plasmadas no texto final.

Segundo diz Bebiano, na Antiguidade, «esperava-se de quem invocava a memória que contasse histórias» (Bebiano, s/d: 1) o mais convincentemente possível; só muito mais tarde, no séc. XVIII, chegou a preocupação com o rigor, que se acentuou no séc. XIX e início do séc. XX. Mais tarde, já nas décadas de 70 e 80 do século passado, o conceito de verdade histórica relativizou-se, sobretudo com a progressiva importância da análise de

«documentos singulares – a matéria da qual a história, como forma de aproximação em relação a dados do passado que possuem uma natureza objetiva, é sempre feita – como fragmentos manipuláveis (e remanipuláveis) em todos os momentos pelo historiador, rompendo com a presunção cientista e assumindo com frequência o carácter poético, como tal recorrentemente indeterminado e dependente da criatividade, da conceção, da escrita e da comunicação em história» (Bebiano, s/d: 1).

Se o discurso histórico oscila entre a fidelidade aos acontecimentos e a narrativa que veicula esses mesmos acontecimentos, a narrativa literária de cariz histórico usufrui de maior liberdade no tratamento dos factos. Enquanto o historiador pretende reproduzir acontecimentos passados, o escritor faz uma leitura da História que extrapola a realidade (pelo menos, a realidade oficial), produzindo novos acontecimentos. Esta copresença é inevitável pois, como afirma Umberto Eco, «os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, mas também são “pequenos mundos” que põem entre parêntesis a maior parte do que sabemos sobre o mundo real» (1997: 91). É esta novidade que faz do romance histórico mais do que uma simples cópia da realidade, embora se relacione com ela através de um tecido historiográfico que lhe subjaz e constitui o subtexto do universo fictício, cujas fronteiras entre o que é extraficcional e o que é ficcionalizado não estão previamente definidas.

A História torna-se passível de ser alterada verbalmente pelo discurso literário, sem que o autor disso tenha de dar contas ao leitor. A este propósito e sobre *O código da Vinci*, de Dan Brown, Umberto Eco escreveu no *L'Espresso*, em agosto de 2008:

«Entendamo-nos. *O código da Vinci* é um romance e como tal Dan Brown tem o direito de inventar o que bem entender. Além disso, foi escrito com habilidade e lê-se de um só fôlego. Nem chega a ser grave que, no início, o autor nos diga que tudo quanto escreve corresponde à realidade histórica – qual é o leitor experimentado que acredita nisso? Está habituado a estes apelos narrativos à verdade e sabe que fazem parte do jogo ficcional» (2006: 303).

Segundo György Lukács, o romance histórico propriamente dito nasceu no início do séc. XIX e teve como expoente máximo Walter Scott. Embora antes dele já Shakespeare e Goethe tivessem explorado o drama histórico, foi com este escritor que «a particularidade das personagens [passou a derivar] da especificidade histórica do seu tempo» (Lukács, 1972: 17), traduzindo uma preocupação pedagógica de «ensinar o passado a um povo sedento da sua identidade» (Marinho, 2006: 10). O autor canaliza o sentimento histórico de uma forma grandiosa, épica e objetiva, refletindo na sua obra uma sociedade contemporânea da Revolução Industrial, marcada pelo rápido crescimento do capitalismo, onde se confrontam de modo dramático grupos sociais personificados em indivíduos representativos. A precariedade da vida humana e as contingências da existência são tema frequente não só nas obras deste autor como no romance histórico romântico em geral.

Walter Scott encontrou na História do seu país exemplos de como a momentos de vicissitude se seguem épocas de equilíbrio e acalmia, facto que se reflete na intriga dos seus romances. Embora os seus heróis sejam *mornos*, personagens medianas e sem grandes rasgos no modo de atuar ou no perfil psicológico (Scott foi largamente ultrapassado pelos seus seguidores na modelação das personagens – Balzac, Rousseau ou Herculano, por exemplo), foi profundamente inovador não só no modo vivo e humano como as suas personagens encarnaram os tipos histórico-sociais, como também soube traduzir na intriga os novos elementos de transformação social e o modo como eles marcaram os destinos das pessoas, na sociedade real.

«Les traits typiquement humains dans lesquels deviennent tangibles de grands courants historiques n'ont jamais été figurés avant Scott avec cette magnificence, cette franchise, cette vigueur. Et surtout jamais auparavant cette sorte de figuration n'avait été consciemment mise au centre de la représentation de la réalité» (Lukács, 1972: 35).

Noutros casos, o ambiente histórico contemporâneo dos autores serve de pano de fundo à pura ficção. Acontece com Johnathan Swift e a sua sátira à sociedade contemporânea feita n' *As Viagens de Gulliver* e com Voltaire que, em *Candide*, reflete a mentalidade ilustrada do

séc. XVIII, contrapondo-a à época das trevas, não deixando ainda de criticar o *mito do Bom Selvagem* de Rousseau. O ser humano torna-se progressivamente ator e motor da História, assumindo um papel ativo e construtivo dos acontecimentos. O Século das Luzes concebe o ser humano como um produto de si próprio e da sua própria atividade na História, conceito que evolui até à dialética marxista, passando por Hegel que concebe «o espírito do mundo como a incarnação da dialética do desenvolvimento histórico» (Lukács, 1972: 28).

Numa carta a Miss Harkness, Friedrich Engels expressou a sua opinião sobre o modo como a literatura espelha a sociedade em que se desenvolve:

«Dear Miss Harkness,

I thank you very much for sending me your “*City Girl*” through Messrs Vizetelly. I have read it with the greatest pleasure and avidity. It is indeed, as my friend Eichhoff your translator calls it, *ein kleines Kunstwerk*...

[...] Let me refer to an example. Balzac, whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas *passés, présents et a venir* [past, present and future], in “*La Comédie humaine*” gives us a most wonderfully realistic history of French ‘Society’[...] he groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together» (s/d).

Já no final do séc. XX, foi notória a procura de épocas primordiais para a civilização ocidental como ponto de partida para a criação de universos ficcionais. Surgiu, então, em França, uma plêiade de autores de origem árabe que trouxeram ao romance histórico ocidental uma lufada inovadora, quando narraram de modo ficcionado alguns acontecimentos históricos que marcaram o confronto de duas civilizações, sob a perspetiva do pensamento e da mentalidade árabes.

Da pena de Amin Maalouf saiu a autobiografia de Hassan-al-Wazzan, embaixador magrebe capturado por piratas, oferecido ao Papa Leão X, que veio a chamar-se Jean-Léon de Médicis e ficou conhecido como Leão, o Africano (1986). *Samarcanda*, do mesmo autor, leva o leitor ao coração do mundo árabe no início do século XX, para o fazer viajar até ao séc. XI, na senda de um manuscrito (1998). Pela voz de um dos seus discípulos, um dos maiores sábios árabes e da humanidade – Avicena – traz até nós a cultura e a sabedoria árabes. Foi Gilbert Sinoué, egípcio radicado em França, que fez reviver no universo da ficção esta personalidade:

«Eu, Abu Obeid el-Jozjani, te entrego estas palavras. Elas foram-me confiadas por aquele que foi meu mestre, o meu amigo, o meu olhar, durante vinte e cinco anos: Abu li Ibn Sina, Avicena para as gentes do Ocidente, príncipe dos médicos, cuja sapiência e cujo saber deslumbraram todos os homens quer fossem califas, vizires, príncipes, mendigos, cabos de guerra ou poetas» (1998: 15).

Nesta mesma linha poderíamos nomear muitos outros, mas não queríamos deixar de referir *O romance do Conquistador*, do escritor turco Nedim Gürsel, por recriar através da ficção um momento extremamente importante para a nossa civilização ocidental: a tomada de Constantinopla pelos turcos, em meados do séc. XV. Contrariamente ao habitual, um narrador extradiegético assume a narrativa desde o início, definindo a sua localização espaço-temporal (margem asiática do Bósforo, num «belo verão») e encerra a obra fechando este círculo de uma narrativa presente (entre 1990 e 1995) em que se encaixa a viagem ao passado:

«Agora cai a tarde. As águas afastam-se em turbilhão. As luzes da margem em frente vão acender-se em breve, a fortaleza desaparecerá na escuridão. Neste momento, "Eu não estou no tempo, nem fora do tempo", como disse um romancista apaixonado pela História, um grande romancista de Istambul. Estou no fluxo de uma narrativa, embora ela já não me arraste como antes, no interior de uma narrativa que, ainda que já não possa resistir ao apelo do mar nem do corpo de Denize, me atrai um pouco mais profundamente depois de cada folguedo, de cada momento de gozo, e ocupa um pouco mais de espaço no meu espírito. Posso dizer que *Bogazkesen* começou com Denize; deve prosseguir sem ela» (1996: 314-315).

Em Portugal, na primeira metade do séc. XX, a marcar claramente um novo discurso e uma presença diferente da História na literatura, destacamos Vitorino Nemésio, com *Isabel de Aragão – Rainha Santa*, em 1936. A partir de então, este género literário, com uma longa tradição e popularidade oitocentistas, muito se tem desenvolvido, como veremos em seguida.

### 1.3. O romance histórico em Portugal

«*Erectus, sapiens* depois, o *homo* acabou por se definir como animal mítico, e único da sua espécie, no grande jardim zoológico da Criação. Ele gera a sua própria lenda, nela acreditando tanto como em si próprio acredita, ser lendário na realidade quotidiana assim mesmo assumida – e iludida.» (França, 1984: 67).

O jogo entre a realidade e a ficção chama à liça a questão do modo narrativo, matriz comum aos discursos histórico e ficcional. Enquanto no discurso histórico a sequência dos acontecimentos segue a cronologia, na narrativa ficcional há liberdade para *brincar* com o tempo, podendo haver manipulação da ordem de apresentação dos factos, mesmo quando estes são históricos. É um dado adquirido que o autor da obra de ficção pode manipular os acontecimentos sem ter de justificar, ou sequer explicar, o motivo por que o fez. Encontrou, no universo imaginário, uma maneira de revisitar um determinado tempo, reencontrando algumas personagens eternizadas pelos seus atos, às quais atribui uma nova vida, com novos companheiros de existência e novas aventuras. Geralmente, o autor aproveita lacunas no

discurso da História, momentos mais obscuros que razões e explicações perdidas deixaram envoltos numa aura de mistério. Como num passe de mágica, o autor futuro vai fazer levantar o nevoeiro e brilhar o sol da certeza e da verdade ficcional que não é mais do que simples verosimilhança: «Historiador é cientista, romancista é ficcionista. Como tal eu não tenho de provar coisa nenhuma. Limitei-me a aceitar o desafio de recriar uma hipótese que pode ter-se como verosímil» (Campos, 1999: 398).

No diálogo entre as duas narrativas, não raro acontece que a ficção se torna mais verosímil do que a narrativa histórica, levando o leitor a confundir a narrativa natural com a narrativa artificial<sup>10</sup>, ajudado pelas frequentes observações do autor, que deseja tornar convincente a veracidade do seu relato. Na «Advertência prévia» a *A voz dos deuses – Memórias de um companheiro de armas de Viriato*, João Aguiar vai mais além e afirma estar convicto de que o universo ficcional que recria é mais credível do que a informação que o leitor terá recebido pela via *oficial*, uma vez que esta veicula informações cuja autenticidade o autor põe em causa.

«Boa, má ou simplesmente medíocre, *A voz dos deuses* é uma obra de ficção e não um ensaio histórico rigoroso. No entanto, estou sinceramente persuadido de que o Viriato que os leitores encontrarão nestas páginas está mais próximo do Viriato histórico e verdadeiro que a tradicional imagem do rude pastor dos Hermínios bravamente entrincheirado na sua Cava, em Viseu; mesmo porque Viriato não nasceu nos Hermínios (ou seja, a serra da Estrela) e a Cava é uma fortificação que nada tem a ver com o chefe lusitano» (1985: 7).

Assumindo uma posição diferente quanto à validade das fontes do seu *Amor de Perdição*, Camilo Castelo Branco assevera a sua autenticidade, fornecendo pormenores que levam o leitor a crer que poderá consultar os mesmos documentos, se quiser: «Folheando os livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte: [...]» (s/d: 19).

Não é a fidelidade à História propriamente dita que preocupa Camilo, mas o modo como entrelaça realidade e ficção, pois quer que o seu leitor não duvide da autenticidade da narrativa. Depois de atestar a veracidade de alguns factos e de algumas fontes para assegurar a verosimilhança da intriga, o autor desliga-se da verdade histórica e constrói a sua ficção sem retomar a preocupação de verdade. Podemos tomar como exemplo o «Prefácio da segunda

---

<sup>10</sup> Umberto Eco distingue as duas narrativas: a natural é aquela que «descreve acontecimentos que ocorreram realmente (ou que o locutor crê, ou pretende fazer crer, mentindo, que tiveram realmente lugar)», enquanto a narrativa artificial é «representada pela ficção, que tão-só *faz de conta* que diz a verdade sobre o universo real, ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional.

Normalmente, reconhecemos a narrativa artificial graças ao “paratexto”, ou seja, às mensagens externas que rodeiam o texto. Um sinal paratextual típico da narrativa ficcional é a designação “Romance” na capa do livro» (Eco, 1997: 126).

edição», onde afirma os laços familiares que o unem ao herói da narrativa, querendo, deste modo, convencer-nos de que vai contar uma história verdadeira. Reforça no leitor esta convicção quando, pouco adiante, fala na primeira pessoa, constituindo-se testemunha de uma confidência: «O modo altivo como ela recebeu as cortesias da nobreza – velha nobreza, que para ali viera em tempo de D. Dinis, fundador da vila – fez que o mais novo préstito, que ainda vivia há doze anos, me dissesse a mim» (s/d: 25). A partir deste momento, considera que o leitor está cativo desta ilusão ou pacto ficcional e liberta-se da «prisão histórica».

«Ao perpetrar esta mistificação, o romancista procura autenticar, com a chancela da veracidade, a sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização, tentando escamotear a realidade inelutável de que todo o romance tem de constituir uma “obra de má fé”, quer dizer, sujeita a convenções e artifícios» (Aguilar e Silva, 1982: 734).

As razões que levaram Alexandre Herculano a procurar na História a inspiração para a criação de uma realidade ficcional terão sido diferentes, se considerarmos as palavras de David Lopes, que dirigiu a edição das *Lendas e narrativas* e do *Bobo*, entre outras. Referindo-se ao autor, David Lopes afirmava a necessidade de atualização da literatura portuguesa face ao que acontecia na Europa, dominada pelas obras de Walter Scott e Victor Hugo, os grandes motores deste modo narrativo que pretendia reconstituir o passado, procurando fazer-se eco de valores intemporais:

«Ele quis apenas preservar do esquecimento, a que, por via de regra são condenados, mais cedo ou mais tarde, os escriptos inseridos nas columnas periodicas, as primeiras tentativas do romance historico que se fizeram na lingua portuguesa. Monumentos dos esforços do auctor para introduzir na litteratura nacional um genero amplamente conhecido nestes nossos tempos em todos os paizes da Europa, é este o principal, ou, talvez, o único merecimento deles» (s/d: VII-VIII)<sup>11</sup>.

Por seu lado, Garrett defendia a restauração da tradição nacional, identificando outra razão para a escolha de temas históricos: a necessidade de sermos nós mesmos, de vermos por nós, de tirarmos de nós, em vez de copiar ou beber em fontes alheias. Na «Introdução» ao *Romanceiro*, afirmava que «o tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional» (2005: 31), atitude importante num momento em que a decadência cultural e política dominavam o panorama nacional.

O pensamento romântico estava eivado de uma imaginação histórica marcada pela dicotomia *então / agora*, em função da qual podia ser lançado um olhar para o futuro, com a esperança de que os constrangimentos presentes pudessem ser ultrapassados. O romance procurava na «história mitificada do país as raízes de uma utopia que nunca chegou a

---

<sup>11</sup> Por se tratar de uma edição bastante antiga, considerámos conveniente manter a grafia do texto.

criar», «um testemunho do passado com a capacidade de iluminar o presente e o futuro», em que «as múltiplas intervenções do narrador estabelecem a ponte entre a história que é contada e a História que se pretende fazer» (Almeida, 1997: 448 e 449). Entre o *então* e o *agora* havia, muitas vezes, um fosso: como diz Maria de Fátima Marinho, no séc. XIX, o desconhecimento da História das Mentalidades transparece no romance histórico, na medida em que há dificuldade em atribuir às personagens sentimentos, emoções e atitudes consentâneas com a época recriada, para além de as intrigas serem invariavelmente românticas, refletindo a época e a mentalidade coevas da criação literária (cf. Marinho, 2006: 11).

Podemos verificar esta circunstância nas obras de cariz histórico de Alexandre Herculano, cujo pano de fundo é um momento de transição ou de crise que marca o fim de um ciclo, ou até de um paradigma, e o nascimento de um outro. O autor recuperava momentos decisivos de um passado mais longínquo com o objetivo de o reconstituir, para que os menos letrados acessem ao conhecimento de forma mais fácil. Para tal, recriava aquele momento através descrições pormenorizadas da cor local, do vestuário ou de manifestações que, afinal, refletiam substancialmente a mentalidade romântica.

Embora não possamos falar em romance histórico a propósito dos nossos realistas, sabemos que projetaram na obra literária a sociedade contemporânea, tentando aplicar no desenvolvimento da intriga teorias científicas em voga: teoria de H. Taine, n' *Os Maias*, psicanálise do sonho n' *Os Maias* e em *Uma Família Inglesa*. Imediatamente nos lembramos, também, como Eça de Queiroz sintetiza a ideia de civilização do séc. XIX, nas palavras de José Fernandes, que parecem anunciar alguns versos de Álvaro de Campos:

«Por uma conclusão bem natural, a ideia de Civilização, para Jacintho, não se separava da imagem de Cidade, d'uma enorme Cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu super-civilizado amigo compreendia que longe de Armazens servidos por tres mil caixeiros; e de Mercados onde se despejam os vergeis e lezirias de trinta provincias; e de Bancos em que retine o ouro universal; e de Fábricas fumegando com ancia, inventando com ancia; e de bibliothecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telegraphos, de fios de telephones; de canos de gazes, de canos de fezes; e da fila atroante dos omnibus, tramways, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões d'uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Policia, na busca dura do pão ou sob a illusão do gozo – o homem do seculo XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!» (Queiroz, s/d 17-18)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Também neste caso, por se tratar de uma edição bastante antiga, considerámos conveniente manter a grafia do texto.

Não queríamos deixar de lembrar, ainda, como Teixeira de Queiroz e Tomás de Figueiredo plasmas nas suas obras (sobretudo o segundo) a mundivivência minhota dos finais do séc. XIX e início do séc. XX.

Quanto ao romance histórico propriamente dito, podemos ver como, n'*A ilustre casa de Ramires*, Eça de Queiroz procedeu «a uma magistral desconstrução dos ingredientes inevitáveis para a feitura de um romance histórico, ironizando e parodiando as receitas convencionais e o seu ingénuo entusiasmo pela reconstrução do passado» (Marinho; 2001: 935), enquanto o séc. XX só viu a História imiscuir-se significativamente na literatura (ou vice versa) sobretudo a partir dos anos 60, quando começamos a ouvir falar em pós-modernismo. De qualquer modo, não podemos deixar de recordar que, durante o Estado Novo, o romance histórico teve uma função pedagógica, ao pretender veicular valores ideológicos de exaltação da Pátria, a superioridade dos seus heróis e a magnificência do império português.

Mas foi a partir da década de 60 do séc. XX, depois da publicação de *O delfim*, de José Cardoso Pires, que o romance histórico ganhou novos contornos: o tratamento pós-modernista da História pela literatura afasta-se do de Garrett, Alexandre Herculano, Júlio Dantas, Campos Júnior ou D. João de Castro, assim como das grandes linhas definidas por Lukács: já não há preocupação didática nem moralizante, mas, sobretudo, parodia-se a História, apresentando o passado do avesso, como diz Ana Paula Arnaut (cf. 2002: 21), para desmitificar e corrigir o modo como tem vindo a ser transmitido oficialmente pela História. O leitor aceita definitiva e inequivocamente que não há uma única versão dos acontecimentos e que a realidade passada pode ser recriada através de um discurso novo, em que a palavra adquire uma importância fulcral, na medida em que forja um universo perfeitamente convincente e coerente. Através de um narrador, o autor convence o leitor a partilhar uma opinião ou a aderir a um comportamento de que resulta uma visão inovadora e diferente da versão oficial dos acontecimentos. Este facto pode despertar nele o desejo de corrigir a sua visão da História, levando-o a uma atitude ativa e à pesquisa sobre a época em causa.

Com a publicação de *O delfim*, a ficção portuguesa deixa para trás o Neorrealismo, abrindo portas a uma nova linguagem literária que deixa, entretanto de estar encerrada num «gueto estilístico, à margem de múltiplas vozes com que ela, afinal, convive e a cujas seduções não pode resistir» (Reis, 2005b: 249). Segundo Ana Paula Arnaut,

«assiste-se, com esta obra, [...] a uma multimoda reinvenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só nos delírios concetuais e

formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas também das coordenadas ideológicas do movimento neorrealista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes» (2002: 79).

Dos escritores que assumem maior relevo na literatura portuguesa pós-moderna destaca-se José Saramago pelo modo como subverte a História oficial, abrindo novas vias de leitura com o olhar presente e reelaborando os acontecimentos passados. Embora não seja um romance histórico, o *Ensaio sobre a cegueira*, procura refletir sobre a realidade histórica em que vivemos e a relação que com ela estabelece o escritor. Diz Isabel Pires de Lima que, neste romance,

«a estratégia narrativa muda, não deixando embora de ser do tipo pós-moderno. É dado a conhecer ao leitor um mundo possível, alternativo ao atual, que o leva a abandonar as leis deste e a sua enciclopédia e a adotar temporariamente outra perspectiva ontológica, ou melhor, a mergulhar numa indeterminação ontológica pós-modernista» (1999: 416).

No mesmo artigo, mas sobre o Sr. José, de *Todos os nomes*, diz Pires de Lima que a personagem «decide criar a sua própria realidade, a sua verdade» (1999: 425) para dar sentido ao mundo. Dar sentido ao mundo, preencher as lacunas ou os momentos obscuros do passado ou, no caso de Saramago, defender uma ideologia cujo epicentro está no povo, classe desfavorecida, pobre e injustiçada é, muitas vezes, o objetivo do romance histórico.

Também José Cardoso Pires, em *Dinossauro Excelentíssimo*, estabeleceu uma íntima relação entre a História e a ficção, subvertendo, através da ironia e da metáfora, a realidade histórica que de perto viveu. A palavra, centro da sua mensagem, é preciosa, pois é ela que confere a humanidade ao ser humano e, quando a possibilidade de a utilizar lhe é retirada, a pessoa perde uma parte de si, porque perde algo que faz parte da sua essência humana. Por isso é que a grande arma do Imperador era a manipulação da palavra. Cortava-a, devorava-a, apagava-a da boca do povo pela censura:

«Aquilo que até ali não passava de um gabinete de silêncio e mesa dourada iria ser conhecido por

#### A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde o verbo e o substantivo, a cedilha e restante população do dicionário sofreriam tratamento de último grau» (Pires, 1999: 160).

Mas também lhe alterava o significado habitual – «De agora em diante onde se lia pobreza devia ler-se modéstia» (Pires, 1999: 133) –, para além de a expandir artificialmente:

«o Mestre seguia-a a ondular num quadro de luz, traduzida num ponto, crescendo sílaba a sílaba, ora a comprimir-se, ora a inchar, correndo, nervosa, num sulco elétrico. Os computadores

vomitavam fitas perfuradas: ia ali o registo, a denúncia duma palavra em toda a sua biografia, antecedentes, raízes familiares, duplos sentidos, tudo; era uma vida inteira a desenrolar-se em renda de códigos» (Pires, 1999: 173).

Deste modo, o narrador cria uma teia onde, metaforicamente, os mexilhões eram sugados até à morte, porque eram manipulados. Cansadas de serem lentamente aniquiladas, as palavras iniciam uma rebelião, metáfora da que os humanos não têm (cf. Pires, 1999: 182). A imagem do Imperador a que corresponde a figura histórica de Salazar é profundamente simbólica: o Dinossauro representa um poder tirano proto-histórico gigantesco e avassalador e animaliza, desumanizando, o governante que se afasta de todos, fechando-se num autismo crescente e tornando-se um «monstro de solidão» (cf. Pires, 1999: 177) que acaba por cair na sua própria teia.

Atualmente, muitos são os escritores que procuram nos recantos obscuros da História e das personagens *que se foram da lei da morte libertando* pretexto para a sua criação ficcional. Maria Helena Ventura é um exemplo que explora a intrigante vida amorosa de Luís de Camões e a sua hipotética paixão (correspondida?) pela infanta D. Maria. *A musa de Camões* é um romance onde a intertextualidade com os textos do Poeta está permanentemente presente, onde se cruzam figuras históricas e onde o narrador, homodiegético (o bobo), se aventura na descoberta dos mais íntimos sentimentos da sua personagem: «Camões não consegue comer, pensar, escrever nas horas seguintes. A tal pedido da Senhora Infanta só podia aceder, sem hesitações, mas como controlar a ansiedade até chegar o momento, sem saber o que mais lhe quer, para além do que escreveu?» (Ventura, 2010: 168).

Muitos poderiam ser os exemplos, mas o âmbito do nosso trabalho leva-nos por outros sendeiros. Pretendemos, simplesmente, reforçar a ideia de que «História e ficção partilham certos traços comuns e certos meios de exposição narrativa, embora visando diferentes fins» (Arnaut, 2002: 310): o discurso histórico pretende veicular o conhecimento de uma determinada época, enquanto o discurso ficcional visa a criação de um mundo outro, onde os erros do real histórico pudessem não existir, um mundo que poderia ter sido. Mas a ficção vai mais longe e, por vezes, aproveitando as brechas do discurso histórico, instila a dúvida: *quem sabe se assim foi?*.

Maria de Fátima Marinho é uma referência no estudo do romance histórico português e propõe uma divisão da produção do séc. XX em oito categorias, centradas na focalização da narrativa relativamente à História. Miguel Real, por seu lado, faz uma divisão do romance histórico depois do 25 de abril centrada no modo como a História está presente na narrativa e

considera quatro grandes divisões, a primeira das quais subdivide em cinco itens. Em ambos parece ser consensual que o romance histórico permitiu aos portugueses, enquanto povo, não só harmonizar-se consigo próprios, valorizando e reabilitando o seu passado, como também, diz Miguel Real, os ajudou a integrarem-se plenamente na UE, afirmando a sua identidade nacional. Este último aspeto é válido também para as gerações mais novas que, sendo portuguesas, se habituaram a valorizar mais o que é estrangeiro, diminuindo ou desvalorizando o que é português. O romance histórico português tem vindo a mostrar que a nossa História «está ao nível da dos países europeus de maior prestígio» (Real, s/d: 1), o que, segundo Miguel Real, reconcilia «a consciência dos portugueses com o passado» (s/d: 1).

Um olhar atento pela produção literária das últimas décadas revela uma presença cada vez mais forte do romance histórico que assume, naturalmente, facetas diferentes conforme os autores, sendo os de carácter biográfico aqueles que se destacam. A biografia ficcionada apresenta-se sob a forma de narrativa de um narrador hetero ou homodiegético que geralmente se situa no tempo da narrativa. É o caso de *A voz dos deuses*, de João Aguiar (1984) e de *A musa de Camões*, de Maria Helena Ventura (2010) que, não sendo uma biografia do Poeta, o tem como figura central, diferida pela da Infanta D. Maria. Muitas vezes, porém, é a própria personagem que relata a sua vida, numa autobiografia ou numa pseudoautobiografia, constituindo-se como narrador autodiegético, como acontece com *A casa do pó*, de Fernando Campos (1986), *A sala das perguntas*, do mesmo autor (1998) e *Leonor Teles ou o canto da salamandra*, de Seomara da Veiga Ferreira (1998), por exemplo.

Em qualquer dos casos, são narrativas eivadas de fantasia, que preenche lacunas do discurso histórico oficial, cuja intocabilidade foi posta em causa, na medida em que se altera «frequentemente a ideia canónica que a História compôs das suas figuras públicas, parecendo haver necessidade de penetrar nos mais íntimos segredos e de modificar a ideia transmitida por séculos e séculos da tradição» (Marinho, 2008: 126). Pretendem estas narrativas reconstituir a vida de alguém que se notabilizou num dado momento histórico, acentuando a sua dimensão social, através da focalização subjetiva e parcial de uma personagem. A subjetividade dá espaço à invasão do texto pela ideologia ou, pelo menos, pela perspetiva do autor que, face à falta de elementos, reconstrói os acontecimentos, podendo negar até a versão oficial da História, como acontece em *A voz dos deuses*, ou em *Leonor Teles ou O canto da salamandra*, em que D. Leonor apresenta uma análise psicológica e do carácter de D. João I ou de Nuno Álvares Pereira totalmente díspares da que a versão da História veicula. Nunca será demais, contudo, lembrar que o romance histórico concilia com a liberdade que acabámos de

referir um rigor histórico notável, chegando o autor, com frequência, a referir no paratexto as fontes que validam a sua interpretação da História.

É sempre interessante o modo como o autor manipula os dados da História, reescrevendo-a nos interstícios das hipóteses deixadas em aberto pela narrativa oficial. Em *A ponte dos suspiros*, Fernando Campos (2000) faz levantar a névoa que envolveu o desaparecimento de D. Sebastião, dando-lhe um destino bem diferente mas indubitavelmente mais frustrante, quando o rei reconhece que o seu espaço desaparecera e que, no Portugal ocupado por Filipe de Espanha, já não havia lugar para si, apesar de grande parte do país desejar o seu regresso. Destino irónico e trágico, o que Fernando Campos reservou ao rei desaparecido que iria marcar o ser português para todo o sempre!

Para além das narrativas centradas na vida de uma personagem, encontramos também aquelas cujo narrador (geralmente heterodiegético) pretende fazer a reconstrução de um tempo passado, tecendo a trama da ação em função de fontes da História que o autor pode (ou não) identificar no paratexto. A título de exemplo, podemos referir *O caçador e a curandeira*, de Sofia Martinez (2006, que reconstitui a sociedade neolítica da Beira Alta, *O primeiro alquimista*, da mesma autora (2012), cuja ação se passa já na Idade do Bronze, num povoado de Macedo de Cavaleiros, *A escrava de Córdova* e *A profecia de Istambul*, ambos de Alberto Santos (2008 e 2010, respetivamente) e, finalmente, *O Lago Azul*, de Fernando Campos (2007), objeto do nosso estudo.

Alguns autores veem na reconstrução de períodos mais longos da História motivo de estudo e análise do espaço social humano (com os seus usos, costumes, rituais e mentalidade), de movimentos sociopolíticos e de mentalidades. Fazem-no, geralmente, através da história de uma família que deverá, segundo Maria de Fátima Marinho, abranger, pelo menos, duas gerações (cf. 2001: 936). Poderemos citar como exemplos a *História de Branca Dias*, de Miguel Real (2003), *As fogueiras da Inquisição*, de Ana Cristina Silva (2008) ou *O teu rosto será o último*, de João Ricardo Pedro, prémio Leya 2011. A análise de caracteres e do próprio ser humano é um objetivo de Ana Cristina Silva; não propriamente a recriação histórica. A propósito do seu último romance, *O rei do monte Brasil* (2012), diz a autora: «Não foi o lado épico das personagens que me interessou explorar... Foi a sua humanidade» (2012: 15). Esta é uma outra forma de trazer a História para a ficção, de preencher os vazios tão amplos que rodeiam as personagens míticas. Nesta sua última obra, Ana Cristina Silva explorou do ponto de vista psicológico não só a habilidade diplomática de Gungunhana na defesa do seu território como também o fim de vida amargo e o suicídio de Mouzinho de Albuquerque,

porque, diz, «no fundo, o que mais me interessa, são as várias formas de ser» (Silva, 2012: 15).

A análise do modo como se reage às contingências da vida e como se gere o poder (qualquer que ele seja) pode também ser feita através de uma abordagem subvertida ou subversiva da História que abandona o fio cronológico (e aparentemente o lógico) da realidade. Nestes casos, como acontece com *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho*, de Mário de Carvalho (1983), ou *A história do cerco de Lisboa*, de José Saramago (1991), pode o autor quebrar ou até suprimir as barreiras temporais, intercetando o passado com o presente, numa narrativa desestruturada, em que tempos e espaços diferentes se fundem / confundem dando origem a situações imprevisíveis, proporcionando uma atitude crítica do autor relativamente à sua contemporaneidade ou à época em causa. Novas hipóteses se abrem, principalmente um novo olhar sobre o presente e o modo como se lida com situações e problemas concretos.

Quando se fala em subversão da História, pode também pensar-se numa abordagem parodística dos acontecimentos, como acontece em *As naus*, de António Lobo Antunes (1988), por exemplo, com o objetivo de acentuar a humanidade dos heróis que a História consagrou, retirando-lhes a aura mítica e lendária que os sobrevaloriza e até desumaniza. Nestes casos, deixa de ser a História a iluminar a ficção invertendo-se, assim, o esquema vulgar do romance histórico: a ficção pretende assumir-se como mais credível e verídica, refletindo sobre o significado último da História, em detrimento da restauração de um dado momento.

Na mesma linha subversiva encontramos narrativas com uma focalização heterodoxa da História, profundamente irónica (sarcástica, até) e paródica, que subverte a versão oficial dos acontecimentos. É típica da ficção pós-moderna<sup>13</sup> e tem como paradigma *Memorial do Convento*, de José Saramago (1982). Afirma Maria Alzira Seixo, em *A palavra do romance* (1986: 23), que, embora os livros de Saramago tenham sido lidos como romances históricos, de uma perspetiva rigorosa de teoria literária não o são:

---

<sup>13</sup> Utilizamos aqui o conceito de pós-modernismo apresentado por Linda Hutcheon: «um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico e ao fazê-lo problematiza a possibilidade de conhecimento histórico» (1991: 142). Segundo Hutcheon, na metaficção historiográfica pós-moderna convergem sistematicamente ecos de outros textos, seja com objetivo subversivo, irónico, ou, simplesmente, como contexto discursivo. O pós-modernismo tem quatro traços distintivos – a subjetividade, a intertextualidade, a referência e a ideologia – que «estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção, no pós-modernismo» (1991: 160).

«o que acontece é que José Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (mas com intromissões do tipo fantástico que o alteram, note-se), para o filtrar de modo consciente por uma ótica do presente – o que é inteiramente diverso do que acontece com o romance histórico, onde o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar; ora, o que de menos se pode acusar a obra de José Saramago é de que ela seja “passadista”, pois nela justamente o passado tem uma função, diríamos “brechtiana”, de crítica ao presente».

*Memorial do Convento* põe em evidência as desigualdades sociais gritantes e tenta, simultaneamente, corrigir a versão oficial da História que, tantas vezes, esquece a *arraia miúda*. É curioso como, mantendo os valores e conceitos de bondade, de justiça, de seriedade, de dignidade e de respeitabilidade, o narrador subverte a História, exaltando o povo e rebaixando a realeza (sobretudo o rei, D. João V, que ridiculariza) e a nobreza em geral, usando a narrativa como arma de arremesso e correção, melhor dizendo, de reposição da justiça, que não é mais, neste caso, do que o reconhecimento por parte dos leitores do séc. XX (e XXI), da importância dos trabalhadores que construíram o convento, os verdadeiros protagonistas da História. São eles (e até os bois!) que conferem o poder a el-rei, pois «se estes homens e estes bois não fizerem a força necessária todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma» (Saramago, 1984: 246).

