

DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

ciação entre mem
flituais, vai sendo
omo na Literatura.
o memória do pas
História o enredo
a tradição clássic

Literatura e História I

A relação entre História e Literatura é um dos elementos fundadores do que hoje consideramos como o fenómeno literário e, muito embora sob diferentes configurações, tem contribuído para a percepção das duas formas de discurso como mutuamente fecundáveis e em vários aspectos certamente próximas. A posição que aqui se defende repousa sobre a compreensão de que os vínculos entre História e Literatura, sendo de compreensão essencial para ambas, devem reflectir a sua variação histórica. Esta variação não significa senão que a partilha entre os vários terrenos de expressão humana não é eternamente fixa. Tal não significa subscrever uma posição em que surgissem fundamentalmente diluídas as diferenças que foram sendo historicamente constituídas entre facto e ficção. Essas diferenças, embora variáveis, são de consideração central quer para a História quer para a Literatura. Argumentar o contrário, numa perspectiva de relativismo extremo, tornaria na prática inviável, entre muitas outras coisas, esta mesma reflexão.

Nos últimos anos, e na sequência de trabalhos como os de Maurice Halbwachs, Pierre Nora ou Jan e Aleida Assmann (Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, 1967; Pierre Nora, *Lieux de Mémoire*, 1997; Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization...*, 2011), um outro conceito veio tomar um peso muito especial no contexto que aqui nos interessa: o conceito de *memória*, cultural e colectiva. Ele veio chamar a atenção para o facto de que o discurso histórico, feito de uma sedimentação e cristalização do acontecido através da memória colectiva de uma comunidade, tem com esta uma relação também muito especial, que a literatura partilha. A negociação entre memórias potencialmente não-coincidentes, ou mesmo potencialmente conflituais, vai sendo feita através de diversos tipos de discurso, e ocorre tanto na História como na Literatura. Por vezes, a História alimenta-se do que a Literatura estabilizou, como memória do passado para o futuro. Outras vezes, é a Literatura que vai buscar à História o enredo do acontecido. Assinalemos ainda a reflexão que, a este propósito, a tradição clássica da teoria da memória e da retórica veio sublinhar, ao distinguir entre *memoria rerum* e *memoria verborum* (Frances Yates, *The Art of Memory*, 1966). Na realidade, ao separar a possibilidade do exercício (e do treino) da memória das *coisas*, ou seja, do acontecido (transposto para o discurso como *tópicos*), e da memória das *palavras* (por exemplo através do exercício da citação), a tradição clássica sublinha que, em certos casos, a História aparece na Literatura como representação do presenciado



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

(é este o caso por exemplo de alguns historiadores do século XVI, ou de muitos dos que, enquanto testemunhas, escreveram sobre o Terramoto de 1755); mas na maior parte dos casos trata-se de representar uma História que foi já objecto de discursivização (ou discursivizações) anterior(es), e cuja conformação literária (ou letrada) é feita sobretudo sobre a *memória das palavras* que a constituiu enquanto objecto. Entretanto, o certo é que a “ficção da História”, tal como a encontramos nesse género maior que é o romance histórico, é fundamentalmente guiado pela possibilidade de construir uma narrativa a partir apenas da memória das palavras que do vivido se conservou, memória essa mais ou menos longínqua, mais ou menos fidedigna.

