

A memória da catástrofe e o testemunho romântico na “fábula trágica” *O senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco

Luci Ruas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Em 1867, Camilo Castelo Branco publica o romance *O senhor do Paço de Ninães*. Tendo a casa como corpo de escrita e lugar de partida e retorno, ou da memória, em que circulam os fantasmas da História, seja a pública, onde os vestígios da memória pátria se dão a ver, seja a história privada, onde habita a sombra da família que lá viveu, nele verifica-se uma perspectiva de leitura em que os desastres que atingiram Portugal no século XVI são relidos e reescritos, não com o que se presenciou, porque não é possível, mas considerando os rastros deixados pelo que se arruinou.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; romance do século XIX; literatura portuguesa; literatura e História.

Abstract

In 1867, Camilo Castelo Branco publishes the novel *O senhor do Paço de Ninães*. Having the house as the soul of the story and the place where it starts and returns to, as well as the memory, where lay the ghosts of history, be it public, where the traces of the homeland are visible, be it private, where lies the shadow of the family that lived there once, in this novel is possible to perceive that the disasters that struck Portugal in the sixteenth century are reread and rewritten, not by their presence, for that is impossible, but considering the traces left by what was ruined.

Keywords: Camilo Castelo Branco; XIXth century novel; Portuguese literature; history and literature.

“Ler” um país é antes de tudo percebê-lo a partir do corpo e da memória, a partir da memória do corpo. Eu penso que é nesse vestibulo do saber e da análise que se reconhece o escritor: mais consciente que competente, consciente dos interstícios mesmo da competência. É por isso que a infância é a estrada real pela qual nós conhecemos melhor um país. No fundo, não há outro país que não seja o da infância.
(Roland Barthes)

*A História começa onde começa a escrita [...].
Antes é apenas um tempo informe e sem medida.*
(Teolinda Gersão)

Corpo escritural, o romance, nascido e cultivado no seio da sociedade burguesa, conheceu o seu apogeu no século XIX, fazendo-se espaço de representação da burguesia, além de constituir-se lugar de inscrição da memória viva e revelando-se como espaço em que o *scriptor*, consciente da sua importância de cidadão, num tempo em que o conceito de nação se atualiza, assume a responsabilidade de escrever a sua nação e de nela reconhecer-se como sujeito que se argui quem é no lugar seu de origem (LOURENÇO, 1978, p. 80). E o faz por dever de ofício. Afinal, o verbo do escritor é escrever. Ao escrever, o escritor redesenha e (re)lê o seu país. No caso português, escrever Portugal implica reescrevê-lo, reinventá-lo como corpo sociopolítico-cultural, num século em que os estudiosos da História intentam fazer desse discurso uma atividade científica e por isso mesmo rigorosa. Esquadrinhar o passado, buscar estabelecer alicerces seguros onde se (re)afirme a identidade nacional é preocupação desses escritores que se debruçam sobre o passado, num exercício de leitura e escrita capaz de restaurar e ou estabelecer “os valores culturais legitimadores de [sua] identidade” (MARINHO, 2008, p. 120). Assim o fez Alexandre Herculano, ao buscar as origens de Portugal, num tempo mais antigo que o do próprio reino, lá onde o embrião desse reino se gestava, para conhecer a luz no gesto criador de Afonso Henriques.

Todavia, ao transfundir as tarefas de leitor e escritor, num exercício de olhar, apreender a transformar, o escritor sabe que não tem, nem poderia ter, a não ser que abrisse mão da sua tarefa primordial — transformar em corpo de escrita a matéria que recebe dos fatos e documentos —, o poder de recuperar tal e qual o monumento perdido da História. Neste sentido, em seus estudos sobre o romance histórico, Maria de Fátima Marinho aponta que há inevitáveis consequências estruturais que derivam da impossibilidade de transformar o texto no espelho da realidade. A inscrição do escritor no corpo da escrita garante-lhe o exercício subjetivo, que problematiza e modaliza o desejo de verdade histórica, na medida mesma em que sua liberdade de escritor permite que ele recrie o real e não o reproduza, mesmo porque desconhece o cenário em que viveram as personagens e os modos de ser e agir que as caracterizaram. Para Maria de Fátima Marinho, cria-se uma “fundamental anacronia, na medida em que, e apesar de adereços de época, as atitudes, sentimentos e acções, não condizem com o século em que parecem situar-se. Personagens românticas, idênticas às dos romances situados no tempo da escrita, movem-se em cenários que não lhes são estranhos”, “o que vem corroborar a ideia de que a verdade não existe e que se tenta a todo o custo atingir algo que escapa e desaparece, sempre que parece estar ao alcance do conhecimento” (MARINHO, 2008, p. 119).

Se o século XIX objetivou conceber a História como ciência exata e se o historiador se obrigou a provar, através de documentos, que a sua tarefa era narrar um fato ocorrido e não imaginado, as novas correntes dos estudos históricos ajudam a criar a necessária visão crítica dos fenômenos do passado. Do passado ficam-nos as pegadas e os vestígios, conforme as propostas de Walter Benjamin. Ao historiador, como um trapeiro, ou como um arqueólogo, cabe-lhe reconstruir um

tecido que deixará sempre visíveis as costuras e relativizará o conceito de verdade, “verdades que só são verdades nas histórias a que pertencem, e não noutras” (BARRENO, 1985, p. 15). Conforme se vá configurando o mosaico, mais se tornará visível a multiplicidade de combinações que derivam do foco adotado pelo historiador. A verdade é uma versão do que se pode, sabe ou quer dar a conhecer.