Terminamos esta breve análise do romance histórico contemporâneo português fazendo referência aos textos ficcionais que ganham significado através da ironia e da paródia, como é o caso de *A paixão do conde de Frois*, de Mário de Carvalho (1986), ou, do mesmo autor, *Um deus passeando pela brisa da tarde* (1994).

Afirma Miguel Real que o romance português do final do século XX sofreu uma tensão estética do nacionalismo para o cosmopolitismo (cf. Real; 2012: 59), o que se revelou na opção por temáticas universais. Pensamos que não será forçado referir, a este propósito, o romance de Maria João Martins, *Como o ar que respiras*, cuja trama ficcional se insere na temática do amor profundo que une Angie e Gabriel cujas vidas se cruzaram na paixão por um verso de Elisabeth Barrett Browning. Não sendo propriamente a biografia da poeta inglesa, a obra tem uma dimensão histórica significativa, recorrendo frequentemente a textos de Elisabeth Browning.

Referimos aqui apenas alguns dos inúmeros exemplos possíveis, de modo muito sucinto, pois o nosso objetivo é centrar-nos na obra de Fernando Campos, muito concretamente no romance *O Lago Azul*. Preparando uma leitura mais profunda desta obra, procurámos compreender como é que este autor concilia a produção literária com a História.

### 1.3.1. *Fernando Campos, cultor do romance histórico*

Temos vindo a falar do modo como a realidade se imiscui na ficção ou como a ficção se entrosa com a realidade, criando um universo paralelo em que uma outra versão dos acontecimentos, tal como os conhecemos, aconteceu de facto. Quando dizemos *de facto*, queremos sublinhar a ideia de que a ficção é uma realidade à sua maneira; *é aquela realidade*. Curiosamente, o primeiro romance histórico de Fernando Campos – *A casa do pó* – nasceu do cruzamento da realidade histórica da vida do autor com a sua imaginação, provocada e espicaçada por um pequeno e muito raro livrinho – o *Itinerário da Terra Santa*, de Frei Pantaleão de Aveiro – que irrompeu na Avenida de Roma e veio despoletar o vulcão da criação literária que só esperava um pretexto para entrar em ação: «Mas *A casa do pó* foi um piparote, foi urgente, foi a própria história que se me impôs. Não é vulgar um escritor ter uma história assim, fabulosa» (Campos, 1987c: 2).

Nascido em Águas Santas, no concelho da Maia e no distrito do Porto, este professor de Latim, Grego e Português que, no exercício da sua profissão, percorreu boa parte do nosso país, tarde revelou ao grande público o seu talento. Foi precisamente com esta «história fabulosa» onde uma personagem desconhecida de muitos de nós regressa à luz do dia com as suas inquietações, as suas dúvidas e, sobretudo, a sua perseverança, que Fernando Campos iniciou uma carreira que tem sustentado com uma produção regular, de cariz eminentemente histórico. Com Frei Pantaleão de Aveiro emerge, ante os nossos olhos, um mundo surpreendente que contraria muitas ideias pré-concebidas e preconceituosas que geralmente temos dos tempos idos. A personagem, envolta no mistério da sua origem, busca uma identidade que não se pretende perdida. Nem a de Frei Pantaleão, nem a nossa, de portugueses, hoje: «Assim como Frei Pantaleão andava à procura da identidade, eu fiz o último capítulo nessa perspetiva. Temos de acreditar em nós, na nossa identidade, sob pena de [...] o País acabar por ser, também, uma casa do pó...» (Campos, 1987b: 5).

O romance histórico é sempre uma encruzilhada onde convergem diferentes tempos, diferentes problemas, diferentes histórias. O autor pretende não só recriar um tempo passado, mas também projetá-lo no presente e no futuro, chamando a atenção para os problemas mais profundos do ser humano.

«O problema de Chipre. E a Palestina, há quantos séculos aquilo é assim? E os problemas do Mediterrâneo – as questões dos turcos e venezianos, no século XV, é só mudar-lhes os nomes que estão lá todos hoje. Tal como o problema dos cativos, dos sem pátria – eles estão aí! No fim do livro, Pantaleão regressa a Portugal, tal como nós agora regressamos – o ciclo imperial terminou» (Campos, 1987c: 3).

Nas palavras de Fernando Campos reflete-se a preocupação de não fechar o texto ficcional no passado, de encontrar, talvez, um fio unificador da História e da própria humanidade que se traduz nos seus constantes e recorrentes problemas existenciais e de interrelação. Também aqui o autor faz uma chamada de atenção para a realidade portuguesa contemporânea, uma espécie de aviso para que os portugueses aprendam a viver no seu espaço geográfico mais reduzido, depois da perda / transmissão / devolução dos territórios ultramarinos. As lições do passado são importantes e devemos aproveitá-las para resolver os problemas atuais, precisamente porque a novidade da História é relativa. Afinal, a História repete-se: «Que os problemas de hoje podem ser equacionados a partir dos antigos é um facto» (Campos, 1987a: 7).

Numa outra entrevista, no ano seguinte, Fernando Campos voltou a insistir na sua preocupação em abrir a narrativa romanesca ao tempo futuro, não só pelas razões que apontámos atrás, mas ainda porque a procura da Verdade está inscrita no ser humano como se fizesse parte do seu ADN. A par deste facto, articula a questão da pertença dos turcos à Europa, tão atual hoje como há 25 anos ou ainda há quatro séculos. Talvez não erremos se considerarmos que o autor faz, por vezes, um jogo inverso, isto é, se projetar no passado um problema atual, dando continuidade ou até encontrando um fio condutor da História, uma razão de ser dos acontecimentos que podem hoje intrigar-nos e cuja existência radica num tempo bem anterior ao nosso. Parece-nos poder fazer esta dedução a partir da afirmação «considero importante o livro ter um eco atual», feita numa entrevista, em 1998:

«Há, há mais, porque o título [*A sala das perguntas*] ultrapassa a própria Inquisição. É a procura da Verdade, no tempo e no espaço. Os problemas dos homens daquela altura ainda existem e são problemas concretos. Aliás, uma das constantes dos meus livros é que, já que são ditos romances históricos, não ficam no século XVI. Vêm até aos problemas de hoje, porque considero importante o livro ter um eco atual. Por exemplo, o problema de Chipre, que está na *Casa do pó*, ainda hoje se mantém. O problema dos Balcãs, que começou nos séculos XIV e XV com a invasão da Europa pelos turcos, vamos vê-lo aqui, neste livro» (Campos, 1998: 2).

Campos considera que *A casa do pó* é mais do que uma «mera incursão pelo chamado romance histórico [e que] nele estão, igualmente, velhos problemas da humanidade, problemas seculares, que ainda hoje persistem, nos mesmos cenários, e saltam para outros mais alargados» (Campos, 1987b: 5). De facto, a preocupação com os problemas e dramas humanos é evidente, muito particularmente quando se trata de justiça ou do seu contrário, a injustiça, tema que aborda em algumas das suas obras como *A sala das perguntas* ou no *Prisioneiro da Torre Velha*. Sobre a personagem desta obra, vítima de sucessivas injustiças,

como a tantos acontece nos nossos dias, diz: «Este drama do homem acusado é parecido, em alguns aspetos, com o que está a acontecer hoje. Nos meus romances gosto muito de estabelecer nexos entre épocas ou ecos entre histórias antigas e a atualidade» (Campos, 2003/2004: 60). Nestas palavras lemos mais do que um paralelismo de situações: aqui está uma crítica clara ao sistema judicial contemporâneo, à sombra do qual se praticam tantos atos que repugnam ao bom senso e ao elementar sentido de justiça humana.

Para além da abordagem reflexiva sobre algumas das questões mais profundas do ser humano e da convivência dos povos, Fernando Campos revela, por vezes, a preocupação de repor uma certa justiça relativamente àqueles que a História esqueceu: as mulheres e os grupos sociais menos relevantes para os relatos oficiais. Explica como o faz, numa entrevista ao *Jornal de Letras*:

«Às vezes são precisas figuras que cumpram funções muito determinadas. Um moço de recados, um Cupido, um coro grego. Nesse painel de personagens ficcionadas, trato também de fazer justiça às mulheres porque, da aristocracia ou do povo, são as grandes silenciadas da História. Os documentos são produzidos a mando de quem pode pagar, de quem detém o poder e, como é evidente, raramente as mulheres tiveram essa capacidade. No mesmo sentido, procuro chamar a atenção para os grupos sociais a quem, por assim dizer, estava vedado o acesso às crónicas» (Campos, 2003: 22).

Das palavras de Fernando Campos, podemos deduzir que a memória cultivada pelo romance histórico funciona como um reforço do alicerce do presente para a construção do futuro, através da preocupação em consolidar, e até eternizar, valores, personagens e acontecimentos. Se considerarmos os dois tipos de memória – a *anamnesis* (simples recordação) e a *anagnorisis* (processo de reconhecimento que estabelece uma ponte entre o passado e o presente) – ser-nos-á legítimo afirmar, na sequência das palavras do autor, que o romance histórico se integra nesta última. Para corroborar esta opinião, vejamos o que diz Vincent Geoghehan:

«In *anagnorisis* memory traces are reactivated in the present, but there is never simple correspondence between the past and the present, because of all the intervening novelty. The power of the past resides in its complicated relationship of similarity/dissimilarity to the present. The tension thus created helps shape the new. The experience therefore is creatively shocking» (2005: 54).

A tensão a que Geoghehan se refere corresponde ao *modus faciendi* do romance histórico, à atitude do escritor face às realidades que tem de conciliar na sua obra. Quando decide recriar um momento passado, Fernando Campos mantém-se fiel ao rigor histórico, preocupando-se em preservar a memória, o que o diferencia de grande parte dos cultores pós-modernistas

deste género literário que, frequentemente, distorcem e subvertem a História como meio de atingirem o seu objetivo, geralmente crítico.

«O fundo da história [*A casa do pó*] é rigorosamente histórico, as personagens viveram um dia em Portugal, o protagonista foi um ilustre escritor português que escreveu o *Itinerário da Terra Santa*, notas, expressões e meticulosas observações de quanto viu e aprendeu na peregrinação que pessoalmente lhe foi dado viver. Em *A casa do pó* recria-se todo o ambiente desse século XVI não só português mas europeu, no largo teatro do Mediterrâneo.

[...] Na reconstituição dos problemas e embates políticos e ideológicos e religiosos da época, não podia evidentemente deixar de parte qualquer pormenor» (Campos, 1987a: 7).

Nas diversas entrevistas e conversas, Campos não deixa de insistir no rigor da pesquisa, que o leva a ler «tudo com minúcia, movido pelo rigor histórico, com papel ao lado» (Campos, 2003/2004: 61), a fazer «investigação por um pormenorzinho de nada» (Campos, 1987c: 3), porque «o fundo da história é verídico, é aquilo mesmo, é a vida dele» (Campos, 1998: 2). E é precisamente da pesquisa que surgem as brechas da História, pontos de fuga para a criação literária, que nos levam rapidamente à questão do entretecer da trama ficcional e ao modo como o escritor lida com os ingredientes de que dispõe. Se a fidelidade aos factos é ponto de honra, como parece, qual é o espaço reservado à imaginação? O próprio autor responde, dizendo que encontra o seu espaço no vazio documental que o historiador não sabe explicar (cf. Campos, 1999: 29) e no silêncio que emana desse vazio:

«Como encontro um silêncio muito significativo, é fácil pôr o rei a cavalo ao encontro da sua amada. Faço tábuas cronológicas muito meticulosas, de modo a evitar erros. [...] Mas a uma personagem inventada é muito fácil matar se incomodar muito o desenrolar da intriga. Foi o que fiz em *A casa do pó* com o pobre frei Gaspar. Ele estava em Tavira, fi-lo ser vítima de um terramoto que, de facto, aconteceu. Foi soterrado pela abóbada do convento» (Campos, 2003: 22).

Fernando Campos aproveita as brechas da narrativa histórica para as preencher com a narrativa ficcional, de modo a que a *outra versão* caiba no horizonte de expectativas do leitor sem forçar o seu conceito de verosimilhança. O escritor pesquisa, com rigor, os acontecimentos de uma determinada época, mas depara-se, a certo ponto, com uma nebulosidade que impede o prosseguimento na senda do rigor e da verdade histórica. É então que surge uma hipótese atrevida que só o pacto entre escritor e leitor pode tornar aceitável. História e ficção embricam-se de tal maneira que «inúmeras vezes [...] textos antigos surgem nas falas das personagens. [...] Elas dizem quase *ipsis verbis* as palavras encontradas nos documentos dos cronistas» (Campos; 1995b: 7) ou nos escritos de Erasmo, Lutero, Amerbach ou Melancton, traduzidos do latim pelo próprio autor (Cf. Campos; 1999b: 28). Fio da História e fio ficcional chegam a fundir-se numa amálgama em que «não é nada fácil destrinçar o que é da lavra de D. Francisco daquilo que é pura invenção do romancista»

(Campos, 2003/2004: 62), afirmou Fernando Campos a propósito de *O prisioneiro da Torre Velha*, mas poderia tê-lo dito sobre qualquer outra das suas obras.

*Psiché*, uma quase biografia de seu avô Silva Lisboa, ator de teatro *vaudeville*, que viajou pelo Brasil no início do séc. XX, teve momentos de glória, mas acabou esquecido e na miséria, é um bom exemplo de como o autor encontra na realidade (neste caso, na sua realidade familiar) temas propícios à efabulação. Para a redação desta obra, Fernando Campos teve de fazer uma pesquisa que lhe permitisse reconstituir não só a época, mas também o ambiente do meio teatral coevo, tarefa em que revelou um cuidado a que já habituou os seus leitores. Nesta obra declaradamente ficcional, assume-se como narrador e, para desempenhar dignamente essa função, procura uma distanciação necessária: «Escrevo *Silva Lisboa* e não *meu avô* porque, como narrador que conta os factos muitos anos volvidos, desejo aproveitar esse distanciamento para ganhar a perspetiva e a imparcialidade possíveis e desfazer a natural emoção» (Campos, 1988: 12).

Quando entra no mundo da ficção, o artista adquire um estatuto demiúrgico que lhe permite eliminar as fronteiras do tempo, do espaço e do saber, lançando mão de todo o seu conhecimento do mundo com o objetivo de o (re)construir, segundo normas específicas para uma determinada obra. Ao fazê-lo, convida o recetor a acompanhá-lo numa viagem ou passeio, ora servindo-lhe de guia, ora deixando-o entregue a si próprio, usufruindo dos prazeres mais ou menos intensos que esse percurso lhe oferece.

Estes passeios são possíveis em qualquer obra de arte, mas atrever-nos-íamos a dizer que a literatura é aquela em que o autor tem maior margem para jogar com a sua memória, fazendo ecoar no texto que escreve reminiscências não só da sua própria vivência mas também de tudo o que já viu, ouviu, pensou e sentiu. Cria um universo limitado e coerente, no qual o leitor entra, levando-o a sério e transportando-o, por sua vez, para a sua vivência, revendo-se nele, encontrando, nesse espaço, referências extratextuais que lhe dizem alguma coisa, ou deixando passar outras, que lhe escapam. A sua enciclopédia particular e a sua perspicácia são convocadas, definindo o grau de profundidade do diálogo que estabelece com o autor e o modo como recebe as referências que descobre no palimpsesto que é a obra/texto. Não é forçoso que a ligação com elas esteja na mesma linha de pensamento ou ideologia, ou suscite as mesmas reflexões que levaram o autor a colocá-las, consciente ou inconscientemente, na sua ficção; elas podem, simplesmente, despoletar outro tipo de sensações, memórias ou reflexões e orientar o percurso num sentido diferente daquele que o guia teria previsto. Mas podem, também, levar o leitor a partilhar o passeio, comungando da

*intentio auctoris*, revisitando, na sua companhia, lugares, obras e autores, recriando, com ele, novos mundos, novas realidades.

Num caso e noutro a leitura torna-se fruição intelectual, uma espécie de jogo cujas regras o recetor vai descobrindo, num diálogo implícito com um outro que, estando na obra, assumiu uma identidade nova (autor modelo) e o convida a fazer o mesmo exercício. Ao aceitar, torna-se um leitor de segundo nível, conforme a terminologia usada por Umberto Eco, que divide em dois grupos os leitores modelo (aqueles que descobrem ou, pelo menos, percebem que o autor modelo deseja, para a sua obra, um determinado tipo de leitor e o interpela, pedindo-lhe colaboração): o de primeiro nível é mais superficial e imediato, frustrando, por vezes a intencionalidade do autor empírico; o de segundo nível mergulha no mundo da ficção, capta «a remissão, o piscar de olhos» (Eco, 2002: 233) do autor empírico, procura a pluralidade de sentidos (até aqueles que não estavam na sua intenção) e deixa-se guiar pelo autor modelo até ao interior do texto, percebendo que há um (por vezes subtil) fio de Ariadne para o conduzir (cf. Eco, 1997b: 33-53).

Aceitando o convite de Fernando Campos em *O Lago Azul*, procuraremos ouvir as vozes e encantar-nos com o passeio por terras da Europa, guiado pelo Vento, quando Portugal e Países Baixos lutaram pela sua independência face ao império de Carlos V e seus sucessores.

## Cap. 2

### O narrador de *O lago Azul* e a sua função aglutinadora da narrativa

#### 2.1. O narrador

«O ser solitário da escrita deixou a concha de contador de histórias inventadas, tantas vezes disciplinado à força pela obscura neutralização duma voz calada sobre si mesma: pôs-se finalmente de pé sobre a página e disse: *eu existo*. [...] Disse chamar-se *Narrador*» (Melo, s/d: 30).

«A narrativa não nos dá toda a realidade, indica-no-la. Força-nos a inventá-la» (Lefebvre, 1980: 211), porque se limita a apresentar uma realidade imprecisa e indefinida, espicaçando a imaginação e a capacidade criativa do leitor, promovendo uma mimese do mundo que, em literatura, acontece «na forma de *poieisis*, criação e organização artística do discurso» (Pozuelo Yvancos, 1998: 227). Qualquer narrativa recria a realidade e o leitor reconstitui-a, num processo de sucessão de planos (realidade histórica / realidade ficcional) que não deixa de ser, no final, *uma realidade*. É como a dor fingida de que fala Fernando Pessoa, que chega a «fingir que é dor / a dor que deveras sente» (*Autopsicografia*). É uma dor fingida que radica numa dor verdadeira e se torna a dor que é transmitida a quem a lê. Assim acontece com a narrativa, muito especialmente com a narrativa histórica: é uma realidade fingida que radica na realidade histórica e se torna na realidade que, apoiado na narrativa, o leitor reinventa. Quando abre o livro, o leitor «desencadeia uma mágica e prodigiosa transmutação na sua noção de realidade», estabelecendo um «pacto narrativo» (Pozuelo Yvancos, 1998: 233) com o narrador da obra que se propõe ler.

O narrador é, pois, o elo de ligação entre o leitor e o universo ficcional, «entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa» (Reis, 1990: 249). A sua especificidade ontológica reside precisamente na função para a qual é criado: ser a voz que apresenta uma diegese que se desenvolve num mundo possível, acompanhando o leitor na (re)criação desse mesmo mundo. Pode ser uma presença discreta que desapareça atrás do seu discurso, mas pode também ser, como é o caso do Vento em *O Lago Azul*, um «eu» que se mostra, assumindo claramente as

rédeas da narrativa, levando o leitor através do tempo, num processo de memorização e recriação de acontecimentos passados.

«Narrar é administrar um tempo, escolher um ponto de vista, optar por uma modalidade (diálogo, narração pura, descrição), realizar em suma um argumento entendido como a composição ou construção artística e intencional sobre as coisas» (Pozuelo Yvancos, 1998: 240). De facto, quando este autor utiliza o verbo «administrar» quer dizer que o narrador faz opções conscientes nas quais o leitor se envolve inevitavelmente, uma vez que não tem outro trilho a seguir a não ser o que lhe vai sendo desvendado. Na obra que ora estudamos, o Vento deixa marcas textuais das suas opções: é ele que decide o rumo a dar à história, acompanhando esta ou aquela personagem – «Segui-los-ei adiante. Neste momento passeio-me pelas mesas dos convivas» (LA: 26); apresenta as personagens – «Este aqui é Diogo Paiva de Andrade, amigo de Dom António» (LA: 60); decide se dá mais ou menos importância a determinados aspetos – «Abreviemos, pois. Tenho mais onde acudir» (LA: 79); explica, informa, traduz, contextualiza, enfim, faz as honras da narrativa.

É o Vento que vê; é ele que conta. Coincidência frequente no processo narrativo, embora não obrigatória. Nesta obra, Fernando Campos optou por uma focalização predominantemente omnisciente (ou focalização zero, como lhe chama G. Genette), embora, uma ou outra vez, o narrador escamoteie o conhecimento que tem da intriga, num jogo de sedução com o leitor, como veremos adiante. Ao contar o que vê, o Vento assume uma posição exterior à história, tornando-se uma voz heterodiegética que observa os acontecimentos desde fora, organizando uma narração centrada no presente, embora com alguns momentos em que profetiza o futuro, antecipando-se e ostentando a sua onisciência, e outros em que traz até ao presente diegético um passado que ajuda a compreender os acontecimentos. É a sua maneira de ir fornecendo ao leitor as informações de que precisa para se integrar no universo diegético.

A leitura de uma narrativa de ficção é sempre um jogo entre a ignorância e a competência, dois polos sempre em tensão que o autor, através do narrador, tem de gerir, deixando fluir as indicações necessárias à compreensão da intriga, de modo a servir uma economia que lhe convenha. A este propósito, Rullier-Theuret fala de uma «omniscience malhonnête»:

«On admet tacitement que le narrateur ne triche pas et qu'il nous a transmis tous les éléments pertinents pour la compréhension de l'action. Mais il n'en est rien, et le texte sans focalisation apparente distribue subtilement les informations. Le romancier distille dans le roman la part de l'ignorance qu'il lui plaît.

[...] Si le romancier choisit une narration non focalisée qui reste à l'extérieur des consciences et des causes, le mystère est complet pour le lecteur, sous-informé naturellement» (2001: 109).

O leitor parte, pois, da ignorância ou do vazio de conhecimento sobre um determinado conteúdo – a trama narrativa – e vai preenchendo progressivamente essa grande lacuna com as informações que o autor, mediado pelo narrador, lhe vai disponibilizando. As primeiras páginas criam alguns contornos do que será o espaço ficcional, mas rapidamente o leitor ganha a consciência da sua falta de conhecimento sobre o assunto, interrogando-se sobre o que se passa, porquê e com quem. São perguntas a que vai obtendo resposta a um ritmo incerto, o que exacerba o seu desejo de saber mais. É esse o objetivo e a arte da composição: «retarder la fin du roman et faire durer la narration, [répondre] le plus tard possible aux questions» (Rullier-Theuret, 2001: 37).

Assim, ao longo da leitura, os hiatos vão sendo paulatinamente colmatados, permitindo ao leitor construir a história, as personagens e o espaço, enfim, o universo ficcional em que se propôs entrar. Mas só consegue ampliar o seu conhecimento a partir dos elementos que o narrador lhe fornece. Este vai-lhe endossando ideias das quais se apropria para a construção da sua leitura, estabelecendo-se, assim, uma conjugação de esforços intra e extradiegéticos, que visam a criação de um universo comum. Deste modo, o leitor torna-se, na terminologia de Eco, um *leitor modelo*, peça fundamental da narrativa, na medida em que ajuda a construí-la. O *leitor modelo* é «uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar» (Eco, 1997: 15), para (co)rresponder às expectativas do autor modelo:

«o autor modelo é uma voz que fala connosco afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer à sua beira. Esta voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e devemos cumprir quando decidirmos comportar-nos como leitor modelo» (Eco, 1997: 21).

Esta tarefa conjunta, sempre mediada pelo narrador, cria um compromisso mútuo que se mantém ao longo de toda a leitura, assegurando a coesão da narrativa e do seu mundo ficcional.

## **2.2. Traços caracterizadores do narrador de *O Lago Azul***

Em *O Lago Azul*, o narrador começa por se colocar no centro da atenção do leitor, quando dedica a si próprio o «Pórtico» e o início da «Ronda Primeira» e do capítulo II. O

Vento, elemento volátil e etéreo, que não vemos, mas cuja suavidade ou bruteza sentimos, apresenta-se fazendo a sua autocaraterização e assumindo o estatuto de narrador do que vai passar-se, através de um convite aos leitores: «Escutai o meu sopro»<sup>14</sup> (LA: 13). Não será fortuita a escolha do nome *sopro*, que lembra o *ruah* divino, o sopro através do qual Deus insuflou a vida ao ser que acabara de criar (segundo relato da criação, Gn 2,7). A identificação do vento com o *sopro* está também presente no grego:

«Chez les Grecs, l'étymologie aide puissamment à saisir cette identification. En grec, *pneuma* signifie souffle, et *pneumatikos* définit ce qui vient du souffle ou du vent. Le vent se dit *anemos*, qui a la même racine que *anima*, c'est-à-dire en latin d'abord souffle d'air, puis souffle de vie. Le dynamisme pneumatique, pourrait-on dire, est celui qui donne vitalité à l'univers et à l'homme. Les Hébreux parlaient de la *ruah*, qui est un fluide puissant animant le cosmos et inspirant le prophète» (Martin-Valat, 2006: 34).

Com esta sugestão, o Vento pretende instituir-se como entidade onisciente, perfeitamente credível, que domina toda a narrativa, podendo, por isso, funcionar como elemento de coesão dos relatos que se seguem. Abrem o «Pórtico» treze adjetivos dos quais um significa *em todos os lugares (ubíquo)*, um tem o prefixo *u-* (*utópico*), dois têm como prefixo o *a* privativo (*acrónico* e *atemporal*) e três têm o prefixo *omni-*. São, pois, sete adjetivos que remetem para qualidades que conferem ao Vento a capacidade de ultrapassar limites que coarctam a ação humana, mas lhe permitem, a ele, aceder e fornecer informações que nenhum outro narrador poderia disponibilizar, como se estivesse dentro *do segredo dos deuses*.

Eixo fundamental da narrativa, o Vento reserva frequentemente alguns momentos do seu discurso para falar de si, da sua maneira de ser e de pensar, dos seus sentimentos e das suas preferências, não se coibindo de se mostrar, em gestos discursivos que revelam algum egocentrismo. Dedicar a si próprio as primeiras três páginas do capítulo II, falando da sua atividade como narrador, da sua onisciência e da sua natureza: «Cego me criou a natureza, mas sem culpa» (LA: 26). Num parágrafo sintetiza a violência com que, por vezes, se manifesta, recorrendo sobretudo a verbos e onomatopeias que surgem em sequências e se tornam enumerações, fundindo-se numa terrível sinfonia:

---

<sup>14</sup> Na segunda pessoa interpelada pelo imperativo (assim como na primeira pessoa do plural de alguns verbos e pronomes utilizados pelo narrador), poderemos vislumbrar a existência de um narratário. No entanto, como é fugaz e pouco consistente, preferimos, ao longo do nosso trabalho, estabelecer uma relação entre o narrador e o leitor, apesar de serem duas entidades de níveis diferentes da estrutura narrativa. Sabendo que «nunca o narrador é uma entidade isolada» (Reis, 1998: 14) e pressupõe, ainda que artificialmente, um destinatário, não nos pareceu, contudo, incorrecto aproximá-lo do leitor, pois, enquanto organizador do discurso, é ele que tem a responsabilidade de cativar aquele que está fora do universo ficcional, puxando-o para dentro dele até à conclusão da narrativa.

«Estrujo a tempestade, estrondeio nuvens penhas de negrume, fuzilo relâmpagos, fendo os céus e ribombo tímbores, tambores, tímpanos, o cascalhar da trovoadas pelas quebradas. Rujo, uivo, silvo, zimbros, bramo a floresta, matraqueio árvores estilhaçadas, dedilho harpas de pinhais, alaúdes de choupos, salteiros e sistros de carvalhedos. Bravejo as fúrias dos mares, refervo o cachão das vagas de encontro aos rochedos, espadano escumas enraivecidas, ressoo trompas de cavernas e furnas, trompetes, clarinetes, fagotes, flautas de canaviais e olmeiros, oboés, cornamusas, olifantes... *Mors stupebit et natura...* a própria Morte se espantará... Ululo os ecos dos vales, soluço, aio, choro a seda dos meus arcos pelos violoncelos e violinos do cordame dos navios, nos búzios das velas dos moinhos, rufo as varas da chuva por telhados e ruas...

Desfaleço a fúria. Num urro final grito o meu *Dies irae...*» (LA: 27).

Foi uma ousadia que não repetiu, falar de si tão longamente! Consciente de que o protagonismo não lhe ficaria bem, passa a fazê-lo com alguma parcimónia, aproveitando geralmente circunstâncias da intriga para se referir à sua ação: «Quanto a mim, um pouco responsável pelos ares podres, aproveito a invernia para com fúria fustigar, varrer mosquedo nojento, sepultar na neve murganhos repelentes» (LA: 275). Os verbos são as palavras que melhor descrevem a sua maneira de ser, traduzindo «la fluidité, la mobilité et l'apparence d'une certaine non-substance» (Martin-Valat, 2006: 33), a inquietação e a dificuldade em estar muito tempo parado ou num mesmo lugar: «Sem parança vento, ventiló, arejo, refresco, açouto revolto, desarreigo... e espreito a existência dos humanos» (LA: 79).

Há um certo narcisismo infantil na atitude do Vento quando fala de si. A necessidade de se mostrar ao leitor revela alguma imaturidade, assim como a satisfação que sente quando uma personagem nota a sua presença (cf. LA: 132). Ao longo da narrativa, ficamos a saber do que mais gosta e então parece uma criança traquina: diverte-se «a ver o desafio, o jogo, o perigo» (LA: 139), regala-se «a soprar gelos e neves pela costa [das] montanhas agrestes, a perseguir coelhos» (LA: 174), embala-se e deixa-se «cair de manso nas pétalas dos nevões» (*ibid.*); sabemos que gosta «é dos ninhos das águias» (LA: 194), que sente a falta da «salsugem do oceano, [do] borrifo das ondas» (LA: 294), mas também percebemos que nunca se esquece do seu papel e isso torna-se assunto sério. Por isso, no primeiro parágrafo da «Ronda Primeira», embora fale de si, fornece já elementos espaciais que definem os limites geográficos da narrativa: «Lá no norte, nos pólderres e ribas de canais das Nederlenden. Nos adejos meridionais do mistral. Na deslocação do planalto de Castilla. E em Évora, onde o rei João terceiro concedeu privilégio a Jerónimo Fragoso de construir um [moinho] ao modo holandês» (LA: 17).

A partir destes elementos, o leitor percebe que a ação se passará na Europa, entre a Holanda e Portugal, devendo Castilla ter um papel que aproxima estes dois países relativamente afastados. Apesar da distância, o leitor percebe a afinidade entre ambos não só

no privilégio concedido por D. João III a um tal Jerónimo Fragoso, que pôde construir um moinho à moda holandesa em Portugal (veio a Holanda até Portugal, trazendo um instrumento produtor de riqueza, mais eficaz talvez do que os que por cá havia), mas também no facto de o próprio Vento parecer trazer a força motriz para os movimentar, pois corre «não por acaso [...] de Kinderdijk, de Schiedam e de Zaandam até às colinas portuguesas» (LA: 17).

Lançados estes dados, parece curioso que o narrador se preocupe, como já fizera no «Pórtico», em deixar transparecer a sua opinião sobre os humanos, opinião essa que se vai consolidando ao longo da narrativa e vem do seu conhecimento da humanidade, adquirido por uma vivência longeva, cuja repercussão se faz sentir na presente narrativa: se excetuarmos algumas personagens pelas quais revela simpatia e até ternura, a humanidade apresenta-se-lhe sob um prisma muito negativo, com a sua violência (muito acentuada), espírito vingativo e traidor, muitas vezes cedendo a instintos primários, diríamos pouco humanos. Começa por declarar, simplesmente, com algum desprezo distante, que os humanos o têm representado em «bosquejos infantis» (LA: 13) para traduzir quer a sua força destruidora, quer a suavidade da brisa com que, por vezes, sopra; continua, num comentário feito num tom semelhante, quase como que num encolher de ombros: «Vão lá entender-se os homens» (LA: 17).

O facto de o narrador não ser uma personagem permite-lhe uma liberdade de movimentação e de perspectivas que beneficia a informação disponibilizada ao leitor. Quando o narrador é interno à ação (homo ou autodiegético), o conhecimento do leitor fica restringido a uma focalização menos abrangente, o que significa que se torna mais limitado. Noutras obras de Fernando Campos, o narrador fala na primeira pessoa. É o caso de Damião de Góis n' *A sala das perguntas*<sup>15</sup>, de D. Francisco Manuel de Melo em *O prisioneiro da Torre Velha* e de Safo em *A Rocha Branca*. Nestes casos, a perspectiva é mais restrita, servindo, contudo, os intentos do autor: são narrativas com traços autobiográficos e relatos de memórias, com uma contextualização histórica muito precisa, que refletem uma visão particular do mundo e da vida. Próxima desta estratégia esteve a escolha do narrador de *A ponte dos suspiros*, um relato na primeira pessoa – Savachão, ou D. Sebastião –, com uma presença sistemática do

---

<sup>15</sup> *A sala das perguntas* tem três narradores distintos: no primeiro capítulo «Enigma alfa 1501-1545», o narrador é extradiegético e onisciente. No segundo capítulo «Enigma ómega 1941», o narrador adota uma focalização externa muito próxima das personagens que conversam sobre a verdadeira identidade de Damião de Góis e preparam a exumação do seu corpo. Assiste à conversa e ao desenrolar dos acontecimentos, abreviando os diálogos recorrendo ao discurso indireto livre, de modo a proporcionar ao leitor uma visão objetiva e pictórica do que se passa, com o intuito de «limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos [...] no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história» (Reis, 1990: 162). Neste caso, pretende o narrador dar conhecimento ao leitor da investigação científica realizada em torno da personagem da obra, sugerindo que o relato que se segue («Relato de Damião») decorre das descobertas então feitas.

diálogo, em que o narrador tem um espaço exíguo. Não é onisciente e adota uma focalização predominantemente externa, embora por vezes conheça o que se passa no interior da personagem:

«Savachão fechou as lágrimas nos olhos e engoliu o soluço na garganta e ficou-se ali como uma estátua. As pessoas passavam, entrando e saindo, magras moedas caíam na carapuça, côdeas de broa, fruta passa.

[...] Nunca olhara nenhuma mulher. Os padres habituaram-no a desviar os olhos. E tinha poluções noturnas... Como estava sentindo agrado em ver aquela moça a dançar!...» (Campos, 2000: 33).

Noutros casos, Campos opta por narradores oniscientes, como acontece n' *A esmeralda partida*, narrada por Garcia de Resende, sagaz e lépido observador de um mundo em profunda transformação, «alguém que assiste de longe [...] e cujo olhar já se encontra conformado à construção de uma versão oficial, diferente da real» (Cabral, 1996). De toda esta diversidade de opções feitas por Fernando Campos, o Vento assume, em *O Lago Azul*, uma posição singular, protagonizando «os redemoinhos da História como as tempestades interiores a cada personagem deixada pelos meandros de uma família espartilhada entre religião, política e traições recíprocas» (Mellid-Franco, 2007), dispondo, por isso, de um leque de informações alargado e de um domínio sobre a intriga que lhe permitem manter a coesão do texto, apesar de proliferação de personagens e de espaços.

A escolha do narrador parece emergir, em Fernando Campos, da própria história e do seu contexto, não sendo, contudo, alheios outros fatores como a personagem. Disse, numa entrevista a *Os meus livros*, sobre *O prisioneiro da Torre Velha*: «É esse humano, prolongado e até pungente relato em primeira pessoa [*Cartas Familiares*] que de algum modo determinou a minha opção por colocar em D. Francisco a voz narrativa do romance. [...] Isso permite-me recuperar mais diretamente a voz das *Cartas Familiares*, a vivacidade das suas expressões» (2003-2004: 61-62).