As relações entre Literatura e História passam de forma privilegiada pelos conteúdos que partilham ou que põem, total ou parcialmente, em comum. Mas as relações entre ambas ultrapassam, em muito, a questão dos conteúdos. O reconhecimento de uma dimensão mais poliédrica, que não se esgota na questão dos conteúdos, é um aspecto decisivo desta entrada. Em primeiro lugar, podemos falar da importância que uma certa *vontade de realismo* inevitavelmente traz para a sedimentação do facto histórico, ou da inserção em contexto histórico, enquanto factor-chave para a construção literária. Na verdade, a ideia de que, de uma forma ou de outra, essa vontade de realismo (que encontramos, por exemplo, em algumas obras historiográficas de Oliveira Martins, caso da *História de Portugal*, 1879 ou das biografias *Os filhos de D. João I*, 1891 e *A Vida de Nun'Álvares*, 1893) faz parte intrínseca da imaginação literária, e não se opõe a ela, transporta para dentro da literatura uma particular atenção a esse especial efeito de real que é a consciência histórica. Em segundo lugar, e relacionado com este aspecto, embora distinto dele, a obra literária pensa-se como produto dentro da história, ela mesma como um objecto histórico manifestado não apenas no momento da sua efectiva feitura mas ainda nos diversos momentos (potencialmente infinitos) da sua (re)emergência histórica. A literatura, enquanto produção artística, tem diversas formas de sobrevivência, entre as quais uma sobrevivência intermitente, com desaparecimentos e reaparecimentos imprevisíveis, e historicamente sempre significativos. O facto de o fenómeno literário *existir na história* é, deste ponto de vista, fundador. Em terceiro lugar, a construção da literatura é sempre, também, uma construção histórica. Nos últimos séculos, ela tem manifestado essa consciência através de duas representações principais: a que, a partir do final do século XVIII, e sobretudo ao longo do século XIX e início do XX, faz reconhecer na história literária um instrumento essencial para a construção de uma simbólica da nação comum, sustentando-se num paradigma de continuidade; e a que, mais recentemente, se debate com a ideia de cânone literário, para chegar à compreensão de que apenas é possível falar dele como uma conformação historicamente variável, e de que essa mesma variabilidade é uma das condições para que a ideia de um Portugal histórico possa ser pensada em literatura. Finalmente, em décadas recentes, e na sequência das reflexões sobretudo de Hayden White (*Metahistory. The historical imagination...*, 1973), assistimos à emergência de uma aproximação entre texto historiográfico e texto ficcional, com base numa argumentação que em ambos reconhece a dimensão de “artefacto” narrativo. Sob esta perspectiva, não seria apenas o texto literário que procuraria aproximações ao



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

texto historiográfico, mas também este que partilharia, com aquele, mecanismos de produção de sentido que ganhariam em ser investigados como tal.

No caso especificamente português, fará sentido sublinhar uma outra ideia fundadora: a de que a consciência de um tempo histórico longo, enquanto identidade portuguesa retrospectivamente constituída, implica muitas vezes um “peso” histórico de que as várias expressões culturais se encontram imbuídas e que estruturalmente manifestam. Na realidade, a “ideia de Portugal”, sobre que pensadores como José Mattoso e Eduardo Lourenço (Eduardo Lourenço, *Pequena meditação europeia*, 2011; José Mattoso, *Identificação de um país...*, 1985) têm refletido, sob perspectivas diferentes mas complementares, implica que existe uma consciência histórica de Portugal profundamente embrenhada na consciência das letras portuguesas e, em consequência, daquilo a que virá a chamar-se, a partir do século XVIII, a literatura portuguesa. Na sua mesma diversidade constitutiva, a ideia de um país cujas raízes medievais são fundadoras, e cujo período áureo é feito coincidir com o período da Expansão (séculos XV-XVI), traz inevitavelmente consequências decisivas para a imaginação literária fecundada pela imaginação histórica. A memória histórica relativa à história de Portugal, uma história cujas raízes medievais e cuja continuidade (na sua mesma diversidade) implicam uma tradição de longos séculos, não pode deixar de manifestar-se na memória que a literatura portuguesa também manifesta, por vezes sob o modo de *assombração* – como *assombrações literárias* julgo serem “casos históricos” de que a literatura se apropria, com particular destaque para o Sebastianismo e para o mito de Inês de Castro. Eis aqui dois bons exemplos de como a História de Portugal, que está na base destes dois complexos de representação simbólica, fecunda de modo indelével a literatura e nela faz transparecer, em inúmeras e diferenciadas representações, o *peso da história*.