Existe uma linha tênue que aproxima/separa os dois discursos. Gerson Roani retorna à ideia de Georges Duby, quando afirma que “a História é um gênero literário, já que só existe através do discurso” (ROANI, 2002, p. 31). E mais nos diz:

O surgimento da História Nova trouxe consigo a certeza de que a ressurreição integral do passado, pretendida pelos historiadores, não pode ser plenamente concretizada, pois existem lacunas, fendas, vazios e silêncios que são irrecuperáveis por mais rigorosa que seja a investigação histórica. Por causa disso, o discurso histórico configura-se como um trabalho organizado com base em fontes selecionadas em detrimento de outras. [...] A corrente da História Nova questiona esses conceitos absolutos, pela consciência de que, em História, tudo é discurso sobre algo que aconteceu ou que acontece com o ser humano. Discurso elaborado através de uma narração que, imaginariamente, no momento presente, lança-se à tentativa de resgatar e recompor o real do tempo passado (ROANI, 2002, p. 31).

Sempre é preciso ter cuidado e relativizar o que afirma o historiador. Literatura não é história, ainda que os discursos sejam tantas vezes convergentes e os limites discursivos sejam tênues; ainda que fatos históricos povoem os textos literários, seja no século XIX, em que os escritores tinham a ilusão de poder reproduzir tais fatos, e sempre do ponto de vista do discurso da autoridade, seja no século XX, em que a Nova História veio revolucionar o discurso tradicional e as teses benjaminianas nos ensinaram que

nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Esse efeito nós o vamos encontrar no romance histórico (se é que se lhe pode assim chamar) que se escreve no século XX, quando o romancista percebe que é possível contar de outro modo a história.

É preciso, portanto, considerar que “a relatividade aposta à veracidade dos textos está na base, pensamos nós, de toda a construção do romance histórico, mesmo se autores como Herculano pretendem fazer acreditar no papel didático das obras” (FERREIRA, 2009, p. 3). Mais uma vez, Walter Benjamin nos auxilia, quando fundamenta com seus estudos o que pretendemos apresentar: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1985, p. 234).

Camilo Castelo Branco já convivia com essa desconfiança quando, exercitando o seu pleno direito à ironia, afirma:

Sabeis demasiado o que foi a revolução francesa, essa tempestade de sangue, vaticinada nos reinados de Luís XIV e Luís XV, e cumprida como a profecia indestrutível de uma lógica de ferro, em que vemos um rei pagar com a cabeça os desatinos que lhe vieram, em herança dos reis passados. Se não conheceis os pormenores dessa luta, cuja história contrista e horroriza, nem por isso vos obrigo a estudá-la como preparatório para a inteligência deste romance. Vós prescindis, naturalmente, de tudo que são acessórios, e eu também prescindo de fazer-vos meu auditório numa pesada preleção dos sucessos decorridos entre 1789 e 1806. (CASTELO BRANCO & PEREIRA, 1971, p. 75)

O autor de *A queda dum anjo* (1866) é um homem do século XIX. Um europeu a falar de um episódio que vira ao avesso a história da França, atingindo, com sua “lógica de ferro”, outras nações do Ocidente. Eric Hobsbawm (2005, p. 26) nos ensina que nenhum outro século foi mais europeu do que o século XIX. Todavia, era insuficiente ao indivíduo — burguês, naturalmente — por si mesmo afirmar-se como europeu; era mais que necessário inserir-se entre as nações que lograram atingir o progresso que a época exigia.

Este não era o caso português, mergulhado em crises que se sucederam ao longo do século e experimentando o sentimento de decadência, tão bem discutido por Antero de Quental, nas “Causas da decadência dos povos peninsulares”, retomadas por Oliveira Martins em texto mais evidentemente pessimista, quando declara que as nações ibéricas não têm salvação. Oliveira Martins afirma que, quando da derrota de D. Sebastião, atingidos pelas exigências de um tempo marcado pelo autoritarismo dos que defendiam a fé com mão de ferro, vendo encerrar-se a empresa de “redenção dos Lugares Santos”, “depois de combaterem o mouro e o protestante, depois de se extenuarem nessa luta, os soldados de Deus caíam, ambos vencidos, ao chão” (MARTINS, 1994, p. 282). A título de conclusão, Oliveira Martins declara:

Quando as duas nações da península, exangues e vencidas, se abraçaram como dois cadáveres num campo santo (1580), debalde esperou ainda alguém ver na unidade uma origem de nova força. Essa unidade existiria de facto no pensamento comum. Apesar do regime de um dualismo político, a Europa viu sempre entre Espanha e Portugal um só corpo animado por um mesmo espírito. Agora a fusão era formal apenas, porque a natureza não tem plasticidade bastante para tornar vivo o abraço de dois cadáveres (MARTINS, 1994, p. 283).