No caso de *O Lago Azul*, o Vento foi o eleito. Não é uma entidade abstrata e distante – um narrador que desaparece atrás do seu discurso – mas alguém com uma identidade própria, exterior à ação, que muitas vezes parece dar voz ao próprio autor, em algumas reflexões, comentários ou juízos de valor. Fernando Campos cria um narrador plural que assume diversas vozes e se mostra claro defensor de valores em cujo epicentro estão a dignidade humana, o desejo de independência e de liberdade e a simpatia pelos mais fracos do ponto de vista social ou humano.

Quando dizemos que o narrador de *O Lago Azul* é heterodiegético, devemos notar-lhe uma particularidade: embora não intervenha deliberadamente na ação, às vezes, através da sua atividade e maneira de ser, contribui para o desenvolvimento dos acontecimentos: «Como souberam? Foi inconfidência? Há desleais entre os companheiros do Prior do Crato? Certo lhes bufei eu a notícia. Mas eu sou o Vento, independente e livre, isento nos cuidados dos humanos» (LA: 74). Mais tarde referir-nos-emos à proclamada independência e isenção do narrador, mas, por agora, pretendemos acentuar este traço de quem age num nível transcendente à ação ficcional e só por acaso as duas trajetórias se cruzam:

«Cheira a pólvora e intolerância por todo o mundo. Quanto mais sopro, mais espalho a peçonha. Nem sequer tenho de me justificar. Limpar ou não limpar os ares é obra do acaso ou da vontade dos deuses, não ofício meu. Empestá-los é da loucura dos homens. Ondear por montanhas e vales, varrer planícies e deslizar por neves e gelos eternos, empurrar e fazer estrondear nuvens, esse é o meu serviço. O arrote, as esternutações, os descuidos dos homens são apanhados na levada. Conduzo-lhes os barcos oceano além, levo-os a bom porto ou arremesso-os de encontro aos penhascos e os encalho nas sirtes e escolhos... Gosto é de mover-lhes os moinhos no triturar do grão...» (LA: 150).

O Vento – figura que delimita uma fronteira muito ténue entre o mundo fictício e o real – tem, nesta narrativa, um estatuto similar ao do coro da tragédia grega, um elemento que estabelecia a ligação entre os atores e o público, como afirma António Freire: «Aos olhos dos espetadores, [os coristas] faziam assim parte da representação; para os atores, eram já o público» (1985: 99). O narrador de *O Lago Azul* é inquestionavelmente o elo de ligação entre o universo narrativo e o leitor, pela sua própria função, narrar (que pressupõe um destinatário, o leitor), mas também porque cria, com ele, no presente, o universo em que a diegese se desenvolve, eco de acontecimentos passados. Por outro lado, e como veremos adiante, o Vento vai dando voz a dúvidas que surgem ao leitor acerca do que se passa, como também acontece com o coro da tragédia grega: «o Coro, sem deixar de ser verdadeiro ator, interpretaria os sentimentos dos espetadores, seria, por assim, dizer, intermediário entre o público e os atores» (Freire, 1985: 99).

Para além deste elemento de aproximação entre o narrador e o coro da tragédia grega, poderíamos pensar também que, se o coro se manifestava através do canto e da dança, o Vento, pelo seu constante movimento, ora suave, ora mais brusco, realiza uma espécie de dança em torno das personagens, nas suas idas e vindas percorrendo a Europa e até o mundo. E tem voz, o Vento. Pode soar como voz humana, ou de instrumentos musicais compondo uma sinfonia: «Ululo os ecos dos vales, soluço, aio, choro a seda dos meus arcos pelos

violoncelos e violinos do cordame dos navios, nos búzios das velas dos moinhos, rufo as varas da chuva por telhados e ruas...» (LA: 27).

A relação que o leitor mais avisado estabelece entre o Vento e o coro da tragédia torna-se mais evidente quando os seus comentários chamam a atenção para atitudes menos sensatas de algumas personagens, como acontece com Maria Bégia: «Linda situação! Vós sabeis que o coronel vos ama, ele não sabe que vós o amais. Sim, sim. Não o negueis a vós própria. O vulcão da vossa paixão está a despertar. Confessai-o quanto antes ao pobre do vosso noivo» (LA: 227). Mais uma vez, o Vento assume um papel semelhante ao do coro da tragédia, cuja missão era, também, ser «propício aos bons e com palavras amigas [aconselhá-los], aos irados insuflando calma e aos que temem pecar, concedendo amor» (Horácio, s/d:196-198).

Pela sua sensatez, o narrador reforça a confiança que o leitor depositou em si, consolidando a função aglutinadora da narrativa, na medida em que não só articula os diferentes acontecimentos e episódios como lhes confere um denominador comum: a preocupação de que prevaleça a justiça, o bom senso e o respeito pela igualdade das pessoas.

A escolha do Vento é justificada numa entrevista ao *Jornal de Letras*, em que Fernando Campos explica o motivo desta opção: «recorri ao único narrador que, nessa época de transportes muito morosos e difíceis, podia estar em toda a Europa: o vento que “testemunhou” acontecimentos terríveis e loucas ambições de poder» (2007). Com efeito, o Vento não deixa nunca esquecer a sua mobilidade espaço-temporal:

«Tal como deslizo por interstícios de portas e janelas, por canos de chaminés, por nesgas de paredes e vãos de telhas, também me insinuo pelos canais do corpo humano, entro-lhe pelos poros da pele, por narinas e orelhas, penetro-lhe nos bofes e escorrego com o sangue por todo o lado, até atingir os meandros do coração e do cérebro, sede do pensamento. Aquieto-me, então a escutá-lo» (LA: 39).

Deste modo assegura ao leitor que as informações que recebe através de si são fidedignas, sem qualquer margem para erro. Tratando-se de personagens históricas, torna-se fundamental que se estabeleça uma relação de total confiança entre a instância narrativa e o leitor, para que a verosimilhança da trama ficcional se consolide em cada página lida. Para este objetivo concorre também a ação do Vento enquanto veículo privilegiado de informação intradieética que precipita o desenrolar dos acontecimentos. Acontece, por exemplo, quando os opositores de Guilherme de Orange se referem ao grupo liderado por este último, que subscreve a petição entregue à regente Margarida, dizendo que «*Ce ne sont que des gueux*» (LA: 29): «Os conselheiros sorriem. O dito não tardará a correr nas minhas asas» (LA: 29). Noutro

momento, referindo-se à iminente chegada do Duque de Alba para reprimir a rebelião, o Vento afirma: «Nos meus arpejos a notícia alarmante daqui a dias» (LA: 33).

Também em Portugal o narrador exerce o seu papel de informador, quando é necessário espalhar a notícia de que D. António, Prior do Crato, é legítimo pretendente ao trono: «As vozes passam-nas as gentes – eu lhas sopro – de boca a orelha» (LA: 59). Na Suíça, soprou «aos quatro ventos da [sua] rosa» a fama da princesa Emília de Nassau e da sua vasta cultura e conhecimento de línguas, fazendo-a preceder a sua chegada a Genebra; e ainda fez saber que o filho mais novo da princesa, Cristóvão Luís, liderava um grupo de cavaleiros devassos que pôs a cidade de Lancy em alvoroço e indignada: «O clamor das gentes contra o pudor ofendido, a quebra do recato, a desobediência à lei dos homens e de Deus, eu o sopro aos ouvidos dos que detêm o poder» (LA: 267).

Nesta azáfama de vai e vem, de ouvir aqui e além, de levar informação a quem dela precisa, o Vento toma, por vezes, algumas decisões que revelam que, afinal, talvez não seja tão imparcial como quer fazer crer. Face à indecisão dos *gueux de mer*, próximos de Guilherme de Orange, o narrador decide agir e facilitar o assalto dos corsários a Den Briel:

«Decido-me. Entro em ação. Aparto nuvens e deixo brilhar no firmamento a lua cheia pascal, sopro de sudoeste, a empurrar os barcos para o largo de Nieuwpoort, de Ostend, do estuário de Scheldt, viro a és-sueste, vento de és-nordeste, de nor-nordeste e enfio-os na desembocadura do Waal, que é o mesmo que dizer do Maas, que o mesmo é dizer do Rijn, junto a Den Briel» (LA: 35-36).

É precisamente no início da obra, quando assistimos a duros confrontos entre forças oponentes, que o narrador não consegue manter a imparcialidade e acaba por denunciar a preferência por D. António e seus defensores, em Portugal, e por Guilherme de Orange, nas Nederlenden, ambos a lutarem contra um poder invasor e opressor: a Espanha<sup>16</sup>. A proximidade entre os dois povos anunciada no início da obra confirma-se com a ação dos dois líderes que acabam por se encontrar, movidos pelo mesmo objetivo: no palácio do príncipe Francisco de Alençon, duque de Anjou, solicitam-lhe que interceda pelas suas causas junto do irmão, Henrique III de França.

Eis um momento importante que o narrador testemunha, um encontro que marcará o rumo da história: enquanto os pais tratam dos seus interesses políticos, no jardim, a pequena Emília, filha de Guilherme de Orange, e o jovem Manuel, príncipe de Portugal, conhecem-se. O Vento lá está, primeiro, curioso a espreitar os segredos de *Mon journal* de Emília, depois denunciando a sua simpatia por aquela jovem cuja saiinha lhe esvoaçava nos braços (cf. LA:

---

<sup>16</sup> Mantemos a grafia utilizada na obra.

95). É uma simpatia que se manterá ao longo da vida desta jovem que se casará com o jovem Manuel, que por ele sofrerá desilusões e de quem terá dois filhos varões e seis filhas, uma das quais – Maria Bélgica – herdará a simpatia do narrador.

Em suma, poderemos dizer que as diferentes facetas do narrador (que abordámos sucintamente e exploramos em seguida) fazem dele o elemento aglutinador de pequenas ações que se desenvolvem de modo aparentemente disperso, mas que, lentamente, vão convergindo «numa espécie de teleologia racional ou emotiva» (Chatman *apud* Reis, 1990: 13) alcançada no final da obra.

### 2.2.1. *O testemunho do narrador*

A função testemunhal do Vento é recorrente e dá credibilidade à narrativa, sobretudo quando é expressa através do verbo *ver* conjugado na primeira pessoa: «Eu o vi» (LA: 58) afirma, deixando o leitor continuar a frase em pensamento (*claramente visto*), numa intertextualidade que reforça a sua pretensão em instituir-se como entidade fidedigna. Desde o início da sua intervenção que insiste na sua credibilidade: «Eles [os moinhos] como eu que os movo, testemunhas neutras, presenciámos os acontecimentos de terras tão distantes e afinal tão ligadas» (LA: 17). O Vento e os moinhos, entidades simultaneamente exteriores e constituintes do mundo em que se moverão as personagens da(s) história(s) que o narrador vai contar, têm uma neutralidade que conforta o leitor, fazendo-o sentir-se livre para poder interpretar e avaliar o que vai passar-se. É importante que nas primeiras páginas se estabeleçam as regras do jogo ficcional: o narrador sabe o que realmente se passou (até tem quem possa comprová-lo – os moinhos), pelo que é uma fonte inquestionável, e dispõe-se a partilhar com o leitor as informações que possui. A solidariedade narrativa entre as duas entidades (Vento / moinhos) assegura não só a relação de confiança que o narrador pretende estabelecer com o leitor como também a coesão da narrativa e a possibilidade histórica do mundo ficcional que se abre.

O narrador esforça-se por conquistar o leitor e, para o conseguir, usa os subterfúgios que encontra, mesmo que seja necessário iludir e manipular, convencendo-o de algo que, de facto, não acontece: a sua neutralidade é aparente, apesar de todas as afirmações que possa fazer. Através dos comentários e dos juízos de valor que vai fazendo, mostra a sua subjectividade, instila simpatia ou antipatia por esta ou aquela personagem, levando o leitor a segui-lo. De facto, se ler não é um ato neutro, narrar é-o muito menos, pelo que as afirmações de imparcialidade como «eu sou o Vento, independente e livre, isento nos cuidados dos

humanos» (LA: 74) não são mais do que uma tentativa de estabelecer as regras do jogo como muito bem lhe apraz: «Sou testemunha» (LA: 53), «só eu, que nunca durmo, me dou conta» (LA: 74); por isso é a única fonte credível de informação para o leitor.

Ainda nas primeiras páginas, quando se refere à Mondadeira, personagem que estará presente ao longo de toda a narrativa decidindo o momento em que cada pessoa cessará a sua intervenção na história, o Vento diz: «Só eu a senti chegar» (LA: 18). O advérbio de exclusão confere-lhe acesso exclusivo a informações que vai cedendo ao leitor e lhe permitem a construção do universo ficcional. Já um pouco adiante, novamente referindo-se à mesma personagem, o narrador assevera: «Eu bem a vi. Só eu» (LA: 57). Perceber e conhecer a presença da *grande Mondadeira* dá ao narrador um poder quase sobrenatural, um conhecimento que ultrapassa o do mundo sensível e o integra numa esfera de segredos que estão vedados ao conhecimento humano. Nem a Morte tem segredos para o Vento, que percebe e denuncia «o pensamento chocarreiro» (LA: 57) com que ela observa o cardeal D. Henrique, deixando-o viver um pouco mais para o ver sofrer e acabando por levá-lo com uma «gargalhada chocarreira» (LA: 72), só testemunhada pelo narrador (cf. LA: 72, onde a expressão «só eu» é repetida).

Também foi a única testemunha que assistiu ao doloroso fim do almirante Hudson e outros companheiros doentes, abandonados por Henry Green na expedição às águas geladas do norte: «Só eu posso assistir ao fim destes desgraçados na agonia do frio, da sede, da fome, da febre, do enlouquecimento, desaparecidos nas névoas do mar e da memória...». Discretamente, o narrador salva das *névoas do esquecimento* a figura de Henry Hudson, aproveitando o ensejo para, mais uma vez, confirmar ao leitor a coerência da sua narrativa relativamente à realidade histórica.

A exclusividade do seu conhecimento da intriga é o seu apanágio, pois consegue chegar ao local da ação como nenhum outro: insinua-se «por frinchas de portas e janelas, por buracos de fechaduras» (LA: 33), «pelos ferrolhos dos trincos, pelos bueiros dos ratos» (LA: 74), segue o almirante Coligny no seu regresso a casa, pelas ruas de Paris, junto ao Louvre (cf. LA: 40), voa «pela cidade a assistir à demência» (LA: 44) desencadeada pelo assassinio de Coligny, envolve-se «no respiro das palavras» (LA: 49) dos neerlandeses que organizam a sua defesa e prometem fidelidade a Guilherme de Orange, sente a revolta da «nação portuguesa» (LA: 302) relativamente à ocupação espanhola, assiste às reuniões secretas dos que preparam a restauração da independência, vê que se confessam e comungam os conjurados, esvoaça os cabelos brancos de Miguel de Almeida quando, da varanda do palácio, grita ao povo a

libertação do jugo do rei de Castilla (cf. LA: 303-304). Finalmente, acompanha a viagem de regresso a casa de Maria B elgia e do príncipe Friedrich, durante a qual «durante dias, não se lhe ouve palavra [  a princesa]» (LA: 323). J  antes tinha acompanhado Maria B elgia, sua mãe, Emília de Nassau, e suas irmãs na primeira visita a Prangins:

«Eu, que já corri, descorri e escorri por todos os compartimentos, salas, saletas, sal es, quartos, alcovas, sagu es, águas-furtadas, cozinha, copa, esconsos, caves, venho empoleirar-me nas sinetas da capela a tentar zoar os bronzes, at  ver de sa da a princesa e companhia a tomarem os trens e partirem de regresso» (LA: 193).

«La *fonction testimoniale* ou *modalisante* exprime le rapport que le narrateur entretient avec l’histoire qu’il raconte. Elle peut  tre centr e sur l’*attestation* (le narrateur exprime son degr  de certitude ou sa distance vis   vis de l’histoire), sur l’* motion* [...] ou encore sur l’* valuation*» (Reuter, 2006: 64). No caso do Vento, esta fun o centra-se na confirma o dos factos, o que reforça n o s  a autenticidade do relato como o papel fundamental do narrador no processo de leitura. Simultaneamente, está intimamente ligada   sua omnisciência: porque tudo v  e a tudo assiste, sabe tudo.

### 2.2.2. A omnisciência do narrador

Como referimos anteriormente, o narrador de *O Lago Azul* apresenta-se desde o início e faz questão de afirmar inequivocamente a sua omnisciência, assegurando ao leitor que   a fonte mais fiável para lhe fornecer as informaçoes. Cativa-o, dando a entender que a sua presença   indispensável e que a sua sabedoria reverte a favor de quem l , permitindo-lhe compreender e integrar-se no universo ficcional. Para além da proximidade que mantém com a morte (personificada na Mondadeira) e do conhecimento que tem da sua a o, e até dos seus pensamentos, sabe o que se passa e o que vai passar-se nas Nederlenden, em Portugal, na Europa e um pouco por todo o mundo: «porque não me pergunta a mim que, num sopro, cirando por todos os caminhos do tempo e do espaço?» (LA: 159).

Quando o narrador p e a sua omnisciência   disposi o do leitor, este obt m um domínio do texto que lhe permite ver para além de um determinado tempo, espaço ou personagem, provocando-lhe a sensa o de avanço rápido da a o sem, contudo, deixar lacunas no desenvolvimento da trama. Mesmo quando o narrador omnisciente nos diz tudo, só aparentemente o faz, pois reserva para si uma parte importante da informa o, escondendo-a sob a máscara da ignorância.   uma maneira de se aproximar do leitor, de criar curiosidade ou de lhe transmitir a sua própria expectativa, mantendo-o cativo da tensão entre a ignorância e o

conhecimento. Este é um princípio fundamental da economia da narrativa, uma vez que é a subinformação do leitor que sustenta a leitura e permite provocar a surpresa que a anima: «Le fait qu'il puisse tout *percevoir* ne signifie pas qu'il *raconte* tout. Dans nombre de cas [...], des effets sur le lecteur (effet surprise, par exemple) peuvent être réalisés en dissimulant des éléments importants» (Reuter, 2006 : 70).

O primeiro impacto da onisciência do narrador de *O Lago Azul* é forte e assegura ao leitor que ele sabe, de facto, muito. No início da obra, como que a clarificar posições, revela o futuro de D. Sebastião, quando ainda o apresenta menino, a assumir o trono: «Sebastião é agora o reizinho. Para ele guarda [a Mondadeira] golpe de mais primor e fatalidade» (LA: 23). Desde cedo o leitor se sente dependente das suas informações, expectante em relação ao que ele querará dizer-lhe, às portas que lhe abrirá para aceder totalmente ao universo em que se dispôs a entrar. São pequenas deixas que estabelecem a hierarquia da narrativa: há um guia que conhece e domina a diegese e há um leitor que, deixando-se orientar, aspira, contudo, a conquistar alguma autonomia na aventura da leitura.

É precisamente no início que o Vento afirma com mais frequência a sua supremacia, através de pequenas expressões em função das quais revela o domínio que tem sobre a narrativa. Sabe, por exemplo, que Catarina de Médicis, «sozinha em seus aposentos, [está] a enredar a teia horrível» (LA: 39). Sabe-o porque lhe ouve «o pulsar das ideias» (LA: 39) e percebe que o objetivo é manipular o seu filho, Carlos V, um rei psicologicamente fraco, que defende os huguenotes, entre os quais encontra uma figura paternal – Coligny –, violentamente assassinado pelos sequazes de Catarina de Médicis.

Mas não é só o interior das personagens que o Vento descortina: a Terra é sua e, «de rajada, [põe-se] aqui e além no mesmo instante» (LA: 179). Aliás, não é uma simples deslocação rápida que o caracteriza, mas uma omnipresença real que se traduz na expressão «se é que eu posso deixar algum lugar» (LA: 178).

«A todos os quadrantes me alcanço, a todas as quartas, a todos os sóis e todas as sombras, a todos os quartéis dos dias, dos anos, dos séculos. Arço pelos ervascais das brenhas, enregelo e carambela a humidade pelas alturas das serranias, pelas frouxidões do sol, sopro teso, esperto, fresco, galerno, bonançoso todas as velas de todos os rios, mares e oceanos, as bandeiras e pendões de todos os exércitos, os moinhos de todas as colinas» (LA: 78-79).

Neste breve excerto, com a repetição anafórica do quantificador universal *todos / todas*, com a antítese *sóis / sombras* e com as enumerações, o narrador não dá ao leitor margem para duvidar da sua capacidade de movimentação e deslocação, confirmando a sua posição privilegiada ao disponibilizar informação verdadeira e atualizada. Mais tarde dirá dos filhos

de D. Manuel e de Emília de Nassau que «não é em Wesel que lhes nascerão os filhos» (LA: 127) e, sobre os descendentes de Cristóvão Luís, anunciará que «um será eclesiástico, o outro capitão de couraceiros» (LA: 281).

«El narrador “impersonal” suele tener poderes suprahumanos, que lo ponen fuera del alcance de nuestras exigencias de verosimilitud» (Reyes, 1984: 94). O Vento é um bom exemplo, pois confia de tal modo na sua omnisciência que se compara às sibilas, arrogando-se um poder profético que o alça a uma condição superior:

«Tenho visto e ainda hei de ver mais. Mas, já que sou Vento, sibilemos agora, quero dizer, façamos de sibila, sopremos alguma coisa vindoura. Está escrito nos astros, no voo e nas tripas das aves: uma neta do falecido d'Aubigné há de nascer um dia para ser uma secreta rainha de França...» (LA: 276).

Porém, o romance é um sistema de omissões (cfr. Rullier-Theuret, 2001: 110) e nem sempre o narrador opta por estadear a sua omnisciência, podendo simular desconhecimento do que se passa, como se fosse um espectador e acompanhasse os acontecimentos. As peripécias desenrolam-se ora surpreendendo o leitor, ora confirmando as suas suspeições, mas trazendo sempre algo de novo na construção da história.

«Même si le narrateur omniscient a l'air de tout nous dire et de tout nous expliquer, il réserve forcément une part de son information, sinon il n'y aurait plus d'intérêt romanesque ni de surprise possible. La première vertu de l'auteur est de savoir se taire, il ne dit jamais d'emblée tout ce qu'il sait, mais dévoile les éléments nouveaux selon un principe d'économie. Le *coup de théâtre* n'est pas autre chose que l'apport brusque d'un élément dont le lecteur ne disposait pas» (Rullier-Theuret, 2001: 110-111).

O Vento comenta, exclama, mostra-se curioso e expectante relativamente ao que possa vir a acontecer, chegando por vezes a dirigir-se diretamente às personagens. Esta atitude reforça a sua ligação com o leitor, na medida em que deixa ambos numa situação de igualdade relativamente ao desenrolar dos acontecimentos, diluindo a sua posição privilegiada de omnisciência. Por vezes, mostra-se curioso com o que vai acontecer, mesmo depois de ter deixado bem clara a sua omnisciência: «e até este Dom António será objeto de firmes lealdades e não ficará isento de traições. Lá iremos. Agora correrei ali adiante, que sinto um burburinho em Santarém» (LA: 79). Note-se como, logo depois de ter mostrado saber o que vai passar-se com Dom António, o Vento necessita de se deslocar a Santarém para satisfazer a curiosidade.

As incertezas do narrador criam a ilusão de um universo ficcional não acabado, não definido previamente pelo autor e de cujo desenlace o narrador tenha conhecimento, um universo que limitaria a ação das personagens e as envolveria numa artificialidade

incompatível com a verosimilhança. Embora o autor tenha um plano estabelecido, não pode revelá-lo nem deixá-lo emergir na narrativa. Assim,

«pour dissimuler le caractère achevé de son histoire, l'auteur va multiplier les marques d'un apparent inachèvement. [...] Les traces d'incertitude, les feintes ignorances du narrateur sont là pour mettre en place l'illusion d'un monde encore déchiffré, ou difficile à déchiffrer, et dans lequel les personnages échappent à leur auteur parce qu'ils sont libres» (Rullier-Theuret, 2001: 45).

Embora tenha necessidade de assegurar a sua primazia, nunca deixando esquecer que é ele que tem as informações completas («Mal sabem eles, mal sabe a Emília, mal sabem as princesinhas, sobretudo Maria Bégia, que Prangins é rota dos seus destinos...») (LA: 179)), o narrador não quer que o leitor se sinta excluído ou diminuído na sua capacidade de procura e descoberta. Por isso faz com ele um jogo de escondidas: eu finjo que também não sei e vamos os dois descobrir o que se passa. Desce do seu pedestal, torna-se curioso e acompanha os acontecimentos, pondo até a hipótese de se enganar: «Ou eu me engano muito ou, neste fojo de cobardes e traidores que é o reino, é fidelidade até à morte. Veremos...» (LA: 73). O verbo *enganar* chama o leitor, que se torna cúmplice na descoberta dos acontecimentos, e convida-o a prosseguir; as reticências, tão frequentes no discurso do Vento, prometem novidades.

A proximidade com o leitor expressa-se num *nós* subjacente ao texto: «Curiosidade minha em aguardar o que vai suceder, quando tenho tanto mundo aonde acudir e soprar? Acontecimentos não menos graves me chamam a Paris. Corramos, corramos...» (LA: 37). A primeira pessoa do plural do verbo indica a urgência em satisfazer a curiosidade; noutro momento, a utilização do possessivo da mesma pessoa puxa o leitor para dentro da narrativa: «Do seu desterro do castelo de Ucieda chamara o rei Filipe o nosso já conhecido duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo» (LA: 79). Se em algumas passagens o Vento se ergue acima da condição humana, outras age como uma pessoa, indo «por aqui dar uma volta a ver como tanto pessoal, entre família, comitiva e serviçais, se aloja» (LA: 196).

A curiosidade deixa-o muitas vezes expectante relativamente ao que vai passar-se, levando-o a perguntar-se (implicitamente a perguntar ao leitor: *Fazes tu ideia do que está a acontecer?*) «que fará por aqui, em Genève, o coronel von Croll, a bater à porta d'Aubigné?» (LA: 233). Aparenta ignorância quando utiliza expressões dubitativas ou interrogações acerca do que as personagens sentem ou pensam – «Que estará ele a segredar-lhe ao ouvido?» (LA: 108). A interpelação indireta ao leitor cria um despique entre ambos e permite àquele a veleidade de pensar que poderá ultrapassar o narrador se acertar... Está definitivamente dentro do universo ficcional, faz parte dele e assiste aos acontecimentos numa posição privilegiada. E quando Franz, um neerlandês desesperado pela fome e pelo sofrimento da

guerra, pegou na espada e avançou para o burgomestre que pedia mais sacrifícios, o que pensou o leitor? Compreendeu o que sentiam todos os outros neerlandeses que assistiam à cena, ou deduziu o mais óbvio? O Vento diz «Só eu pensei que o ia matar. Por nenhum daqueles corações passou tão sinistra ideia» (LA: 52).

O aparente esvaziamento da onisciência do narrador cria na superfície do texto lacunas que correspondem a algo que não é dito com o objetivo de dar espaço ao leitor que constrói a sua leitura de modo singular e pessoal. «Não-dito» significa, segundo Umberto Eco,

«non manifesté en surface, au niveau de l'expression: mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur» (1979: 62).

O texto, «tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir» (Eco, 1979: 63) pede ao leitor uma participação ativa: convida-o a utilizar a sua enciclopédia e pede-lhe que infira do texto algumas conclusões, partindo do que a narrativa já lhe ofereceu.

Como qualquer ser mortal (ou leitor), o Vento espanta-se com o que se passa e parece ultrapassado pelos acontecimentos: «Cerradas as portas da câmara, com grande espanto meu, em vez da confissão de seus pecados que tem para lhe dizer?» (LA:70). Depois da expressão do seu espanto, a interrogação do narrador sugere ao leitor que avance uma hipótese; no entanto, anteriormente já forneceu elementos que vão orientar a previsão: a inimizade do cardeal Dom Henrique em relação ao sobrinho e a sua obstinação em esconder os documentos que asseguram a legitimidade do nascimento do Prior do Crato. Dom Henrique é apresentado como uma pessoa de mau carácter que põe o ódio ao sobrinho acima de qualquer outro interesse. Apesar de a hora da morte ser um momento em que, habitualmente, a verdade e o arrependimento se manifestam, isso não aconteceu com o cardeal, o que provocou o espanto do narrador, levando o leitor a concluir que a personagem se manterá fiel a si própria e ainda terá tempo de fazer mais uma maldade.

Noutras situações, o Vento tem de correr para conseguir acompanhar os acontecimentos, porque há uma instância superior que confere outro dinamismo à narrativa: «Está o tempo a correr mais rápido que eu» (LA: 54), diz o narrador, como que a fazer o ponto da situação para si próprio e para o leitor. Ele é fonte de informação, mas também depende de informações que lhe chegam. Gere-as ao longo da narrativa que inicia convidando os moinhos a ouvir os humanos: «Ouçamos mas é – respondo-lhes – os humanos a remoer suas razões» (LA: 17). Foi assim que o Vento anunciou o conteúdo do seu discurso.

A pretensa perda da onisciência do narrador é provocada pela omissão voluntária de informação a que se chama paralipse (cfr. Reuter, 2006: 121) e gera uma «circulation de savoirs entre narrateur et narrataire et, par delà, entre auteur et lecteur» (Reuter, 2006: 122) que confere ao texto a ilusão de simultaneidade dos acontecimentos relativamente à narração e à leitura, assegurando ao leitor uma atrativa perspectiva intradieética. Adaptando à obra em estudo as palavras de Françoise Van Rossum-Guyon a propósito de P. Lubbock, poderemos dizer que o leitor «vê os acontecimentos através de um espírito *no próprio momento* em que sucedem a esse espírito. Já não há, mesmo, a diferença temporal entre o presente do narrador e o passado dos acontecimentos» (1976: 31).

### 2.2.3. A (im)parcialidade do narrador

A isenção do narrador é importante para a tranquilidade do leitor, para que este não se sinta manipulado na sua interpretação, para que se sinta livre e senhor da sua leitura. É, também, um meio de o autor do romance histórico instilar no leitor a convicção de uma segunda possibilidade da História, uma segunda versão dos factos: a narrativa é um tecido ficcional da História que se entrelaça com a história. A primeira é feita de uma verdade, enquanto a segunda se constitui como outra verdade. Qual a mais verdadeira? No momento da leitura, seguramente a segunda! É esta certeza que o narrador tem a missão de transmitir e fá-lo precisamente através da imparcialidade do seu discurso. As manifestações de simpatia que possa deixar escapar não deverão alterar significativamente o curso dos acontecimentos nem a sua verosimilhança. Por isso é que o Vento se desculpa por, às vezes, a sua ação não estar de acordo com as suas preferências: «Não que eu queira ajudar ou tomar partido. Comandam-me forças imprevistas» (LA: 296); «Mais pendões para eu soprar, que os do outro lado também os trapejo...» (LA: 298).

Apesar destas afirmações, adivinha-se, por vezes, que a apregoada imparcialidade pode ficar ferida, pois nem sempre o Vento consegue manter-se equidistante de todos os intervenientes nem indiferente aos acontecimentos, entretecendo simplesmente «laços e histórias, enredos entrançados de sucessos, aqui e acolá, além, agora, ontem, amanhã, que tudo é hoje...» (LA: 25). A sua proximidade em relação ao que se passa leva-o a partilhar sentimentos com algumas personagens e a criar, em relação a elas, laços de afetividade. Frequentemente, é notória a preferência que deixa transparecer por algumas personagens. Falávamos atrás da simpatia por D. António Prior do Crato e por Guilherme de Orange. São palavras ou expressões valorativas que traem a pretensa imparcialidade do Vento, como a

designação de «o patriota» (LA: 79) referida a Febo Moniz, por oposição aos que se tinham colocado ao lado do rei de Castilla, ou a sequência dos adjetivos com que o narrador descreve a vida de D. António na capital inglesa: «O pobre rei destronado, usurpado, desesperançado, consome lentos dias, tristes dias, pardos como a névoa espessa e peganhenta que se tem abatido sobre Londres» (LA: 113).

Se D. António merece uma atenção especial do Vento, sua neta, Maria Bélgica, merece muito mais: há uma predileção por esta personagem que leva o leitor a criar empatia com ela e a seguir de boa vontade o rumo da narrativa que passa a tê-la como centro. Vejamos, a título de exemplo, como faz a descrição da jovem princesa:

«Formosa, ó deuses, se levanta a princesinha. Dezanove anos. Cabelos loiros em madeixas encaracoladas, fulgurantes, sobre os ombros de renda de Mechelen. Olhos sombrios como as águas do Zuiderzee, faces rosadas, lábios carnudos de cantos a esboçarem um sorriso, No colo, enfiada de pérolas, corpinho a adelgaçar a cintura, a saia do vestido de brocado a arredondar em balão. Apetece cobri-la de beijos. É-me grata tarefa que ela se dê conta de que sou eu. Quantas vezes a ouço confessar e fico babado:

– Ah! Que boa esta aragem a afagar-me o rosto!» (LA: 132).

Como contraponto, atentemos na referência que, no mesmo momento, o narrador faz a quatro das irmãs da princesa Maria Bélgica – princesas Emília Luísa, Ana Luísa e as duas mais novas:

«Mesinha com Bíblia, livro de horas, a *Utopia*, de Thomas Morus, a *Laus Dementiae* de Desiderius Erasmus roterodamense, a *Lapiae Descriptio* de Damianus a Góis, Emília Luísa dá-se à leitura. Lufada perfumada de flores acaba de entrar na braçada de Ana Luísa. As duas mais novas, catorze e doze anos, ouvem as damas de companhia...» (LA: 133).

A diferença é notória: enquanto a descrição de Maria Bélgica é pormenorizada e feita com um discurso valorativo que realça a beleza da princesa<sup>17</sup>, a referência às irmãs é brevíssima: Emília Luísa é identificada pela sua atividade – a leitura –, não se impõe por si própria e quase se confunde com os livros pousados na mesinha; por outro lado, Ana Luísa surge em segundo plano relativamente ao perfume das flores que traz nos braços. O narrador reifica-as, fazendo-as valer por algo que não a sua humanidade. Algo de semelhante pode dizer-se das irmãs mais novas, cujo nome nem sequer é mencionado. Apenas sabemos a sua idade e que estão alheias ao que se passa na sala, pois a sua atenção volta-se para as damas de companhia que aqui assumem maior relevo, enquanto elementos que ajudam a compor um quadro familiar harmonioso.

---

<sup>17</sup> Notem-se os adjetivos, sobretudo *formosa* e *fulgurante*, a estabelecerem uma gradação crescente na definição da beleza excecional da princesa, os diminutivos *princesinha* e *corpinho* a sugerirem a delicadeza da jovem e a comparação, que a envolve numa aura de mistério, distanciando-a dos outros elementos do grupo. O campo lexical utilizado é significativo e contribui claramente para a caracterização das personagens (cfr. Reuter, 2006: 98).

A preferência do Vento pela filha mais velha de Emília de Nassau e D. Manuel impele naturalmente o leitor a segui-lo nesta preferência, até porque é a única sobre a qual tem informações precisas, geralmente acompanhadas por expressões carinhosas. Não se pense, porém, que o narrador rejeita as outras jovens, pois a simpatia que dedicara ao seu avô D. António foi transferida para a descendência: «Elas, em extremo asseadas, céus! Como gosto de as olhar!» (LA: 161). No entanto, Maria Bélia destaca-se e o narrador dedica-lhe expressões carinhosas ou diminutivos, como nos seguintes exemplos: «Ele sorri-lhe, compassivo o olhar, tão querida!» (LA: 182); «A minha princesinha [...]» (LA: 198); «Dor de alma! Ressumam de lágrimas os olhos da minha princesinha!...» (LA: 242). O diminutivo carinhoso *princesinha*, por vezes antecedido do determinante possessivo *minha*, surge na obra quinze vezes, um número significativo desta predileção.