Que as letras e a literatura tenham sido e continuem a ser, muitas vezes, um elemento decisivo na constituição das fontes historiográficas é para todos uma evidência. Que a história é, analogamente, um manancial quer de conteúdos quer de procedimentos discursivos com os quais a literatura dialoga muitas vezes intimamente é algo que importa igualmente reconhecer. Por isso, trata-se aqui de identificar alguns dos modos preferenciais que tais relações estabelecem, chamando a atenção para a importância simbólica que assumem na nossa percepção, hoje, do que é a história de Portugal e a literatura portuguesa. Há por isso que sublinhar o facto de que ambas representam um acesso *mediado* ao passado, reconhecendo nele uma alteridade constitutiva. A ideia de *perda*, que Paul Ricoeur (*La Mémoire, l'histoire, et l'oubli*, 2000) sublinha como elemento constitutivo do carácter passado do passado, deve também ser reconhecida como fundando as diferentes formas sob que história e literatura se relacionam com o que, sendo passado histórico (isto é, sedimentado enquanto fenómeno histórico), é trazido pelo discurso para o presente da escrita e da leitura.

Começarei apenas por recordar um caso particularmente específico da memória histórica e literária (o terramoto de 1755, que atravessa todos os géneros literários e não-literários), para me ocupar depois dos séculos subsequentes. Sendo de natureza entre si diversa, todos os textos a que a catástrofe de 1755 deu origem partilham entretanto, naturalmente em maior ou menor grau, alguns elementos comuns que podemos



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

desde já anotar: o reconhecimento da perturbação de uma estabilidade que começa por ser geográfica e arquitectónica, para logo passar a ser histórica, simbólica e antropológica; os efeitos sobre a compreensão de um fenómeno que, porque salta várias fronteiras do conhecido, cedo se transforma em paradigma do incompreensível, com os consequentes debates sobre como compatibilizar Deus e a destruição havida; a conformação do medo e do terror como efeito maior do acontecido, como já Goethe notava: “Talvez que o ‘Daimon do medo jamais tenha espalhado tão velozmente e tão poderosamente o seu terror sobre a Terra” (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 1998). A experiência do Terramoto e do Maremoto de 1755, a experiência de destruição de Lisboa e da inimaginável aniquilação humana que lhe está associada configuram um evento a todos os títulos memorável, correspondendo ao que o conceito de *memória cultural*, como inscrição de um evento traumático na matriz social e simbólica, recobre. Vários textos contemporâneos do evento apontam para uma série desses elementos, que acabam por constituir quase um lugar-comum. Assinalem-se desde já dois deles: a manifestação do que poderemos designar como uma *testemunha ocular* e a consciência de que, por se ter *visto demais*, o discurso fica ‘embaraçado’, e a palavra tolhida. Parece pois haver uma relação contrária e quase paradoxal entre *ver* e *dizer*, porque o que sobra, como excesso, da primeira, é o reverso do que falta à segunda. E, entretanto, todas as narrações feitas endereçam essa dificuldade de dizer, resolvendo-a, quer pelo lado de uma apresentação exaustiva da história e dos sucessos dos terramotos, em particular o de Lisboa (Moreira de Mendonça); quer pela escolha de um tom patético e exclamativo, que grande parte da poesia dedicada ao tema, de João Xavier de Matos ao Abade de Jazente e a Domingos dos Reis Quita ou Francisco Pina e Melo, optará por desenvolver. Ser *testemunha ocular* é, com efeito, uma das posições privilegiadas para assegurar a legitimidade daquilo que se consegue narrar. As implicações são várias. Por um lado, trata-se de dar conta de uma presença que é garante de um saber: quem conta esteve *lá*, e o carácter de atestação da experiência histórica permitir-lhe-á assegurar quem lê da veracidade do que conta. Por outro lado, esta dimensão é tanto mais importante, mesmo necessária, quanto se sabe também que se fala de um evento *extra-ordinário*, cujo carácter fora-do-comum poderia remeter para o território do ficcionado: ora, trata-se de assegurar que a realidade ultrapassa, em poucos mas não menos violentos casos, o que se entendia ser apenas do domínio da imaginação, ou mesmo do mito (as analogias várias do Terramoto com a submersão da Atlântida, narrada por Platão, dão precisamente conta deste aspecto, bem como as analogias com cidades bíblicas como Sodoma, Nínive, Babilónia). Por último, ser *testemunha ocular* também aponta para um outro, e a meu ver não menos significativo, elemento, cujas raízes podemos encontrar no *Livro de Job* na Bíblia: toda a destruição tem de conseguir preservar alguém que, tendo visto, possa vir a contar, porque sem isso nenhum futuro guardará memória (e por isso saber) do passado. Isto significa que toda a catástrofe nunca poderá ser completa, caso em que seria o terreno da própria humanidade que se encontraria ameaçado. *Poder contar uma história* surge, então, como fundação do território do homem enquanto ser histórico, cultural, político e até simbólico.