Se aceitarmos o pensamento de Martins, entenderemos que não há salvação para as duas nações ibéricas (que não sejamos tão radicais). “Ora, a ideia de catástrofe frequenta as páginas da História de Portugal desde a aventura da Índia, o que vem ao encontro dessa imagem de país morto que aí se afigura para o escritor. Oliveira Martins não poupa a dinastia de Bragança, quando a ela se refere, do modo como registra na sua *História de Portugal*”: “E se, porventura,

as misteriosas leis da vida têm um papel na história, força é reconhecer que no sangue dos braganças não vingou a semente da nobre raça de Nun'Álvares"; "Ó pobre Portugal, mandado por todos, ludíbrio das gentes, triste nação já saqueada do que possuías no Oriente para 'ganhares' a dinastia brigantina e agora ameaçada de perderes a África para conservares os teus reis 'liberais' e forasteiros!" (Apud RUAS, 2011, p. 51).

Sabemos que Oliveira Martins faz parte da Geração de 1870, que procurava integrar Portugal no contexto europeu, "de que se havia excluído no tempo dos descobrimentos e de que foi posteriormente excluído, desde que a Europa se reorganizou e deu passos largos em direção ao progresso" (RUAS, 2011, p. 53), o que efetivamente se concretizou. Essa tentativa é malograda com o *Ultimatum*, que se constitui, como afirma Eduardo Lourenço, no "traumatismo-resumo de um século de existência nacional traumatizada" (1978, p. 24-25).

Dizíamos que Camilo Castelo Branco é um homem do século XIX em Portugal, tendo vivido no tempo em que questões relacionadas à Pátria e à Nação, desde Garrett, estavam postas em causa. Não pertence o romancista à geração de 1870, mas é herdeiro do imaginário construído ao sabor da vaga levantada pelos descobrimentos e atalhada pelo trauma da perda da independência, em 1580. Retomemos aqui a citação de Camilo: "Vós prescindis, naturalmente, de tudo que são acessórios, e eu também prescindo de fazer-vos meu auditório numa pesada prelecção dos sucessos decorridos entre 1789 e 1806" (CASTELO BRANCO & PEREIRA, 1971, p. 75). Não tem pretensões didáticas o escritor. A "pesada prelecção" transformaria o romance numa imensa sensaboria. Mestre da ironia, Camilo parece dispensar os seus leitores de graves sacrifícios para adquirir conhecimentos sobre a revolução que mudou a forma de governo no país de Baudelaire, que gestaria Napoleão, que atingiria Portugal, com sabidas consequências para a coroa. Não os dispensa, todavia. Pela ironia, aponta para o gosto das narrativas leves, sem o que chama "pesada prelecção".

Esta referência acorda uma outra, apresentada por Jacinto do Prado Coelho, leitor privilegiado da variada e extensíssima obra do criador de Simão Botelho. Na "Nota editorial" para a edição das *Obras escolhidas*, publicadas no Brasil pela José Aguilar, o crítico não só reconhece a necessidade de revalorizar o romancista, mas também a sua obra, no que esta tem de mais atual. Contra a então ideia corrente de que as novelas de Camilo Castelo Branco repetiam sempre os mesmos "temas simplistas", sustenta que estas referências pouco enriquecedoras da leitura da obra camiliana são unilaterais; e destaca a importância da "poesia trágica" das novelas de amor; a habilidade com o manejo do idioma e das alternativas que oferece; a "penetração da sua ácida ironia". O "dom emocionante de narrar com precisão"; a agilidade do seu estilo; a sua posição humanista (aqui sem pretensão de o incluir em escolas) de "inquiridor do destino, ora providencialista ora ateu", que "assume grandeza trágica aliciante, que "dramatiza a obra inteira" (COELHO, 1982, p. 7) Não há o que discutir quanto a tais afirmativas. E seria tolice pronunciar um simples "tem razão", porque Jacinto do Prado Coelho a tem. E mais nos diz:

Com efeito, o mérito da prosa camiliana não se reduz à abundância e propriedade do léxico, tão apregoadas (“o homem que mais palavras conhece do dicionário”), e ao casticismo da sintaxe, pretensamente antiquada ou fradesca. O surto dessa prosa marca uma das etapas decisivas na evolução da linguagem literária do século XIX. [...] E Camilo, espantosamente multiforme, introduziu por outro lado na prosa portuguesa o sal e a mostarda do seu espírito, terrível na sátira, endiabrado na facécia. Eça foi um extraordinário renovador, mas, depois dele, as virtualidades da prosa camiliana continuaram a dar os seus frutos (COELHO, 1982, p. 57-58).