O Vento não deixa ao leitor margem para dúvidas sobre a superioridade da princesa mais velha, não só a nível da sua beleza, como também da inteligência, bondade e capacidade de ação. Quando, depois da morte de Maurício, irmão de Emília e estatúder das Nederlenden, as princesas tiveram de abandonar o seu país natal para viverem na Suíça, o narrador também estabelece a diferença entre as irmãs: Maria Bélia «parece intrépida, soberba, chora-lhe a alma. As irmãs já se encontram acomodadas [...]» (LA: 160). Enquanto umas se amodorraram e se deixam levar, a mais velha «gira em volta de todos, montada em garboso palafrem» (LA: 160), mostrando que, apesar da sua profunda tristeza, segura com firmeza as rédeas da sua vida. A firmeza de carácter é uma qualidade que o narrador aprecia e quer que o leitor fixe este traço da personagem. Por isso centra a narrativa deste momento na «linda amazona» (LA: 161) cuja vontade firme manifesta a sua mãe: «Até à fronteira, minha mãe, irei a cavalo. Desejo pisar bem a minha terra, respirar-lhe os perfumes, guardar-lhe nos sentidos as formas, as cores... Depois entro a fazer-vos companhia.» (LA: 162).

Ela tudo lhe merece, até que se esqueça da promessa de distanciamento que fizera no início da narrativa e que retoma no final, depois do enterro da sua princesinha: «Salto daqui. Voo para outras bandas. Eu sou o Vento. Não me posso enternecer...» (LA: 324). A simpatia e a ternura que sente por ela fá-lo até tentar ser menos agreste do que deveria e a desculpar-se por ser como é: «Querida princesa, obrigado. Farei por não ser demasiado agreste. Mas que quereis? Se arrasto comigo neves destas serranias...» (LA: 225). O narrador enceta, em certos momentos, quase que uma conversa com a sua querida princesa Maria Bélia, chamando-lhe a atenção para o precipício de que se abeira, para a sua atitude e consequências que daí advirão. Cria com ela laços afetivos só ensaiados com o avô, Dom António, e com sua mãe,

Emília de Nassau, e mantém com ela uma intimidade que não partilha com mais ninguém, chegando mesmo a ter gestos de proteção que se traduzem em atos que interferem na diegese: «Sopro uma nuvem a escurecer-lhe o quarto. Fecha os olhos. Adormece. Sonhos felizes, princesinha...» (LA: 232).

Quando chega o momento do confronto entre Maria Bélgica e os irmãos (sobretudo as irmãs), mais uma vez o narrador põe de parte a sua imparcialidade para realçar a tacanhez que as filhas de Emília de Nassau revelaram nas partilhas dos bens de sua mãe: «Sempre tão recolhidas com suas aias, encapuzadas e definhadas na severidade quase monástica da sua religião!... Doutrina... Orações... Culpa minha que lhes não arejei as ideias?... Brota-lhes agora a semente da ambição? Desconfiadas da irmã mais velha?...» (LA: 260). Irremediavelmente, o leitor é guiado na sua paleta de opções por um discurso que põe em causa a capacidade de as princesas tomarem decisões por si sós. O Vento põe em evidência os seus aspetos negativos através de um vocabulário tendencioso como os adjetivos *encapuzadas*, *definhadas*, *monástica* e *desconfiadas*, para além de sugerir alguma limitação intelectual, na falta de arejo das ideias. Contrapõe-se-lhes a irmã mais velha, «arisca, arejada da cabeça» (LA: 140)<sup>18</sup>.

O facto de terem pedido proteção e ajuda aos senhores de Bern e continuarem sob a alçada das aias torna-as facilmente manipuláveis, pelo que rapidamente se voltaram contra Maria Bélgica, que se sente «sozinha [...] contra irmãs e tutores» (LA: 260), prestes a arcar com as dívidas de Prangins. As irmãs «vociferam, na rue Verdaine, acolitadas pelo irmão» (LA: 274): enquanto Maria Bélgica é apresentada pelo Vento como uma vítima dos irmãos, o verbo *vociferar* acentua a impressão negativa que o leitor vai construindo sobre as princesas mais novas.

«De façon plus générale, l'implicite et les choix lexicaux sont des lieux cruciaux du texte pour induire des valeurs sans, pour autant, porter des jugements en tant que tels. Ce qui invite à une lecture attentive des passages comme des descriptions (avec les connotations attachées à tel ou tel trait: blonde, blondâsse, blonde platinée, blonde décolorée...) ou les dialogues qui peuvent caractériser indirectement un personnage par ses hésitations, ses fautes, son niveau de langue...» Reuter, 2006: 127).

Não passará despercebido ao leitor atento o discurso facioso do narrador, mas já está cativo da sua perspetiva, pelo que aceita como naturais as referências menos simpáticas às irmãs de Maria Bélgica, enquanto sente como injusta a situação da princesa, que teve de arcar com as dívidas da família. Está inevitavelmente enredado na trama romanesca, tomando

---

<sup>18</sup> Note-se o mesmo verbo a acentuar a diferença entre Maria Bélgica e as irmãs, na metáfora do arejamento.

partido ou esperando que algumas das personagens não alcancem os seus intentos. É que o Vento também deixa transparecer a sua antipatia por, por exemplo, aquele que se opõe à demanda dos dois lutadores pela liberdade dos seus países (D. António e Guilherme de Orange): Felipe de España. Veja-se como se lhe refere, na página 59: «Vai pensar-se que sou eu que lhe sopro ao rabo. Que se dane!». Expressões pouco dignificantes para um imperador, que lhe desenham uma figura algo grotesca e deixam o leitor satisfeito com o contratempo que sofre.

#### 2.2.4. *As intervenções do narrador*

##### 2.2.4.1. *Adjuvante ou opositor*

As observações que temos vindo a fazer apontam para um narrador interventivo que não consegue manter-se indiferente face aos acontecimentos que presencia. Sabe que deve conter-se, mas...

«Sinto às vezes que me deixo inficionar de impureza humana. Revolto-me comigo mesmo. Tu não tens de sentir, nem de julgar, nem de rir ou de chorar, ter parte por este ou aquele... És neutro, isento, força bruta da natureza comandada por potestade a que os homens outrora chamaram deuses... Fica-te por aí... Mas como é possível ficar-me por aí? Não estou a pensar? Não vejo eu que tal ato é justo e tal outro injusto? Não discirno o bem e o mal?... restos de critério divino. Sou um demiurgo, o Vento...» (LA: 126).

A consciência que o Vento demonstra relativamente ao dever de neutralidade mostra-se incompatível com o seu juízo de valor quanto à justeza dos atos das personagens e leva-o, por vezes, a agir como adjuvante, ajudando alguns a levar a bom termo os seus propósitos. É certo que nem sempre o faz deliberadamente, como resultado de um ato decisório. Por vezes parece aproveitar o facto de ter de exercer a sua função para ajudar uns, dificultando a vida a quem se opõe aos seus preferidos. Esta faceta está particularmente presente na primeira ronda do livro, onde se definem os contornos sociopolíticos do espaço geográfico em que vai passar-se a ação principal: a luta pela libertação do jugo espanhol quer dos neerlandeses, quer dos portugueses. O primeiro episódio em que se verifica a clara adjuvância do Vento aconteceu num outono, quando os espanhóis sitiavam Alkmaar e os seus habitantes, partidários de Guilherme de Orange:

«Sopro com tal fúria que as minhas rajadas fustigam e descamisam as tendas espanholas. Junto nuvens pejudadas de água e abro as nascentes dos céus. Em grossas varas desaba o dilúvio, cresce a maré e tudo alaga. Não habituados à intempérie, os inimigos levantam o cerco e, a oito de outubro, embarcam em suas naves, com gosto os sopro para longe» (LA: 48-49).

Se os verbos conjugados na primeira pessoa do presente do indicativo (*sopro, junto e abro*) oferecessem alguma dúvida, a expressão final dissipá-la-ia, pois revela o regozijo inequívoco do Vento com as consequências da sua atitude. No mesmo contexto desta luta, é ele que permite a comunicação entre os que estão em terra e os *gueux* que, no mar, esperam oportunidade de os salvar: «Amaina enfim a contenda, o consentimento é acordado, cá vai o pombinho nas minhas asas, por entre as nuvens, direito à frota dos *gueux*» (LA: 51). Um pouco antes, já o Vento tinha providenciado para que os mensageiros pudessem passar despercebidos dos espanhóis: «Noite gélida. Frio de rachar. Lua cheia de janeiro. É preciso escondê-la, que é luminária a descobrir os patinadores. Embrulho de nuvens o firmamento, apago estrelas, luar, a cerração impede se veja a um palmo do nariz...» (LA: 48). Ao complicar a vida de uns, o Vento facilita a de outros, à sua maneira, nem que seja «pelos tubos do órgão a soprar os primeiros acordes» (LA: 53) dos hinos de alegria do povo já libertado.

Em Lisboa, a ação do narrador é semelhante, quando apoia o Prior do Crato: no Tejo, aplaina «as ondas às quilhas e [enfuna] o pano da caravela que entra a barra de S. Julião com o príncipe D. António» (LA: 58); mais tarde, já em terra, desgrenha as melenas ao mesmo príncipe, sopra «as comas ao murzelo veloz» (LA: 65) e, pouco depois, empurra os que correm à Câmara, para agarrar o alcaide (cf. LA: 85).

Assim como apoiou o avô da sua princesa predileta, o Vento também ajudou Maria Bégia a manter o disfarce de príncipe Cristóvão Luís que lhe permitia encontrar-se com o seu amado, o coronel von Croll, sem que este desconfiasse da sua identidade: «Sei que o Vento não deve entremeter-se, mas é tentação mais forte do que eu e dou comigo a soprar, a tentar desfazer o fumo dos propósitos de von Croll» (LA: 243). Quando fugiram os dois, também lhes soprou «de manso a asa da vela» (LA: 265), para que não fossem apanhados pelos que se opunham ao seu casamento. Muitas situações se repetem na história das famílias e já antes o Vento tivera o prazer de facilitar a viagem de D. Manuel desde Ingraterra até aos canais do Rijn para que se encontrasse com a sua amada Emília e a pedisse em casamento:

«É capitaina de frota que transporta soldados e canhões, mas eu, em imaginação, ando e desando por enxárcias e mastaréus a engalaná-la de flâmulas e festões alegres como a galeão nupcial. Grato me é soprar-lhe as velas e conduzi-la incólume ao delta onde vêm desembocar os canais do Maas, do Scheldt e do Rijn.

Agora, num barquinho lento, pela ria bordada de choupos e dos meus queridos moinhos de velas a rodar, levo o príncipe D. Manuel até à pequena cidade de Schiedam, onde ele desembarca» (LA: 118).

Mais uma vez nos apercebemos de que o Vento esquece a imparcialidade que prometeu e mostra predileção por certas personagens. Mas não é só! A narrativa está povoada das suas intervenções, quer seja através de comentários (muitas vezes irónicos), de reflexões ou juízos de valor, quer através de explicações, da tradução de expressões ou de críticas aos humanos, a quem condena, sobretudo, a violência, a hipocrisia e a traição. «Muchas son, pues, las voces de la narración asumidas o reproducidas por el narrador, y muchas son las voces que el narrador cita, recita, sus-cita» (Reyes, 1984: 93).

#### 2.2.4.2. *Narrador interventivo*

A questão da presença do autor na narrativa ficcional foi largamente debatida no século XIX e no início do séc. XX. Surgiu, então, a necessidade de manter o autor fora universo diegético, o que abriu espaço ao narrador. Entre os participantes no debate extremaram-se posições: por um lado, Zola não concebia a presença do autor, fazendo-o desaparecer por detrás da ação («il est le metteur en scène caché du drame» (*apud* Becker, 2002: 266)); por outro lado, porém, encontramos intromissões frequentes de outros autores, não só através de comentários, como também de juízos de valor, reflexões e apreciações críticas. Lembramos, a este propósito, as palavras de Ofélia Paiva Monteiro sobre o narrador de *Viagens na minha terra*:

«numa excelente manifestação de “egocentrismo narrativo” – para retomarmos uma expressão de Gérard Genette – sentiu a necessidade de aparecer no tablado para interpelar, comentar, invetivar ou confessar-se, encarnando num narrador que invade o texto, bem longe da atitude passiva de mero doador do discurso» (s/d: 15).

Consideramos que nem sempre é fácil separar radicalmente estas duas entidades, embora tenhamos consciência de que pertencem a níveis diferentes da narrativa. Quando Fernando Campos diz que «aliás, uma das constantes dos meus livros é que, já que são romances ditos históricos, não ficam no séc. XVI. Vêm até aos problemas de hoje, porque considero importante o livro ter um eco atual» (Campos, 1998: 2), revela que há um objetivo do autor, uma intencionalidade e uma mensagem relacionada com a realidade presente, iluminada pela História, que quer fazer passar. O narrador é o seu mediador. É ele que veicula essa mensagem, através das reflexões, dos comentários e das intervenções frequentes.

Na obra que ora estudamos, o Vento vai tecendo uma rede de observações e comentários que despertam no leitor sentimentos de afastamento ou aproximação das personagens, ou até momentos de reflexão sobre algumas questões da natureza do ser humano. Frequentemente,

enumera aspetos negativos dos humanos nos quais encontra motivo para algumas reflexões, geralmente ligadas à violência, que critica: «Sempre são sangue real... Esta coisa de sangue é matéria que tenho observado os homens tratam de diversas maneiras. Sangue limpo, sangue sujo... Que é isso? As histórias dos humanos são histórias de sangue, amor, ódio, até à degenerescência, à podridão...» (LA: 93). A violência é, definitivamente, um traço característico do ser humano, na perspetiva do Vento. Até a sua querida princesa foi capaz de um ato tão atroz como o de tirar a vida ao seu marido. Com ela foi condescendente, mas com o resto da humanidade mostra-se tão chocado que se pergunta: «não haverá um só que seja apiedado?» (LA: 37).

«Cego me criou a natureza mas sem culpa. A violência, porém, dos humanos contra outros humanos supera as minhas iras, se é que se podem chamar iras, termo da linguagem dos homens, às forças naturais que me regem. Supera as feras dos bosques, a fome dos peixes das águas. O leão saciado não mata nem o abutre. Não causa morticínios. Mas os homens espantam-me. Matam pelo fogo, pela água, pelo ferro, pelo sufoco, por mil e uma invenções de tortura adrede criadas para prolongar a dor daqueles a que chamam inimigos, hereges e por aí fora.

Com náusea perpasso e assisto à crueldade humana, tamanho o meu furor» (LA: 26-27).

Parece-nos ser claramente a voz do autor que ouvimos nas palavras do Vento, Fernando Campos a chamar a atenção para uma realidade que condena, mas que vê grassar à sua volta, sobretudo em tempo de guerra: a violência. «El autor queda fuera de la estructura de la comunicación ficticia, pero no es un ausente [...] Estrictamente, no puede distinguir-se una “voz” del autor [...] pero el autor, aunque silencioso, no está ausente» (Reyes, 1984: 97). Pensamos que é legítimo partir deste pressuposto também porque, numa entrevista ao *Jornal de Letras* a propósito de *O prisioneiro da Torre Velha*, Campos dizia que «o livro não é um recado, mas uma reflexão sobre o ato de justiça» (2003). Ora, sendo a crueldade uma das maiores injustiças, poderemos deduzir que, na obra que estudamos, é pela voz do Vento que a reflexão do autor se faz e se comunica ao leitor. É através dela que a nossa atenção desperta para «problemas que em nada perderam da sua atualidade: a luta fratricida, o conflito político a coberto de ideais religiosos, a oposição de civilizações, os jogos de poder enquanto sustentáculo das relações humanas, a traição, [...]» (Vieira, 2006). Esta é uma maneira de o autor estabelecer uma relação não só com o texto, mas também com o leitor, uma maneira de intervir na realidade através da ficção.

A propósito da transparência do autor na obra, recordamos o que U. Eco escreveu acerca de uma breve passagem do narrador de *Sylvie*, de Nerval:

«Enquanto o veículo sobe as encostas, reconstituamos as recordações do tempo em que costumava lá ir.

Quem pronuncia (ou escreve) esta frase e apela para o nosso envolvimento? [...] Não se trata de um monólogo, mas de parte de um diálogo entre três pessoas: Nerval, que entra subrepticamente no discurso do narrador; nós, que fomos chamados a participar também subrepticamente, quando pensávamos que podíamos observar o acontecimento de fora (nós, que pensávamos nunca ter saído de um teatro; e o narrador, que não é excluído, pois é ele que costumava ir àqueles lugares» (1997: 29).

Há, pois, momentos da narrativa em que podemos pressentir a voz do autor a imiscuir-se na do narrador, não confundindo-se, mas criando um outro polo que extrapola a diegese e a articula com a realidade não ficcional. Falando de *O Lago Azul*, novamente ao *Jornal de Letras*, Fernando Campos refere-se à época em que decorre a história como sendo «um período tragicamente rico, com a eclosão da Guerra dos Trinta Anos e muita intolerância religiosa» (2007). Parece querer pôr a nu, na sua obra, o paradoxo da situação: cristãos que acreditam e lutam por um Deus de bondade, que veem em Jesus Cristo um exemplo de vida, conseguem criar cenários de puro horror.

«Enquanto a tropa dispara os seus mosquetes, grupos de civis correm em cata de hereges. [...] os militares não têm mão e deixam o povo agir. Para quem tenta a fuga não há abrigo senão na morte às mãos da loucura coletiva. Aproveita-se o momento para cevar vinganças pessoais, para roubar, violar e, em seguida, assassinar.

[...] Nas igrejas canta-se *Te Deum*, prega-se a cruzada, rezam-se missas de ação de graças» (LA: 44-45).

São profundamente irónicas as últimas palavras, voz do autor mediada pelo narrador a dizer que isto não acabou, a chamar a atenção do leitor e fazê-lo ir mais além na sua própria reflexão, a encontrar hoje a violência e a incongruência de outrora, como se não tivessem passado quatro séculos e como se a nossa mentalidade tivesse permanecido *in illo tempore*. Mas o incómodo com o fanatismo e a violência exercida em nome de Deus atinge também uma personagem da obra, Guilherme de Orange, católico convicto, que renega da fé católica, porque «Não é cristão» (LA: 33 e 34) o que vê. Diz o Vento, quando o Taciturno abre a janela: «a minha lufada é bofetão de ais e uis aflitivos, até pareço eu a silvar, a aiar, a ulular» (LA: 33). É o autor, mais uma vez, a chamar o leitor, a pedir-lhe que ganhe consciência e não se deixe enganar nem levar por falsas razões.

O Vento não compreende que alguém possa dissimular os seus verdadeiros sentimentos e deixa-o bem claro em expressões como «Aparenta concórdia, o malvado!...» (LA: 57). Recorrendo à derivação por conversão (o malvado), faz realçar não só um juízo de valor como a condenação do Cardeal D. Henrique. Mais adiante, esvoaça pelo salão da corte da rainha Elisabeth um «sussurro de invejas, cálculos, fingimentos» (LA: 104) que ecoará, muitos anos depois, no baile de máscaras que *Dame Roche-Mondet*, amante do coronel von Croll, marido

de Maria B elgia, dá no seu castelo de Nyon. Nesta altura, indignado com a atitude do marido da sua querida princesa, o narrador comenta acidamente o comportamento dos convivas da castel a:

«Divirto-me. Estranha situação a destas criaturas! Pensam lhes esconde a máscara a verdadeira natureza. Antes a põe a nu, lhes descobre os secretos apetites, o abjeto que subjaz, o obsceno latente, absoluto... Máscaras usam os humanos na vida real... Com tanta variedade de comportamentos, já nem sei se me estou a tornar parcial. Dou comigo a preocupar-me se isto é bem ou mal, se está dentro das regras, dos costumes... bondade, maldade... dor, prazer... tragédia, comédia... moral, imoral, amoral... o abjeto, o obsceno... fidelidade, traição... mas o que é isto? Normas, preceitos, tábuas de mandamentos dos homens... não desejar as a mulher do próximo, não cobi ar as o marido da próxima... não mentir as... realidade, ficção... Todos os conceitos antag onicos me devem ser indiferentes... e sinto que não são. A alma humana é como eu, uma fôrça bruta, por vezes gera tempestades, sopra brando outras vezes...» (LA: 288-289).

A atitude humana é tão surpreendente que arranca o Vento da sua esfera supradieg tica e o leva a tecer considerações sobre os comportamentos a que assiste, a tomar partido e a até agir, numa tentativa de repor alguma justiça. O narrador é forçado a interrogar-se, dando voz ao autor que, de modo indireto, verte na narrativa a sua opinião e deixa transparecer a sua visão do mundo. No excerto transcrito, o Vento tenta descortinar a lógica da situação que descreve e transfere para o leitor a sua perplexidade não s o através das antíteses como t amb m do que deixa subentendido nas reticências e na interrogação.

A resposta surge sob a forma de considerações sobre as normas e preceitos humanos que suscitam curiosidade ao leitor, relativamente a dois aspetos: primeiro, o facto de os preceitos humanos estarem formulados como os Mandamentos de Deus expressos no Antigo Testamento (Dt 5), o que lhes retira a dimensão humana; segundo, a comparação que aproxima do Vento esses humanos que tanto critica. Será a humanidade a transcender-se a si própria, ou será, antes, a humanização de Deus e do Vento? Se por vezes parece que a humanização divina é um facto, outras ouvimos o narrador dizer que o comandam «forças que s o Deus modera. Não é como nos tempos antigos, em que Júpiter convocava os deuses menores,  olo, Neptuno, e ordenava libertassem Euro, Noto, B oreas,  quilo e  frico» (LA: 105). A aparente contradição desaparece se virmos que nestas posições transparece o princípio de que há uma divindade superior à humanidade e a todas as f or as da natureza (a que o narrador se refere como sendo Deus), mas que os seres humanos usam e põem ao seu serviço, manipulando os seus princípios fundamentais e formulando preceitos que beneficiem os interesses dos mais poderosos.

Por outro lado, a aproximação entre o Vento e os humanos faz-se em dois sentidos: um valorativo que aponta para o espírito aventureiro do povo português, um velho companheiro

de aventuras antigas – «Os Portugueses! Povinho este, meu irmão. Soprei-o no pano das caravelas por todos os cantos da minha rosa. Pede agora remedeio a outros, que se fazem amigos na mira de despojarem o pequeno reino...» (LA: 99) –, e um outro que põe em evidência o caráter violento das pessoas. A violência não parece natural e provoca estranheza: «Curiosa e estranha a vida dos humanos! Tal o meu sopro. Corro que corro, tanto vento a norte como a sul, da terra para o mar, do mar para a terra, ríspido ou manso, sou brisa, tufão, logo passo...» (LA: 73). É uma proximidade expressa na comparação que retira a humanidade aos humanos, conferindo-lhes um traço de força indomada, selvagem e irracional.

A crítica ao fanatismo religioso, qualquer que seja a facção em causa, e à hipocrisia de alguns elementos da Igreja não passa despercebida ao leitor: fazendo-se, talvez, eco do próprio autor, o Vento deixa cair no seu discurso alguns comentários inequívocos. Referindo-se aos calvinistas, chama-lhes «bando de corvos negros em suas vestes» (186). Sobre os irmãos de Maria Bélgica, que a deixam a braços com as dívidas herdadas da mãe, exclama: «Que irmãos tão amorosos!... O que a religião lhes não incutiu nos tutanos!... – eu sei, eu sei que é ambíguo este *não*...» (LA: 274). O cardeal D. Henrique é desassombradamente acusado de perseguir o sobrinho Dom António, pretendente ao trono: «Nunca a tua fúria e o teu ódio ferveram tanto, cardeal. Mas espera, que ainda vão ferver mais» (LA: 67). Implicitamente, o narrador acusa-o de preferir entregar a coroa portuguesa ao rei espanhol a permitir que Dom António suba ao trono. Para tal, põe a nu o jogo desonesto do regente em relação à confirmação da legitimidade do filho de seu irmão, D. Luís:

«Impedes seja divulgado o documento, conserva-lo em segredo e sollicitas do papa mantenha válido o primeiro breve... e mentes ao sumo pontífice! Um cardeal a mentir! Não te lembras do que disse Santo Agostinho dos mentirosos? É isso: aguardam-te as chamas do Inferno...» (LA: 68-69).

Muitos dos comentários contribuem para a caracterização de uma personagem, como acontece com Emília de Nassau que, face à proibição de casar com D. Manuel, se aventurou a ir falar com o irmão Mauritz, no campo de batalha: «Corajosa mulher!» (LA: 121). Sobre o caráter determinado da filha de Emília e neta de Dom António, Maria Bélgica, tece o Vento dois comentários: «Sangue de aventureiro português nas veias?» (LA: 208); «Mistura de estouro, sangue português e neerlandês!...» (LA: 264). Noutro momento, referindo-se às vestes negras dos calvinistas e dos católicos, pergunta ironicamente: «Estes calvinistas parecem todos iguais. Poderei fazer idêntico reparo quanto aos católicos. Veste de negro e religião e a sabedoria?» (LA: 123).

Impulsivo e irreverente como é, o narrador não deixa de interferir nas conversas a que assiste. Quando Maria BÉlgia conversava com o príncipe Friedrich sobre o Lago Azul, ele comparou-o ao «vosso mar do Norte» (LA: 181), o que provocou a reação do Vento: «Meu, meu, o meu agreste mar do Norte, se me dão licença» (*ibid.*). A impulsividade e inquietude do Vento, a par de algumas manifestações de ternura para com a sua princesinha, conferem-lhe traços de infantilidade e alguma ingenuidade que o tornam simpático aos olhos do leitor e o levam a aderir mais facilmente às suas opiniões e preferências. É como se fosse um olhar simples e puro cuja transparência deixasse a nu vícios e maldades e que, por ser livre das turbulências humanas, tivesse autoridade para as criticar nas pessoas:

«Estou para ver se também lhes são negras as ideias. Ao falarem, fazem gestos dogmáticos, doutorais. A verdade chegou aqui e parou. Tenho notado chegar a verdade a outras paragens em formas e conceitos diferentes. Para mim isso seria divertido, se não causasse guerras e morticínios. Aqui mesmo, nesta Genève, ou melhor em Champel, seus arredores, um cristão mandou queimar um cristão, Miguel Servet, tocha humana num vinte e sete de outubro, por não serem conforme as ideias. Cá e lá más fadas há...» (LA: 187).

Como vemos, a opinião que o Vento transmite sobre a humanidade não é muito simpática. Não poupa a ironia quando põe a nu a arrogância dos humanos e rejubila quando a aniquila. Na leitura do testamento de Mauritz, filho de Guilherme de Orange, estatúder das Nederlenden e irmão de Emília de Nassau, quando se nomeavam os títulos deixados em herança, o Vento troçou deles, traduzindo-os para português e assumindo-se senhor de muitos títulos:

«A impaciência dos ouvintes! Aguardam matéria de mais sustância que a fastidiosa lista de títulos e senhorios. Dou-me a trasladá-los em minha linguagem universal. Conde de *Katzenelbogen*, não será qualquer coisa como conde de Espinhaço-de-Gato-Assanhado? Senhor de *-tal*, dono de vales, valados, valeiras de rios e rias, como quem diz, já que de lá venho, de Riba-Tejo, de Riba-Côa; de *-dijk* e de *-dam*, de diques, açudes, albufeiras e barragens; [...] senhor das terras banhadas pelos mares? Disto tudo também eu sou conde, marquês, barão, visconde, senhor de todas as terras e mares e ares, capitão-general de todas as batalhas, almirante de todas as armadas... Mas ouçamos o escrivão, que a ladainha chegou a seu cabo...» (LA: 145).

Com a sua intervenção, o narrador transforma em ar e vento – nada –, o poder social conquistado através dos títulos nobiliárquicos, anulando assim desigualdades e, implicitamente, injustiças. Quando traduz o título do conde de *Katzenelbogen*, ridiculariza-o e, com ele, todo o sistema social que se apoia numa estrutura hierárquica que quer fazer crer absurda e aleatória. Voz que se sente ser a do autor, mais uma vez o Vento não deixa escapar a oportunidade de criticar e evidenciar a vacuidade de tanta prosápia que caracteriza a realeza. Novamente citamos Graciela Reyes: «Sin embargo, otorgarle [al autor] una voz diferente y

distinguible, la de la ironía, por ejemplo, no me parece un pecado de lesa ficción» (1984: 103).

Em determinados momentos, a ironia é um poderoso aliado do narrador, uma vez que permitirá reforçar a cumplicidade com o leitor. No pensamento pós-moderno, a ironia deixa de ser um atributo do texto, para se tornar um modo de leitura:

«l'ironie reste bien définie comme un décalage, un écart, mais non pas entre l'énoncé explicite et la pensée implicite, mais plutôt au sein de l'énoncé lui-même, ambigu, polysémique, pouvant exprimer autre chose que l'intention consciente de son auteur, "pouvant simultanément créer et détruire l'illusion d'un sens préalable" (C. Lang).

[...] L'ironie postmoderne reste donc conçue comme une distance critique, non plus de l'auteur mais du lecteur. L s'agit pour ce dernier de ne pas chercher à maîtriser un sens qui serait univoque, mais de garder en tête que le texte dépasse les intentions conscientes de son auteur, qu'il dit aussi autre chose» (Mercier-Leca, 2003: 20-21).

Quando a mãe morreu, as princesas de Portugal e de Nassau pediram humildemente a proteção dos senhores de Berna, levando o narrador a comentar com ironia: «Humildes e serviçais, como convém em tal conjuntura, amarfanhadas as prosápias» (LA: 260). Sobre o casamento de Cristóvão Luís com Ana Maria Galeoti a ironia também pairou: «Riqueza pouca, dívidas muitas, prosápia a rodos... Aqui vão eles todos engalanados para o casório» (LA: 279). Menosprezo do Vento a transparecer na antítese e nas expressões familiares *prosápia a rodos e para o casório*, como que a dizer que não há diferença entre estes noivos da elite social europeia e quaisquer outros, bem mais modestos, como o nível de linguagem que utilizou.

De entre as várias e frequentes intervenções do Vento, podemos contar com as reflexões ou considerações que tece sobre variados assuntos, sempre ligados à humanidade e frequentemente aos seus desvarios. A propósito da Invencível Armada, o narrador põe em evidência o seu poderio, o que torna ainda mais humilhante a derrota sofrida (cfr. LA: 105-106). Imediatamente depois, não deixa de se referir com alguma ironia à situação de D. António, Prior do Crato e de seu filho Cristóvão Luís, feito refém pelo xerife de Marrocos, a troco do «empréstimo de duzentos mil cruzados, para repor no trono o destronado» (LA: 106). O narrador refere-se ao cativo como «príncipe pobre com pompa de rico» (*ibid.*), criticando com ironia as aparências ilusórias. Para além desta situação constrangedora que se prolongará por alguns anos até à libertação do seu filho, Dom António não está numa posição fácil para concretizar o desejo de subir ao trono de Portugal. O narrador não deixa de acentuar o preço desse sonho: «Amargos de boca, Dom António. Em troca do domínio espanhol, o domínio inglês. Ambicionam mais? Entrega-lhes a alma...» (LA: 107). Ganhando a distanciação

exigida pela imparcialidade tão apregoada, nem às suas personagens favoritas o Vento se furta a fazer sentir a crítica à vaidade humana.

A reflexão sobre a efemeridade da vida e a inutilidade de tudo o que se conquista durante o breve «percurso deste mundo» (LA: 147), suscitada pelas cerimónias fúnebres de Mauritz, reforça a crítica à preocupação com a aparência. Apesar de a «grande Niveladora» (*ibid.*) tudo fazer desmoronar, «os humanos, esquecidos, arreiam-se como na vida» (*ibid.*) e fazem da morte mais uma manifestação de poder, não se apercebendo de que «de terra se enfeitam» (LA: 132). Mas mesmo na Terra o seu poder é tão frágil, face às «forças da natureza em fúria!»: «Tudo o que crias baqueia, se destrói, é nada ou o seu contrário. Disciplina, rigor, arte são desordem, desregramento, num ápice entontecem, se desfazem, saem do seu equilíbrio e prumo, de serenidade devêm braveza, destroço...» (LA: 157).

O narrador não se cansa de apontar o dedo ao ser humano, à sua arrogância e pequenez, sempre pedindo ao leitor que se torne uma ponte entre o mundo ficcional e a realidade e fazendo dele veículo de uma mensagem que o autor lhe deu a missão de transmitir: a passagem por esta vida terrena é breve e muito daquilo a que damos muita importância é fútil e inútil. Para ilustrar este pensamento, o Vento descreve a chegada das princesas neerlandesas a Berna, depois de uma longa e dura viagem. Emília queria chegar com grande pompa, triunfante dos seus títulos; a cidade planeava receber tão ilustres viajantes com cerimónias solenes.

«Contrariou-os a natureza, o céu de chumbo, o surdo rumor leve, branco, da neve que tudo alaga, telhados, parapeitos das janelas, o chão, as almas... [...] Onde estão os coches dourados, os cavaleiros garbosos em suas fardas de gala, no peito, os pendões, o leão de Nassau? Onde os murzelos cor de amora, os alazões cor de canela, os baios trigueiros, empenachados, as gualdrapas acolchoadas, os jaezes esmaltados? Chegam à portagem do outro lado. Então são estas as janelas enfeitadas com ricas colgaduras a que assomassem formosas damas em seus trajes regionais, este o chão atapetado de flores e ramos? Na praça, ao fundo, o burgomestre e seus oficiais, o pendão com a divisa do urso, à frente os dois principais magistrados da federação, o *Advoyer* e o *Conseil*, vestidos de cerimónia, rodeados de rapariguinhas com ramos de flores?

Alvo cortejo fantasma avança pela praça atapetada de suja lama de neve, pajens, lacaios, cavaleiros tristemente envoltos em suas capas de burel, abantesmas brancos a acompanhar carruagens brancas...» (LA: 166).

Cada interrogação interpela o leitor, fazendo-o sentir a acidez da crítica implícita. O mesmo acontece com a repetição anafórica do advérbio interrogativo *onde* que, aliado às enumerações, acentua a ausência de todos os pormenores que engrandeceriam a chegada das princesas à cidade. No segundo parágrafo, os adjetivos são ironicamente ambíguos, uma vez que a alvura e o tapete poderiam remeter para a chegada triunfante, mas é, afinal, uma brancura fantasmagórica e um tapete de lama, precisamente o contrário do que todos

esperavam. Finalmente, o advérbio de predicado com valor modal – tristemente – expressa a frustração de todos os intentos. Definitivamente, «a humanidade parece não ter conserto [e ao Vento apetece-lhe] fugir para as portelas e catraias das serranias [ou para algures onde encontre] a calma idílica dos vales banhados por ribeiros amenos» (LA: 313).

«Le propos de l'ironiste c'est que le récepteur perçoit "l'arabesque" et en tire les conséquences: plaisir ludique du décodage pour le récepteur, plaisir narcissique de l'auto-valorisation du locuteur, impossibilité de répliquer pour la cible, préservation des faces. Il y a donc dans l'ironie comme acte de langage une dimension non seulement locutoire, mais perlocutoire, puisqu'il s'agit pour le locuteur, à côté de la communication d'une information ("vous avez fait quelque chose qui m'a déplu"), de recevoir des gratifications narcissiques» (Mercier-Leca; 2003 :113).