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

O período romântico. Alexandre Herculano. Posteridades.

A historiografia romântica, acompanhada da ficção romântica, em particular de conformação histórica, ergue-se como lugar decisivo em que a Literatura vai olhar para a História como uma das formas prioritárias de configuração da imaginação literária. Falar de Literatura e História no período romântico é naturalmente implicar inúmeros autores – mas o protagonismo desse cruzamento, aliás de acordo com padrões e objectivos diferenciados (ou seja, distinguindo já claramente uma “ideia de ciência histórica” de uma “ideia de literatura”) vai, como não podia deixar de ser, para Alexandre Herculano. No século XIX, Herculano é, juntamente com Almeida Garrett, uma das figuras fundadoras do Romantismo em Portugal, um dos seus emblemas e na realidade a sua consciência moral figurada. Foi este um papel que Herculano desempenhou ao longo de toda a vida, mantendo uma atitude coerente na vida política, cultural e literária que o fez recusar honrarias públicas mas que também lhe trouxe o reconhecimento como referência moral ao longo de todo o século XIX (a Geração de 70, em particular Oliveira Martins, tem-no como mestre). É na aliança do terreno da narrativa, entre Literatura e História, que Herculano dará os seus mais importantes contributos. Em primeiro lugar, a sua ficção em prosa: entre 1839 e 1844, publica no periódico *O Panorama* um conjunto de narrativas, entre o conto curto e a novela, que aparecerão mais tarde, em 1851, sob o título de *Lendas e Narrativas*. Fundamentalmente constituída por contos e novelas de inspiração histórica, esta série de narrativas deve ser considerada como a semente da qual o romance histórico, que Herculano funda em Portugal, na esteira de Walter Scott (como ele mesmo afirma), nasce e a partir da qual se vai afirmar.

Se o romance histórico herculaniano se institui grosso modo na década de 1840, as décadas seguintes verão surgir em Portugal um grande número de obras daquilo a que a tradição literária passou a chamar e a reconhecer como *narrativa histórica* ou, se quisermos ser mais precisos, *romance histórico*. Em primeiro lugar, retenhamos a singular permanência do *imaginário histórico* no âmbito da ficção dos séculos XIX e XX (e mesmo já XXI). Na realidade, a afirmação, relativamente comum há algumas décadas, que remetia para o período oitocentista a prática sistemática do romance tem hoje de ser revista e completada pelo enorme interesse que a forma despertou sobretudo na segunda metade do século XX, no âmbito daquilo que veio a designar-se como romance pós-moderno. Se uma das formas que esta forma de modernidade prioritariamente assume, como defendeu entre outros Linda Hutcheon (*Historiographic Metafiction...*, 1989), é uma certa consciência obsessiva (e subversiva) dos efeitos da ficção historiográfica, não será difícil ver que, em autores como José Saramago, António Lobo Antunes, Mário Cláudio, Agustina Bessa-Luís, ou Mário de Carvalho, a História surge como motor de um pensamento sobre o contemporâneo que retira qualquer efeito passadista à reflexão feita sobre o passado. Em segundo lugar, a permanência deste imaginário histórico depende, em grande medida, das alterações e das *transformações* que sabe integrar. Assim, se o romance do século XIX segue sobretudo a linha de um relato fiel às grandes linhas da História, nela inserindo uma intriga individual em que espaço privado (o amor) e espaço público (a política) se cruzam, podemos entretanto