De fato, são extraordinárias a riqueza da linguagem camiliana, a variedade dos temas que abordou, a portugalidade de muitos de seus temas, as estratégias do narrador, capaz de conduzir o leitor pelas vias abertas por suas variadíssimas alternativas de solução para os dramas que deixou, pela passionalidade com que tratou muitos desses temas, pelo riso que tantas vezes nos provocou. Mas Camilo foi também herdeiro do imaginário do Império em Portugal, repetimos. Antes mesmo da geração de 1870, de que foi contemporâneo, embora não tivesse participado do movimento, Camilo escreveu novelas que problematizaram a História em Portugal. Todavia, quando se trata da verdade histórica, não se pode dizer que a ela tenha sido implacavelmente fiel, dado que, em vez de torná-la conhecida, recria-a. Camilo desconstrói “fatos” da história oficial, insere-lhe episódios e personagens ficcionais.

Castelo Branco Chaves, ao estudar o romance histórico no romantismo português, dedica algumas páginas de crítica a Camilo Castelo Branco como romancista histórico. Menciona algumas de suas obras dedicadas a esse tema: *Luta de gigantes* (1865), acompanhado pelo comentário do escritor, em sua primeira intervenção nesse tipo de narrativa — “Não lhe chamo romance, porque é história autenticada por documentos, não lhe chamo história porque seria presunção imprópria da minha humildade aforar-me em fidalguias tamanhas”. O escritor caminha aí entre a história e a ficção. A esse propósito, Chaves então comenta:

Com *Luta de Gigantes*, apresenta uma obra que se coloca entre a história e o romance, uma narrativa histórica onde se dá a liberdade de frequentemente se evadir da rigidez dos factos e esquecer a leitura rigorosa dos documentos e a obediência fiel aos seus textos. Como Camilo confessa, descobriu então em si “o pendor que me inclina a esgravatar no pó das bibliotecas”. Tem quarenta anos e sente a necessidade de variar as suas produções (1979, p. 51-52).

Fosse “para desenfastiar os paladares aborrecidos das paixões de casaca e luva”,¹ um modo seu (tão diferente da proposta de Alexandre Herculano) de fazer irônica referência ao romance burguês, o que mais interessava à verve camiliana eram “as paixões desencadeadas em enredos empolgantes”. O olhar de Camilo sobre a História, segundo Chaves, revela uma “apreciação subjectiva dos acontecimentos passados, exactamente como a novela camiliana havia sido sempre

¹ Castelo Branco Chaves fornece-nos a referência, que aqui transcrevemos: CASTILHO E CAMILO – Correspondência trocada entre os dois escritores. Coimbra: Carta de C. C. Branco para C., de 26 de Março de 1869. 1924, p. 198.

uma visão muito circunstancialmente subjectiva da vida sua contemporânea” (CHAVES, 1979, p. 51).

O judeu, publicado em 1866, dá sequência às narrativas históricas camilianas. Segundo Chaves, é o resultado da junção de duas narrativas: a primeira, intitulada *O anel do cantador-mor*, história encontrada no gabinete histórico de Fr. Cláudio da Conceição, que nada tem a ver com a vida de António José da Silva; a segunda, anunciada pelo incansável escritor a Castilho, um romance decorrido no século XVIII, que se referia àquele que veio a publicar em 1866. Chaves nos ajuda a entender esse mecanismo, que ratifica o que afirmamos, que Camilo não era fiel à História:

Processo arbitrário mas muito do escritor com oficina literária e necessidade de manter produção regular. Camilo não cuidou, ao contrário de Arnaldo Gama, de divulgar a História. Quando muito, divulgou sentimentalismo, muito seu, sobre figuras e épocas históricas e sem escrúpulos de rigor, apesar de se mostrar biqueiro neste ponto quando trata ou aprecia obra alheia (CHAVES, 1979, p. 5).

Aqui o crítico faz referência a uma anotação à margem de *Um auto de Gil Vicente*, de Garrett, acusando-o injustamente de deturpar a tradição, ao esquecer que, ao publicar *O judeu*, não consultou o processo inquisitorial que condenou António José da Silva, segundo confissão do próprio Camilo.² Os personagens históricos de Camilo são dele próprio, “inventados ou adivinhados”. E é essa, a nosso ver, uma de suas grandes qualidades, ao contrário do que pensa Chaves. Todavia, afirma Chaves,

como em nenhum outro dos nossos romancistas históricos, os seus romances são povoados e neles circula, vive, fala e age *gente viva*. São pessoas que vivem nas suas paixões e nas suas desgraças, cumprindo seus fados. Não são personagens históricos, são personagens camilianos (CHAVES, 1979, p. 54).

E complementa: “E é justamente o caso de Camilo, quer no romance [*sic*] histórico, quer no romance [*sic*] de costumes: um destino vivido, um caso acontecido, a desgraça, a dor, a paixão — foram os trampolins para os «saltos mortais» da sua imaginação.” (CHAVES, 1979, P. 54) Segue seu comentário, citando *O olho de vidro* (1866), *O regicida* (1874) e *A filha do regicida* (1875), “narrativa em que o uxoricídio praticado pelo médico Isaac Eliot serve-lhe de núcleo ao romance *A caveira da mártir* (1876)”. (CHAVES, 1979, p. 55) Ao concluir seus comentários, Castelo Branco Chaves ressalta que não se queira encontrar, nessas narrativas históricas camilianas, “minudências” ou “cor local”, nem “a atmosfera social e correspondência entre os personagens, na sua maneira de sentir e pensar, e a época em que o romancista os coloca”. (CHAVES, 1979, p. 55) E termina com a assertiva de que nos ficam, não as “virtudes do gênero”, mas a “magia da linguagem” com que se escrevem essas narrativas. Seguindo outro caminho crítico, Maria Fernanda de Abreu, comenta:

² Chaves anota que as fontes bibliográficas de Camilo foram o *Ensaio biográfico e crítico* de Costa e Silva (tomo X) e o *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio.