O leitor presente, nos comentários do narrador (e mais uma vez), a voz do autor que, pela sua condição, não tem voz ativa na narrativa. Afirma W. Klotz que, «quando se trata de poética, o escritor não é uma pessoa, não tem direitos; o Eu narrador, pelo contrário, fazendo parte da obra, tem todos os direitos de se exprimir, inclusivamente por reflexões acompanhando a ação» (*apud* Rossum-Guyon, 1976: 43). As considerações do Vento tocam muito particularmente o leitor que os recebe como pedradas no charco e é levado a refletir, também, sobre a humanidade, as suas fraquezas e contingências.

#### 2.2.4.3. *Organizador da narrativa*

Desde o início da obra que o Vento se afirma contador do «que se passa aqui e além, atrás e à frente nos reinos do mundo» (LA: 13), assumindo as rédeas do discurso e a orientação da narrativa. Ele decide o que diz, se dá muitos ou nenhuns pormenores sobre o que está a acontecer. «Abreviemos, pois» (LA: 79) diz a certa altura; e mais adiante: «Forcejo-me por estreitar o discurso ao perseguir do deslассamento, pelas gerações adiante, de um sangue real» (LA: 126). Embora possa parecer que o discurso flui ao sabor da sua vontade, o Vento mostra que procura controlar o seu discurso, ora eliminando os excessos e o supérfluo, resumindo ou elidindo, ora expandindo-se em reflexões e considerações.

A economia da narrativa vive muito da gestão dos elementos que retardam ou aceleram a progressão dos acontecimentos, podendo o narrador manipular o tempo, recorrendo a anisocronias. O resumo e a elipse são as mais frequentes e permitem articular acontecimentos cronologicamente afastados. Note-se, no exemplo que se segue, como o narrador conjuga a elipse e o resumo, condensando os acontecimentos dramáticos de cinco meses de cerco à cidade de Haarlem:

«Fevereiro, março, abril, maio... é agora impossível repetir o auxílio. Choram crianças, mães, de fome se lhes extingue o choro *co a doce vida*... Os homens rudes sofrem o sofrimento dos seus. Em junho erguem no alto da torre a bandeira branca. A cidade é entrada, a população massacrada» (LA: 48).

Muito frequentemente, as elipses abrem espaço ao leitor e à sua participação na construção do universo ficcional, na medida em que lhe solicitam o preenchimento do vazio que criam:

Tais resumos extremamente condensados avizinham-se das elipses, anisocronias resultantes do facto de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos, dando assim origem a mais ou menos extensos vazios narrativos. [...] Umhas vezes o narrador informa explicitamente o leitor de que eliminou da narrativa um certo número de factos [...]; outras vezes, porém, a elipse não é assinalada especificamente no texto, devendo o leitor identificá-la pela análise das sintagmáticas diegética e narrativa» (Aguar e Silva, 1982: 725).

Face a esta liberdade, o leitor poderá perguntar-se se o discernimento do narrador será fiável, mas não lhe restará outra opção senão esperar para ver. Se tiver sido curioso e tiver lido as «Notas do Autor» na primeira exploração que fez do livro, saberá que o autor lhe deu o aval, justificando a sua opção com a «variedade dos teatros de ação, no espaço e no tempo, de um ponto ao outro do globo terrestre, [que] requeria narrador ágil, extremamente móbil, capaz de estar em todo o lado ao mesmo tempo» (LA: 326). Nas «Notas do Autor», Fernando Campos revela duas preocupações: a que acabámos de referir (apresentar os motivos da escolha do narrador) e identificar as fontes históricas do seu romance, enumerando-as e contextualizando-as, asseverando o fundo histórico mesmo em episódios aparentemente mais romanescos, como é o caso da fuga de Maria Bégia pela passagem secreta do castelo de Prangins.

De facto, é o narrador que toma decisões sobre o curso da narrativa. É na sua companhia que seguimos os acontecimentos e nos deslocamos de um lado para outro – «Voemos agora às moendas de Portugal, tão duras de moer» (LA: 221) –, é com ele que recordamos, no capítulo IX, as diligências dos portugueses e dos neerlandeses para encontrarem uma ligação com o Oriente passando pelo Ártico; com o narrador trazemos à memória nomes como o do jesuíta português Bento de Góis e a incursão que fez por terras da Ásia central na busca do Grão Cataio e a triste história do capitão Henry Hudson que acabou por morrer abandonado doente, com alguns companheiros. O Vento preocupa-se com o leitor, quer que ele perceba o que se passa e que esteja familiarizado com o ambiente da época. Por isso dá informações sobre o modo como se organiza a vida no castelo, por exemplo (cf. LA: 196).

No âmbito da sua tarefa de coordenador do discurso narrativo, o narrador de *O Lago Azul* revela uma característica curiosa: gosta de mostrar a sua cultura e sapiência, sobretudo linguística. Ele, que é um andarilho pelo mundo, também é poliglota e faz questão de mostrar o quanto sabe da origem das palavras e dos nomes, como se dizem nas diferentes línguas, não perdendo oportunidade de partilhar com o leitor as curiosidades que foi aprendendo, reforçando deste modo a sua função comunicativa com o leitor.

«Perdoe-se-me a variedade não despida de certa vaidadezinha e gabarolice... Assim é este grande rio, que escoreu suas águas por tantas humanidades e barbáries e banha variados países, o *Rhenum flumen* de César, de Horácio, de Plínio, *der Rhein, le Rhin, de Rijn*, enfim, o *Reno* que aí vai caminhando par o mar, enquanto estes, e eu com eles, viajamos no arrepio da corrente...» (LA: 163).

Confessa a «vaidadezinha» que o leva a ostentar a sabedoria e explica: «Bâle diz o coronel, não fosse ele alemão. Os que aqui falam francês dizem Basel. Outros, como eu, usam dizer Basileia, à velha moda...» (LA: 186). Mas também sabe italiano, o Vento, –«*Vado a Napoli*, dou um pulo a Nápoles» (LA: 279) –, assim como latim e alemão:

«Deus é fortaleza, *ein' feste Burg*...mas não o diz a Bíblia, que também é livro de católicos? *Deus mea fortitudo et robur meum*... e, por outro lado, refere a *arx*, a cidadela, os *castra Domini*, o *Dominus exercituum*, os castelos do Senhor Deus, o Senhor dos exércitos... Lástima de si!» (LA: 205).

As manifestações de sapiência do narrador estabelecem outro tipo de relação com o leitor: o Vento tem mais informações não só acerca do desenvolvimento da diegese como também tem uma cultura geral que ultrapassa, em alguns aspetos, a do leitor comum, que acaba por aprender algo com este vai e vem linguístico. Para além do mais, estas manifestações reforçam a coerência entre o universo ficcional e o seu referente, consolidando a verosimilhança diegética.

Muito haveria ainda a dizer sobre o narrador de *O Lago Azul*, entidade plurifacetada que começa por se nomear, que se diz e constrói o seu ser ao longo da narrativa, revelando preferências, tecendo juízos de valor, opinando, comentando, deixando-se surpreender pelo curso dos acontecimentos. Procurámos encontrar alguns fundamentos do seu papel aglutinador da narrativa enquanto «instância doadora do discurso» (Aguiar e Silva, 1982: 663), identificando estratégias da construção de um universo ficcional alicerçado numa realidade histórica passada que poderá trazer uma mensagem aos leitores do séc. XX (e XXI). Como é que o Vento conduz e acompanha o leitor, desde o momento em que encontra portugueses e holandeses a lutar contra o poder instituído, com o objetivo de afirmarem a sua identidade nacional, até à consecução desse objetivo? A partir destes dois polos geográficos

distantes há uma amplificação progressiva da intriga que evolui na tensão entre o antes e o depois daquele momento inicial.

A organização temporal segue, geralmente, a ordem cronológica dos acontecimentos, embora de vez em quando surjam algumas anacronias, sobretudo prolepses que anunciam e espicaçam a curiosidade do leitor relativamente ao rumo que os acontecimentos tomarão, para que se chegue à situação já desvendada.

«Além das anacronias, outra espécie de tensões e desencontros se institui entre o tempo diegético e o tempo narrativo, dizendo respeito à *duração* dos acontecimentos na sucessão diegética e à *duração* sintagmática narrativa em que tais acontecimentos são narrados» (Aguiar e Silva, 1982: 723).

As anisocronias constituem um arsenal de recursos a que o narrador lança mão para prender o leitor, manipulando o tempo de acordo com o seu plano organizativo. Mantém o leitor cativo quando opta pela alternância de relatos: «uma proposição pode ser seguida quer por outra proposição da primeira sequência, quer por outra proposição da segunda sequência e assim sucessivamente» (Aguiar e Silva, 1982: 691). Verificamos esta estratégia narrativa sobretudo na primeira ronda, em que acompanha a luta e as diligências de Dom António, Prior do Crato, e de Guilherme de Orange pela independência dos seus territórios, quando intercala a narrativa do que se passa em Portugal ou nas Nederlenden, passando de um espaço para outro, deixando em suspenso o desenvolvimento dos acontecimentos. Muda de estratégia nas outras rondas, apostando sobretudo no efeito surpresa de peripécias e episódios que vão paulatinamente contribuindo para a ampliação dos acontecimentos cujo clímax será a conclusão da obra.

«Péripéties et épisodes supposent un texte ouvert et une structure narrative qui semble laisser libres les personnages, car les moments de modification de l'action ont l'air d'introduire le hasard et l'improbable dans la toile tissée par la providence d'un créateur qui a tout manigancé» (Rullier-Theuret, 200: 46).

O Vento faz eclodir, ao longo da narrativa, peripécias que mudam subitamente o rumo previsível dos acontecimentos como, por exemplo, a morte de Emília de Nassau, mãe das princesas e viúva de D. Manuel, a paixão de Maria Bégia por von Croll que a leva a terminar o noivado com o príncipe Friedrich, a fuga do castelo pela passagem secreta, o casamento em segredo, ou a descoberta da traição do marido. Por outro lado, alguns episódios trazem à narrativa um ar de novidade, como acontece com as sucessivas mudanças de casa das princesas, os passeios da Maria Bégia nas margens do Lago Azul, na companhia do príncipe, ou pelos arredores do castelo, disfarçada do irmão Cristóvão Luís.

Embora o papel organizador e aglutinador do narrador possa, por vezes, esbater-se na penumbra, é ele, de facto, que apresenta ao leitor os diferentes espaços, personagens e ações, permitindo-lhe apreender a totalidade e a complexidade do universo criado, as tensões e contradições que dominam cada personagem, de modo a que possa, também ele, construir o seu próprio universo ficcional.

## Cap. 3

### Tecido intertextual e construção da ficção

Il en va du texte comme de l'amour: son centre le fuit à mesure qu'il le serre. En cet écart s'inscrivent, sans raison, l'œuvre et la vie (Louis-Combet, 1995: 27).

A obra de arte vale pelo impacto que tem no seu recetor e pelo modo como lhe transmite um conhecimento do mundo, permitindo-lhe olhá-lo de uma perspetiva diferente e, por isso, chegar mais perto da sua verdade. É precisamente a verdade do ser que, segundo Martin Heidegger, a arte pretende desvelar. Porém, não podendo fazê-lo de modo absoluto (porque também não há arte absoluta), a obra de arte torna histórica uma parcela dessa verdade, fazendo-a emergir na consciência daquele que a apreende e compreende.

Destes pressupostos, podemos deduzir que *Verdade e Poesia*<sup>19</sup> são duas dimensões da arte, que convergem e interagem no recetor, mediadas pelo artista. Partindo de uma vivência particular da realidade, o criador de uma obra de arte pretende alcançar a essência dessa mesma realidade, o que equivale a dizer a sua verdade universal. Assim acontece com o pintor, o escultor, o músico ou o escritor: no rasto da sua experiência, procuram traços de humanidade comuns a todo o ser humano, mas raramente expostos na sua pureza, e singularizam-nos, acentuando a sua universalidade.

Ganham, então, uma dimensão simbólica extremamente densa, que veicula aquela verdade universal e faz da obra uma *obra de arte*, na qual na qual História e ficção se conjugam, mais ou menos explicitamente, em percentagens variáveis, mas sempre coexistindo ambas, no entrecruzar de textos e contextos. Esta copresença é inevitável pois, e relembramos Umberto Eco, «os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, mas também são “pequenos mundos” que põem entre parêntesis a maior parte do que sabemos sobre o mundo real» (Eco, 1997: 91). Aqui reside um dos fascínios dos *mundos possíveis* instaurados pelos universos ficcionais.

---

<sup>19</sup> Heidegger usa o conceito de Poesia em sentido alargado. Por isso usa a maiúscula, considerando que ela mantém uma «união essencial tão íntima com a linguagem e a palavra que tem de permanecer em aberto se a arte, e mais propriamente em todos os seus modos, desde a arquitetura até à poesia, esgota a essência da Poesia» [1992: 59]. Uma vez que não iremos debruçar-nos sobre estes conceitos, pareceu-nos pertinente sublinhar a diferença que o autor estabelece entre a palavra escrita com maiúscula e com minúscula pelo que consideramos que a narrativa cabe neste conceito, sem ferir o pensamento do seu autor.

### 3.1. O diálogo dos textos

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut (Samoyault, 200: 33).

O texto literário é ponto de encontro de muitos outros textos que, numa trama tecida por um autor, se cruzam e dialogam entre si, assumindo o(s) novo(s) sentido(s) que uma contiguidade inesperada lhes confere. Como o maestro que coordena e sintoniza as diferentes vozes de um coro, o escritor deixa emergir, no seu, outros textos que seleciona e reescreve, mais ou menos conscientemente, organizando uma teia de novas realidades, nas quais o leitor é convidado a participar. Deste modo, se, por um lado, podemos perguntar-nos onde reside a criatividade e a originalidade de uma qualquer produção literária, uma vez que tudo parece já ter sido dito, restando apenas uma hipótese de novas recombinações, como se se tratasse de um jogo em que se lançam dados, por outro, reconhecemos que cada autor pode revelar a sua singularidade no modo como operacionaliza e mobiliza os elementos de que dispõe, não só a nível ideológico, como também formal.

Enquanto nós, sujeitos falantes, «tecemos na sintaxe o acervo léxico, trasladamos significações na metáfora, exploramos, na metonímia, relações de contiguidade entre palavras (e conceitos e realidades) [e,] na ironia, mergulhamos de cabeça, sem sobrepostos estratos de significações» (Lepecki, 2004: 15)<sup>20</sup>, o criador de uma obra literária torna mais espesso o valor significativo da linguagem, usando todos os recursos que se lhe ofereçam para conferir uma marca particular ao seu texto, na qual reside a originalidade. É precisamente o ato de escrita e o seu produto final que constituem o objeto de estudo da Teoria do Texto Literário: *Como é construída uma obra literária? Que mensagem tem ela para transmitir ao leitor?* Uma análise cuidada pode identificar os intertextos que lhe subjazem, de cuja interação decorrem novos sentidos que o autor pretendeu atribuir-lhes e que serão (ou não) captados pelo leitor.

A Teoria do Texto Literário nasceu com Platão e Aristóteles, que definiram as teorias da imitação (na *República* e na *Poética* respetivamente), mas foi no início do séc. XX que um russo – Mikhaïl Bakhtine – estudou o modo como é constituído qualquer enunciado, sobretudo o texto literário narrativo. Contemporâneo dos formalistas (também russos), mas não um deles, formou o seu próprio círculo e fez vários estudos de que o Ocidente só teve

---

<sup>20</sup> No texto original, esta expressão refere-se à utilização da retórica pelos falantes, em geral. No entanto, pela leitura global da obra e pelo conhecimento que temos desta autora, cremos não trair o seu pensamento, ao tornar mais espesso o significado das suas palavras, associando-as à produção literária.

notícia através de Julia Kristeva, Tzvetan Todorov e Victor Erlich, na década de 60 do séc. XX. Debruçou-se especialmente sobre a obra de Rabelais e Dostoievsky, a partir da qual construiu a sua teoria, em que sobressaem três conceitos-chave nem sempre perfeitamente definidos: *dialogia*, *polifonia* e *heteroglossia*. A distinção entre os dois últimos é pouco clara, prevalecendo a ideia de que, num texto, se fazem ouvir várias vozes ou ecos de outros textos. Para além destas vozes, há, ainda, a presença mais ou menos clara de outros textos, que dialogam entre si e a que Bakhtine chama *dialogia*.

Partindo de uma imagem inovadora do ser humano, enquanto ser social que estabelece relações de alteridade com outros, o teórico afirma que todo o enunciado é comunicação e se situa na fronteira entre o antes e o depois desse mesmo enunciado. As suas reflexões precedem a filosofia da linguagem, que se desenvolveria em meados do século XX, com Lacan, Foucault e Ricoeur, e invertem o conceito de linguagem única. Opondo-se a Saussure, Bakhtine faz desmoronar a monologia, para impor a dialogia, omnipresente em todos os enunciados, espaços privilegiados de relações dialógicas entre vozes sociais e históricas. Na perspetiva bakhtiniana, nós não somos os únicos autores das palavras que proferimos, pois o modo como nos expressamos vem imbuído «de contextos, estilos e intenções distintas, marcado pelo meio e tempo em que vivemos, nossa profissão, nível social, idade e tudo mais que nos cerca» (Horn, s/d.).

No que diz respeito ao texto literário, Bakhtine e muitos dos que se lhe seguiram afirmaram que todo o texto está inserido numa tradição ou memória literária e que o escritor está inelutavelmente condicionado por tudo o que o precedeu, quer no domínio literário, quer em qualquer outro. *Ex nihilo nihil* é a expressão que acentua a memória e que, interpretada no seu rigor linear, levou alguns a considerar que nada pode fazer-se de original e a dizer que toda a escrita é, simplesmente, reescrita. No entanto, há sempre espaço para a novidade, para a originalidade, como assevera T. S. Eliot, num dos seus ensaios críticos – *A Tradição e o Talento Individual*: a tradição literária é uma cadeia da qual o escritor se constitui um elo, reescrevendo tudo o que está para trás (cf. s/d: 37-38). Nesta reescrita cabe a singularidade e expressa-se a atitude do autor face ao passado: pode segui-lo, dando-lhe continuidade, mas pode, também, abrir uma rutura, da qual surja uma nova estética. Assim aconteceu desde sempre e é por demais sabido o quanto até as estéticas mais radicais têm em si da tradição, como é o caso de movimentos modernistas e vanguardistas, de Orpheu ao Dadaísmo e ao Surrealismo. A memória do sistema literário é, pois, a origem de toda a criação literária,

abrindo-a a uma intemporalidade que quase a eterniza, numa espécie de ciclo de eterno retorno, e constitui um dispositivo insubstituível ao nível da escrita e da leitura.

Dos três conceitos-chave de Bakhtine, Julia Kristeva fez nascer um outro que formula a teoria bakhtiniana de modo diferente, mas mantém o essencial do seu conteúdo: *intertextualidade*. Entende-a como cruzamento, num texto, de vários enunciados anteriores que dialogam entre si. Seguindo a linha do estruturalismo francês e tentando traduzir este cruzamento de textos, Gérard Genette, retoma o significado original de *textum* (tecido) para expressar esta ideia de que os vários textos e vozes se entrelaçam diacrónica e sincronicamente, formando um todo harmonioso. À medida que o estudo da teoria do texto literário avançava, a terminologia ia-se alterando e o tipo de abordagem do texto variava: passou-se pela *hermenêutica*, pela *crítica das fontes* e pelo *new criticism*. Depois, quando se sentiu a necessidade de fazer uma leitura transtextual do texto literário, relacionando-o com as outras artes, passou a falar-se de *interdiscursividade*, ou *intertextualidade endoliterária*, segundo Aguiar e Silva (cf. 1982: 598).

Parece, pois, inegável que em qualquer texto ecoam outros, tanto mais numerosos quanto maior for a enciclopédia do seu emissor ou do recetor. No processo analítico, a um dado texto que se apropria de outros textos chamamos *hipertexto*; e ao conjunto dos textos convocados, que nele se tornam presentes chamamos *intertexto* ou, seguindo a síntese de Aguiar e Silva, *subtexto*, *hipotexto*, *texto-fantasma* ou, ainda, *texto palimpséstico*. Todos eles foram absorvidos pelo hipertexto e, muitas vezes, metamorfoseados (cfr. Aguiar e Silva, 1982: 594-595), de tal modo que podem não ser imediatamente reconhecíveis: alguns são claramente uma presença querida e conscientemente procurada pelo autor, enquanto outros, cuja presença pode não ter sido deliberadamente convocada por ele, assomam à superfície tão suave e impercetivelmente que só serão, hipoteticamente, percebidos por um leitor atento ou com uma enciclopédia literária mais apetrechada. Por outro lado, as várias manifestações de intertextualidade vão desde a citação, a forma mais imediata e explícita, até às «referências crípticas, de natureza hermética e iniciática, a outros textos» (Aguiar e Silva; 1982: 600), só identificáveis por um leitor iniciado – da referência à alusão. Em qualquer caso, é necessário interpelar o hipertexto, perguntando-lhe: *Porquê? Como? Com que Objetivo? e Que efeitos advêm?* da escolha feita nesse tecido intertextual.

Acontece, por exemplo, quando o narrador de *O Lago Azul* se refere aos portugueses dizendo que são uma «gentinha triste, sem força, sem grito, doente de alma e de corpo,

enfezada e vendida» (LA, 80). Sentimos aqui um eco, numa intertextualidade muito difusa<sup>21</sup> e distante, da sociedade decadente que o narrador descreve n'*Os Maias*: o adjetivo *enfezado* é aplicado a Eusébio – «enfezado, estiolado por uma educação à portuguesa» (Queiroz, s/d: 78) – paradigma das consequências daquela educação que criava as pessoas fracas, tristes e doentes que Carlos encontrou na Avenida, quando regressou a Lisboa: «Carlos pasmava. Que faziam ali, às horas de trabalho, aqueles moços tristes, de calça esguia? Não havia mulheres. Apenas num banco adiante uma criatura adoentada de lenço e xale tomava o sol» (Queiroz, s/d: 702). Já antes a personagem se mostrara chocada com o que via:

«– Isto é horrível, quando se vem de fora! – exclamou Carlos. – Não é a cidade, é a gente. Uma gente feiíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...

[...]

E Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras, com colarinhos à moda (Queiroz; s/d, 697).

Aliás, esta autocaraterização negativa dos portugueses tornou-se um *topos* recorrente da literatura e da cultura portuguesas, que alcançou uma grande expressão na atmosfera criada pela Geração de 70. Neste caso, a leitura intertextual emerge através dos adjetivos e da caracterização que é feita do povo português pelo narrador, quando solicita ao leitor que transporte para um dado contexto de *O Lago Azul* uma ideia de decadência bem expressa por Ega:

«Ega rugiu. Para que estavam eles fazendo essa pose heroica? Então ignoravam que esta raça, depois de cinquenta anos de constitucionalismo, criada por esses saguões da Baixa, educada na piolhice dos liceus, roída sífilis, apodrecida no bolor das secretarias, arejada apenas ao domingo pela poeira do Passeio, perdera o músculo como perdera o caráter, e era a mais fraca, a mais cobarde raça da Europa?» (Queiroz, s/d: 169).

Na economia da narrativa, este processo é extremamente útil, pois permite a um leitor menos avisado compreender o texto e a sua intencionalidade (realçar a fragilidade do povo português), mas também pede àquele que conhece e se lembra de outras obras que enriqueça o hipertexto presente e intensifique o seu significado. Em todo caso, no exemplo que acabámos de dar, há uma diferença: enquanto o narrador d'*Os Maias* fecha a sua crítica no momento de decadência, o de *O Lago Azul* estabelece o contraste com outras épocas em que os portugueses se mostravam bem mais vigorosos, admitindo, subrepticamente, a hipótese de

---

<sup>21</sup> As relações intertextuais que o leitor estabelece poderão nem sempre corresponder a uma intencionalidade do escritor, mas o facto é que, muitas vezes, «les locuteurs produisent leurs discours sans avoir conscience des prédiscours, ce qui a une conséquence sur ces derniers: immatériels, ils ne sont pas formulables, ni traduisibles en discours, mais repérables» (Paveau, 2006: 120).

que tal venha a acontecer de novo: «Se este reino, como já um dia aconteceu, se levantasse, não eras tu com a tua sanhudez de cru e um tal exército que o vencerias...» (LA: 80).

Entrevemos, noutro momento da obra, mais uma alusão, desta vez ao soneto barroco de José de Vasconcelos («À fragilidade da vida humana») na expressão «Tudo o que crias baqueia, se destrói, é nada ou o seu contrário» (LA: 157). Em ambos os textos se acentua a efemeridade da vida, a fragilidade dos bens e de tudo o que o ser humano constrói e que tanto valoriza, face à força da natureza – afinal, um dos tópicos mais congenialmente barrocos. Interpelando o «Bicho da terra», o Vento parece lembrar, fazendo coro com o sujeito poético do referido soneto barroco de Francisco de Vasconcelos: «Olha, cego mortal, e considera / Que és rosa, Primavera, Sol, baixel, / Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago» (*Fénix Renascida*, III).

A *citação*, um outro recurso intertextual em que o extrato selecionado é sempre clara e inequivocamente identificado através do código tipográfico e da transcrição variável do outro texto, não deve quebrar a coesão semântica nem formal do texto original. É a forma mais explícita de intertextualidade, poderíamos dizer minimalista: referido por Nathalie Piégay-Gros (202: 46), Antoine Compagnon chama-lhe o «grau zero da intertextualidade».

«Citar é, talvez, o único “roubo” consentido ou com sentido: uma repetição comentada, um confronto entre sujeitos. Como ato de leitura, a citação integra-se, pois, numa operação de corte e transposição; como ato de escrita, ela opera uma repetição do já escrito e uma reinserção num novo contexto» (Babo, s/d.).

A citação aparece algumas vezes na narrativa de Fernando Campos, por exemplo, quando o narrador cita parte do último verso da estrofe 134 do canto III d’*Os Lusíadas* – *Co a doce vida* –, para estabelecer o contraste entre o antes e o depois da invasão espanhola, nas Nederlenden. Associa a esta citação a ideia de tragédia, de uma alteração brusca da vida (de Inês e dos habitantes da cidade sitiada) e de morte violenta e injusta como foi a de Inês de Castro. Acrescenta, ainda, uma alusão ao texto de Fernão Lopes para expressar o sentimento de impotência e sofrimento daqueles que pereciam: «Choram crianças, mães, de fome se lhes extingue o choro» (LA: 48). Neste exemplo, o narrador de *O Lago Azul* concilia a citação de Camões com a alusão a Fernão Lopes, fazendo convergir dois hipotextos e acentuando a aflição, a situação de penúria e a injustiça a que foi submetida a população cercada na sua cidade pelos espanhóis, como foram os lisboetas durante a crise de 1383/85 (cf. abaixo quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes).

Este processo de economia da narrativa obtém como efeito imediato no leitor modelo a criação de um novo cenário, não na Lisboa do séc. XIV, mas em Haarlem, no séc. XVII, não prejudicando, contudo, a compreensão do texto por um leitor de segundo nível. Parece-nos importante sublinhar que o leitor não deve deixar-se levar por uma atitude de comodidade face à citação, para que a sua evidência não obscureça sentidos mais profundos. Para tal, deverá evitar uma leitura linear e simplista que frustra não só a intencionalidade do autor do hipertexto como a do próprio hipotexto. A citação exige uma leitura que procure o âmago do texto, como deixa claro Nathalie Piégay-Gros:

«Son repérage va de soi, mais la plus grande attention doit être accordée à son identification et à son interprétation le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit... sont autant d'éléments essentiels à sa signification» (2002: 46).

É na resposta a estas questões que a citação revela toda a sua potencialidade, fazendo despoletar uma nova realidade ou, pelo menos, permitindo ao leitor olhar o mundo de uma perspetiva diferente. Esquecendo ou rejeitando esta dimensão (ou, até, – quem sabe? – marcados por situações anómalas), alguns consideram que a citação destrói o texto original, deturpando-o e estilizando-o, quando enxertada num novo texto e novo contexto semântico. O seu uso excessivo constrói um mosaico, um *patch-work* ou uma colagem e, por vezes, constitui um exercício literário com interesse<sup>22</sup>.

Uma outra forma explícita de intertextualidade é a *referência* que, não expondo literalmente o outro texto, estabelece uma relação *in absentia* remetendo, através do título, de uma personagem, de um nome ou de uma situação específica, para o texto desejado. Mais subtil, a *alusão* solicita mais prementemente a memória e a inteligência de um leitor atento que perceba o piscar de olhos do autor e se torne seu cúmplice num jogo ou num passeio por lugares inesperados. Se nos lembrarmos da história de João e Maria, diríamos que no primeiro caso – citação – os pedacinhos de pão que as crianças foram deixando cair se veem e identificam perfeitamente; no segundo, rareiam e, no terceiro, quem fosse no seu enalço teria de descobrir os vestígios da sua passagem como um detective que procura pistas.

Nestes três casos de intertextualidade a que se chama *relações de copresença* (citação, referência e alusão), notamos que o modo como o autor do hipertexto convida o leitor a entrar

---

<sup>22</sup> Poderemos, a este propósito, recordar o texto/poema de Alexandre O'Neil (1990: 373): «Sá de Miranda Carneiro»: «Comigo me desavim / Eu não sou eu nem o outro / Sou posto em todo o perigo / Sou qualquer coisa de intermédio / Não posso viver comigo / Pilar da ponte de tédio / Não posso viver sem mim / Que vai de mim para o outro».

na sua ficção se torna cada vez mais exigente. Ao mesmo tempo, cria uma cumplicidade maior que permitirá uma fruição mais intensa do texto, por parte de ambos. Até onde vai a liberdade do leitor na interpretação do texto lido? Umberto Eco (1985: 78) chama-lhe «une aventureuse “coopération textuelle”, na qual «textuellement, la connotation est activée: et c’est là l’intention qu’il doit attribuer à son Auteur Modèle indépendamment des intentions de l’auteur empirique».

Deliberadamente, excluimos do conjunto anterior o *plágio*, uma forma de intertextualidade que põe em causa a honestidade intelectual do seu autor, uma vez que se trata de uma apropriação total e não identificada do texto de outrem, da qual as marcas de heterogeneidade estão ausentes, provocando uma ambiguidade que rompe a copresença e sai do campo artístico, assumindo contornos de ilicitude, condenada não só pela moral, mas também pela lei, como contrafação. É um facto, porém, que, por vezes, não é fácil definir claramente as fronteiras entre referência, alusão e plágio e que «a distinção depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória» (Piégay-Gros; 2002: 37).

Para além das relações de copresença, a intertextualidade inclui, também, as *relações de derivação*: a *paródia* e o *pastiche*. Nestes dois casos, o hipotexto é alterado pelo autor que os importa, em função de determinados objetivos. O conceito de *paródia* é ancestral e sofreu uma evolução significativa, tendo sido marcado pelo carácter burlesco e pouco nobre. Os formalistas russos, contudo, consideraram-na importante para a evolução do mecanismo de renovação literária e G. Genette definiu-a como uma transformação lúdica de natureza hipertextual que pode conservar o estilo nobre do hipotexto, vulgarizando o assunto. Embora começasse a admitir-se uma certa nobreza na paródia, o conceito manteve um cariz redutor até que a teoria de M. Bakhtine foi conhecida, já em fase pós-estruturalista: «superando uma conceção formalista-estruturalista da Paródia, como relação textual entre dois ou mais textos, [Bakhtine] define-a como um género interdiscursivo, de natureza dialógica» (Martins, 1995: 51).

Aquele teórico acentuou a dimensão difónica deste tipo de intertextualidade, presente nas duas vozes ou orientações semânticas que fomentam o carácter dialógico do texto, chamando, ainda, a atenção para a *carnavalização* enquanto visão ambivalente e regeneradora do mundo, na medida em que concilia opostos de modo catártico e exerce influência direta na atitude dos que participam nos rituais carnavalescos.

«A *carnavalização* é uma manifestação eminentemente *festiva* e *popular*, sendo uma das partes integrantes da *dualidade do mundo* medieval. O processo fulcral da carnavalização é o ato *intronização-destronização* [...] sublinhando assim o caráter efêmero das festividades e manifestações carnavalescas, mas sobretudo a sua visão ambivalente e regeneradora do mundo» (Martins, 1995: 50).

Em suma, Bakhtine transpôs para a literatura o conceito de Carnaval, que enraíza em estruturas sociais primitivas e cujo sincretismo é extremamente rico e simbólico, preconizando um assinalável alargamento do conceito de paródia, afirmando que ela veicula atitudes sociais, culturais e políticas e que, por isso, adquire uma dimensão antropológica. «La “carnavalización”, como la *Saturnalia* romana, le da corporeidad al deseo de libertad; es una especie de momento único, “utópico” (en el sentido actual del término), profundamente *político*, sin intereses de partido» (Zavala, 1989: 105).

Dando continuidade à reflexão e à teoria de M. Bakhtine, Linda Hutcheon alargou o conceito de paródia e redefiniu-o como «um género interartístico que melhor demonstra a autorreflexividade típica de várias formas de arte e literatura modernas ou contemporâneas» (Martins, 1995: 53). Ela presentifica o passado, sacralizando-o e questionando-o, simultaneamente. «Esse é o paradoxo pós-moderno» (Hutcheon, 1991: 165), cujas implicações ideológicas se manifestam na orientação que segue: ou recuperando a História, impedindo-a de cair no esquecimento, ou questionando a autoridade dos atos de escrita, ridicularizando qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. Em ambos os casos, o texto paródico tem uma duplicidade evidente, cuja ironia, por vezes acutilante, acentua diferenças e leva a repensar a História (presente e/ou passada).

A última forma de intertextualidade incluída nas relações de derivação é designada por um termo oriundo da pintura: *pastiche*. Imitação de um estilo, é um exercício literário que exige do autor do hipertexto uma análise exaustiva que ponha em evidência a essência e os tiques estilísticos de um outro autor; ao leitor, pede uma atenção reforçada que lhe permita ouvir a outra voz que se insinua no texto lido.

Em suma, verificamos que, em qualquer um dos tipos de intertextualidade, o papel do leitor é fundamental, pois é da sua capacidade de mobilizar conhecimentos que depende a plena consecução da *intentio operis*: o leitor hermeneuta, por exemplo, não se limita a constatar a presença do(s) hipotexto(s), mas procura, no cruzamento dos diversos textos recontextualizados, um novo sentido, admitido pela polissemia e pela plurivocidade; por outro lado, um leitor que veja o universo literário como um todo pensa cada «œuvre comme une nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire, à partir de ses lectures actuelles,

sans craindre l'anachronisme» (Samoyault, 2001: 71). Para este leitor, a memória literária permite a fusão de horizontes e a reativação dos sentidos dos textos, numa presentificação constante das origens e do próprio ser humano. Memória da literatura e memória do leitor, têm encontro marcado num texto que, de algum modo, estabelece uma ponte entre a ficção e a realidade. Partindo de uma memória comum, o diálogo estabelece-se, dando continuidade à história e à cultura que a alimentam, sempre numa tensão entre o já-dito e a originalidade, constituindo-se como elo de uma cadeia interminável de textos em movimento.

### 3.2. O diálogo dos textos em *O Lago Azul*

Feita uma brevíssima introdução, passamos a explorar semanticamente o campo fértil da intertextualidade na obra de Fernando Campos, *O Lago Azul*, fator pouco abordado na literatura crítica que consultámos e nunca de modo sistemático. Ler este romance é revisitar muitos dos nossos escritores consagrados, atualizar passagens bíblicas e fazê-las corresponder a vivências do quotidiano, recordar e conhecer palavras e expressões linguísticas que adormeceram no passado. É uma viagem em registo diferente que preenche o universo ficcional e lhe confere sentidos mais amplos, contextualizando-o e conferindo-lhe verosimilhança.