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

nele detectar, segundo a proposta interessante de Pierre Barbéris (*Prélude à l'Utopie*, 1991), duas diferentes modalidades: na primeira, o panorama histórico funciona sobretudo como grande enquadramento histórico de uma intriga que, a pouco e pouco, se vai “privatizando”, colocando o indivíduo, as suas relações e as suas contradições, no palco central da narrativa; na segunda, relacionada com o modelo scottiano, a intriga individual, sendo importante, pode entender-se como o motor a partir do qual é a cena da História (e da sua reconstituição) que ocupa o protagonismo do romance. Ora, o século XX introduz neste panorama (que podemos designar como a ficção histórica clássica) significativas alterações. Uma delas constitui o propósito de *revisão*, que se exprime num projecto ficcional que, a maior parte das vezes, repousa sobre a significativa alteração de uma ou mais premissas do saber histórico estabilizado. Podemos dar como exemplo deste procedimento o episódio desencadeador de vários dos romances históricos de Saramago; o facto de um acontecimento súbito *alterar* a História, ou pelo menos o discurso que dela pode ser feito (por exemplo na *História do Cerco de Lisboa*), constitui o ponto de partida para uma ficção histórica que repousa sobre a possibilidade e a potencialidade de revisão do consabido. Uma outra alteração, com esta relacionada, implica o reconhecimento de leituras alternativas da História, o que significa que o discurso da História nunca está completamente feito, e não se esgota na dualidade entre verdade e mentira. Finalmente, como lembra Hutcheon, estas ficções têm também um propósito *metaficcional*, o que significa que a reflexão sobre os objectivos e intuítos do discurso histórico se encontra duplicada por uma reflexão sobre a natureza, as possibilidades e os limites do discurso ficcional. Relativamente a ambos podemos encontrar a ideia (novecentista) de *suspeita* sobre a capacidade de qualquer discurso *coincidir* totalmente com a verdade (ou o que se supõe que ela possa ser).

Em grandes traços, podemos dizer que aquilo que Alexandre Herculano veio instituir dentro da literatura portuguesa representa, na sua evolução, uma das linhas mestras que é necessário reconhecer. O imaginário histórico como força motora e desencadeadora da ficção corresponde à invenção de uma tradição literária de que hoje temos de nos saber ainda herdeiros. A maior parte das suas narrativas deve ser relacionada directamente com o trabalho de pesquisa histórica no qual Herculano estava também empenhado durante o mesmo período. Isto é especialmente verdade para textos como “A Dama Pé-de-Cabra”, que parte de pequena narrativa contida nos *Livros de Linhagens* medievais; ou “Arras por foro de Espanha”, em que a memória das crónicas de Fernão Lopes é evidente; ou “A Abóbada”, em que a independência de Portugal, depois da crise de 1383-5, é arquitectonicamente configurada através do fecho da abóbada do mosteiro. Esta ficção de carácter histórico é aqui maioritária, abrangendo ainda períodos como o da independência de Portugal ou o da viagem de Vasco da Gama à Índia. Mas ao lado dele, e manifestando como a memória do passado é sempre uma forma de reflectir sobre o presente, encontramos ainda neste conjunto exemplos da narrativa de carácter contemporâneo, que devem ser mencionadas pela sua manifestação de diferentes características: “De Jersey a Granville”, um episódio directamente relacionado com a experiência do exílio político de Herculano, e por isso ainda uma forma de a política e a História interferirem mesmo numa ficção