Não crendo pertinente comentar aqui uma investigação que é certamente meritória mas me parece pouco ter a ver com literatura e nada com a sua natureza intrinsecamente ficcional, não resisto à tentação de recordar que se este Rui de Azevedo não existiu «realmente» nem foi o «real» senhor do Paço de Ninães, existiram sem dúvida alguma (segundo Camilo melhor fora que não!) a jornada da Alcácer Quibir, os fracassos do Prior do Crato, a Índia e a corrupção dos colonizadores. Por tudo isto, quero insistir na necessidade urgente de rever — em termos literários e ideológicos — os juízos expressos acerca da novela histórica de Camilo (ABREU, 1991, p. 91).

Não é preciso dizer que concordamos com a estudiosa da obra de Camilo. Cabe lembrar, a propósito do romance histórico, que, a despeito de seus críticos, o gênero atendeu à estética romântica de preocupação nacionalista. Cremos que não importa deveras se a escola romântica “não deixou em qualquer literatura um romance histórico que se elevasse às culminâncias de uma obra-prima universal” (CHAVES, 1979, p. 59). Preferimos acompanhar o raciocínio de Roland Barthes, citado em epígrafe, quando afirma, de acordo com a citação de Teresa Cerdeira que “Ler um país é antes de tudo percebê-lo a partir do corpo e da memória, a partir da memória do corpo. Eu penso que é nesse vestibulo do saber e da análise que se reconhece o escritor” (BARTHES, apud CERDEIRA, 2014, p. 15). Como corpo escritural que é, o romance constrói-se a partir da memória do corpo de origem, de onde emerge o país da infância, o lugar de pertencimento, e da leitura que se faz desse corpo, marcado pelas reminiscências, sejam elas positivas ou negativas, ufanistas ou traumáticas.

No caso português, é importante enfatizar o que orienta o pensamento de Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*, quando faz referência à “grande literatura portuguesa do século XIX” (LOURENÇO, 1978, p. 80), ratificando a sua importância ao “problematizar a relação do escritor [...] com a realidade específica e autónoma que é a Pátria” (p.80). A escritura é necessariamente o *locus* onde se dá essa problematização. Ressalta, ainda, que, mesmo quando o “amor pátrio” degrada-se pela excessiva repetição e vai perdendo o crédito que a perspectivação romântica lhe tinha concedido, ainda assim permanece a preocupação como o “destino nacional”. No que diz respeito às variadas formas de pseudopatriotismo, caberá a Eça de Queirós lhe dar cabo, ao lhe “assestar semanticamente o golpe de morte” (LOURENÇO, 1978, p. 89). Aí mesmo, Lourenço também nos fala da “desdramatização da consciência literária como obcecada pelo estatuto de realidade nacional” (LOURENÇO, 1978, p. 89), citando como exemplo a obra de Camilo Castelo Branco, que a geração de 1970 olhará com desconfiança. Todavia, e a despeito do olhar romântico com que Camilo constrói suas narrativas históricas, nelas há uma forma de testemunho, que assenta tantas vezes na consciência trágica do destino pátrio, na catástrofe de Alcácer Quibir, nos desmandos da aventura portuguesa na Índia.

Por essas razões, estranha-nos que *O senhor do Paço de Ninães* (1867) não seja objeto dos comentários de Castelo Branco Chaves, que o menciona apenas na “relação sumária de romances históricos, originais portugueses, publicados de 1837 a 1867” (1979, p. 69-84). Pois é sobre essa

narrativa, hoje com 162 anos desde sua primeira publicação, que recai a nossa atenção. Objetivamos, portanto, o que nos interessa. Para tanto, e sem descurar de outras leituras e perspectivas críticas, escolhemos o artigo de Maria Fernanda de Abreu (1991). E citamos suas palavras iniciais, que nos apontam o caminho que irá seguir em sua leitura:

[...] o estudo de *Um Episódio d'Alcácer Quibir* punha-me perante algo de estremeceador: a *atitude* amarguradamente saudosa de uma Pátria gloriosa do passado, assim manifestada por um ainda tão jovem Camilo na denúncia violenta da decadência desta raça e simbolizada naquela desastrosa batalha (ABREU, 1991, p. 89. Grifo da autora.).

Maria Fernanda de Abreu fala-nos de denúncia, de desastre, de decadência e fatalmente nos põe perante dois tempos: o do desastre, que Camilo recupera e o da decadência por ele, ainda que muito novo, experimentada. Seu testemunho não é epocal — mais de dois séculos separam-no do desastre nas praias de Marrocos, onde desaparece D. Sebastião. Mas o tempo de Camilo, marcado por crises constantes, muito se ressentido das consequências desse episódio catastrófico para o reino, que culminaria com a passagem de Portugal ao domínio espanhol.