É, também, uma viagem cujo interesse depende muito do leitor, que poderá corresponder em maior ou menor grau ao leitor modelo imaginado pelo autor, precisamente no modo como articulará o hipertexto com os hipotextos possíveis, concretizando a cooperação textual ao descobrir «les intentions virtuellement contenues par l'énoncé» (Eco; 1985: 78). Depois da escrita da obra, o leitor torna-se um dos seus elementos fundamentais, pois «l'intertextualité accorde en revanche un rôle central au lecteur. Non seulement l'écriture est une réécriture, donc une lecture de tous les intertextes potentiels d'un texte, mais la quête de l'intertextualité est d'abord une pratique de lecture» (Carendel, s/d: 12).

Ao longo da leitura de *O Lago Azul*, encontramos a presença recorrente de alguns hipotextos, como é o caso do já mencionado Fernão Lopes, do texto bíblico, d' *Os Lusíadas* e de Fernando Pessoa. Outros também marcam a sua presença, embora não de modo tão sistemático. O que leva o narrador a selecionar este ou aquele excerto, esta ou aquela obra? Tratando-se de um romance histórico, quererá talvez,

«reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também [...] reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez

disso ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos)» (Hutcheon, 1991: 157).

### 3.2.1. *O hipotexto de Fernão Lopes*

Parece-nos que, quando convocou o texto de Fernão Lopes para o seu, o narrador de *O Lago Azul* pretendeu estabelecer um paralelismo entre a situação de D. João I, durante a crise de 1383/85, em que contou com o apoio da *arraia miúda*, e a do pretendente ao trono de Portugal, já no séc. XVII. Interpretamos o recurso do Vento ao hipotexto do cronista como uma estratégia de defesa da legitimidade de Dom António, Prior do Crato, para assumir o trono português, depois do desaparecimento de D. Sebastião. Adotando uma estratégia semelhante à de Fernão Lopes, o Vento quer legitimar a pretensão de Dom António.

«Competiu a Fernão Lopes, cerca de meio século depois (e, recorde-se, por encomenda expressa de D. Duarte, mais tarde confirmada pelo infante D. Pedro) transformar em *legítimo* o *ilegítimo*. Tarefa, naturalmente, árdua, mas inadiável: como afirmou Luís de Sousa Rebelo, “na memória da velha nobreza perduravam anda dúvidas e incertezas, levantadas por um longo debate acerca da legitimidade moral da nova dinastia”<sup>24</sup>. A história é, em Fernão Lopes, o instrumento de liquidação de todas estas desconfiças» (Monteiro, 1988: 116).

Ao aproximar as duas situações, mas não dando à de Dom António o carácter definitivo como acontece na narrativa de Fernão Lopes, segundo a qual «foi a proteção divina que colocou o Mestre no trono» (Monteiro, 1988: 116), o Vento sugere que a História poderia ter acontecido de outra maneira. Ambos lutavam contra o interesse da Espanha, cujo monarca estava demasiado próximo do trono vazio do reino lusitano, e ambos contaram com o encorajamento não só de alguns nobres, mas sobretudo dos socialmente mais modestos, cujo patriotismo parece sobrepor-se aos interesses políticos e até pessoais. Em S. Bento, Dom António «é visitado por senhores da velha nobreza, que procuram esconjurar o negrume vindo de Castilla e, como os frades mendicantes mais o baixo clero e o povo miúdo, põem nele as suas esperanças» (LA: 59).

A referência ao «povo miúdo» é frequente e corroborada pela enumeração de alguns dos que se entregam a esta causa, muito especialmente dois, que se atreveram até enfrentar (embora timidamente) o cardeal Dom Henrique: o sapateiro Martim Fernandes e o oleiro António Pires. Estes dois homens ousaram, «na sessão do senado municipal, propor à câmara pedisse [ao cardeal] que não avocasse o julgamento da legitimidade de [seu] sobrinho» (LA: 61). Valeu-lhes esta atitude uma reprimenda dada pessoalmente pelo governante, cuja morte, pouco depois, anunciaram alegremente (cf. LA: 72), dando início ao movimento de apoio a Dom António.

O eco da *Crónica de D. João I* está bem presente em todo o relato do apoio que o povo dá a Dom António, mas há uma intensidade particular no complexo verbal «começam de acorrer» (LA: 73), cujo aspeto incoativo remete o leitor para a Lisboa do séc. XIV, quando, estrategicamente, o Mestre mandou Álvaro Pais bradar pela rua:

«– Matam o Mestre! Matam o Mestre nos paços da rainha!  
[...] As gentes que estou ouviam, saíam à rua ver que cousa era: e começando de falar uns com os outros, alvoroçavam-se nas vontades, e começavam de tomar armas [...]  
– Acorramos ao Mestre, amigos, acorramos ao Mestre, ca filho é de el-rei D. Pedro!  
[...] A gente começou de se juntar a ele e era tanta que era estranha cousa de ver» (Lopes, 1977: 105).

A aproximação dos textos dos dois autores leva-nos a questionar-nos sobre a importância e significado deste gesto de importação de um texto ou de parte dele que traz consigo todo um conjunto de sentidos a que se dá um novo sentido. Sabemos que a intertextualidade não se limita simplesmente a ser

«une série de citations ou d'allusions repérables, mais constituerait plutôt une véritable dissémination qui oblige à penser le texte à l'intérieur d'un ensemble discursif global. Cette vertu globalisante de l'intertexte, qui forme une part importante de son succès critique, a été exprimée par Roland Barthes: "Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie" (*Le plaisir du texte*, 1973, p. 59)» (Chassay, 2006: 318).

Porque terá o Vento procurado esta contiguidade? Verificamos como, numa única expressão, o narrador de *O Lago Azul* recria o ambiente de entusiasmo que sugere ao leitor a justeza e a legitimidade da pretensão de Dom António, indo ainda mais longe quando faz a comparação com D. João I, no diálogo entre dois populares: «– Bastardo que fosse, há o exemplo do mestre de Avis. E nós, povo, por quem somos?» (LA: 78). Mais tarde, quando a força espanhola parece baquear e os defensores de Dom António o aclamam, transparece também no texto um outro relato de Fernão Lopes, desta vez da *Crónica de D. Fernando*, quando se falava das diligências da viúva do rei em fazer aclamar a sua filha D. Beatriz. É clara a semelhança da aclamação e ainda a utilização da expressão *aceitar as vozes de rei*, em *O Lago Azul*, e *tomar voz por a Rainha Dona Beatriz*, em Fernão Lopes (cf. *infra* quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes).

Quando a expulsão dos espanhóis era já um dado adquirido, novamente o texto do cronista emerge, estabelecendo um paralelismo inequívoco entre o bispo de Lisboa e Miguel de Vasconcelos: o excesso de violência do povo manifesta-se na crueldade com que os inimigos são punidos, mesmo depois de mortos, e no desrespeito de que são alvo. Em ambos os textos fica bem clara a faceta brutal desta massa que perde o sentido da humanidade e age

como uma fera acoçada. Mediado pelo narrador, o autor vai passando a sua mensagem, vai convidando o leitor a compor um cenário tanto mais completo quanto a sua cultura geral lhe permitir. Agindo nos bastidores, vai semeando pistas, vai rasgando janelas que o leitor poderá ou não abrir, entreabrir ou franquear a um mundo ficcional eivado de realidade.

Apesar da similitude das situações, a causa de Dom António não teve o sucesso da de D. João I e nem ele nem os seus descendentes subiram, algum dia, ao trono português. Contudo, o narrador não associa o movimento popular unicamente ao pretendente português: Guilherme de Orange também combate o jugo espanhol e pretende obter a independência, para o que conta com o apoio do povo. Da massa anónima destacam-se «o talhante Albert, o padeiro Théo, o pedreiro Piet, Franz, o ferreiro, entre outros...» (LA: 54). A centralidade do povo é fundamental, até porque é a ele que se pede o maior sacrifício; é o povo que fica sitiado pelos espanhóis em Alkmaar e em Leyden; é o povo, liderado pelos quatro homens que se destacaram, que suporta o maior embate: a fome. Nos excertos que transcrevemos no quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes são nítidas as reminiscências do cronista, cujo efeito imediato é reforçar a simpatia que o narrador vai despertando no leitor por aquele povo e por aquela causa.

Se o leitor de *O Lago Azul* (re)conhecer os textos que subjazem à narrativa que lê (por exemplo, LA: 50, cfr. quadro sinótico), poderá facilmente recriar um ambiente de dor e sofrimento muito mais intenso, uma vez que o hipotexto é mais longo e emotivo, recorrendo, ademais, às sensações visuais e auditivas. Para além deste aspeto, o texto ficcional torna-se mais verosímil, porque a crónica de D. João I, sendo uma narrativa histórica, confere credibilidade à narrativa ficcional, sugerindo que, como foi em Lisboa, também aconteceu nas Nederlenden (até porque os sitiadores eram os mesmos) e as consequências, inevitavelmente idênticas.

A margem do leitor para a recriação da realidade ficcional está nas reticências. É neste espaço que se encaixa o conhecimento extra que, não sendo fundamental para a leitura e para a compreensão do texto, as enriquece, complementa e, sobretudo, singulariza a leitura, na medida em que cada um convoca os mesmos textos de modo diferente, acentuando este ou aquele pormenor, que nunca é o mesmo do outro ou, pelo menos, não tem exatamente o mesmo colorido, porque «es nuestra materia temporal, nuestro ser en el tiempo, lo que pervierte cada texto retomado por otro texto en la lectura o en la escritura» (Reyes, 1984: 57).

Finalizamos, referindo o que nos parecem ser duas alusões a Fernão Lopes em duas palavras que, não estando neste contexto de apoio a uma causa, nos fizeram recordar o

cronista: «Já da mata soa o *arruído* de latidos» (LA: 95) e «Estou habituado a ouvi-los de diversas maneiras e vê-los escritos com *desvairadas* grafias» (LA: 162<sup>23</sup>). No primeiro exemplo, de sabor medieval, a prótese da sílaba inicial transporta-nos para a narrativa de Fernão Lopes, enquanto o adjetivo nos recorda os «desvairados autores» e as «desvairadas linguagens e terras» (1977: 85) referidos pelo cronista. Deste modo, o narrador fornece ao leitor elementos que lhe permitam criar um ambiente próximo do medieval, em que se encaixa a narrativa.

O leitor atual poderá, ainda, interpretar esta opção do narrador pelo hipotexto lopeano como um desejo de projeção futura de um sentimento de unidade em torno de um ideal da nacionalidade portuguesa. Assim como «Lopes *reconta* os acontecimentos de 1383-1385 com a manifesta esperança de que os seus feitos e ensinamentos possam, meio século mais tarde, *moldar* a construção do futuro [e] assegurar a exequibilidade do seu próprio *presente*» (Monteiro, 1988:120), poderá, também, o Vento querer transmitir um recado do próprio autor: «temos de acreditar em nós, na nossa identidade» (Campos, 1987 b).

Por uma questão de economia do trabalho e porque nos parece interessante estabelecer o paralelismo dos textos, apresentamos um quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes (assim como dos autores que se seguem), onde parece ficar clara a intencionalidade de presentificar uma voz do passado, não só, estamos convictos, para homenagear o cronista e a sua prosa viva e dinâmica, como também para transportar para o presente da narração tudo aquilo de que vem imbuído o texto de Fernão Lopes: «contextos estilos e intenções distintas, marcados pelo meio e tempo em que [viveu]» (Horn, s/d). Nesta presentificação e integração no hipertexto, «cada narrativa, cada tema adquire nuevos contenidos – según Jameson – en la medida en la que se re-contextualiza» (Zavala, 1989: 102). Assim, o texto do cronista torna-se atual e veicula uma mensagem que atravessa os séculos e chega até ao momento da leitura.

Quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
49	Choram crianças, mães, de fome se lhes extingue o choro [...]	<i>Crónica de D. João I, de Fernão Lopes</i> <sup>24</sup>	«Desfalecia, o leite àquelas que tinham crianças a seus peitos per minguá de mantimento; e vendo lazerar seus filhos a que acorrer não podiam, choravam amiúde sobre eles a morte, ante que os a morte privasse de vida.» (361).

<sup>23</sup> Itálico nosso.

<sup>24</sup> Por uma questão prática, neste quadro, indicamos simplesmente as páginas da obra (Lopes, 1977).

Quadro sinótico do hipotexto de Fernão Lopes			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
50	E as semanas desandam, muralhas guardadas dia e noite... e a fome a apertar que a carne já falta e o pão e os legumes... deixou de se ouvir o mio dos gatos, o ladrar dos cães, procuram-se as ervas das ruas, as folhas das árvores, sob as pedras húmidas, o nojo de vermes e répteis...	Crónica de D. João I, de Fernão Lopes	«E começaram de comer pão de bagaço de azeitona e dos queijos das malvas e raízes de ervas e doutras desacostumadas cousas.» «Outros se fartavam de ervas e bebiam tanta água, que achavam mortos homens e cachopos jazer inchados nas praças e em outros lugares.» «E começaram de comer as carnes das bestas; e não somente os pobres e minguados, mas grandes pessoas da cidade [...]» (360).
221	«Voemos agora às moendas de Portugal, tão duras de moer».		
305	Miguel de Vasconcelos mal tenta disparar o seu mosquete e cai morto. Puxam-no de rojo até à janela e lançam-no abaixo. Despenha-se o corpo morto no terreiro aos pés do povo, que dá largas à sua ira. Arrancam-lhe as barbas, desfazem-lhe o rosto a pontapé, rasgam-lhe as vestes, dão-lhe as carnes aos cães vadios... Senta-se-lhe nos peitos um escravo negro a rir e a cantar insultos, a escarra-lhe na cara: [...]		«[...] houveram disto tão grande receio que logo o bispo foi morto com feridas e lançado a pressa a fundo, onde lhe foram dadas outras muitas, como se gaançassem perdoança, que sua carne já pouco sentia. Ali o desnudaram de toda a vestidura, dando-lhe pedradas com muitos e feios doestos, até que se enfadaram dele os homens e os cachopos e foi roubado de quanto havia.» (109-110)
Linguagem			
59	Povo miúdo		Fernão Lopes – arraia miúda
95	Já da mata soa <b>arruído</b> de latidos, [...]		Fernão Lopes
73	Começaram de acorrer...		«começando de falar»; «a gente começou de se juntar»; (105) «E começaram de comer pão de bagaço». (360)
162	Com desvairadas grafias		«E nós, engando per ignorância de velhas escrituras e desvairados autores, [...]» (85) «Oh! Com quanto cuidado e diligência vimos grandes volumes de livros, de desvairadas linguagens[...]» (85).

### 3.2.2. O hipotexto bíblico-cristão

São várias as situações em que o narrador de *O Lago Azul* recorre ao hipotexto bíblico ou da tradição cristã para acrescentar uma intencionalidade mais acentuada ao seu próprio texto ou, talvez, com o objetivo de fazer «un appel au lecteur, provocation à interpréter bibliquement le texte profane [en produisant] divers effets d'intertextualité en introduisant une

sorte de dialogue dans la marge du texte» (Sarrazin, 1997: 41). A convocação deste hipotexto tece, no hipertexto, uma rede de novos significados que emerge do cruzamento de ambos. As ressonâncias judaico-cristãs abrem novos caminhos ao leitor, na medida em que o diálogo dramatizado dos textos o remete para uma realidade que, de algum modo, ecoa na trama da narrativa que lê.

«Au XX<sup>e</sup> siècle, la distance culturelle s'accroissant, le traitement du texte biblique oscille plus franchement entre le jeu littéraire – “Je me sers d’une mythologie sans y croire”, dira Gide – et la clarification de l’héritage dans un affrontement existentiel. À l’heure de la mort de Dieu prophétisée par Nietzsche, l’écrivain moderne, qu’il soit ou non agnostique, entretient souvent avec le silence de Dieu une relation paradoxale. [...] Pour ces écrivains, la Bible n’est pas seulement porteuse de mythes, mais d’abord des grandes questions de l’existence. Ils manifestent la capacité dialoguante du texte biblique» (Beaude, 1997: 8).

Estabelecemos, já no capítulo dois, quando identificámos os traços caracterizadores do narrador, uma relação entre o Vento e o sopro criador divino. Assim como o *ruah* de Yahvé criou o ser humano integrando-o na criação, também o Vento é o criador de um universo singular, convidando o leitor a partilhá-lo através da leitura. Enquanto narrador, o Vento torna-se demiurgo de um mundo ficcional, constituído pelo texto, fazendo sentir a sua presença (à semelhança da tradição bíblica) através de uma manifestação suave – uma brisa que afaga o rosto da sua querida princesa, por exemplo –, ou através da expressão da sua revolta, da sua própria ação destruidora, do seu *Dies irae* (cfr. LA: 89) face às injustiças que vê grassar. Esta expressão latina está presente numa das suas reflexões sobre a violência humana, acompanhada de uma referência ao Dia do Juízo Final relatado pelo profeta Joel. Mais uma vez julgamos pressentir a voz do autor mediada pela do narrador que, à sua reflexão, quer juntar a do leitor, lembrando-lhe que o vale de Josafá pode estar, hoje, onde está a violência, a injustiça e a crueldade.

Contando os passeios da sua querida Maria Bégia pelos arredores de Prangins disfarçada de cavaleiro, o narrador estabelece um paralelismo curioso entre o episódio da Samaritana, junto do poço de Jacob, e a princesa. A cena idílica de Jesus que conversa sem preconceitos com a samaritana e lhe pede água, para lhe ensinar a sua doutrina, é projetada num espaço rural em que «o cavaleiro», sem preconceitos sociais, pede água a uma moça do povo, que estava a encher a bilha. A identificação da jovem disfarçada de cavaleiro com Jesus é valorativa e reforça a simpatia que o leitor nutre por ela, reforçada, ainda, pelos comentários da rapariga: «que lindo sorriso tinha!» (LA: 210).

Curioso será notar que a intertextualidade com este mesmo texto bíblico também aparece n’*A casa do pó*, quando o narrador se abeira de uma jovem junto de um poço. Neste caso, a

situação é invertida e é frei Pantaleão, que diz sentir *outra sede*: «Mas desde que estou a olhar para ti, a minha sede é outra» (Campos, 1996: 63). Neste caso, há uma subversão do texto bíblico, pois o Evangelho de S. João quer acentuar a sede espiritual de Deus, enquanto a sede de frei Pantaleão é bem carnal.

Efeito contrário tem a referência a Melchisédec, figura que surge não só no Antigo Testamento como também em textos do Novo Testamento, representando a figura de Cristo, eterno sacerdote. A Epístola aos Hebreus dá ao nome deste rei e sacerdote cananeu o sentido de «rei de justiça» (Hb 7, 2); por outro lado, em 11Q13 – texto dos manuscritos de Qûmran que refere Melchisédec como o líder dos Anjos de Deus (em vez do habitualmente nomeado Arcanjo Miguel) – esta personagem executa o julgamento divino no décimo jubileu, um tempo escatológico de paz e prosperidade. É, em qualquer dos casos, símbolo da justiça, o que se opõe à personagem em causa, o notário do coronel von Croll, que o ajuda a redigir um documento que lhe permita ludibriar não só a esposa como o seu amigo, o príncipe Friedrich. Há um claro contraste entre o caráter da personagem e a simbologia do seu nome, que o leitor modelo identificará através da ironia.

«L'ironie en est une parfaite illustration, puisque l'énonciation y détruit l'énoncé qu'elle profère: en disant ironiquement "Il fait beau" pour faire entendre le contraire, on dénonce sa propre affirmation tout en l'accomplissant. [...] L'instance qui énonce se détache et vient s'opposer au "je" déprécié. Le ressort de tels paradoxes est que le dire contredise le dit, que ce que "montre" l'énonciation contredise son contenu» (Dominique Maingueneau, *apud* Mercier-Leca, 2003: 36).

A ironia, neste caso, estende-se ao coronel, que «impante sai [...] do escritório do advogado Melchisédec, orgulhoso de sua esperteza, da subtileza do ato praticado» (LA: 311). O narrador consegue, através da referência irónica, acentuar o mau caráter do marido de Maria Bélgica, acicatando a animosidade do leitor por esta personagem.

Mais poderiam ser os exemplos, como se verifica no quadro que se segue, mas pretendemos tão só realçar a presença destes intertextos e relacioná-los sobretudo com as reflexões do narrador sobre a humanidade e algumas das suas características menos nobres. Pressupondo o conhecimento destes textos por parte do leitor, o narrador aproveita «la plasticité du récit biblique, conséquence de son extrême concision, [qui] permet encore bien d'autres interprétations, artistiques, celles-là» (Lothe, 1977: 85), estabelecendo contrastes ou paralelismos.

«Ainsi, une fois le branle donné par l'image biblique, on assiste à un mouvement pendulaire qui fait surgir diverses couches du temps, depuis l'antiquité mythique jusqu'à l'histoire

personnelle la plus récente, au point que la scène primitive se réduit dans le présent acte d'écriture de l'œuvre : «je les entends de nouveau» (Couffignal, 1977: 94).

O facto de *ouvir de novo* os textos permite ao leitor antecipar algumas conclusões, como acontece quando o narrador apresenta Dom António com a expressão «Eis o primo do rei desaparecido» (LA: 23), ele próprio regressado do misterioso nevoeiro da nefasta batalha. Esta apresentação anuncia, de algum modo, que a sua legitimidade de pretendente ao trono será posta em causa, como a foi a de Jesus enquanto Filho de Deus, motivo pelo qual foi entregue para ser crucificado. Nesta simples apresentação está implícita a informação sobre o desenvolvimento de uma parte da trama: a frustração dos intentos de Dom António.

Muito rapidamente, gostaríamos de referir um outro intertexto religioso, presente n'*A sala das perguntas*: o contacto que Damião de Góis estabelece com Erasmo, Lutero e outros protestantes permite-lhe (e ao leitor) imergir no debate que nascia então no seio da Igreja e provocava a cisão, revelando posições extremadas, oportunidade para o narrador pôr em evidência as incongruências de uma Igreja que se afastou dos seus princípios fundamentais. Podemos recordar o «ouro maciço [das] alfaias da pobreza de Cristo, cravejados de pedras preciosas os anéis, a tiara, o báculo, os sapatos, os pontificais do pescador...» (Campos, 1999 a: 209). Frequentemente, nesta obra, sobretudo quando se trata dos dissidentes católicos, as referências ao intertexto da tradição cristã são subversivas, traduzindo a reação dos protestantes:

«– Que fazes? – perguntei-lhe assombrado.  
Com o cálix na mão, respondeu-me:  
– Vou bebê-lo. Neste vaso em que eu e os meus antepassados fomos por muito tempo enganados.  
– Peço-te que nesse vaso o não bebas.  
– Porque não?  
– Porque é consagrado e não há razão para que o faças.  
Tomou-o então o meu hóspede e o pôs diante de mim cheio de vinho. E, levantando as mãos e os olhos ao céu, por irrisão, bradou:  
– Meu Deus, meu Deus. Converte este vinho branco em sangue e mostra nisso milagre»  
(Campos, 1999 a: 99).

Outros textos religiosos subjazem à narrativa do Vento, através de citações em latim, como acontece na descrição do estado de alma de Emília de Nassau, em que o narrador utiliza várias expressões de carácter religioso, com o objetivo de realçar não só a luta interior da personagem, que acabava de repudiar o marido por fidelidade às suas convicções religiosas e nacionalistas, mas também a tentativa de Emília de Nassau para encontrar nos princípios teológicos o fundamento da sua atitude e a força necessária para enfrentar a sua dor, pois tem

consciência do quanto ama D. Manuel. Com a última expressão, expressa o ânimo que a fé lhe confere:

Deus é fortaleza, ein' feste Burg... [...] Deus mea fortuito et robur meum e, por todo o lado, refere a arx, a cidadela, os castra Domini, o Dominus exercituum [...] "Amo-o ainda... agnosco ueteris uestigia flammae» [...]

Sursum! Sursum! Então essa fortaleza? (LA: 205).

Com objetivo de subverter ironicamente o texto bíblico – «pois tu és pó e ao pó hás de retornar» (Gn 3, 19) –, o narrador afirma, acerca do cadáver de Emília de Nassau que acabava de ser embalsamado: «Não serás pó e não te tornarás pó. Pulvis non es nec in pulverem reverteris...» (LA: 254). Como a princesa foi embalsamada, poder-se-á ter a sensação de que não desaparecerá, transformando-se em pó, como o comum dos mortais. Através destes e de outros exemplos, o hipotexto religioso importa para o hipertexto questões fundamentais para o ser humano que Fernando Campos integra em algumas das suas obras como motivação não só da própria intriga, como acontece n'*A sala das perguntas*, mas também como convite à reflexão intra e extradiagética.

Quadro sinótico do hipotexto bíblico e da tradição cristã			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
23	Eis o primo do rei.	Intertextualidade bíblica ou de textos da tradição cristã	<i>Ecce homo</i> - surge na <i>Vulgata</i> como tradução da frase grega <i>tôn o ántropos</i> . Na iconografia cristã costuma chamar-se <i>Ecce Homo</i> às representações de Jesus Cristo em sofrimento.
26	Nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus.		Mt 4,4 (Evangelho de S. Mateus, capítulo 4, versículo 4).
27	Não esperarei por aquele dia medonho no vale de Josafá. Não aguardarei o toque das trombetas do Juízo Final. O dia da ira é hoje.		Jl 4,1-2 «Eis pois que naqueles dias e no momento em que mudar completamente o destino de Judá e Jerusalém, reunirei todas as nações e as farei descer ao Vale de Julgamento». «Porque o julgamento não pode ser à porta da cidade, como era costume, dado o número de acusados, o profeta fala do <i>vale de Josafat</i> , que quer dizer "o Senhor julga". É como se dissesse que o julgamento será feito pelo Supremo juiz, sem apelação. Mais tarde chamou-se <i>Vale de Josafat</i> a um lugar imaginário nos arredores de Jerusalém. (Bíblia, anotação / comentário correspondente aos versículos citados.)

Quadro sinótico do hipotexto bíblico e da tradição cristã			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
27	<i>Dies irae</i>	Intertextualidade bíblica ou de textos da tradição cristã	<i>Dies Irae</i> ("Dia da Ira") é um famoso hino, em latim, do século XIII. Pensa-se que foi escrito por Tomás de Celano. Sua inspiração parece vir da Vulgata, tradução de Sofonias 1,15–16: É também um dos hinos do Requiem de Mozart, Verdi e dos contemporâneos Penderecki e Karl Jenkins.
210	– O outro dia, enchia eu uma bilha de água no chafariz, para ele ao pé de mim. Meu Deus, que afogueada estou só de pensar! «Dás-me um púcaro de água, moça?», que lindo sorriso tinha!		Jesus junto do poço de Jacob: Jo 4,7
310-311	Anda que anda, vem dar a Genève, passa à porta do seu notário. <i>Monsieur Melchisédec Pinault</i> , e surge-lhe de repente uma ideia, como atitude calculada de ainda compor o seu trato com a mulher... É porque não? Será um gesto de marido arrependido, de filho pródigo que caiu em si e pretende regressar ao perdão do lar e sustentar as ameaças do margrave... [...] Impante sai von Croll do escritório do advogado Melchisédec, orgulhoso de sua esperteza, da subtileza do ato praticado.		Gn 14,17-19: «Quando Abrão regressava vencedor de Cadorlaomer e dos reis seus aliados, o rei de Sodoma saiu-lhe ao encontro no vale de Chavé, que é o vale do Rei. Melquisedec, rei de Salém, trouxe pão e vinho e, como era sacerdote do Deus Altíssimo, abençoou Abrão, dizendo: "bendito seja Abrão pelo Deus Altíssimo que criou o céu e a terra!»

### 3.2.3. O hipotexto camoniano – “Os Lusíadas”

*Os Lusíadas* é uma obra central do nosso cânone literário, bem como do imaginário nacional, que apresenta diversas facetas do povo português, herói mitificado não só através da exaltação das suas qualidades guerreiras como também da sensibilidade que o caracteriza, embora esporadicamente sejam apontados alguns aspetos que estabelecem o contraponto desta mitificação. O Vento, sempre tão presente nesta obra, atravessa os anos e os séculos e faz ecoar, na sua narrativa especial, acontecimentos passados que permaneceram na sua memória, não deixando que caíam no esquecimento. Com efeito, o recurso ao hipotexto camoniano não só mantém viva a obra do grande Poeta como perpetua a sua mensagem,

universalizando-a, dando-lhe uma projeção que salta as fronteiras de Portugal e volta a cruzar o oceano, em direção às *Nederlenden*.

Enquanto leitores, poderemos ver nesta estratégia narrativa uma chamada de atenção do autor, pela via do narrador, para o facto de termos «de acreditar em nós, na nossa identidade, sob pena de sermos absorvidos pela cultura dos outros, pela economia dos outros, por tudo o que nos é alheio e de o País acabar por ser, também, uma casa do pó...» (Campos, 1987 b). Embora *O Lago Azul* ainda não estivesse sequer, talvez, na mente do escritor quando proferiu estas palavras sobre *A casa do pó*, não será descabido pensarmos que a presença da voz de Camões é um apelo à identidade nacional, que pretende preservar através da presentificação do texto<sup>25</sup>.

Embora *Os Lusíadas*, no seu todo, remetam, sobretudo, para «o peito ilustre lusitano» e para os feitos que o tornaram «ilustre», o narrador de *O Lago Azul* prefere trazer à superfície do seu texto algumas passagens que lhe tragam um acréscimo de sensações de calma e tranquilidade. Para tal, refere o início da narração *in medias res* – «as inquietas ondas apartando» (Camões, *Os Lusíadas*: I, 19) – (cf. LA: 218) para relatar o início da viagem do capitão Hudson, através do canal de Inglaterra, em direção ao Mar do Norte. Deste modo, aproxima dois navegadores que marcaram a História da humanidade pela descoberta de caminhos marítimos *que unissem, já não separassem*.

Num outro momento, faz alusão à existência tranquila de D. Inês em Coimbra (cf. *Os Lusíadas* III, 120), semelhante à de Maria Bégia, que, no seu refúgio, longe do bulício e das intrigas dos seus irmãos, rapidamente verá a vida tomar um rumo bem diferente, com a prisão do marido, coronel von Croll: «Está a linda Maria no sossego da casinha do bosque, de seus anos colhendo o doce fruto, quando a sobressalta cavalgada e logo altercação de vozes desconhecidas e a do seu amado» (LA: 272). A comparação implícita entre Inês de Castro e Maria Bégia anuncia ao leitor atento um final trágico para uma história de amor vivida com intensidade, entrega e paixão.

---

<sup>25</sup> O recurso a um hipotexto literário ou histórico serve precisamente este objetivo, como afirma Sílvia Quinteiro (2005: 333) a propósito de Alexandre Herculano e Victor Hugo: «Com efeito, tanto Herculano, em *Eurico o Presbítero*, como Hugo, em *Quatrevingt-treize*, utilizam o texto literário como uma memória de homens excepcionais e dos seus feitos heroicos e, simultaneamente, como uma tomada de consciência oposta a um esquecimento que é sinónimo da morte definitiva dos heróis, dos povos, das nações e dos valores que os narradores pretendem exaltar.

[...] Em suma, se o esquecimento é morte, memória é vida e, assim sendo, a utilização que Alexandre Herculano e Victor Hugo fazem do texto literário como forma de perpetuar a memória das Histórias nacionais, dos seus heróis (mesmo que ficcionais) e dos valores que representam é um processo complexo e subjetivo de seleção e atualização daquilo que o autor entende que deve ser lembrado».

Dois episódios bélicos (um referido por cada obra) comungam de uma expressão idêntica que traduz a consequência do confronto: «Tingem-se de vermelho as águas» (LA: 53) do Mar do Norte, como se tingiu a verdura dos campos, depois da batalha de Aljubarrota (cf. Camões, *Os Lusíadas*: IV, 35). Fica claro que, independentemente do tempo e do contexto (Aljubarrota ou Nederlenden), os resultados de uma batalha são cruéis pelo desprezo a que votam a vida humana. Não é uma situação que tenha sido ultrapassada, mas ainda hoje, no séc. XXI, assistimos a confrontos em que a perda de vidas é cinicamente considerada *um dano colateral*.

Camões é ainda convocado pelo narrador de *O Lago Azul* noutras passagens. São, por vezes, pequenas expressões ou simplesmente palavras que (re)utiliza, mantendo a voz do Poeta sempre presente, ele que também recorda um *ilustre lusitano*, não pelo que fez, mas pelo que poderia ter feito, se a História tivesse acontecido de *outra maneira*. O quadro sinótico completa a perspetiva que apresentámos com a brevidade necessária, mas estamos convictos sobre aquela que nos parece ter sido a intencionalidade do Vento quando optou por deixar emergir no seu texto a voz de Luís de Camões: expressar um sentimento de apreço por Portugal, um país que conhece de há longa data. Não é uma chamada que remeta para «uma realidade intemporal e de significação unívoca [...] para a falsa eternidade de um mito moral, histórico e ideológico cujas bases continuariam intocáveis» (Lourenço, 2005: 149), não é uma «referência ritual e fonte oca de um patriotismo» (*idem*: 150), mas é, antes, uma evocação que coloca Portugal num contexto europeu, na sua interrelação com outros países e culturas, com uma identidade própria e singular, capaz de traçar o seu caminho e de escolher o seu destino por entre os obstáculos que vão surgindo.

Quadro sinótico do hipotexto camoniano			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
48	<i>Co a doce vida</i>	Intertextualidade com <i>Os Lusíadas</i>	<i>Os Lusíadas</i> III,134 - episódio de Inês de Castro
52	A avena canta suave		<i>Os Lusíadas</i> I,5 - Invocação «dai-me <i>hua</i> fúria grande e sonora / e não de agreste avena ou <i>frauta ruda</i> »
53	Tingem-se de vermelho as águas		<i>Os Lusíadas</i> IV,35 - «que a verdura / Tinge <i>co</i> sangue alheio» (batalha de Aljubarrota)
64	Povo fraco		<i>Os Lusíadas</i> III,139 - referência a D. Fernando «Que um fraco Rei faz fraca a forte gente»

Quadro sinótico do hipotexto camoniano			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
105	Não é como nos tempos antigos, em que Júpiter convocava os deuses menores, Éolo, neptuno, e ordenava libertassem Euro, Noto, Bóreas, Áquilo e Áfrico, presos nas cavernas sotopostas a montanhas...	Intertextualidade com <i>Os Lusíadas</i>	<i>Os Lusíadas</i> - várias passagens em que são referidos os ventos que, geralmente, dificultam a viagem dos nautas.
218	Breve está a sair do canal de Inglaterra e a navegar no vasto mar Oceano, as inquietas ondas apartando, rumo a nordeste.		<i>Os Lusíadas</i> , I,19
253	Três sóis já andados, [...]		<i>Os Lusíadas</i> , V,37
272	Está a linda Maria no sossego da casinha do bosque, de seus anos colhendo o doce fruto, [...]		<i>Os Lusíadas</i> , III,120

### 3.2.3. O hipotexto pessoano

Fernando Pessoa – ortónimo e heterónimos – é outro dos nomes da literatura portuguesa recorrentemente presentificado pelo Vento. A primeira referência remete o leitor para o poema «D. Dinis», da *Mensagem*, através da expressão «Como eco, como ondulação de seara, soa o grito...» (LA: 83). Notamos que há um contraste entre o texto do narrador e o original. Neste, o eco é «marulho obscuro, / É o som presente desse mar futuro»; há o silêncio envolvente da noite que cria o ambiente de mistério propício à manifestação de uma intuição premonitória expressa naquele que nos parece ser o mais belo verso: «o plantador de naus a haver» (Pessoa; *Mensagem*: «D. Dinis»). Por outro lado, na narrativa do Vento *soa o grito*, a quebrar a envolvência de mistério e de premonição que o leitor pudesse ter evocado. O grito destrói qualquer reminiscência ocultista e premonitória, anunciando desde logo que aquela aclamação de Dom António como rei de Portugal não teria futuro.