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

de carácter individual e memorialístico. A combinação das duas características: a história do passado, que faz de Herculano o nosso primeiro romancista histórico; e a história do presente, que o traz para o palco das convulsões e mudanças sociais da transição entre o Antigo Regime e a época contemporânea, deve-nos permitir entender que nunca se trata, para Herculano, *apenas* da história do passado. Pelo contrário, a ideia de que ao tornarmos esse passado presente estamos a falar do que nos rodeia, das opções, lutas e valores em que activamente cada um de nós participa, sublinha o carácter central da narrativa histórica em Herculano como narrativa de *cidadania*. Neste contexto, a obra de Alexandre Herculano-escritor surge como um edifício consistente, em que ficção histórica e discurso historiográfico se fecundam mutuamente. Em 1840, num artigo *d'O Panorama*, Herculano chegou a interrogar-se se o romancista histórico poderia ser mais verdadeiro do que o historiador no tratamento dos sentimentos individual e do carácter colectivo. Podemos dizer que o próprio Herculano não concebe o seu trabalho de escrita sem essa mútua indexação entre o trabalho de arquivo, nomeadamente quando fica à frente da Torre do Tombo, e o trabalho de imaginação, que o acompanha, de uma forma ou de outra, ao longo de toda a sua vida. As obras redigidas no domínio da historiografia são uma parte muitíssimo significativa do percurso de Alexandre Herculano, e devem ser encaradas, no presente contexto, quer pelo seu intrínseco valor quer porque na realidade representam o início da historiografia moderna em Portugal. Ao longo de toda a sua vida, Herculano demonstrou e desenvolveu o seu interesse pela História, em particular pela Idade Média. É por esta razão que as características que atrás pudemos analisar irão surgir em todos os seus romances históricos, também eles parcialmente publicados, em primeira instância, como folhetins em diferentes periódicos (como com Almeida Garrett e sobretudo com Camilo Castelo Branco): *Eurico, o Presbítero* (1844), *O Monge de Cister* (1848) e *O Bobo* (1878, póstumo). Todos eles seguem o exemplo de Walter Scott, enfatizando momentos de transição social em que a crise subitamente se torna inevitável, e abrindo lugar, simultaneamente, ao surgimento de “indivíduos reais”, os heróis que podem constituir referência para gerações futuras. Existe ainda um outro aspecto que, pela sua importância na efabulação histórica herculaniana, deverá ainda ser objecto de algumas considerações. Trata-se do papel desempenhado pela tarefa de reconstituição histórica que assume em Herculano, e contrariamente por exemplo ao que se passa com Garrett, uma dimensão de relevo, aliás decorrente de uma intenção didáctica de carácter social. Na realidade, escrever uma narrativa histórica é ainda mais uma forma de acção, para Herculano, mais uma maneira de participar crítica e activamente na feitura do corpo social em que de tantas outras maneiras ele se empenhou ao longo da vida. A necessidade, pois, da reconstituição histórica explica certas características da ficção de Herculano: a sua insistência no concretismo, na visualidade, na pormenorização, que não são meros meios de dar “cor local”; a preocupação com a componente descritiva, de elementos materiais (o vestuário, por exemplo) mas também de actos ou cenas sociais (saraus, procissões, autos); a forma insistente como utiliza um vocabulário medieval, não só a nível por exemplo da reprodução de expressões coloquiais, exclamações ou expressões idiomáticas, mas ainda a nível da sua própria utilização técnica.