O senhor do paço de Ninães é, em geral, estudado e incluído entre as narrativas históricas de Camilo. É esta uma consideração pacífica entre críticos: Jacinto do Prado Coelho, na *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1982); Alexandre Cabral, no *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1988), no verbete em que apresenta o romance; e Maria Fernanda de Abreu (1991), que retoma Jacinto do Prado Coelho para aprofundar a discussão. Anamaria Filizola (2006), na senda aberta por Fernanda de Abreu, nos diz “que Jacinto do Prado Coelho não atribui muitas qualidades ao romancista histórico” (p. 91), ao afirmar que “as obras camilianas desse gênero são romances passionais cujas ações se desenrolam em determinados períodos históricos que funcionam como mero pano de fundo. São carentes de ‘cor epocal’, ou seja, ambiente físico e social e detalhes do viver quotidiano” (p. 91).

Contrariando esse ponto de vista, Maria Fernanda de Abreu afirma que a novela resulta do cruzamento de dois enredos — o histórico e o passional —, que se encontram e unificam numa única personagem, acrescentando, na contramão do que afirmou o seu mestre, que

[...] a história portuguesa ocupa nessa novela um lugar primordial e o narrador camiliano de *O senhor do Paço de Ninães* está veementemente empenhado em contar e mostrar alguns momentos dessa História, mas, sobretudo, em dar o seu juízo, ideológico e moral, e em expressar a sua posição perante eles. Neste sentido, o protagonista da novela passional [...] desempenha uma função de suporte diegético e textual quando, ao formar parte de ambos os núcleos da acção, a amorosa e a histórica, permite ao narrador “logicamente” passar de uma trama a outra (ABREU, 1991, p. 90).

Traz à baila um dado que, ainda que alvo de “meritória” pesquisa, não importa à literatura, cuja natureza é intrinsecamente ficcional: a possibilidade de que Rui Gomes de Azevedo não seja

real, como não seja real que tenha sido o real senhor de Ninães. E todavia são reais Alcácer Quibir, os fracassos do Prior do Crato, a Índia e a corrupção dos portugueses. Por isso mesmo insiste “na necessidade urgente de rever — em termos literários e ideológicos — os juízos expressos acerca da novela histórica de Camilo” (ABREU, 1991, p. 90), emitidos por D. João de Castro e Castelo Branco Chaves, este último apresentado por nós para que tivéssemos os elementos necessários à contestação de dados que o crítico nos apresenta.

Passa então a descrever alguns dos processos utilizados pelo autor para realizar o mais eficazmente possível sua proposta narrativa. “São processos que derivam directamente do comportamento de um Narrador que se define, entre outros aspectos, pela relação que constrói com o Leitor; pela relação com a matéria narrada; e pelo encadeamento da «novela passional» com a matéria histórica” (ABREU, 1991, p. 91).

Camilo deixa logo ao início “a marca de um narrador genial”, que sabe muito bem o que quer e como conseguiu-lo. “Estamos no Minho, o leitor e eu.” De uma só assentada, o leitor fica preso a esta frase — que o olhar abrange sem ter que se deslocar [...] —, inscreve-se e inscreve-nos na narrativa. Comporta-se como um “narrador-cicerone” (feliz achado de Jacinto do Prado Coelho) e, ao longo da narrativa, “recorda” ao leitor este papel a que se propôs. E enumera substanciais exemplos que comprovam que o leitor será guiado por esse narrador, desde a partida da armada, adentrando os acontecimentos traumáticos da batalha e deixando de lado os feridos para assistir às exéquias do rei D. Sebastião. “O narrador está e ouve e convida o leitor a estar e a ouvir com ele, lá onde tem lugar a acção” (ABREU, 1991, p. 92). Promete ao leitor remetê-lo a capítulo posterior, quando lhe contará quem habita o outro dos dois caixões mandados construir por Leonor, um dos quais guarda os restos do marido, assassinado pelo escravo negro, de nome Vasco. Conta, mas apenas no último capítulo. Cabe a Rui Gomes enterrar a prima Leonor, cuja mão lhe havia sido negada. A essa altura, Rui já era ermitão e Leonor, meio louca e já viúva, continuava a esperar o primo.

Há uma quantidade significativa de notas de rodapé, que cumprem uma dupla finalidade: preencher as lacunas deixadas ao longo do texto, informando o leitor da matéria histórica de sua narrativa, e garantir a veracidade daquilo que conta, embora saiba, ou pelo menos desconfie, que a reduplicação do real é uma ilusão.