Poderá, talvez, o leitor reconsiderar a primeira leitura intertextual daquela expressão e convocar um outro poema do ortónimo em que o verbo *ondular* também está presente: «e a sua voz, cheia / de alegre e anónima viuvez // Ondula como um canto de ave» («Ela canta, pobre ceifeira» (Pessoa, 2006: 171)). É curioso este jogo que o narrador faz com o leitor, como que a testar a sua versatilidade enquanto leitor modelo. A uma aproximação que se revela contrastante, segue-se uma outra que parece ser a correta: há alguma inconsciência ou, pelo menos, uma alegria precipitada naquela aclamação, que o canto da ceifeira também

denuncia. A realidade seria bem diferente, bem mais *pesada*, para o precocemente aclamado rei.

Reinterpretando a nossa História coletiva, a *Mensagem*, como *Os Lusíadas*, mitifica o herói – o povo português – não o fechando, contudo, no passado, mas projetando-o no futuro, num espaço utópico e ucrónico em que a velha glória será restaurada.

«Writing about history involves a process of construction because, as Jacques le Goffargues, “Il n’y a pas de réalité historique toute faite, et qui se livrerait d’elle-même à l’historien”. Historical construction becomes even more complex when it is the future to be envisioned, because the writer needs solid knowledge of the past and powerful speculative faculties. Nevertheless, cultural memory can be a huge barrier which the utopian writer strives to overcome while envisaging the initiation of a new history. The act of remembering in uchronia can activate a self-empowering as well a self-invalidating drive. Uchronia, regarded both as a monumental trial to history and as a knowledge of the origins, finds its *raison d’être* in a gigantic dual challenge: to deliver man from the prison of a silent past, to let the future speak» (Spinozzi, 2005: 121).

Libertar Portugal do passado, quebrar as amarras que o prendem à nostalgia do tempo áureo e olhar para o futuro depois *do regresso a casa* (cf. Campos, 1987 b) pode ser uma leitura da presença do hipotexto da *Mensagem*, nesta obra que recorda, precisamente, o tempo de maior crise de identidade do povo português: o domínio filipino. Foi a loucura de um jovem rei que nos deixou em tal situação, foi a loucura que levou Dom António a avançar sobre Lisboa, pois «só da loucura pode vir a salvação» (LA: 86). Mas é da loucura, também, que nasce o sonho, aquele que confere a humanidade ao ser humano: «Sem a loucura, que é o homem / mais que a besta sadia / Cadáver adiado que procria?» (Pessoa, *Mensagem*: «D. Sebastião, Rei de Portugal»). D. Sebastião, sujeito poético deste poema, deixa bem clara a ideia de que deixou uma herança ao seu povo («Minha loucura, outros que me a tomem») e o seu primo Dom António assumiu o seu quinhão.

Creemos que, quando o narrador de *O Lago Azul* pede ao leitor que presentifique o seu conhecimento da *Mensagem*, pretende lembrar-nos de que temos de olhar em frente, para o futuro, sem esquecer o passado, sem complexos, embora sem excentricidades. Parece-nos que se adequam a este contexto as palavras de Eduardo Lourenço:

«Chegou o tempo de *existirmos e nos vermos tais como somos*. Ao menos uma vez na nossa existência multissecular aproveitemos a dolorosa lição de uma cegueira que se quis inspiração divina e patriótica, para nos compreendermos em termos realistas, inventando uma relação com Portugal na qual nos possamos rever sem ressentimentos fúnebres nem delírios patológicos. Aceitemo-nos com a carga inteira do nosso passado que de qualquer modo continuará a navegar dentro de nós» (2005: 116).

Para além da *Mensagem*, são invocados pelo narrador de *O lago Azul* alguns versos de Ricardo Reis, quando assiste ao primeiro encontro da jovem Emília de Nassau com o também

jovem Dom Manuel, filho mais velho de dom António, Prior do Crato: «Rosas. Com o nascer do sol desabotoam, ao meio-dia murcham, qualquer sopro meu lhes desfolha as pétalas como flocos de neve» (LA: 94). São claramente evocadas as rosas dos jardins de Adónis, essas volucres rosas que o sujeito confessa a Lídia amar, por nos ensinarem a ter consciência da efemeridade da nossa existência. Para elas, a extrema felicidade é que a luz é eterna, pois «Nascem nascido já o sol, e acabam / Antes que Apolo deixe / O seu curso visível» (Reis; 1978: 34). É um dos momentos em que o Vento faz as suas reflexões, breve, esta, a incidir sobre a efemeridade e fragilidade das rosas, da vida; um momento poético que introduz a narração de um encontro casual que se repercutirá por toda a vida das personagens.

Finalmente, podemos considerar uma alusão ao desdobramento do eu pessoano na exclamação «Tenho de me invocar a mim próprio para compreender os homens. Ó Eu! Ó tu que sou eu mesmo!» (LA: 111). Esta necessidade reflete a incompreensão do Vento relativamente à violência humana, como a fragmentação do eu em Fernando Pessoa reflete a incompreensão de si próprio. Em ambos, na diversidade se procura a unidade, a verdade inteira: num, a verdade do ser humano, noutra a sua própria verdade.

Quadro sinótico do hipotexto pessoano			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
83	Como eco, como ondulação de seara, soa o grito...	Intertextualidade com Fernando Pessoas e heterónimos	Fernando Pessoa, <i>Mensagem</i> , Sexto Castelo: «D. Dinis» - «É o rumor dos pinhais que, como um trigo / De Império, ondulam sem se poder ver.»  «Ela canta, pobre ceifeira»: «Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia De alegre e anónima viuvez,  Ondula como um canto de ave»
86	– ... e loucura... [...] – É a guerra - diz el rei. - Só da loucura poderá vir a salvação. Sejamos pois loucos e avancemos para Lisboa, antes que eles cheguem.		Fernando Pessoa, <i>Mensagem</i> , Quinta Quina - «D. Sebastião, rei de Portugal»: «Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a Sorte sem não dá.»
111	Tenho de me invocar a mim próprio para compreender os homens. Ó Eu! Ó tu que sou eu mesmo!		Fernando Pessoa: desdobramento do eu.

Quadro sinótico do hipotexto pessoano			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
94	Rosas. Com o nascer do sol desabotoam, ao meio-dia murcham, qualquer sopro meu lhes desfolha as pétalas como flocos de neve.	Intertextualidade com Fernando Pessoa e heterónimos	Ricardo Reis, «As Rosas amo dos jardins de Adónis, Essas volucres amo, Lídia, rosas, Que em o dia em que nascem, Em esse dia morrem. A luz para elas é eterna, porque Nascem nascido já o sol, e acabam Antes que Apolo deixe O seu curso visível. Assim façamos nossa vida um dia, Inscientes, Lídia, voluntariamente Que há noite antes e após O pouco que duramos.»

### 3.2.4. Outros hipotextos literários

Não queremos terminar a nossa leitura das vozes que ouvimos ecoar n’*O Lago Azul*, sem nos referirmos a dois outros hipotextos que nos parecem interessantes: o de José Saramago, em *Memorial do convento*; e de William Shakespeare, em *Tito Andrónico*. A literatura evoca a literatura, como é expectável, num diálogo especular, convidando sistematicamente o leitor a «discriminar las referencias de un texto a otros, atendiendo a las formas de la deixis intertextual» (Reyes, 1984: 45), a reescrever o já escrito e a reformular o já formulado, num processo (co)criativo de colaboração com o narrador.

O hipotexto de *Memorial do convento* – mais concretamente a cena da tentativa de violação de Blimunda – emerge, por contraste, na descrição do que sucede na sequência do desembarque das tropas do duque de Alba em Lisboa. Depois de ter sido arrebatada para a orla da floresta pelos soldados espanhóis que lhe rasgaram a roupa e a obrigaram a pecar, uma jovem «sem agasalho, sem ninguém e sem nada» (LA: 91) sofre a investida de «um frade [que] jaz ali perto ferido de morte» (*ibid.*). Enquanto Blimunda se sentiu ultrajada com o abuso e a hipocrisia do dominicano e o matou, a jovem que o Vento encontrou em Lisboa entregou-se com um sorriso ao prazer último que aquele homem lhe proporcionou. Duas situações semelhantes, duas maneiras de as encarar, dois frades apresentados sob perspetivas diferentes. O Vento encontrou um frade que, tendo sido fiel à promessa de castidade, cedeu à tentação na hora da morte; por oposição, o narrador de *Memorial do convento* apresenta um dominicano que surge na calada da noite, falso e traiçoeiro e por isso pagará com a vida, sem conseguir alcançar os seus intentos.

Talvez o narrador de *O Lago Azul* tenha querido acentuar a força da tentação carnal nos religiosos, sem, no entanto, os apresentar, como o de *Memorial do convento*, como pessoas indignas da sua humanidade. Na obra de Saramago o frade era um dominicano (a Ordem do Santo Ofício) e só por isso (porque a sombra da Inquisição paira sobre toda a narrativa) torna-se uma personagem antipática, na medida em que é conotada com a perseguição, com a crueldade, com uma mentalidade retrógrada que tenta impedir o desenvolvimento intelectual do ser humano e, sobretudo, a liberdade de pensamento e de expressão. N'*O lago Azul* é utilizado o diminutivo *fradinho*, pela própria rapariga, que lhe pede para a levar consigo, para aquela que lhe parecia ser a antevisão do paraíso. Assim, nesta obra, é o frade que enterra o punhal no coração da jovem, enquanto na outra é Blimunda que enterra no peito do dominicano o espigão, que apenas aflora o coração do homem.

Também aqui a diferença se nota: se considerarmos que «le cœur est effectivement le centre vital de l'être humain, en tant qu'il assure la circulation du sang» (Chevalier, 2002, 263), verificamos que o narrador de *Memorial do convento* desumaniza, de certo modo, o frade quando diz que o espigão apenas aflora o coração. O verbo *aflorar* pode sugerir uma quase ausência do coração, desumanizando o frade. Esta leitura é corroborada pela sua atuação, quer como ser humano quer como religioso. Por outro lado, na narrativa do Vento, o punhal vai direto ao coração, tradicionalmente visto, também, como a sede dos sentimentos. Este facto confere à morte dos dois jovens, cujo sangue se junta num só «fiozinho de riacho» (LA: 91), um laivo de paixão e humanidade que contraria não só o hipotexto que adivinhamos, como também o cenário de horror que precedeu esta cena.

Mais tarde, encontramos Dom António em Londres, com cinquenta e nove anos, sempre insistindo no sonho de alcançar o trono do seu país, nunca desistindo de lutar e de encontrar aliados para a sua causa. Por um breve diálogo com Dom Manuel, que convida o pai para irem ao teatro, sabemos que está «quase sem dinheiro para pão, quanto mais para teatro» (LA: 109). É o filho, que serve «no exército de sua Majestade a rainha Elisabeth» (LA: 110), que oferece o bilhete e acaba por pôr a hipótese de desistirem do sonho, provocando a indignação do pai. Nem a troco de desafogo económico e da recuperação do seu estatuto, junto do rei Filipe, seu primo, Dom António aceitaria abdicar da pretensão ao trono português!

A peça de teatro a que pretendiam assistir era de William Shakespeare: *Tito Andrónico*. Dom António e o filho foram ver, precisamente, a sua situação representada no palco. O excerto transcrito para a narrativa do Vento acentua a semelhança, primeiro pela voz de Saturninus, depois pela de Bassianus; finalmente, a voz de Marcus Andronicus soa aos

ouvidos dos dois espetadores como a voz diferida dos apoiantes de seu primo, Dom Filipe de Espanha. A transcrição do texto shakespeariano insere-se na economia da narrativa de modo a pôr em confronto as diferentes posições: a do que se considera legítimo herdeiro (Saturninus / Dom António) e as dos que defendem um novo imperador (Tito Andrónico / Filipe de Espanha). Deste modo, o narrador, que tem vindo, desde o início do capítulo, a caracterizar a fragilidade de Dom António (quer do ponto de vista económico, quer político, quer pessoal), sugere a situação de injustiça a que está sujeito, ele que, de algum modo, tinha sido (e continuava a ser) ingénuo ao pensar que conseguiria ultrapassar os obstáculos políticos criados por um imperador poderoso e influente (o rei Filipe), antecedido por um outro que tudo fizera para o desviar do caminho pretendido: o cardeal Dom Henrique.

«¿Cómo establecer qué la política (que ya entonces tenía oscuras resonancias) doblega hasta el horror las vidas humanas? Para los isabelinos, el destino trágico de los hombres ilustres servía de advertencia y el barniz de antigüedad de una “tragedia romana” era ideal para demostrar la ingenuidad de la virtud y los “caprichos” de la intransigencia» (Shakespeare, 2001: 9).

Percebemos, assim, que o hipotexto shakespeariano vem completar a composição de uma personagem da narrativa para a qual o Vento quer canalizar a simpatia do leitor, como vimos antes. Para além deste contributo, permite também (ao lado de todos os outros hipotextos), que o leitor construa o universo ficcional à imagem e semelhança do real, pois «todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del corpus textual de una cultura» (Reyes, 1984: 42). Quando faz ecoar no seu hipertexto outras vozes, o narrador reforça a mensagem original, como é o caso de *Tito Andrónico*, ou apresenta uma perspetiva diferente de uma mesma realidade, como acontece com *Memorial do convento*.

Quadro sinótico de outros hipotextos			
Pág.	Hipertexto		Hipotexto
91	Jovem frade jaz ali perto ferido de morte. Sopro-lhe o apelo da moça. Arrasta-se a custo até ela. Cobre-a com o corpo... – Que fazes, fradinho, também tu?... – Não quero morrer sem experimentar. – Ah! Que formoso que és! Que gosto me estás dando! - e, de entre os soluços, a moça sorria. – Serei tua mulher. Leva-me contigo.	Intertextualidade com <i>Memorial do Convento</i> , de José Saramago	«O vulto cobre toda a luz da fresta, é de homem alto e forte, ouve-se-lhe a respiração. Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal. [...] Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajeto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo» (347).
112	Citação de um excerto do 1º ato da tragédia.	<i>Tito Andrónico</i> , de William Shakespeare	Estabelece-se um paralelismo entre a situação de D. António Prior do Crato e a personagem principal da peça a que pai e filho vão assistir. Este paralelismo torna-se insuportável para D. António, que acaba por sair e ser vítima de uma tentativa de assassinio, precisamente devido à sua situação de rei a quem foi usurpado o trono.

### 3.2.5. O hipotexto linguístico – cantigas religiosas e populares<sup>26</sup>

Ao longo do nosso trabalho fomos referindo, sempre que vinha a propósito, algumas características da linguagem utilizada pelo narrador. Guardámos para este momento dois aspetos que nos parecem dignos de realce: a inserção no hipertexto de um hino religioso e de duas cantigas de cariz popular, marcas de uma significativa variedade de linguagem que se manifesta ao longo da obra e que fomos assinalando sempre que nos pareceu pertinente. Em duas passagens encontramos, a assomar na superfície da narrativa do Vento, um hino de cariz religioso que marca momentos de festa do povo neerlandês:

*«Ein' feste Burg...  
Ein' feste Burg ist unser Gott  
(Forte castelo é o nosso Deus) ...»* (LA: 53-54 e 199).

A referência a este hino de Martinho Lutero cuja letra parafraseia o Salmo 46 (o que o torna, também ele, um hipertexto) não só remete para o momento histórico que se vivia na época – a Reforma – como contribui para a caracterização do povo neerlandês acentuando a

<sup>26</sup> A literatura popular tradicional constitui um importante repositório de textos que fecundam a criação literária até à atualidade, como nos é aprofundadamente comprovado por estudos como o de Maria da Natividade Pires (2005).

sua religiosidade, a alegria que o invade depois de uma vitória e a preocupação em dar graças por ela. Deste modo, o narrador dá mais um passo para consolidar a verosimilhança da sua narrativa e assegura o seu papel fundamental na construção do universo ficcional enquanto elemento que fornece ao leitor toda a informação de que necessita para construir o mundo narrado.

A chamada de um outro texto que emerge no hipertexto reveste-se de simbologia ou constitui um sinal prolético do desenrolar da narrativa. É o que acontece com a citação de duas estrofes do «Romance do Conde Nilo», um poema da lírica de tradição oral portuguesa que Almeida Garrett inclui na segunda parte do seu *Romanceiro* e que consta também do *Romanceiro tradicional português*, organizado por J. David Pinto-Correia. Estas estrofes integram uma narrativa de carácter oral que surge no *corpus* da nossa literatura tradicional em três versões, das quais Fernando Campos adota uma. Nesta narrativa convergem «duas tradições europeias: uma mais antiga, a do encanto da poesia e do canto, e outra, mais recente, de origem céltico-bretã, a do amor-paixão contrariado que conduz à união pela morte» (Pinto-Correia, 18984: 219).

O romance conta a história do amor impossível na terra entre uma princesa e o Conde Nilo, que o rei mandou matar, por não o considerar digno da sua filha. A princesa acabou por morrer e, das tumbas de ambos, nasceram um laranjal e um cipreste cujos ramos cresceram e, de tanto se aproximarem, parecia que se beijavam. O rei mandou cortá-los, mas já de lá tinham surgido duas aves que voaram juntas em liberdade. É precisamente a temática do amor impossível que une as duas narrativas: a do Vento e a medieval. Entre a princesa Maria Bélgica e o príncipe Friedrich nasceu um amor que não se consumou, mas que existiu de facto e se expressou numa amizade profunda (triste, contudo).

É quando relata o primeiro encontro de ambos, junto do Lago Azul, que o Vento insere na narrativa uma estrofe deste romance, anunciando que, apesar de Friedrich afirmar que também é um príncipe e que em nada desmerecia a jovem, o amor entre os dois não terá final feliz. Esta sugestão reforça-se com a citação de uma segunda estrofe do mesmo romance, quando Maria Bélgica aceita ser noiva do príncipe. Na estrofe seleccionada pelo narrador, o conde canta a bela canção que encanta o rei, mas, por outro lado, leva a princesa a denunciar o seu autor e o rei a mandar executá-lo:

*Bebe, bebe, meu cavalo,  
que Deus te há de livrar  
das desgraças deste mundo,  
dos trabalhos de além-mar...*(LA: 183).

Porquê esta estrofe? Porque imediatamente antes Maria Bégia expunha o seu receio ao noivo: «e se o tal arrebatado da paixão surgir... se...» (LA: 183). E, de facto, von Croll fez despertar a paixão no coração da jovem, destruindo a possibilidade da união e da felicidade de ambos. Friedrich nunca abandonou Bégia, nem no momento mais difícil, em que ela matou o marido, e foi o seu «constante noivo» (LA: 324), até à sua morte.

Um outro romance da tradição oral, também incluído no *Romanceiro* de Garrett, e no já referido *Romanceiro tradicional português*, é «A Nau Catrineta», que relata as desventuras da nau Santo António, provavelmente capitaneada pelo filho de Duarte Coelho Pereira.

*Lá vem a nau Catrineta  
que tem muito que contar.  
Ouvide agora, senhores,  
uma história de pasmar...*(LA: 281).

Se a nau tinha muito o que contar, o Vento não lhe ficava atrás e não se fez esperar, dando notícias dos descendentes de Dom António (o nome da nau). São novas extraordinárias, como extraordinárias eram as novidades que o gageiro da nau vislumbrava do seu posto: na sua busca da verdade, o carmelita descalço Frei Félix, «Manuel segundo de Portugal, filho de Manuel primeiro e de Emília de Nassau» (LA: 281) tinha-se convertido ao calvinismo! A convocação deste romance popular recorda ao leitor a situação depauperada da que poderia ter sido a família real portuguesa. É uma citação que estabelece o paralelismo entre duas situações, pois como, no assalto dos corsários, a nau Santo António (nau Catrineta) foi despojada de toda a riqueza que transportava, também Dom António e seus descendentes (neste caso, filho e neto) ficaram despojados dos seus bens pelo rei usurpador do trono português.

Embora Dom Manuel tivesse passado para o lado do primo com o objetivo de readquirir parte dos seus bens, a sua situação económica nunca foi tão desafogada como a dos seus antepassados. O cruzamento textual traz também à narrativa o prenúncio de morte, de fim de um ciclo: depois de assaltada, a nau ficou à deriva e muitos morreram. O episódio em que esta citação está inserida relata a conversa durante a qual Frei Félix comunica ao pai a sua decisão de se tornar luterano. Dom Manuel reage mal e o filho diz-lhe que nunca tinha compreendido a cisão religiosa que sempre se vivera na família, manifestando apenas vontade de procurar a verdade. É o fim de um ciclo para si e será também a última vez que o leitor encontra Dom Manuel, de cuja morte terá conhecimento mais tarde.

\*\*\*

No final deste percurso sobre o tecido intertextual do romance de Fernando Campos, impõe-se uma breve nota conclusiva. O encontro destes textos em *O Lago Azul* não é, naturalmente, fortuito. O narrador optou por fazer coincidir na sua narrativa diferentes linguagens que revelam intencionalidades que tentámos descortinar, para além de (re)criarem ambientes sociais e culturais diversos. São «lenguajes estilizados [cujas] creencias y intenciones que [les] dan vida fuera de la novela, en el seno de la vida social, los conserva pero congelados, digamos, inmóviles ante la vista, sirviendo las intenciones con que han sido ensamblados por el autor» (Reyes, 1984: 127).

A linguagem popular coexiste com a cuidada, os arcaísmos estão lado a lado com o português contemporâneo, reforçando o convite para uma viagem no tempo. Aliás,

«a elaboração linguística é muito importante, por exemplo. Como romancista atual, tenho obrigação de desanuviar a linguagem que emprego de toda a carga erudita das épocas que retrato (caso contrário seriam ilegíveis) mas não abduco dos muitos recursos em que a língua portuguesa é pródiga. [...]

Gosto de recorrer a arcaísmos, alguns já muito esquecidos, para evitar que eles se percam. Ou então a expressões vivas que não são correntes e que muitas vezes nem sequer estão fixadas nos Dicionários» (Campos, 2003).

Texto e intertexto convergem na narrativa do Vento formando um todo harmonioso que, no presente, nos leva, enquanto leitores, a viajar até ao passado, sem sobressaltos, mas com algumas surpresas e cientes do nosso papel fundamental no processo (re)criativo de um mundo ficcional.

«Do mesmo modo, o estatuto de leitor é, ele também, questionável. Sujeito que, numa simbiose com o texto, ao fabricá-lo no ato de leitura, se fabrica enquanto sujeito do texto. Cada leitor é sujeito de escrita, tal como este último é sempre já um leitor “em processo”, pois que a escrita, ao participar da intertextualidade, se revela como reescrita, uma dada configuração da leitura» (Babo, s/d.).

Neste percurso, ou neste passeio ficcional e intertextual, o Vento leva o leitor consigo, convidando-o a (re)construir um universo passado que a memória presentifica, dando-lhe um colorido diferente e muito pessoal. Embora o narrador faça sentir quão imprescindível se torna o seu contributo para a leitura, nem todo o trabalho fica realizado, pois a ficção narrativa «sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. No fim de contas [...], todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça uma parte do seu trabalho» (Eco, 2006: 9).

É uma preguiça saudável, com a qual o leitor conta, para tornar a sua atividade dinâmica e fazer dele um construtor do texto, a par do autor e do narrador. Em *O Lago Azul*, a preguiça do texto faz apelo à sua memória, uma memória afetiva e mágica, na medida em que se alimenta tanto de micro como de macro lembranças. Os elementos que a compõem são encontrados nos escaninhos do baú do nosso interior e, no caso desta obra, trazidos também pelo Vento, aquele que soprou até nós memórias em forma de palavras, de texto, de discurso narrativo, confirmando que *narrare* significa realmente *dar a conhecer*. E *conhecer*, na sua origem latina – *noscere* –, significa exatamente *aprender a conhecer*.



## Conclusão

Chegada a hora de dar por concluído o nosso trabalho, fica-nos a sensação de que muito ficou por dizer. Cremos, contudo, ter conseguido demonstrar que o narrador de *O Lago Azul* é o elemento aglutinador da narrativa, cujo papel na construção do universo ficcional é fundamental. Recorreu, para desempenhar a sua função, a várias estratégias de composição, organização e sedução. Naturalmente presente ao longo de toda a narrativa, faz-se sentir também nos «comentários entre jocosos e trágicos» (LA: 326 – «Notas do Autor») que o transformam também «numa personagem de primacial importância», como reconhece o próprio autor, nas mesmas «Notas», no final da obra.

Eco do passado, porque do passado longínquo já vem a sua convivência com os humanos, o Vento transporta o leitor do séc. XX / XXI através do tempo, numa viagem pela História em que aprendemos a conhecer algo mais da nossa identidade portuguesa, despertando um sentimento de portugalidade com raízes europeias que muito bem se enquadra no contexto atual, quando Portugal procura consolidar a sua posição na Europa. Como então, estamos numa posição de fragilidade. Como então, envidamos esforços para convocar os nossos aliados. Como então, procuramos provar, a outros e a nós próprios, a nossa singularidade e a pertinência de um país chamado Portugal. Fernando Campos deixa aqui o seu contributo através da escrita, porque a escrita é, nas palavras de Eduardo Lourenço, «o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua pátria» (2005: 81).

A teia narrativa é cuidadosamente tecida sobre dois pilares, bem definidos na «Ronda Primeira»: Portugal e Holanda (Nederlenden) lutam para libertar-se do jugo do império de Espanha. São duas linhas de ação que se unem através dos laços familiares nascidos do casamento entre dois descendentes dos protagonistas daquela luta, Dom Manuel de Portugal e Dona Emília de Nassau. É um casamento que reflete o que se passa na Europa de então: por um lado, a cisão cristã provocada pela Reforma (os filhos são católicos, como o pai, enquanto as filhas são calvinistas, como a mãe<sup>27</sup>); por outro lado, a oscilação entre a aproximação ao poder instituído (com o conseqüente bem estar material, mas perda da dignidade, como foi o caso de Dom Manuel) ou a rejeição desta proximidade, que custou a Emília de Nassau e suas filhas o exílio na Suíça e muitas dificuldades materiais.

---

<sup>27</sup> Já no final, um dos filhos converte-se ao protestantismo.

Na «Ronda Segunda», o narrador centra a sua atenção na vida das princesas na Suíça, sempre acompanhadas pelos bons amigos d'Aubigné, o primo conde Flóris e o doutor Heurnius. As vicissitudes, alguma alegria, mas sobretudo o amor mal correspondido de Emília de Nassau pelo marido, que entretanto se afastara, ocupam a narrativa do Vento. A última ronda centra-se na filha mais velha do casal, Maria Bélgica, e a sua paixão frustrada pelo coronel von Croll, sempre acompanhada pelo eterno noivo, o príncipe Friedrich.

É um conjunto de ações que o narrador tem de manter coesas e fá-lo estabelecendo uma série de paralelismos entre personagens e situações que asseguram a continuidade, através da repetição.

- a) Portugal / Holanda – ambos combatem o mesmo opressor (Espanha e Duque de Alba), têm o apoio do povo, solicitam a intercessão do príncipe Francisco de Alençon e finalmente ambos conseguem libertar-se do jugo espanhol.
- b) Fuga solitária, com os filhos – «Dom António foge para o Alto Minho. Quase sozinho consegue trazer consigo os dois filhos mais velhos» (LA: 92-93); depois da morte do irmão Mauritz, Emília de Nassau tem de fugir do seu país com as filhas: «Meu Deus! Para onde fugir?» (LA: 151).
- c) Abandono da terra amada – Dom António teve de sair de Portugal; Emília de Nassau despediu-se da sua casa em Delft e do túmulo de seu pai para se encontrar com o marido, de quem a tinham separado, (cfr. LA: 125); mais tarde, é Maria Bélgica que se despede do mesmo túmulo, quando as princesas partem para a Suíça (cfr. LA: 147 e 161).
- d) Dificuldades financeiras que se aproximam da miséria, denunciadas pela voz do narrador: «Dom António, Dom António, fadaram-te mal à nascença, as madrinhas. A extrema miséria, pão e água para te alentar a porfia» (LA: 99); «Dou uma saltada a Wesel. Venho encontrar a miséria» (LA: 127<sup>28</sup>).
- e) Casamentos contrariados – o príncipe Mauritz tenta impedir o casamento da irmã com Dom Manuel (cfr. LA: 120), enquanto o irmão, novo estatúder das Nederlenden, tudo faz para que a sobrinha não case com o coronel von Croll (cfr. LA: 272).
- f) Episódios que marcam a vida dos dois casais – a jovem Emília pica o dedo numa rosa e Manuel olha a ferida, brincando com o sucedido (cfr. LA: 95); Maria Bélgica também pica o dedo numa rosa e von Croll beija-lhe a ferida (cfr. LA: 235). Em

---

<sup>28</sup> As dificuldades financeiras das princesas são recorrentes. Cfr. 138, 141, 203, 205, 249, 260, 324.

ambos os casos foi o início de uma paixão que levou as jovens a lutar contra preconceitos para ficarem com os seus amados.

Para além do paralelismo de situações, o Vento entreteceu na sua narrativa alguns fios condutores que consolidam a unidade do texto, de entre os quais destacamos a presença do duque de Alba, quer nas Nederlenden, quer em Portugal, e a flor que simboliza a profunda amizade (amor, pelo menos da parte dele) entre Maria Bégia e o príncipe Friedrich: a *Edelweiss*, «branca, preciosa, como o seu nome está a dizer» (LA: 183), que surge na narrativa em momentos-chave como símbolo da ligação das duas personagens. É nas margens do Lago Azul que esta florzinha surge pela primeira vez aos olhos do leitor, quando Maria Bégia aceita ser noiva do príncipe Friedrich.

O Lago Azul é um espaço idílico, que o autor escolheu para entitular a sua obra. «Lá em baixo, ao longe, o espelho azul do Léman nimbado por vaporosa névoa anil e, mais distantes ainda, as cristas dos Alpes valdenses coroadas de neve» (LA: 178). Foi aqui que a família do rei sem trono português encontrou o seu espaço e a sua tranquilidade. Do ponto de vista simbólico, a água é uma matriz universal cujo poder regenerador está presente em quase todas as religiões e cosmogonias, representando a fecundidade e a feminilidade. É uma presença constante ao longo da obra: nas Nederlenden corre solta e é afastada pela população que quer conquistar-lhe terreno; na Suíça, está circunscrita num lago, mantendo a simbologia da força permanente da criação, o que nos permite associar-lhe a figura feminina. De facto, para além das duas figuras masculinas que iniciaram esta saga – Dom António e Guilherme de Orange – são as figuras femininas que se destacam ao longo da narrativa: Emília de Nassau e Maria Bégia.

São duas princesas protagonistas de histórias de amor intensas, mas também ilusórias, que não lhes trouxeram felicidade. Quando relata a primeira visão do Lago Azul, o narrador chama a atenção para a superfície espelhada das águas do Léman, onde se reflete a paisagem, anunciando uma replicação fictícia da realidade, como se fosse um palácio fantástico onde as suas vidas se acolheriam, mas onde não poderiam permanecer. A «vaporosa névoa anil» confere à paisagem que se avista do alto um ar de mistério e imaterialidade onde todas as vicissitudes parecem esfumar-se, prometendo à família de Emília de Nassau um tempo de tranquilidade e felicidade. Foi isso que as cativou no momento em que viram pela primeira vez o Lago. E era uma promessa que se cumpria sempre que Maria Bégia passeava ou se aproximava das suas margens: aí se encontrava consigo mesma, com a sua verdade, num

mundo que parecia tão afastado dos problemas, que mergulhava numa realidade o, de sonho e fantasia.

«Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice au Pays des merveilles, passer de l'autre côté du miroir. Clair, le bleu est chemin de rêverie» (Chevalier; 1982: 129). Mas a vida puxou Maria Bélgica para o lado de cá do espelho, destruindo ilusões e sonhos, afastando-a do Lago Azul, junto do qual ficaram os seus filhos, construindo sonhos e ilusões. É o eterno ciclo da vida a afirmar-se na sucessão das gerações. O Vento testemunha. Que mais irá contar?

## Bibliografia

### 1. Bibliografia ativa

#### 1.1. Ficção

- CAMPOS, Fernando (1995a), *A Esmeralda Partida*, 2ª ed., Lisboa, Difel, (1ª ed. 1995).
- (1996), *A Casa do Pó*, 9ª edição, Lisboa, Difel, (1ª ed. 1986).
- (1988a), *Psiché*, Lisboa, Difel, (1ª ed. 1987).
- (1998b), *Viagem ao Ponto de Fuga*, Difel, Algés - Portugal.
- (1999a), *A Sala das Perguntas*, 2ª ed., Lisboa, Difel, (1ª ed. 1998).
- (2000) *A Ponte dos Suspiros*, Lisboa, Difel.
- (2005) «Autobiografia Fernando Campos - O relógio não deu horas», in *Jornal de Letras, artes e ideias*, 13 de abril de, 44.
- (2007a) *O Lago Azul*, Lisboa, Difel.
- (2011) *A Rocha Branca*, Carnaxide, Alfaguara.

#### 1.2. Entrevistas

- CAMPOS, Fernando (1987a), 25 de janeiro: «Fernando Campos, autor do romance *A casa do pó*», Miguel Serrano, jornal *O Diário*, pp. 6-7.
- (1987b), 29 de janeiro: «Um recado a quem voltou a casa», Eugénio Alves, jornal *Diário de Lisboa*, p. 5.
- (1987c), de 18 a 24 de maio: «Fernando Campos: "Se me falta a palavra, levanto-me e vou buscá-la"», Inês Pedrosa, jornal *JL Jornal de letras, artes e ideias*, nº 254, pp. 2-4.
- (1995b), 18 de dezembro: «O Rei que morreu sozinho», Maria Teresa Horta, jornal *Diário de Notícias*, p. 7.
- (1998), 18 de novembro: «História de enigmas», Sara Belo Luís, jornal *JL Jornal de letras, artes e ideias*, nº 254, pp. 2-4.
- (1999b), 27 de março: «Quando a história cala, nasce a ficção», Luísa Mellid-Franco, jornal *Expresso*, pp. 28-29.
- (2003), 10 dezembro: «Fernando Campos. Caça ao tesouro», *Jornal de Letras, artes e ideias*, p. 22.
- (2003/2004), «Fernando Campos: D. Francisco Manuel de Melo, o talento e a desgraça», Cândido Oliveira Martins, revista *Os Meus Livros* [Lisboa], pp. 58-62.
- (2007 b), 5 de dezembro: Rubrica Estante: «Fernando Campos – À moda de Dumas», p. 27.
- (2009), 22 de abril: «Os lugares de Fernando Campos», *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 41.

#### 1.3. Outras obras

- Nova Bíblia dos Capuchinhos*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 1998.
- AGUIAR, João (1985) *A voz dos deuses – Memórias de um companheiro de armas de Viriato*, «Advertência prévia», 12ª ed., Perspectivas e Realidades, Lisboa. (1ª ed.)
- BRANCO, Camilo Castelo (s/d), *Amor de perdição (memórias de uma família)*, Porto, Porto Editora.
- CAMÕES, Luís de (s/d), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora.