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

Aliás, Almeida Garrett não fez outra coisa com as incursões históricas que encontrarão o seu lugar geométrico em *Frei Luís de Sousa* (1844), mas que ele constantemente revisita, desde o imaginário clássico ou de raízes historicamente portuguesas das suas primícias teatrais; quer ainda com a incursão mais evidente no romance histórico, *Arco de Sant'Ana* (1845-50). Em todos eles, o propósito não é o de ressuscitar o passado apenas pela “cor local” que ele implica, mas o de *arrastar o passado para o presente*, encontrando analogias ou manifestando diferenças, sempre encarando esse passado como uma forma de restituir o presente (e a História do presente) a uma compreensão reflectida. O contributo de *Frei Luís de Sousa* para a tradição da memória histórica (e mítica) é a todos os títulos decisivo. Por um lado, é inegável a sua densidade histórica, simultaneamente poética e simbólica, com a colocação da acção no início do século XVII, durante o período da dominação castelhana em Portugal: trata-se aqui de encenar a presença de uma nação que se representa como um espectro colectivo, na realidade incapaz de se auto-afirmar através de uma independência que seja algo mais do que mero gesto político. Ao lado deste espectro colectivo, encontramos vários outros, que representam também de forma amadurecida a herança shakespeariana, a começar por Camões, o Poeta dos poetas, que reaparece neste para uma revisitação que é pessoal e também colectiva. Não apenas o seu nome e a leitura de excertos da sua epopeia nacional, *Os Lusíadas*, sintomaticamente iniciam a acção; mas também a sua efígie na segunda parte do drama, vai tutelar o adensar da intriga e o seu desfecho, numa sala em que os outros dois retratos são de outros (supostos) mortos, o rei Dom Sebastião e o primeiro marido de Dona Madalena, Dom João de Portugal, ambos desaparecidos em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir. Dom Sebastião e Dom João correspondem assim a outros dois fantasmas, cuja presença se torna cada vez mais evidente no seu próprio carácter impalpável. Assim, o inesperado (mas a todos os títulos inevitável) regresso de Dom João de Portugal, mais de vinte anos depois do seu desaparecimento em África, explicita o que desde o início augurava ser uma história de involuntário adultério e traição, cujas consequências se farão sentir sobre todas as personagens. A interrogação da História faz-se, assim, não apenas pela capacidade de declinar as memórias que ela permite manter, mas ainda por tornar visíveis as contradições e os anacronismos que também a constituem. A gravidade trágica pretendida por Garrett serve-lhe para reflectir sobre o que já na altura lhe surgia como o declínio dos valores éticos, morais e políticos da nação. Deste ponto de vista, o carácter anacrónico (e mesmo *ultrapassado*) da tragédia, em tempos de drama romântico, é, e como bem viu Nietzsche nas suas *Meditações Intempestivas* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873-1876), uma das condições paradoxais da modernidade. Fernando Pessoa, ao criar em Ricardo Reis o mais clássico dos nossos poetas clássicos, não faz outra coisa: vai a contra-pêlo da História, e por isso produz uma História ainda mais espessa do que a que parece surgir sem problemas. Deste ponto de vista, poderíamos considerar *Frei Luís de Sousa* como um exemplo daquilo a que Edward Said (*On Late Style*, 2006) chamou o “estilo tardio” (*late style*), uma forma de escrita particularmente pungente, surgindo usualmente na parte final da vida criativa. Por ela, diz Said, o escritor não atinge uma visão global da obra e da vida capaz de se exprimir pela “harmonia e resolução”, mas pelo contrário manifesta “intransigência,



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

dificuldade e contradição irresolvida” (7). Já em *Viagens na Minha Terra*, o seu romance dito contemporâneo, as cicatrizes da História são elas próprias também muito visíveis: pode por exemplo dizer-se que o título, na sua formulação plural e simbólica, sublinhada pelo próprio Garrett, quer significar este percurso, já minado por um evidente desencanto, de um homem que crê profundamente que o futuro apenas existe porque a “sua terra” saberá continuar existente – mas ao mesmo tempo de um homem que vê o seu presente ser ocupado por figuras “*usurariamente revolucionárias*” e “*revolucionariamente usurárias*” (como o barão), que tinha acreditado não serem mais possíveis. As viagens são, como diz, ao mesmo tempo físicas e simbólicas: porque o levam até Santarém, porque atravessam, por meio de significativas elisões, a memória da história portuguesa, desde a Idade Média até ao presente, porque permitem ao narrador manifestar os seus diversíssimos conhecimentos, interesses, leituras e em geral atitudes. E porque permitem dar a conhecer outra actividade histórica e arquivística em que Garrett foi pioneiro em Portugal: a recolha do Romanceiro oral de tradição medieval, que nunca até então tinha encontrado forma escrita.