Como constata Maria Fernanda de Abreu, a “História não só não tem neste romance de Camilo um papel secundário como, pelo contrário, constitui o objecto primordial da vontade didáctica e moralizante do narrador” (ABREU, 1991, p. 93). A estudiosa é fértil em exemplos que se vão enumerando, ao longo do texto, a demonstrar como aí se imbricam os eventos históricos e ficcionais. Como a História invade o espaço privado da casa, ou melhor, do Paço de Ninães — e aí pouco importa se é real ou não: é a casa portuguesa que se faz representada —, assim a aventura passional e seu desejo de morte levam Rui ao encontro dos que direta ou indiretamente se ligam à Casa de Avis, a despeito dos rogos de sua mãe que se vira viúva e pobre, não só pela

morte prematura do marido, “nas milícias de Índia e África”, mas também pela injustiça do rei, que não o premiou pela dedicação à pátria. Há outros exemplos, entre os quais se destaca a intervenção de D. Jorge de Azevedo, atalhando os reclamos de Teresa: “mal por mal, antes vá Rui para África do que para Ninães” (ABREU, 1991, p.95). E completa: “em Ninães há-de devorá-lo uma desesperação aviltadora, um inferno incomparável, um desejo de vingança que lho há-de atirar louco aos seus braços ou homicida ao peito do rival!” (ABREU, 1991, p.95) Fernanda de Abreu enfatiza o episódio, ao afirmar: “Se Rui tivesse ido para Ninães, teríamos melodrama passional, género em que, por certo, se filiam paradigmaticamente as palavras com que D. Jorge resume o que aconteceria” (ABREU, 1991, p.96) ao jovem.

“Mas Rui vai efectivamente para África, primeiro, para a Índia, depois. E torna-se soldado, guerreiro, comerciante mal sucedido, andarilho, ermitão e enunciador dos maus presságios que prenunciam a catástrofe da Índia.” (ABREU, 1991, p.96) E complementa: “E o que temos vai ser outra coisa. Romance histórico? Crónica? Comentário moral sobre a História de Portugal posto em ‘escriptura’ por um ‘varão de muytas letras e engenho para historias’? Não sei. Mas é, certamente, algo em que a História não tem um papel secundário.” (ABREU, 1991, p. 96)

Pouco reconhecido, sem pátria, sem nome e sem identidade, Rui pretende voltar a casa. Mas lá já a mãe não está. Rui vai então para onde mais interessa ao narrador que ele vá: para aqueles sítios e situações sobre as quais nos quer dar a sua visão e o seu juízo crítico. Ainda antes do desastre de Alcácer Quibir, assim se expressa o narrador:

[...] D. Sebastião, o doido providencial, pagou por si, por D. João II, por D. Manuel, por D. João III, pelo conquistador de Tânger, pelo conquistador de Ceuta. Os centenares de fidalgos que aí caíram, covarde ou heroicamente, pagaram também, porque eram os netos dos algozes subalternos (CASTELO BRANCO & PEREIRA, 1971, p. 129).

Aí reconhecemos o lugar crítico a partir do qual fala o narrador e, por sua voz, o próprio Camilo, ao reescrever os episódios da “fábula trágica”, modo como Jacinto do Prado Coelho faz referência à novela (COELHO, 1982, p. 37). E os episódios que se seguirão não serão inventados pelo narrador. Citemos mais uma vez Maria Fernanda de Abreu:

Na primeira parte da novela, [o narrador] deu a mão ao leitor e levou-o pelos lugares onde decorria a acção, assim montando sabiamente as estratégias da construção da “verdade” da história e da credibilidade do seu narrar. Não há razão para que deixemos de o seguir, agora em que a estratégia é o recurso ao documento (1991, p. 93).

Mas Rui precisa voltar a casa. O Paço de Ninães já não lhe pertence (como Portugal deixou de pertencer-se por 60 anos, ao passar ao domínio espanhol?). A mãe trocou-o pelo resgate do filho, em terras marroquinas, à imagem e semelhança do acontecido a D. Sebastião, em 1578.

E Teresa veio a falecer quando lhe deram a falsa notícia da morte de Rui. A Casa de Roboredo, que custou a felicidade de Leonor e Rui, é habitada pelo fantasma do que a jovem um dia foi. A Casa de Avis não mais existe e a “dinastia” filipina assombra e traumatiza a gente fiel. Perdoada, Leonor exorciza os seus fantasmas e pode morrer. Liberta-se da culpa. Peregrino e sem a própria casa, Rui acolhe-se ao mosteiro de Landim, onde morre e é sepultado. Todas as casas são ruínas, depois da catástrofe.

E que importância tem a casa, ou o Paço, para a experiência do homem: inscrita no tempo e no espaço a casa reflete o lugar de origem, de abrigo, de memória. Espaço de integração, a casa se inscreve no corpo (ela mesma é um corpo inscrito no tempo e no espaço). Assim nos ensina Wagner Melo, fundamentado nos estudos de Mircea Eliade e Gaston Bachelard.

A casa funciona, dentro das produções da imaginação material, como um abrigo, como um princípio de integração dos pensamentos, das lembranças e dos sonhos, em suma, como um valor de integração psíquica. A argamassa que une as funções psíquicas ao redor, ou melhor, dentro da imagem da casa, é o devaneio que parte da concretude para a comicidade. A casa está inscrita no corpo, não como traço mnêmico, mas como imagem de intimidade, como imagem que busca um centro, que instaura um centro, que cria um universo (ELIADE, 1991). Em qualquer casa que moramos, tendemos a imaginá-la sempre mais do que ela é, pois, com esta imagem arquetípica, estamos justamente no ponto de união entre imaginação e memória: “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”. A casa é um valor vivo (Bachelard, 1996) (MELO, 2001, sem nº de página)

E quando a tragédia se instala e a casa faz-se ruína? E quando um Império tem abalados os seus alicerces e ameaça, também, ruir? E quando, de volta à casa da infância, o indivíduo descobre que tudo se perdeu, a mãe e a pátria, a mulher amada e a possibilidade de garantir o afeto e a linhagem familiar, assim como um rei desaparece, deixando vago o seu lugar na Casa de Avis? A Rui restou-lhe o túmulo, na terra que o viu nascer. O rei morre em terra estrangeira.