## Bibliografia

- ENGELS, Friedrich (s/d), *Carta a Miss Harkness, em abril de 1888*, [http://www2.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/1888/letters/88\\_04\\_15.htm](http://www2.cddc.vt.edu/marxists/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm), em 2/7/12.
- GÜRSEL, Nedim (1997), *O romance do Conquistador*, Pescada, António (trad.), Lisboa, Difel. Título original: *Le roman du Conquérant*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- HERCULANO, Alexandre (s/d a), *Eurico, o presbítero*, Lisboa, Bertrand.
- HERCULANO, Alexandre (s/d b), *O Bobo*, 25ª ed., Lopes, David (dir.), Edição definitiva conforme as edições da vida do Autor, Livraria Bertrand, Lisboa.
- HERCULANO, Alexandre (s/d c), *Lendas e Narrativas*, 16ª ed., Lopes, David (dir.), Edição definitiva conforme as edições da vida do Autor, Tomo I, Livraria Bertrand, Lisboa.
- HORÁCIO (1992) *Poética*, 3ª ed., FERNANDES, R. M. Rosado, (Introdução, tradução e Comentários), Lisboa, Editorial Inquérito Limitada. (1ª ed. 1984)
- LOPES, Fernão (1977), *História de uma revolução - primeira parte da "Crónica de D. João de boa memória"*, Introdução e notas de José H. Saraiva, Lisboa, Publicações Europa-América.
- LOPES, Fernão (s/d), *Crónica do senhor rei Dom Fernando nono rei destes reinos*, Salvador Dias Arnaut (Introdução), Porto, Livraria Civilização – Editora.
- MAALOUF, Amin (1992), *Leão, o Africano*, Lisboa, Bertrand Editora. Título original: *Léon, l'Africain*, Jean-Claude Lattès 1986.
- MAALOUF, Amin (2000), *Samarçanda*, 6ª edição, Franco, G. Cascais (Trad.), Lisboa, Difel. Título original: *Samarçande*, Jean-Claude Lattès 1988.
- MARTINS, Maria João (2011), *Como o ar que respiras*, Lisboa, Porto Editora.
- PEDRO, João Ricardo (2012), *O teu rosto será o último*, 8ª edição, Lisboa, Leya.
- PESSOA, Fernando (1986), *Mensagem*, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (2006), *Poesia do eu*, Col. «Obra essencial de Fernando Pessoa», Lisboa, Edição Richard Zenith, Círculo de Leitores.
- PIRES, José Cardoso (1999), «Dinossauro Excelentíssimo», in *A República dos Corvos*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- QUEIROZ, Eça de (s/ d a), *A cidade e as serras*, Lello & Irmão - Editores.
- QUEIROZ, Eça de (s/ d b), *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil.
- REIS, Ricardo (1978), *Odes de Ricardo Reis*, Lisboa, Ática.
- SANTOS, Alberto (2008), *A escrava de Córdova*, Porto, Porto Editora.
- SANTOS, Alberto (2010), *A profecia de Istanbul*, Porto, Porto Editora.
- SARAMAGO, José (1984), *Memorial do Convento*, 30ª edição, Lisboa, Editorial Caminho.
- SHAKESPEARE, William (2001), *Titus Andronicus*, Alejandro Salas (trad. e Prólogo), Bogotá. Edição original: Oxford University Press, 1984. Disponível on line.
- SINOUE, Gilbert, 1998, *Avicena ou o caminho para Ispahan*, Castro, Paulo Osório (Trad.), Lisboa, Difel. Título original: *Avicène ou la route d'Ispahan*, Editions Denoël, 1989.
- VENTURA, Maria Helena (2010), *A musa de Camões*, Parede, Edições Saída de Emergência.

## 2. Bibliografia passiva

- BENEDITO, Silvério (1995), *Para uma Leitura de A Casa do Pó de Fernando Campos - Uma busca obsessiva das origens*, Lisboa, Editorial Presença, 1ª edição.
- CABRAL, Eunice (1996), «Coragem e recompensa», jornal *Público*, 17 de fevereiro, 7.
- CRUZ, Liberto (1987), «Recensão crítica a *O Homem da Máquina de Escrever*, de Fernando Campos», in *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 99, set., p. 100.
- DUARTE, Luís Ricardo (2012), «Fernando Campos. O filme da História», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 a 24 de julho, 14.
- FERREIRA, Ivone (s/d), *A ponte dos suspiros – O romance histórico como bildungsroman* (disponível on-line: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-ivone-romance-historico.pdf> [em 17/6/2012]).
- GUERREIRO, António (1987), «Recensão crítica a *A Casa do Pó*, de Fernando Campos», in *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 99, set. pp. 99-100.
- JONES, Isabel (1987), «Fernando Campos – o grande escritor dos anos 80», jornal *Comércio do Porto*, 20 de janeiro, 5.
- JONES, Isabel (1989), «Fernando Campos: o grande intruso na vida literária», jornal *Comércio do Porto*, 11 de maio, 5.
- OLIVEIRA, Carla Augusta dos Santos da Cunha (2006), *As máscaras do sagrado: para uma leitura do romance "A casa do pó" de Fernando Campos à luz da fenomenologia da religião de Mircea Eliade*, Braga, UCP – Centro Regional de Braga.
- RAMOS, Ana Margarida (2004), «*O prisioneiro da Torre Velha* de Fernando Campos» jornal *O Diário do Minho*, 7 de janeiro, 26.
- VIEIRA, Agripina Carriço (2006), «Fernando Campos – a arte da crónica», in *Jornal de Letras, artes e ideias*, 1 de fevereiro, 24.
- VIEIRA, Cristina (2002), «...que o meu pé prende... de Fernando Campos ou o convite à reflexão», revista *Brotéria*, 5, Braga, pp. 401-425.
- (2004), «Construções Singulares em Torno do Mito Sebástico: *O Mosteiro*, de Agustina Bessa Luís e *A Ponte dos Suspiros*, de Fernando Campos», in *Literatura e História - Actas do Colóquio Internacional*, Porto, vol. II, 305-317 (disponível on line).
- (2002 b), *O Universo Feminino em "A Esmeralda Partida" de Fernando Campos*, Lisboa, Difel.
- (2008), *A construção da personagem romanesca*, Edições Colibri, Lisboa.
- (2013), «Apropriação da Antiguidade Clássica no romance histórico português», *Colóquio-Letras*, 182, pp. 127-138.

## 3. Bibliografia teórico-crítica

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1982), *Teoria da Literatura*, 4ª. Ed., Coimbra, Almedina.
- ALARCÃO, Maria de Lurdes, BRANCO, Maria do Carmo Castelo (1980), «Do romance ao romance histórico», in Herculano, Alexandre, *Eurico, o presbítero – leitura didáctica*, Porto, Porto Editora, 17-19.
- ALMEIDA, T. (1997) «Romance», in Helena Carvalhão Buescu (coord.) *Dicionário do Romantismo literário português*, Lisboa, Editorial Caminho, 484-487.
- ALVES, Tatiana Batista (s/d), *Literatura e História como reinvenções do passado* (disponível on-line: <http://www.dubito.ergosum.xpg.com.br/orientando06.htm> [em 1/5/12]).

## Bibliografia

- ANASTÁCIO, Vanda (2006), «Viajar com a imaginação: Johnathan Swift e Luís Caetano Altina de Campos», in revista *Convergência latina*, 22, 157-174. (Disponível *on line*).
- ARAÚJO, Sofia de Melo (2006), «Aventuras de Diófanes, de Teresa Margarida da Silva e Orta – Os ideais de Climenéia e Diófanes à luz dos tempos», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXIII, Porto, 2006 [2008], 103-126, 106-107, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5640.pdf> [consultado em 7/7/12].
- ARISTÓTELES (1994), *Poética*, 4ª ed. (tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa, IN-CM / FCSH da Univ. Nova de Lisboa.
- ARNAUT, Ana Paula (s/d), «Viagem ao Centro da Escrita – Irreverência da(s) História(s)», Colóquio Letras, 151/152, 325-334; disponível *on-line*: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&o=s> [consultado em 3/6/12]).
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Pós-Modernismo no romance português contemporâneo – fios de ariadne – Máscaras de Proteu*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Almedina.
- ARON, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.) (2006), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF. 1ª édition: 2002.
- BABO, Maria Augusta (s/d), *Da intertextualidade. A citação*; disponível *on-line*; <http://www.cecl.com.pt/rc/03/rc103-08.html> [consultado em 19/10/2006].
- BARAHONA, Maria Alzira (1968), *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- BARTHES, Roland *et al.* (1975), *Escrever... Para quê? Para quem?*, col. Signos, nº 8, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1979), *Discurso – Escrita – Texto*, Tradução de um grupo de investigadores da Universidade do Porto, Braga, Edições Espaço. Título original: *L'ARC*, s/l, 1974.
- BARTHES, Roland (1978) *Crítica e verdade*, col. Signos, nº 14, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1979) *Lição*, (Trad.) Ana Mafalda Leite, col. Signos, nº 21, Lisboa, Edições 70. Título original: *Leçon*, Éditions du Seuil, Paris.
- BEAUDE, Pierre-Marie (dir.) (1997), *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf / Université de Metz.
- BEBIANO, Rui (s/d), *Sobre a história como poética*; disponível *on-line*: <http://www1.ci.uc.pt/pessoal/rbebian/docs/estudos/hpoetica.pdf> [consultado em 1/7/12]).
- BECKER, Colette (2002), *Zola, le saut dans les étoiles*, s/d, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle; disponível *on-line*: <http://books.google.pt/books?id=KzuglYRklpMC&pg=pdf> [consultado em 2/12/2012]).
- BENAC, Henri (1988), *Guide des idées littéraires*, édition revue et augmentée par Brigitte Réauté et Michèle Laskar, Paris, Hachette Éducation.
- BENVENISTE, Émile (1978), *O homem na linguagem. Ensaio sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita*, 2ª edição, Introdução de Maria Alzira Seixo, Isabel Maria Lucas Pascoal (trad.) Lisboa, Arcádia. 1ª edição: 1976.
- BERGEZ, Daniel *et al.* (2005), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Col. «Lettres Sup.», Paris, Armand Colin.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2004), «Nos interstícios da ficção: *Lilias Fraser* e a re-invenção da História», in *Atas do Colóquio Internacional de Literatura e História*, Porto, vol. 1, pp. 59-62 [Também disponível *on line*].
- BRAGA, Teófilo (1984), *História da Literatura Portuguesa – Idade Média*, 1º vol., col. Temas Portugueses, Prefácio de PALMA-FERREIRA, João, Lisboa, Co-edição IN-CM / Secretariado Regional de Educação e Cultura – Região Autónoma dos Açores.

## Bibliografia

- BROSSE, Olivier de la *et al.* (dir.) (1989), *Dicionário de termos da fé*, Porto, Editorial Perpétuo Socorro. Título original: *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- BRUNN, Alain (2001), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2005), «Construções literárias da identidade nacional no Romantismo», in *Atas dos 3ºs cursos internacionais de verão de Cascais (8 a 13 de julho de 1996)*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997, vol. 4, pp. 103-107, *apud* REIS, Carlos (Dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, vol. V, pp. 40-43.
- CABRAL, Maria Manuela (1987), *A geração do Orpheu*, Porto, Porto Editora.
- CARR-GOMM, Sarah (2000), *Dictionary of symbols in art*, London, Duncan Baird Publishers, Ltd.
- CARENDEL, Zoraida (s/d), *Intertextualité et histoire littéraire: des «chiens de faïence?»*; disponível *on-line*: <http://crec.univ-paris3.fr/carandell-QM3.pdf> [consultado em 11/01/13].
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1976), *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*, Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo.
- CEIA, Carlos (s/d), «Metaficção historiográfica», in *E-Dicionário de Termos Literários*; disponível *on-line*: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1572&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1572&Itemid=2) [consultado em 1/5/12].
- CHASSAY, Jean-François (2006), «Intertextualité», in ARON, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, pp. 317-319.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Lafont / Jupiter. (1<sup>ère</sup> édition originale, 1969).
- COELHO, Jacinto do Prado (1981), *Dicionário de literatura*, 3ª edição, Porto, Figueirinhas.
- COSTA, Horácio (1989), «Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa», *Colóquio Letras*, 109, 41-48 [também disponível *on line*].
- COUFFIGNAL, Robert (1997), «Une référence biblique dans l'œuvre de Marcel Proust: Avec le geste d'Abraham», in BEAUDE, Pierre-Marie (dir.), *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf / Université de Metz, pp. 87-94.
- DIAS, Aida Fernanda (2005), «Introdução» e Cap. 8 – «Os Nobiliários», in REIS, Carlos (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. I – *A Idade Média*, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 15-25 e 377-383.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1997), *Hermenéutica, Lecturas*, Madrid, Arco/Libro, S.L. (Compilación de textos, Introducción y Bibliografía).
- ECO, Umberto (2006), *A passo de caranguejo*, 3ª ed., Santos, Ana Eduarda (trad.), Lisboa, Difel.
- (s/d), *Os Limites da Interpretação*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, Difel.
- (1985), *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset.
- (1997), *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 2ª ed., Ramos, Wanda (trad.), Lisboa, Difel.
- (2002), *Sobre Literatura*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, Difel.
- ELIOT, T. S., (s/d), “Tradição e talento individual”, disponível *on-line*: <http://pt.scribd.com/doc/43980921/ELIOT-T-S-Tradicao-e-talento-individual-InEnsaio> [consultado em 18/11/12].
- ERMAN, Michel (2006), *Poétique du personnage de roman*, Col. «Thèmes et études», Paris, Ellipses.
- FERREIRA, Ivone (s/d), *A ponte dos suspiros – O romance histórico como bildungsroman*, disponível *on-line*: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-ivone-romance-historico.pdf> [consultado em 17/6/12].
- FIADREIRO, Paula Cristina Neves (s/d), *Ecos do Galateo: cortesia, comportamento e ética na literatura do Portugal Moderno*, disponível *on-line*: <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/2867/1/2007001199.pdf> [consultado em 26/5/12].

## Bibliografia

- FRANÇA, José Augusto (1984), «Mitologias do quotidiano», in *Quinhentos Folhetins*, vol. 1, col. Arte e Artistas, Lisboa, IN-CM, pp. 67-69 [ed. orig.: «Mitologias do quotidiano», 242º *Folhetim Artístico* dos 500, *Diário de Lisboa*, de 24/5/1977].
- FREIRE, António (1985), *O teatro grego*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.
- GEOGHEHAN, Vincent (2005), *apud* LEVITAS Ruth, «Memory, place and utopia», in *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, 10, Lisboa, FLUL - Departamento de Literaturas Românicas, pp. 53-62.
- GARRETT, Almeida (2005), «Introdução», in *Romanceiro*, *apud* REIS, Carlos (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V – O Romantismo, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 30-32.
- HEIDEGGER, Martin (1992), *A Origem da Obra de Arte*, Maria da Conceição Costa (trad.), Edições 70, Lisboa.
- HORN, Sónia Regina Nascimento (s/d), *Heteroglossia Bakhtiniana – Estratégias discursivas no texto para crianças*, disponível on-line: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno05-13.html> [consultado em 17/11/ 2012].
- HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do Pós-Modernismo. História – Teoria – Ficção*, Ricardo Cruz (trad.), Rio de Janeiro, Imago Editora.
- JOUVE, Vincent (2004), *La lecture*, Paris, Hachette.
- KAYSER, Wolfgang (1976), *Análise e interpretação da obra literária. Introdução à ciência da literatura*, Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor.
- KIEGER, Murray (2002), *El problema de la ecfrasis: Imágenes y Palabras, Espacio y Tiempo y la Obra Literaria*, in MONEGAL, António (Introducción, Compilación de textos y Bibliografía), *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libro, S.L., pp.139-160.
- LAPA, Rodrigues (2005), «O Amadis de Gaula», in REIS, Carlos (Dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. I – A Idade Média, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 93-96.
- LEPECKI, Lúcia (1997), «O signo do absurdo», *Colóquio Letras*, 36, pp. 30-38 [também disponível on line].
- LEPECKI, Maria Lúcia (2004), *Uma Questão de Ouvido. Ensaio de retórica e de Interpretação Literária*, 1ª. Ed., Lisboa, D. Quixote.
- LIMA, Isabel Pires de (1999), «Dos "Anjos da História" em dois romances de Saramago – Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes», *Colóquio Letras*, pp. 151-152 e 414-426 [também disponível on line].
- LEFEBVE, Maurice-Jean (1980), *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, José Carlos Seabra Pereira (trad.), Coimbra, Almedina.
- LEPECKI, Maria Lúcia (2004), *Uma questão de ouvido – Ensaio de retórica e de interpretação literária*, Lisboa, Dom Quixote.
- LOPES, David (dir.) (s/d), «Advertência da primeira edição», in HERCULANO, Alexandre, *Lendas e narrativas*, 16ª ed., Edição definitiva (...), Lisboa, Livraria Bertrand, pp. VII-VIII.
- LOPES, David (dir.), s/d, «Advertência», in Herculano, Alexandre, *O Bobo*, 25ª ed., Edição definitiva (...), Lisboa, Livraria Bertrand, pp. I-IX.
- LOUIS-COMBET (1995), Claude, *Mirrors du texte*, Cognac, Deyrolle Éditeur.
- LOURENÇO, Eduardo (2005), *O labirinto da saudade*, Lisboa, Gradiva.
- LOTHE, Marie-Josèphe (1997), «L'histoire de Joseph et ses frères traitée successivement par Hugo von Hofmannsthal et par Thomas Mann», in BEAUDE, Pierre-Marie (dir.), *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf / Université de Metz, pp. 73-86.
- LUKACS, Georges (1972), *Le roman historique*, Claude-Edmonde Magny (préface) e Robert Saille (trad.), Paris, Payot.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

## Bibliografia

- (2001), «O romance histórico», in BERNARDES, José Augusto Cardoso (Dir.), *Biblos*, vol. 4, Lisboa, Verbo, pp. 932-940.
- (2005), *Um Poço sem Fundo (Novas Reflexões sobre Literatura e História)*, Porto, Campo das Letras.
- (2006), «Inventar o Passado (O romance histórico da pós-modernidade)», in FERREIRA, Manuel António (Coord.), *Derivas 2006 (Conferências do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro)*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 9-30.
- (2008), «As máscaras do passado», *Limite*, vol. 2, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 115-133.
- MARROU, Henri-Irénée (1974), *Les troubadours*, Paris, Éditions du Seuil.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula (1999), «A crónica de José saramago ou uma viagem pela oficina do romance», *Colóquio Letras*, 151-152, pp. 95-106 [Também disponível *on line*].
- MARTINS, Adriana Alves de Paula, 1994, *História e ficção. Um diálogo*, Lisboa, Fim de Século Edições.
- MARTINS, José Cândido Oliveira (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, prefácio de Vítor Aguiar e Silva, Braga, Edições APPACDM.
- (2003), «Poética de Alexandre O'Neill: da subversão parodística à leitura das influências», in *Relâmpago* n° 13, out., Lisboa, Fundação Luís Miguel Nave / Relógio d'Água Editores, 49-65.
- MARTINS, Maria de Lurdes Câncio (dir.) (2005), *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 10, Lisboa, FLUL – Departamento de Literaturas Românicas.
- MARTINS, Manuel Frias (1983), *Sombras e transparências da literatura*, Lisboa, IN-CM.
- MARTIN-VALAT, Pierre (2006), *Symboles bibliques en littérature*, Paris, Les éditions du Cerf.
- MATTOSO, José (1983), «Introdução», in *Narrativas dos Livros de Linhagens*, Lisboa, IN-CM.
- MELO, João de (1981), «As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires», *Colóquio Letras*, 59, pp. 30-41 [Também disponível *on line*].
- MENDES, Margarida Vieira (1974), «Ponto de vista interno num romance de Eça de Queiroz», *Colóquio Letras*, 21, pp. 34-47. [Também disponível *on line*].
- MERCIER-LECA, Florence (2003), *L'ironie*, Paris, Collection «Ancrages», Hachette Supérieur.
- MIMOUNI, Isabelle (2006), «Narration», in Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis; e Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF (1<sup>e</sup> édition: 2002), pp. 407-409.
- MIMOUNI, Isabelle, ROBERT, Lucie (2006), «Théories de la narration», in Aron, Paul; Saint-Jacques, Denis; Viala, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF (1<sup>e</sup> édition: 2002), pp. 617-619.
- MÍSSIO, Edmir (s/d), *O cortês moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge*, disponível *on-line*: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/missio02.pdf> [consultado em 2/12/2012].
- MONTEIRO, João Gouveia (1988), *Fernão Lopes. Texto e contexto*, Coimbra, Livraria Minerva.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1976), «Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett», *Colóquio Letras*, 30, pp. 13-29 [Também disponível *on line*].
- PATRON, Sylvie (s/d), «Narrateur», disponível *on-line*: <http://www.fabula.org/atelier.php?Narrateur> [consultado em 2/12/2012].
- PAVEAU, Marie-Anne (2006), *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.
- PERES, Carlos Roberto Cardoso (2006), "*Linha do Parque*", de Dalcídio Jurandir: *romance histórico, social e proletário (a gênese do movimento operário no Extremo Sul do Brasil)*, Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Programa de pós-graduação em Letras. Mestrado em História da Literatura, Núcleo de Informação e documentação – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil; disponível *on-line*: <http://www.dalcidijurandir.com.br/pdf/carlosperes.pdf> [consultado em 1/7/12].

## Bibliografia

- PIEGAY- GROS (2002), Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Lettres Sup., Nathan.
- PIMENTEL, Samarkandra Pereira dos Santos (s/d), *Considerações acerca do romance histórico*, disponível on-line: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/romanhis.html> [consultado em 1/5/2012].
- PINTO-CORREIA, J. David (1984), *Romanceiro tradicional português*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- PIRES, Maria Natividade (2005), *Pontes e Fronteiras (Da literatura tradicional à literatura contemporânea)*, Lisboa, Caminho.
- POZUELO YVANCOS, José María (1998), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRADO, Bernart Castany (2009), «Elementos litterarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la metahistoria», *Cartaphilus* 6, Revista de Investigacion y Critica Estetica, pp. 43-46 [Também disponível on line].
- PUGA, Rogério Miguel (s/d), *O Essencial sobre o Romance Histórico*, s/d, Lisboa, IN-CM, disponível on-line: [http://pedro\\_almeidavieira.com/assets/media/essencial%20romance\\_puga.pdf](http://pedro_almeidavieira.com/assets/media/essencial%20romance_puga.pdf) [consultado em 10/5/12].
- QUINTEIRO, Sílvia (2005), «Usos e representações da memória em *Quatrevingt-treize*, de Vicot Hugo e em *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano», in Martins, Maria de Lurdes Câncio (dir.), *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 10, Lisboa, FLUL – Dep. de Literaturas Românicas, pp. 321-333.
- RABATE, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, Éditions José Corti.
- REAL, Miguel (s/d), *O Romance Histórico em Portugal (1982-2008)*, disponível on-line: <http://www.pedroalmeidavieira.com/assets/media/O%20ROMANCE%20HIST%20C3%93RICO%20EM%20PORTUGAL.pdf> [consultado em 6/5/12].
- REAL, Miguel, 2012, *O romance português contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Caminho.
- REAUTE, Brigitte, BOUCHARD-LESPINGAL, Monique (1998), *La dissertation sur un sujet littéraire*, Paris, Hachette Éducation.
- REIS, Carlos (dir.) — (1982), *Construção da leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- (2005a), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V – *O Romantismo*, Lisboa, Editorial Verbo.
- (2005b), «A ficção portuguesa do Neo-Realismo ao Post-Modernismo», in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX – *Do Neo-realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 235-249.
- (2005c), «O post-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século», in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX – *Do Neo-realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 287-311.
- REIS, Carlos, Lopes, Ana Cristina M. (1990), *Dicionário de narratologia*, 2ª. edição Coimbra, Livraria Almedina.
- REUTER, Yves (2006), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.
- REYES, Graciela (1984), *Polifonía Textual – La Citación en el Relato Literario*, Madrid, Editorial Gredos.
- RIFFATERRE, Michel (2002), «La Ilusión de ecrasis», in MONEGAL, António (Introducción, Compilación de textos y Bibliografía), *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros, pp.161-183.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2006), *Pour un nouveau roman*, Col. «Critique», Paris, Éditions de Minuit [1961].
- ROCHA, Clara Crabbé (1979), «Metamorfoses do criador», *Colóquio Letras*, 52, pp. 16-228 [Também disponível on line].
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van (1976), «Ponto de vista ou perspectiva narrativa – Teorias e conceitos críticos», in Maria Alzira Seixo (direção e prefácio) *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, pp. 21-59.
- ROUANET, Maria Helena (1988), «Em pedaços de encaixar. Leitura de *Memorial do Convento*, de José Saramago», *Colóquio Letras*, 30, pp. 55-63 [Também disponível on line].
- RULLIER-THEURET, Françoise (2001), *Approche du roman*, Paris, Hachette Supérieur.

## Bibliografia

- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la Littérature*, Paris, Armand Colin.
- SANTOS, Fernando Brandão (s/d), *O canto na tragédia grega*, disponível *on-line*: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_07/ale07\\_fbs.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_fbs.pdf) [consultado em 8/12/2012].
- SANTOS, Zulmira C. (s/d), *Sobre livros de cavalaria, leituras e leitores nos séculos XVI e XVII*, disponível *on-line*: <http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/669-677.pdf> [consultado em 26/5/12].
- SARRAZIN, Bernard (1997), «Allusion ou illusion. Les paradoxes de la référence biblique dans l'œuvre de Villiers de Lysle-Adam, cryant et mécréant», in BEAUDE, Pierre-Marie (dir.), *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, Paris, Les Éditions du Cerf / Université de Metz, pp. 41-54.
- SCHAFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHÖKEL, Luis Alonso S.J. (1997), «Hermenéutica à la Luz del Lenguaje y la Literatura», in Domínguez Caparrós, José (Compilación de textos, Introducción y Bibliografía), *Hermenéutica*, Arco/ Libros, S.L., Madrid, pp. 183-203.
- SEIXO, Maria Alzira (dir.) (1976), *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia.
- (1986), *A palavra do romance – ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- (1989), «História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra», *Colóquio Letras*, 109, 33-40. Disponível *on line*.
- SILVA, Ana Cristina (2012), entrevista ao Jornal de Letras, Artes e Ideias, 22 agosto a 4 de setembro, 15.
- SILVA, João Paulo Braga Correia da (s/d), *Retórica da ficção: A construção da narrativa camiliana*, disponível *on-line*: [http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/7258/1/Tese\\_Doutoramento\\_Ret%C3%Brica%20da%20Fic%C3%A7%C3%A3o\\_J.Paulo%20Braga.pdf](http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/7258/1/Tese_Doutoramento_Ret%C3%Brica%20da%20Fic%C3%A7%C3%A3o_J.Paulo%20Braga.pdf) [consultado em 8/9/12].
- SPINOZZI, Paola (2005), «Gulfs of time, ties with the past: uchronia re-conceptualised», in Martins, Maria de Lurdes Cândia (dir.), *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 10, Lisboa, FLUL - Departamento de Literaturas Românicas, pp. 111-121.
- SOUSA, Lucéle Bernardi (s/d), disponível *on-line*: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S9/lucielesouza.pdf> [consultado em 4/11/12].
- TACA, Oscar (1983), *As vozes do romance*, margarida Coutinho Gouveia (trad.), Coimbra, Livraria Almedina.
- TODOROV, Tzvetan (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Editions du Seuil.
- (org.) (1978), *Teoria da literatura – I e II*, Isabel Pacoal (trad.), Lisboa, Edições 70 [Título original: *Théorie de la littérature*, Paris, Édition du Seuil, 1965].
- (1979), *Poética da prosa*, (trad.) Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70 [Título original: *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971].
- TOURSEL, Nadine; VASSEVIÈRE, Jacques (2007), *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin.
- TROUSSON, Raymond (1995), *Historia de la Literatura Utopica – Viajes a Países Inexistentes*, Manzano, Carlos (trad.), 1ª ed., Barcelona, Ediciones Península [Título original: *Voyages aux Pays de Nulle Part - Histoire Littéraire de la Pensée Utopique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979].
- VANDERPELEN, Cécile (2002), «Roman historique», in Aron, Paul *et alii* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige / PUF, pp. 550-551.
- WHITE, Hayden (s/d), *Metahistoria*, disponível *on-line*: <http://filetram.com/4shared/6670678-hayden-white-metahistoria-pdf-4389793978#> [Título original: *Metahistory. Historical imagination in nineteenth century Europe*, Londres, 1973] (consultado em 1/7/12).
- ZAVALA, Iris M. (1989), «Dialogía, Voces, Enunciados: Bajtin y su círculo», in Reyes, Graciela (Ed.), *Teorías Literarias en la Actualidad*, Madrid, Ediciones el Arquero, pp.79-134.
- ZINK, Michel (2010), «Introduction», *Chrétien de Troyes – Romans de la Table Ronde*, 4ª édition, Paris, Le Livre de Poche, Classiques, pp. 7-15.

## Bibliografia

## Índice onomástico

- Aguiar e Silva, Vítor, 16, 22, 69, 70, 71, 76  
 Aguiar, João, 21, 27  
 Alarcão, Maria de Lurdes, 12  
 Almeida, T., 23  
 Antunes, António Lobo, 29  
 Araújo, Sofia de Melo, 14  
 Aristóteles, 15, 16, 74  
 Arnaut, Ana Paula, 24, 26  
 Babo, Maria Augusta, 78, 104  
 Bakhtine, Mikhaïl, 74, 75, 76, 80, 81  
 Balzac, Honoré de, 18, 19  
 Beaudé, Pierre-Marie, 88  
 Bebiano, Rui, 16, 17  
 Becker, Colette, 60  
 Bessa Luís, Agustina, 7  
 Boccaccio, Giovanni, 13  
 Boileau, Nicolas, 16  
 Boscán, Juan, 13  
 Braga, Teófilo, 11  
 Branco, Camilo Castelo, 21  
 Brown, Dan, 18  
 Browning, Elisabeth Barrett, 30  
 Cabet, Etienne, 14  
 Cabral, Maria Manuela, 43  
 Caeiro, Alberto, 8  
 Camões, Luís de, 4, 26, 27, 78, 93, 94  
 Campos, Altina de, 14  
 Campos, Álvaro, 23  
 Campos, Fernando, 7, 8, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 42, 43, 45, 60, 61, 62, 69, 78, 82, 86, 89, 90, 91, 93, 96, 104, 107  
 Carendel, Zoraida, 82  
 Carvalho, Mário de, 29, 30  
 Casa, Giovanni della, 13  
 Castiglione, Baldassare, 13  
 Castro, João de, 24, 94  
 Chassay, Jean, 84  
 Chevalier, Jean, 99, 110  
 Cícero, 13  
 Compagnon, Antoine, 78  
 Couffignal, Robert, 90  
 Dantas, Júlio, 24  
 Dias, Aida Fernandes, 13  
 Diderot, Denis, 14  
 Dostoïevsky, Fyodor, 75  
 Eco, Umberto, 16, 17, 18, 21, 36, 39, 53, 61, 73, 80, 82, 104  
 Eliot, T.S., 75  
 Engels, Friedrich, 19  
 Erlich, Victor, 75  
 Ferreira, Seomara Veiga, 27  
 Fiadeiro, Paula Cristina Neves, 13, 14  
 Figueiredo, Tomás de, 24  
 Foucault, Michel, 75  
 França, José Augusto, 1984, 20  
 Freire, António, 44  
 Garrett, Almeida, 22, 24, 102, 103  
 Genette, Gérard, 38, 60, 76, 80  
 Geoghehan, Vincent, 33  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 18  
 Gürsel, Nedim, 20  
 Heidegger, Martin, 73  
 Herculano, Alexandre, 18, 22, 23, 24, 93  
 Horácio, 45  
 Horn, Sónia Regina N., 75, 86  
 Hugo, Victor, 22, 93  
 Hutcheon, Linda, 29, 81, 83  
 Huxley, Aldous, 14  
 Klotz, W., 68  
 Kristeva, Julia, 75, 76  
 LA, 7, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 109  
 Lacan, Jacques, 75  
 Lapa, Rodrigues, 13  
 Lefebvre, Maurice-Jean, 37  
 Lepecki, Maria Lúcia, 74  
 Lima, Isabel Pires de, 25  
 Lobo, Rodrigues, 14  
 Lopes, David, 23,  
 Lopes, Fernão, 4, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87  
 Lothe, Marie-Josèphe, 89  
 Louis-Combet, Claude, 73  
 Lourenço, Eduardo, 94, 96, 107  
 Lukács, György, 18, 19, 24  
 Maalouf, Amin, 19  
 Maingueneau, Dominique, 89  
 Marinho, 12, 16, 18, 23, 24, 26, 27, 28  
 Marrou, Henri-Irinée, 12  
 Martinez, Sofia, 28  
 Martins, José Cândido, 80, 81

- Martins, Maria João, 30  
 Martin-Valat, Pierre, 40, 41  
 Mattoso, José, 12, 13  
 Mellid-Franco, Luísa, 43  
 Melo, João de, 37  
 Mercier-Leca, Florence, 66, 68, 89  
 Monteiro, Ofélia Paiva, 60  
 Monteiro, João Gouveia, 83, 86  
 Montesquieu, 14  
 Nemésio, Vitorino, 20  
 O'Neil, Alexandre, 79  
 Orta, Teresa Maria Silva e, 14  
 Paveau, Marie-Anne, 77  
 Pedro, João Ricardo, 28  
 Pessoa, Fernando, 4, 37, 82, 95, 96, 97  
 Piégay-Gros, Nathalie, 78, 79, 80  
 Pinto-Correia, J. David, 102  
 Pires, José Cardoso, 24, 25, 26  
 Pires, Maria Natividade, 101  
 Platão, 74  
 Pozuelo Yvancos, José María, 37, 38  
 Prado, Bernard Castany, 17  
 Puga, Rogério Miguel, 16  
 Queiroz, Eça de, 23, 77  
 Queiroz, Teixeira de, 24  
 Quinteiro, Sílvia, 93  
 Rabelais, François, 75  
 Real, Miguel, 26, 27, 28, 30  
 Reis, Carlos, 24, 37, 40, 42, 47, 96, 97, 98  
 Reuter, Yves, 49, 50, 54, 55, 57  
 Reyes, 51, 60, 61, 65, 85, 98, 100, 104,  
 Ricoeur, Paul, 75  
 Rossum-Guyon, Françoise van, 54, 68  
 Rousseau, Jean-Jacques, 14, 18, 19  
 Rullier-Theuret, Françoise, 38, 39, 51, 52,  
 71  
 Samoyault, Tiphaine, 74, 82  
 Sannazaro, Jacopo, 13  
 Santos, Alberto, 28  
 Saramago, José, 25, 29, 30, 98, 99, 101  
 Sarrazin, Bernard, 88  
 Saussure, Ferdinand, 75  
 Scott, Walter, 18, 22  
 Seixo, Maria Alzira, 29  
 Shakespeare, William, 4, 18, 98, 99, 100,  
 101  
 Silva, Ana Cristina, 28  
 Sinoué, Gilbert, 19  
 Spinozzi, Paola, 96  
 Swift, Jonathan, 14, 18  
 Todorov, Tzvetan, 75  
 Trousson, Raymond, 14  
 Troyes, Chrétien de, 11, 12  
 Vasconcelos, Francisco de, 78, 87  
 Ventura, Helena, 26, 27  
 Verney, Luís António, 14  
 Vieira, Agripina Carriço, 61  
 Vieira, Cristina Costa, 11,  
 Voltaire, 14, 18  
 White, Hayden, 16, 17  
 Zavala, Iris, 81, 86  
 Zink, Michel, 11, 12

### Índice de citações bíblicas

Dt 5.....	63
Gn 14,17-19.....	92
Gn 2,14.....	15
Gn 2,7.....	40
Gn 2,9.....	15
Gn 3.....	15
Gn 3, 19.....	91
Gn 6.....	15
Hb 7, 2.....	89
Jl 4,1-2.....	91
Jo 4,7.....	92
Mt 4,4.....	91