Movimento análogo é o que encontramos no grande escritor do presente e do passado que é Camilo Castelo Branco. Ele, que não é comumente considerado como paradigma do chamado romance histórico português, deve ser encarado como um dos mais intensos “historiadores” das convulsões que marcaram a sociedade portuguesa com a transição do Antigo Regime para a sociedade contemporânea. A passionalidade camiliana é uma passionalidade *historicamente inscrita*, em que os direitos do coração e do indivíduo se afirmam e revoltam contra o peso da tradição, do passado e da lei instituída pela sociedade. Contra as leis sociais e o seu peso autoritário e prepotente, ergue Camilo o direito individual, que só pode enunciar-se pós-Revolução Francesa. Teresa e Simão, do *Amor de Perdição*, não são apenas os heróis de um amor tão intenso que o mundo não o pode conter. Eles são também os heróis históricos dos pequenos/grandes combates que o microcosmos familiar encena, e onde a História social se manifesta: a família é em Camilo o lugar central daquilo que Michel Foucault (“Droit de mort...”, 1976) emblematicamente analisou e caracterizou como micropoder. Nele, encontramos assim uma outra forma de encarar e praticar a ficção histórica: não se trata nem de usar a história individual para chegar ao grande fresco histórico; nem de utilizar o enquadramento da História para o dissolver na intriga pessoal. Mas de mostrar como História e personalidade se contaminam de forma tão intensa e inextricável que é impossível olhar para uma sem detectar a outra; que a História se faz dos desencontros e violências domésticos, como dos que o palco social manifesta na cena política mais vasta. De igual forma, os constantes recuos ficcionais que Camilo faz a épocas anteriores acontecem para que o leitor tenha consciência de como não é possível falar do presente, e muito menos entendê-lo, sem ter em conta o peso que as raízes históricas cristalizam na noção de *família*. Em Camilo Castelo Branco, o universo familiar é, assim, a primeira e talvez mais clara fundação do social, um espaço supostamente privado onde os poderes públicos se exprimem e as descoincidências de objectivos e reivindicações se erguem. Para compreender os indivíduos do presente, pois, é preciso que a história deles (que é a sua mas também a da sua família) se manifeste. Para compreender o presente, é preciso que as raízes históricas que tem se



DICIONÁRIO DE HISTORIADORES PORTUGUESES

DA ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS AO FINAL DO ESTADO NOVO

<http://dichp.bnportugal.pt/>

revelem, para lá de qualquer dúvida. E por isso os mistérios que ensombram o passado são objecto de uma *escavação histórica* (em metáfora de Walter Benjamin) que une inextricavelmente o que se passou ao que se passa. A batalha de Alcácer-Quibir e as suas consequências individuais; as Invasões Francesas; a guerra civil entre absolutistas e liberais; a Inquisição e a perseguição aos judeus; são alguns dos temas históricos para a narrativa camiliana. Mas, mesmo nos romances (ou nas novelas) não directamente designados como “históricos” (a maior parte), Camilo revela uma consciência aguda da condição histórica do indivíduo, em termos quer de herança temporal quer de atmosfera social. Se a “narrativa de feição histórica”, na sua feição romântica, é aparentemente “passadista”, propondo um olhar retroactivo para uma época que não é a coeva, importa não esquecer que esse passado estabelece com o presente, aos olhos dos seus maiores, uma *relação dinâmica*, possibilitando pois uma acção mental e até factual sobre esse mesmo presente.

Helena Carvalhão Buescu