Cada escritor se relaciona a seu modo com a tradição, estabelecendo um cânone particular. Ao entretecer História e ficção na sua narrativa, Camilo estabelece seu diálogo com a tradição e, por conseguinte, com a História, um modo seu de referir-se ao passado. Decerto, os fatos exercem sobre o escritor dos oitocentos uma ação transformadora, em que o imaginário exerce uma função fundamental. Não poderia ser *O senhor do Paço de Ninães* apenas uma novela passional, tal como a viu Jacinto do Prado Coelho. A História, cujos fatos se inscrevem entre 1576 e 1622, daria amparo à construção do espaço percorrido por Rui Gomes de Azevedo, entre o tempo da decepção, que resulta no afastamento da casa materna, até o momento em que, frente à proximidade da morte, retorna a Portugal, para encontrar acolhimento na casa-pátria e desvencilhar-se dos fantasmas que o atormentaram ao longo de todo esse percurso. Se, por um lado, a paixão o atormenta, a despeito de ter investido todo esse tempo numa luta que não era apenas sua, mas de Portugal,

por outro, tem a oportunidade de experimentar os desastres nos territórios conquistados, desde a derrota e morte de D. Sebastião, passando pela aventura na Índia, em Goa, em Macau, no Ceilão, assim como conhecer os homens que lá exerceram o seu poder, nem sempre com a dignidade que deveria marcar os homens do Estado e os da Igreja. É verdade que o título da novela nos leva a dar destaque ao senhor do Paço e não ao Paço propriamente dito, o que dá primazia à personagem, protagonista na intriga romanesca e proeminente na aventura das armas. Mas a mão ardilosa do narrador leva-nos ao encontro do edifício, que já lá não está. Resta apenas a terra arrasada. E nesse ponto, voltamos ao início e retomamos a epígrafe assinada por Roland Barthes: “*Ler um país é antes de tudo percebê-lo a partir do corpo e da memória, a partir da memória do corpo.*” Corpo do narrador, que investe na tarefa de contar, estabelecer juízos críticos, além de conduzir pela mão o leitor em busca do conhecimento. Corpos das personagens, que experimentam toda a sorte de sensações, das mais prazerosas às mais dolorosas. Corpo da pátria, que recolhe os seus mortos e os acolhe, ainda que em ruínas. Mas a que é preciso voltar, porque não há outro país que não seja o da infância. Registra-se o testemunho. Ratifica-se a ideia de que História e escrita caminham juntas, uma começa quando começa a outra. Só então o tempo adquire forma e medida. Escrita a novela, Camilo cumpre — e muito bem — o seu papel de *scriptor*. A História cumpre-se, como se cumpre a ficção.

Referências

- ABREU, Maria Fernanda de. Alcácer-Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco, *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 119, p. 89-103, 1991.
- BARRENO, Maria Isabel. Célia e Celina. Lisboa: Rolim, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 222-232.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988.
- CASTELO BRANCO, Camilo [1867]. *O senhor do Paço de Ninães*. Lisboa: Círculo do Livro, 1982.
- CASTELO BRANCO, Camilo & PEREIRA, António Maria [1855]. *Livro negro de padre Dinis*. Lisboa: Parceria, 1971.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Venda Nova-Amadora: Bertrand, 1979. (Biblioteca Breve, v. 45).
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Priscilla de Oliveira. O romance histórico na literatura portuguesa contemporânea, *Nau Literária*: revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, v. 5, n. 2, jul./dez. 2009.

FILIZOLA, Anamaria. O desastre de Alcácer Quibir e o Senhor do Paço de Ninães, de Camilo Castelo Branco. *Revista Letras*, Curitiba, n. 68, jan./abr., p. 91-100, 2006.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos Impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MARINHO, Maria de Fátima. As máscaras do passado, *Limite*, n. 2, p. 115-133, 2008.

MARTINS, Oliveira. Causas da decadência dos povos peninsulares. In: _____. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Guimarães, 1994. p. 263-283.

MELO, Wagner. O simbolismo da casa e a música: imaginação e memória, *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, v. 1, n. 1, 2001. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/7692/5708>. Acesso em: 18 fev. 2019

ROANI, Gerson Luiz. O que está envolvido nesse cerco de Lisboa? In: _____. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, p. 23-84, 2002.

RUAS, Luci. Pátria, razão e loucura, *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 1, p. 49-60, 2011.

Minicurrículo

Luci Ruas é professora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), com a tese *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Desde 2011 é regente da cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-afro-brasileiros da UFRJ e editora da revista *Metamorfoses*, publicada pela Editorial Caminho com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian