

FIGURAÇÕES DO PASSADO: O ROMANCE HISTÓRICO EM WALTER SCOTT E JOSÉ DE ALENCAR¹

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Há uma espécie de *Leitmotiv* que percorre a fortuna crítica alencariana, desde Araripe Júnior: aquele que aponta Walter Scott como fonte, modelo ou inspiração para o autor de *O Guarani*. Salvo engano, José de Alencar fez referência ao romancista escocês em apenas três ocasiões ao longo de sua vasta obra, a primeira nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” (1856),² a segunda no romance *Encarnação*,³ e, por fim, em seu “Como e porque sou romancista” (1893).⁴ Críticos e biógrafos, por sua vez, insistiram na aproximação entre os dois autores, talvez induzidos pelo próprio Alencar, que, ao declarar-se leitor de Walter Scott na juventude e produzir alguns romances que definiu como históricos, deu-lhes brecha para isso. É bem verdade que Cavalcanti Proença observa que se atribuiu a mais de uma dezena de romancistas “o papel de modelos dos quais Alencar teria feito o traslado em português”, alertando para o perigo de, com isso, não se deixar ao brasileiro “possibilidade nenhuma de ser ele próprio”.⁵ Ainda assim, julgo valer a pena examinar o caso de Scott, um nome sempre lembrado quando se quer discutir temas como identidade e sentimento nacional, construção do Estado-nação ou até mesmo cor local, mas mais raramente quando é preciso pensar as questões do ângulo da teoria do gênero.

Os romances de Walter Scott – que se tornaram conhecidos como os *Waverley Novels* – aportaram no Brasil enquanto ainda faziam uma bem-sucedida carreira européia. Primeiro autor a desfrutar de renome verdadeiramente internacional em vida, Scott teve incontáveis leitores na Grã-Bretanha e nos continentes europeu e americano. Desde a publicação de *Waverley*, em julho de 1814, os vinte e seis *Waverley Novels*, escritos ao longo de 18 anos, obtiveram enorme sucesso comercial e gozaram de espantosa popularidade, tendo vendido em torno de 2 a 3 milhões de exemplares nas ilhas britânicas até 1860,⁶ e tendo sido exportados, reimpressos e, quase de

imediatos, traduzidos para a maioria das línguas européias. E, mesmo que sua carreira internacional tenha sofrido variações, sua recepção na França, talvez o país onde tenham tido a repercussão mais intensa, também apresenta números que impressionam e dão notícia de notável receptividade. Desde *Guy Mannering*, o primeiro romance de Scott traduzido para o francês, em 1816, apenas um ano após sua publicação na Escócia,⁷ as edições e traduções se multiplicaram e se sucederam, contabilizando, entre 1817 e 1840, dois milhões de volumes vendidos na França, três quartos deles até o ano da morte de Scott, em 1832, isso sem mencionar a adaptação de seus enredos para o teatro e para a ópera entre as décadas de 1820 e 1830.⁸

Mais do que um sucesso, na avaliação de Louis Maigron, Scott foi uma mania. Segundo ele, desde as modistas até as duquesas, desde as pessoas simples até os intelectuais, todos se renderam ao fascínio do escocês, cuja popularidade começou a se desenhar por volta de 1817 para atingir o auge no decênio de 1820. Paris viveu uma espécie de voga scottiana e essa paixão se corporificou em peças encenadas nos palcos parisienses, em quadros de Eugène Delacroix, Paul Delaroche e Ary Scheffer, no mobiliário e em vestimentas (como, por exemplo, gravatas e barretes), tudo inspirado em cenas dos romances.⁹ Outros estudiosos da fortuna literária de Scott na França explicam essa popularidade como uma espécie de reação contra a crise revolucionária em um país legitimista e monárquico, assombrado por um sentimento de pesar pelo passado.¹⁰ É o que pensa, por exemplo, Martyn Lyons, para quem os romances de Scott falaram de perto ao público leitor francês por interpretarem as relações entre a burguesia e a aristocracia e fazerem “alusões históricas que convinham perfeitamente à geração pós-revolucionária na França”.¹¹ Para Lyons, Scott “estabelece claramente um paralelo entre o declínio da cavalaria feudal no século XV e a derrocada da aristocracia francesa sob a Revolução”, oferecendo “aos leitores franceses uma visão de sua própria Revolução”.¹² Para isso, não foi irrelevante a contribuição do seu tradutor, Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, que, defensor do princípio das “belles infidèles”, forjou um Scott sob medida para um público legitimista e conservador, tendo assim desempenhado um papel crucial na recepção francesa do autor, ao operar intervenções importantes no texto dos romances por meio da introdução de elementos góticos ou melodramáticos, da atenuação das forças históricas em jogo, da transformação da forma dramática em conflitos maniqueístas entre o Bem e o Mal, e pela má compreensão da função mediadora dos protagonistas scottianos.¹³ Chamo atenção para esse ponto, pois, como se verá adiante, diferentes leituras, versões e interpretações de

Scott chegariam ao Brasil, seja pelo filtro das traduções, seja pelos libretos das óperas, seja pela mediação de romancistas como Alexandre Dumas, Balzac, Victor Hugo e Fenimore Cooper, seja pelos artigos de revistas e periódicos que igualmente talharam sua própria imagem do autor escocês. Algumas dessas apropriações, inclusive, passavam ao largo da grande contribuição de Scott ao romance moderno, aquela que foi definida por uma historiadora brasileira como sendo “o estudo da gestação e da lenta transformação de uma ‘sociedade heróica e bárbara’ pela civilização comercial moderna”.¹⁴ Com frequência, a “Scottofilia”, acentuando o caráter pitoresco dos *Waverley Novels*, ressaltou seus aspectos regionais e sua reprodução dos usos e costumes dos homens de outros tempos, e deixou à sombra o que poderia ser apontado como seu traço mais inovador, o da figuração de momentos críticos da história da Escócia, aqueles em que o romancista surpreende um novo ordenamento social que se constrói a partir das ruínas da velha ordem.

Os diferentes tradutores e intérpretes, guiados pelos seus próprios vieses e interesses, nem sempre puseram em primeiro plano o fato de que “o Homero do gênero”,¹⁵ conforme Balzac se referiu a ele, respondia com uma forma nova ao desafio de configurar literariamente uma maneira nova de compreender a história, de apreender a relação entre o passado e o presente e de expor as forças sócio-históricas que plasmam a vida cotidiana dos homens. Interrogações a respeito do significado do passado e dos modos por meio dos quais podemos conhecê-lo, os romances de Scott revelam uma visão histórica que nasce do seu sentido de lugar, de geografia e de *milieu* social. Para Scott, a história interessa enquanto processo, com suas perdas e ganhos, e o passado, compreendido como pré-história do presente, é um lugar que não mais se pode visitar, mas que é possível vislumbrar, em suas tensões e descontinuidades. No centro da ação, surge a figura do herói “médio”, um homem comum que, transitando entre duas épocas distintas, duas culturas diversas, dois campos sociais em contenda, configura uma mediação entre os conflitos e condensa em si seus impasses. Os *Waverley Novels* mapeiam as conseqüências humanas das mudanças que se operaram durante a turbulenta história da Escócia; por isso, em vez de tratarem dos grandes acontecimentos, detêm-se sobretudo no que Francis Jeffrey, editor da *Edinburgh Review*, descreveu como “a silenciosa subcorrente da vida”.¹⁶

O alcance desse passo não era apenas de natureza literária. Lorde Macaulay, num ensaio de 1828, iria reconhecer e elogiar, nos romances de Scott, justamente a sondagem de áreas do passado que haviam até então sido negligenciadas pelos historiadores:

[...] De um modo que pode muito bem causar inveja, Sir Walter Scott utilizou os fragmentos de verdade que os historiadores desdenhosamente deixaram para trás. A partir das compilações deles, ele construiu obras que, até quando consideradas como história, dificilmente têm menos valor. Porém, um historiador verdadeiramente grande deveria recuperar os materiais de que o romancista se apropriou. A história do governo e a história do povo seriam exibidas tal como só elas o podem ser com justiça, numa conjunção e mescla inseparáveis. Então, não teríamos de procurar as guerras e os votos dos puritanos em Clarendon, e sua fraseologia em *Old Mortality*; uma metade do Rei James em Hume, e a outra metade em *Fortunes of Nigel*.¹⁷

Scott havia vivenciado de perto a atmosfera intelectual da Edimburgo finissecular, onde vigorava o pensamento de filósofos da história como David Hume, Adam Ferguson e William Robertson,¹⁸ com o qual o romancista teve contato, direto ou indireto. “A experiência traumática da perda formal da identidade nacional”, nas palavras de David Daiches, referindo-se à União da Escócia à Inglaterra em 1707, havia feito surgir o interesse pela natureza do processo histórico e transformado a relação entre tradição e mudança na matéria-prima da cultura escocesa no século XVIII.¹⁹ Como estudante de direito e membro da *Speculative Society*, Scott teve a oportunidade de participar do debate corrente à época e isso lhe franqueou o acesso a uma perspectiva que se traduzia em “profundo senso da natureza essencialmente social da história, [em] determinismo sofisticado, [em] consciência aguda dos efeitos do ambiente histórico sobre o comportamento”.²⁰ Presente na discussão desses pensadores, a investigação teórica a respeito do processo histórico foi especialmente importante para moldar a atitude de Scott, pois chamava atenção para os câmbios históricos, para as crises e para os modos pelos quais o passado deságua no presente. A tradição, as lendas e o folclore, tão importantes em seus romances, tornam-se elementos cruciais para a compreensão das formas diversas de vida dos dois lados da fronteira, das divisões entre ingleses e escoceses, entre as terras altas e as terras baixas, entre saxões e normandos. Sua imaginação histórica, em ação principalmente nos romances do ciclo escocês, lhe permite recriar e encenar os costumes e o cotidiano dos homens de outros tempos, estabelecendo relações entre os sentimentos e os usos de suas personagens com o meio em que elas vivem. Assim, agora por outro ângulo, mais uma vez fica evidente o equívoco de se ler Scott unicamente pelo pitoresco e pela cor local, ou do ponto de vista daquilo que Otto Maria Carpeaux chamou de “variedade saudosista do romance histórico”.²¹

Tendo surgido no contexto da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas, o romance scottiano teve como fundamentos o romance social inglês do século XVIII, a historiografia romântica, e a noção da história como experiência de massas, resultante da própria experiência da revolução. Ao eleger como figura central o indivíduo mediano e prosaico, Scott recobre seu protagonista de representatividade por seus traços tipicamente nacionais e transforma o enredo numa condensação da dramaticidade de fatos que sintetizam uma crise social. Georg Lukács viu nessa providência a recuperação do caráter épico do romance, que “retrata as lutas e os antagonismos da história por meio de personagens que, em sua psicologia e destino, sempre representam tendências sociais e forças históricas”.²² Foi ele quem reconheceu o significado do passo que Scott dera ao incorporar a vida popular ao romance e ao derivar “a individualidade das personagens da peculiaridade histórica de sua época”. Conforme pondera Lukács, romances com temas históricos já haviam sido escritos anteriormente, mas eles se limitavam à “escolha puramente externa do tema e do vestuário”.²³ A novidade de Scott, ao contrário, consistiu em representar historicamente homens e acontecimentos, indicando “a direção de movimento da sociedade”, encarnada na personagem média; residiu, portanto, no senso de necessidade histórica que preside os romances, necessidade essa que tem “suas raízes na base social e econômica real da vida popular”.²⁴

O que Scott descortinava para seus contemporâneos eram novas possibilidades de tratamento dos materiais, caminhos promissores que Victor Hugo definiu como sendo um romance de corte dramático²⁵ e Balzac caracterizou como “a fidelidade do pintor e a boa fé do historiador”.²⁶ Para o autor de *Ilusões Perdidas*,

Walter Scott elevava o romance ao valor filosófico da história. [...] Ele ali reunia ao mesmo tempo o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; ele ali fazia entrar o maravilhoso e o verdadeiro, os elementos da epopéia, ele ali fazia tocar a poesia pela familiaridade das mais humildes linguagens.²⁷

Também em Portugal, como na maior parte dos países europeus, Scott deixou suas marcas. Com *O Talisman*, traduzido em 1835, seus romances passaram a circular em terras portuguesas e as traduções se sucederam, compreendendo quase toda a série dos *Waverley Novels*.²⁸ Alexandre Herculano parece ter encontrado na obra do escocês – “modelo e desesperação de todos os romancistas”²⁹ – sugestões que discutiu e incorporou.³⁰ Ainda que para

uma estudiosa do romantismo português os interesses de Herculano tenham sido diversos dos de Scott,³¹ o mergulho do romancista português na crônica histórica se pautou “por um prodigioso sentimento da realidade pretérita”,³² sem dúvida por inspiração do escocês.

Os romances de Scott, as diferentes interpretações e traduções de seus romances assim como a discussão generalizada entre autores, críticos e periódicos especializados atravessaram igualmente o Atlântico e chegaram ao Rio de Janeiro sob a forma de óperas, de livros e também de referências e artigos. Suas primeiras aparições em terras brasileiras estão registradas nos anúncios de periódicos como o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro* que já na década de 1820 informavam seus leitores sobre a chegada de Scott às poucas livrarias disponíveis na cidade. Em maio de 1824, uma loja na Rua Direita já oferecia as *Obras Completas de Walter Scott*, àquela altura cerca de 19 títulos (com 2 ou 3 volumes cada um, teríamos, presumivelmente, os 52 a que se refere o anúncio).

Às livrarias já instaladas no Rio de Janeiro, vieram se somar os primeiros gabinetes de leitura, cuja fundação a partir do decênio de 1820 criava um decisivo espaço de divulgação e disseminação de romances, entre eles os de Scott, conforme comprovam os inúmeros catálogos a que mesmo hoje podemos ter acesso. Embora o acervo da Rio de Janeiro British Subscription Library, inaugurada em 1826, tenha desaparecido sem deixar rastros,³³ o catálogo, ainda que sem informar nada sobre editoras e locais de publicação, registra diversos romances do autor escocês, como *The Abbot*, *Guy Mannering*, *Ivanhoe*, *Kenilworth*, *Quentin Durward*, *Waverley*, *The Fortunes of Nigel*, *Pevekil of the Peak*, *Redgauntlet* e *The Fair Maid of Perth*, todos em edições em inglês, como era habitual nessa biblioteca.

Por outro lado, um exame da coleção de romances de Scott no acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (inaugurado em 1837) não só confirma a presença expressiva do romancista escocês na capital do Império no século XIX como revela alguns dados muito interessantes, que vale anotar: das edições da década de 1820, constam apenas dois títulos; a entrada mais volumosa ocorreu na década de 1840, principalmente graças às duas edições francesas das *Obras Completas*, uma de 1835 e outra de 1840, que colocou à disposição dos leitores fluminenses os mesmos livros que fizeram enorme sucesso na França, editados respectivamente por Furne, Gosselin e Perrotin, com tradução de Defrauconpret (30 volumes),³⁴ e por Firmin Didot, com tradução de Montémont (continuada por Barré) em 14 volumes; as edições portuguesas de Scott concentram-se igualmente nas

décadas de 1830 e 1840, com traduções de Caetano Lopes de Moura, feitas em Paris, ou de vários outros tradutores, publicadas em Lisboa; os títulos disponíveis em inglês, francês e português somam mais de 40, abrangendo a totalidade da produção ficcional do romancista escocês. De resto, ainda era possível encontrar traduções de Walter Scott também no interior do país.³⁵ O viajante inglês George Gardner recorda, a respeito de uma viagem a Diamantina, em Minas Gerais:

Em uma das casas que ocasionalmente visitei encontrei traduções portuguesas de *Ivanhoe* e *Guy Mannering*, de Sir Walter Scott. Havia sido enviadas do Rio de Janeiro a uma das filhas da família, que as lera com a maior admiração [...].³⁶

Se, muitas vezes, são precários os dados concretos a respeito das práticas de leitura dos leitores brasileiros, no século XIX, no caso dos escritores suas leituras e interesses encontraram muitas vezes registro, seja por meio de referências explícitas no corpo de sua obra, seja porque nos legaram testemunhos, como o comentário do Visconde de Taunay sobre o “verdadeiro deslumbramento” que lhe causara a leitura de *Ivanhoé* nos idos de 1852,³⁷ ou o valioso *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, em que o autor de *O Guarani* nos conta sobre seus romances e autores favoritos. Desse depoimento, destaco um trecho, verdadeiro reconhecimento público de algumas de suas dívidas literárias:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês, de nome Cremieux [sic], se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livraria.

Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat.³⁸

Que outros romances de Scott José de Alencar poderia ter lido, e em qual versão, não é exatamente um dado muito fácil de recuperar. A referência explícita aos romances marítimos, que não constituíam o núcleo mais representativo nem mais célebre das obras do escocês, não deveria nos enganar, pois é difícil conceber que Alencar tenha ficado incólume ao fascínio

dos títulos que fizeram de fato a fama de Scott. Seja como for, o testemunho de Alencar de que Scott contava entre suas leituras preferidas, assim como sua incursão pelo terreno do romance histórico, permite averiguar as possíveis apropriações desse modelo literário por parte do confesso admirador brasileiro. E se aqui, na pena de Alencar, o gênero serviu como veículo de construção da nacionalidade, na medida em que possibilitava criar um passado mítico e heróico para um país recém-liberto do jugo colonial, há muito o que se discutir sobre essa aproximação do ponto de vista de concepção e escopo, que passo a examinar em seguida.

Antes, porém, cabe lembrar os pontos de contato e paralelos que a crítica alencariana não se furtou a apontar: Dom Antonio de Mariz como um Ivanhoé português e a casa do Paquequer como uma versão local dos castelos de Kenilworth e de Lammermoor (cf. Araripe Júnior); o Capitão Frágoso, de *O Sertanejo*, como um Reginald Front-de-Boeuf, também personagem de *Ivanhoé* (cf. Antonio Candido); ou ainda, a justa na liça de Salvador e o torneio de Ashby, com Estácio sendo comparado mais uma vez a Ivanhoé (cf. Raimundo Magalhães Jr.). Posso acrescentar outras sugestões que Scott teria inspirado a Alencar: o conflito entre duas culturas ou dois povos, fio que organiza o enredo de *O Guarani* e que, nos *Waverley Novels*, toma a forma do confronto entre o modo tradicional de vida dos clãs e a sociedade comercial, tendo o colonialismo inglês como subtexto; o jogo das forças políticas após a União de Paramentos de 1707, que pôs a Escócia sob o domínio da Inglaterra, e as disputas políticas entre o Estado e a Igreja ou, num outro nível, entre Portugal e Espanha, em *As Minas de Prata*, romance em que também se encenam relações de natureza colonial;³⁹ o uso de pseudônimos, molduras e paratextos, isto é, prefácios, introduções e notas com informações lexicais e históricas, apenas ao texto ficcional; o recurso ao romanescos; o traço épico, presente nos romances de Scott, e que se pode ler na história de Peri; o contraste entre a heroína loira e a morena, como em Ceci e Isabel; uma possível reedição de Rebecca, a bela e sedutora judia de *Ivanhoé*, em Raquel, de *As Minas de Prata*; o interesse tanto de Scott quanto de Alencar pela política contemporânea.

O paralelo entre Dom Antonio de Mariz ou Estácio com Ivanhoé é no mínimo intrigante para qualquer leitor atento do romance de Scott. Afinal, excluindo-se uma comparação que leve em conta apenas a aparência e as vestimentas, Ivanhoé é um herói bastante *sui generis*, cuja função principal é dar unidade a um enredo que gira em torno da “restauração da independência de seu país” e da “causa saxônia”.⁴⁰ Para os que se recordam da trama, ele surge em cena em apenas três oportunidades ao longo de todo o romance,

cujos verdadeiros protagonistas são, de fato, Rebecca e o Cavaleiro Negro, isto é, Ricardo Coração de Leão – a primeira vez, na justa em que Ivanhoé, após vencer alguns cavaleiros, é ferido e resgatado em estado de semi-consciência por Rebecca e seu pai, Isaac de York; a segunda, quando, refém dos normandos e ainda em recuperação, ele acompanha como mera testemunha auditiva o assalto dos saxões ao Castelo de Torquilstone, que lhe é relatado pela bela judia; finalmente, na luta em que, como paladino de Rebecca, vence seu adversário de modo inusitado, pois Bois-Guilbert, apoplético, morre na liça vítima da violência de suas próprias paixões e não pela ação direta de Ivanhoé. Sua intervenção nos rumos da narrativa, dessa forma, é intermitente e nem de longe a personagem se encaixa no perfil do herói a quem cabem as responsabilidades de condução do enredo.

Assim, parece que é somente no nível metafórico que seria possível associar Dom Antonio de Mariz, Estácio, e até mesmo Peri, Ubirajara, Manuel Canho ou Arnaldo, a Ivanhoé; apenas se esse fosse tomado como uma espécie de símbolo ou protótipo do cavaleiro *sans peur et sans reproche*, do qual as personagens brasileiras seriam um tipo de decalque ou tradução. O código cavalheiresco, com suas normas de conduta, de fato parece reger o comportamento da maioria das personagens masculinas de Alencar, tanto nos romances dito históricos quanto nos regionalistas e indianistas. Entretanto, do ponto de vista da função dessas personagens no enredo, as diferenças são muito significativas. A ênfase na ação coletiva faz Scott sistematicamente operar um esvaziamento do papel do herói, cuja atuação obedece a parâmetros de outra ordem, pois a ele cabe não só representar o processo histórico como mediar entre as forças sociais em oposição no romance. Para isso, Scott o concebe antes como um observador desinteressado do que como agente – uma espécie de “terreno neutro” onde se dá o encontro entre os campos sociais ou políticos em luta – e que, sintetizando as particularidades da época representada, funciona como o elo de ligação entre o plano individual e o geral.

Alencar, ao contrário, infla seus heróis, atribui-lhes uma envergadura que os alça sobretudo à condição de personagens romanescas, superiores por sua força, coragem e integridade moral, em tudo e por tudo mais potentes que os comuns dos mortais, podendo ser quase abstraídos da conjuntura histórica em função dos atributos que os distinguem. Nessa condição, ocupam o proscênio e enfeixam a ação, pois deles tudo depende, solicitados que são a intervir a todo momento e a resolver os nós do enredo. Se Peri é uma figura épica e representante de uma raça, o que move uma personagem

como Estácio, por exemplo, é fundamentalmente um projeto de ordem pessoal, de reabilitação do nome e da honra paterna. E o plano em que ele atua é de natureza romanesca, envolvido que está em sua busca, o que o submete constantemente à prova e redonda no acúmulo de aventuras que se sucedem, num ritmo quase frenético e rocambolesco.

Embora corretas, as demais semelhanças entre os dois autores, referidas acima, não vão ao centro do problema, pois passam ao largo das questões de estrutura e concepção, onde, a meu ver, encontra-se material abundante para se tentar um outro tipo de comparação e se problematizar o modo como a crítica alencariana tratou a apropriação do modelo por Alencar. Dessa maneira, gostaria de explorar, a partir de agora, uma afirmação de Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Literatura Ocidental*, que, do meu ponto de vista, se apresenta como súpula de um problema crítico que merece um olhar mais detido. Diz ele, a certa altura de seu estudo sobre o Romantismo, que “o brasileiro José de Alencar [foi] autor do notável romance scottiano *As Minas de Prata*”.⁴¹ Esse juízo exige que se lhe examinem os termos com algum cuidado, uma vez que o crítico não o explica nem o desenvolve. A expressão “romance scottiano”, no entanto, claramente filia *As Minas de Prata* a uma determinada tradição e admite como verdadeira uma definição que é preciso analisar e discutir. Pela assiduidade com que *Ivanhoé* frequenta as páginas da crítica brasileira, a escolha desse romance como termo de comparação pareceria óbvia. Vou, no entanto, tomar outro caminho. Como meu interesse não é uma leitura intertextual mas o aproveitamento e a aclimação de modelos narrativos, pretendo centrar-me em *Waverley*, considerado o romance paradigmático do ciclo escocês por estabelecer os temas e procedimentos que iriam nortear o enredo scottiano por excelência e por apresentar o protagonista scottiano típico: um inglês ou um escocês das terras baixas viaja em direção ao norte, até as terras altas da Escócia, numa época em que o sentimento escocês está em efervescência, se envolve, em parte por acaso, em parte por simpatia, com os assuntos locais, retornando por fim ao ponto de partida, um tanto afetado pela experiência vivida.⁴²

Se o ciclo como um todo se debruça sobre a formação da Escócia moderna, *Waverley* trata, em especial, da derrota definitiva dos jacobitas em Culloden e tem na guerra civil seu tema privilegiado. Ele inicia, na verdade, a incursão de Scott no terreno do romance, depois de se dedicar à poesia, e dá continuidade ao projeto já anunciado em seu *Minstrelsy of the Scottish Border*, a coleção de antigas baladas escocesas da região da fronteira, em cuja introdução o romancista explicita a motivação para sua escolha do assunto:

Por meio destes esforços, embora débeis, posso contribuir um pouco para a história do meu país, de cujos costumes e caráter se fundem e se dissolvem cotidianamente os traços peculiares naqueles de sua irmã e aliada. E, ainda que possa parecer trivial essa oferenda aos espíritos de um reino outrora orgulhoso e independente, deposito-a diante do seu altar com uma mescla de sentimentos que não tentarei descrever.⁴³

O trauma nacional da União da Escócia à Inglaterra e suas conseqüências vão lhe fornecer o mote para criar a história de Edward Waverley, um romântico e inexperiente jovem inglês que, ao se juntar ao exército e ser enviado com sua tropa para o norte, mergulha no centro de uma disputa política que irá desaguar na insurreição jacobita de 1745, que, sob a liderança de Bonnie Prince Charlie (ou Young Chevalier), pretendia restaurar o poder dos Stuarts, àquela altura exilados na França. Ali, Scott retoma a linha de desenvolvimento do romance de Henry Fielding, centrado fundamentalmente na sucessão de acontecimentos e aventuras de seus protagonistas, e lhe injeta forte carga dramática, ao encenar duas forças contrárias em confronto no plano da ação narrativa. Expõe, ainda, um destino individual no momento em que ele se inscreve num movimento coletivo, unindo as esferas privada e pública e combinando a matéria propriamente histórica com a ficção. A esse procedimento Antonio Candido chamou de “técnica bifocal”, pois ele faz oscilar os dois planos da narrativa – o “inventado” e o “reconstituído”.⁴⁴

Sabemos que tanto Scott quanto Alencar, apoiados em suas leituras, aproveitaram e reconstruíram ficcionalmente a crônica histórica, transfigurando-a em matéria de seus romances. Há, no entanto, uma diferença crucial nesse aproveitamento. *Waverley* traz para o núcleo da sua trama os eventos relativos ao levante fracassado de 1745, fazendo-os estruturar a narrativa e determinar até mesmo as ações de seu protagonista. A vida dessa personagem fictícia se vê, repentinamente e não por sua escolha, mesclada e envolvida no “rude olho da rebelião”.⁴⁵ Sua viagem no espaço se transforma em uma viagem no tempo, que o leva a um território desconhecido, só comparável aos produtos da sua imaginação. Se em *Waverley-Honour*, a propriedade de seu tio, Edward habitava um mundo de aventuras que a leitura de estórias romanescas lhe proporcionava, as terras baixas e altas da Escócia vão lhe descortinar outros modos de vida, outra língua e outra cultura, o contato com os insurgentes e a experiência direta do “estado do país”.⁴⁶ É como se Edward abandonasse o plano da fantasia para se defrontar com uma realidade que, paradoxalmente, segundo comenta o narrador, “se parecia tanto com um de seus próprios deva-

neios”,⁴⁷ pela estranheza, pelo teor aventureesco da vida dos clás, e pela ousadia e coragem de homens como Fergus Mac-Ivor ou Evan Dhu. Nesse périplo, Edward descobre que a vida guerreira dos montanheseos da Escócia não é uma aventura livresca, pois sob a aparência romanesca travam-se lutas intestinas e disputas de poder, cometem-se atos de violência e transcorre o processo inexorável de transformação por que passa a Escócia.

As Minas de Prata, ao contrário, assim como vários romances de Alencar e não apenas os explicitamente descritos como históricos, embora recorra à oscilação entre os dois planos, põe em relevo uma trama inteiramente ficcional, relegando a uma espécie de pano de fundo os acontecimentos extraídos das crônicas da época colonial. O fio principal do enredo, conforme já se demonstrou,⁴⁸ se caracteriza sobretudo como uma estória romanesca, que se organiza em torno do motivo da busca, enquanto nas suas margens corre a vida cotidiana do povo de Salvador, no início do século XVII. O aproveitamento do material histórico aparece na reconstrução fidedigna do ambiente da época, mas ele é sobrepujado pela exuberância da imaginação romanesca do autor.

A inversão de ênfase no romance de Alencar, que redundava no privilégio do substrato ficcional, fica autorizada por sua visão a respeito do papel que deve assumir a história, como ele esclarece a certa altura de sua polêmica com Joaquim Nabuco:

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação e[x]surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, [sic] não se altera sem mentir à história.⁴⁹

Assim, a deixa para a invenção, nesse romance que pertence à fase histórica em que se narra “a gestação lenta do povo americano”,⁵⁰ são as zonas de sombra e as lacunas que a história deixou e que cabe ao poeta, “historiador do passado”,⁵¹ preencher. A crítica ao falseamento da história e à adulteração da verdade dos fatos não impede Alencar de fazer livre uso da imaginação poética, transformando o historiador em um poeta do passado. Essa liberdade lhe dá azo para reconstruir a história da colônia por meio da urdidura de materiais diversos, amalgamando romance de aventuras, romance histórico e cenas verdadeiramente teatrais, que o escritor havia aprendido no exercício da dramaturgia.

À concentração dramática de *Waverley*, o romance de Alencar contrapõe a dispersão que caracteriza sua intriga, cuja hipertrofia resulta no entrelaçamento de diversos veios narrativos envolvendo um sem-número de histórias paralelas. A lógica é a do movimento e da peripécia, concatenando os episódios relativos à luta de Estácio para recuperar o roteiro das minas, aos amores dos pares centrais, a fugas espetaculares, à ameaça de invasão dos holandeses, etc. etc. Sobrepondo-se às outras camadas do texto, porque é ela que constitui o núcleo da ação, a armação folhetinesca do enredo de *As Minas de Prata*, com o arsenal de situações típicas do gênero e as frequentes suspensões introduzidas para dar conta dos múltiplos fios narrativos, repousa na combinação da trama amorosa, que ocupa espaço significativo no travejamento da narrativa, com a demanda de Estácio, que, empenhada no resgate do nome e da honra, desaguará no desvendamento da verdade sobre as minas de prata e na realização final do desejo amoroso, que se concretiza com o casamento do protagonista com Inesita. Na melhor tradição romanesca, essa é uma história de amor e de aventura que contém ainda outros ingredientes típicos do gênero, como a cobiça, a vingança e a fraude, numa re-encenação do velho conflito entre o Bem e o Mal. Não vou me estender sobre essas questões, pois elas já foram tratadas, em profundidade, em estudos como o de Valéria de Marco e Marcos Flamínio,⁵² aos quais remeto o leitor. Antes de prosseguir, resumo os principais pontos discutidos até aqui: embora ambos os romances articulem organicamente, no tecido narrativo, matéria ficcional e matéria histórica, em Alencar os fatos históricos desempenham um papel secundário na ação e são relegados à margem do enredo, enquanto que em Scott eles são cuidadosamente entretecidos ao substrato ficcional do texto, vindo a ocupar um lugar proeminente no desenvolvimento da trama. Nessa articulação, atua decisivamente o amálgama de elementos realistas e convenções romanescas, que por sua vez se realiza em proporções muito diferentes em um e em outro autor, conforme já adiantei.

O referencial romanesco que *Waverley* utiliza para sua leitura do mundo vai sendo sistematicamente desmontado ou contradito pela observação empírica, pela realidade dos objetos e pessoas, por meio da oscilação e da contraposição das duas modalidades narrativas às vezes na mesma frase ou no mesmo parágrafo. As ocorrências desse tipo de procedimento se multiplicam, mas cito apenas dois exemplos: o narrador convida suas belas leitoras para embarcar não em “uma carruagem voadora puxada por hipogrifos ou movida pelo encantamento” mas em uma “humilde diligência postal

tirada por quatro rodas” (*Waverley*, 24);⁵³ logo adiante, Edward se depara com duas donzelas “no paraíso encantado” que se revelam “duas moças de pernas nuas” a lavar roupas numa tina à beira do riacho (*Waverley*, 37). O impulso realista rompe a ilusão e corrige a versão romanesca, a realidade se impõe e o protagonista acaba por enxergar as coisas como elas são. Da mesma forma, evocando o modo romanesco, o passado heróico, bárbaro e feudal irá se materializar diante dos olhos de Waverley na figura de Fergus Mac-Ivor e de seu clã, para em seguida se transfigurar na realidade da guerra civil, com toda sua carga de sofrimento e perda, que a seqüência de cenas de batalha, clímax do romance, ilustra à perfeição. Com seu poder de imaginação, o protagonista, do alto da escarpa, contempla as forças rebeldes e vê o “espetáculo notável” e impressionante da marcha dos montanheses. À medida que vai se aproximando, no entanto, sua visão se ajusta e capta não mais apenas os chefes e fidalgos, mas também os grupos de “indivíduos de condição inferior”, mal armados, meio nus, de aspecto miserável, que portavam a libré da extrema penúria (cf. capítulo XLIV). Esse movimento se completa com a “cena de fumaça e carnificina” e a percepção, por Waverley, dos “indícios do final calamitoso” que está reservado para a “temerária empresa” (*Waverley*, 264), previsão essa que irá se concretizar com a derrota dos insurgentes. Diante desse desfecho, Waverley se dá conta de que “chegava ao fim o *romance* de sua vida e [de que] sua história real agora começara” (*Waverley*, 283).

A dinâmica entre ideal e real, que se realiza por meio desses deslizamentos no nível da linguagem, das imagens e das cenas, encontra seu correspondente no movimento entre passado e presente, que se configura como o modo de o narrador apreender uma sociedade em transformação. Homem da Ilustração, bem-humorado e por vezes irônico, ele resiste a abandonar-se aos excessos romanescos e lança seu olhar sobre o passado, a partir de um posto de observação firmemente fincado no presente, para interpretá-lo e investigar as origens de sua própria época. Esse distanciamento é marcado por uma espécie de estribilho, “há sessenta anos”, que pontua toda a narrativa e cria um emaranhado temporal que abarca os acontecimentos do presente do protagonista, no qual se interpõe o tempo romanesco ou se relembram eventos ainda mais pretéritos (como a campanha de 1715), e o presente do narrador, que constitui uma nova ordem social e já absorveu as mudanças de que Waverley foi testemunha. A passagem de um tempo a outro, de uma ordem a outra, talvez não conheça melhor tradução do que a pintura que retrata Fergus e Edward ao final da narrativa. Se o quadro contrasta o “caráter

ardente, fogoso e impetuoso do infeliz Chefe de Glennaquoich” e “a expressão contemplativa, fantasiosa e entusiástica de seu amigo mais venturoso” (*Waverley*, 338), ele também figura o desaparecimento do mundo de ideais heróicos, do poder feudal e da autoridade patriarcal, encarnados pelo filho da tribo de Ivor, e a ascensão da nova civilização moderna, personificada por Edward. A História destruiu Fergus, mas também despertou Waverley do sonho romanesco,⁵⁴ disciplinou suas expectativas românticas e acomodou-o à vida burguesa e doméstica, consubstanciada no seu casamento com Rose Bradwardine e em sua assunção como herdeiro legítimo de Waverley-Honour.

Situado a uma distância temporal ainda mais significativa em relação aos acontecimentos que relata, o narrador de Alencar adota igualmente a dupla perspectiva para transitar entre presente e passado e ir pontuando as mudanças que o transcurso de um pouco mais de dois séculos produziu na sociedade brasileira. No entanto, longe de inquirir sobre as causas que poderiam explicar seu presente, seus comentários, em geral pautados por oposições entre o “hoje” ou “nos tempos modernos” e o “naquele tempo” ou “naquela época”, dizem respeito principalmente à esfera do comportamento e dos costumes, sobre os quais o narrador não se furta a emitir opiniões e juízos. Parece motivá-lo o mesmo propósito de produzir “daguerreótipo[s] mora[is]” que demonstrara o Alencar autor de peças de teatro,⁵⁵ cujas comédias e dramas se ofereciam ao público como uma reflexão moral sobre a sociedade brasileira. Embora alicerçado na crônica da era colonial, de onde se extraíram os fatos e personagens históricos entremeados aos elementos ficcionais do romance, o argumento propriamente histórico de *As Minas de Prata* é difuso e, em grande medida, frágil e seu vasto painel da Bahia de inícios do século XVII visa antes funcionar como cenário do que como investigação dos nexos causais entre passado e presente. O móvel do escritor parece ser, sobretudo, a projeção de uma visão de passado, isto é, a instituição do passado por meio da imaginação, pois, conforme ressalta Raimundo Magalhães Jr.,

Alencar [...] vivia dominado pela [...] preocupação, de exumar fatos heróicos e de construir um passado, glorioso, venerável ou edificante, para um país que se constituíra 34 anos antes e que era, praticamente, uma nação sem história, ou cuja história, até 1822, era quase somente a de sua subordinação a Portugal e, por algum tempo, à Espanha.⁵⁶

Parece-me, no entanto, ser possível ler uma outra história da sociedade colonial brasileira que emerge também das margens do romance, e não

apenas de seu enredo central, onde se dá o aproveitamento mais evidente do material historiográfico ou cronístico. Pelas brechas da trama folhetinesca, de inspiração européia, se desenha outro entrecho, paralelo, que figura a vida cotidiana do povo pobre de Salvador, com suas histórias, suas festas, seus amores e ódios, suas estratégias de sobrevivência. Nesse pano de fundo encontram-se as especificidades brasileiras, que foram deslocadas para a periferia da ação e é onde está a cor propriamente local. Aí reside, do meu ponto de vista, o maior interesse do romance. A pista quem sugere é o próprio Alencar quando, ao discutir seu drama histórico *O Jesuíta* com Joaquim Nabuco, comenta os dois modos de exposição cênica e lembra que o método shakespeariano,

[...] longe de isolar a ação, ao contrário a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres; nas composições desse gênero há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim, do fato posto em cena.⁵⁷

Consideradas por Alencar como “baixos-relevos” ou “pontos de repouso que preparam o espectador para as comoções”, as figuras secundárias concentram o teor realista do romance, possibilitando a sondagem “[d]o movimento geral da sociedade” pelo viés das personagens que, alheias aos interesses políticos e econômicos que unem ou opõem senhores de engenho, governantes e jesuítas, parecem desempenhar papel de meras coadjuvantes, mas narram, na verdade, uma história a contrapelo, na contramão do registro romanesco que preside o enredo principal.

As Minas de Prata é produto de uma “imaginação feérica”,⁵⁸ mas ainda assim abre espaço para uma representação realista da vida popular na Salvador de inícios do século XVII, o que produz uma tensão muito interessante, do ponto de vista crítico, entre dois procedimentos que contrastam e se alternam ao longo de todo o romance.⁵⁹ A contraposição é particularmente visível no registro do narrador, que oscila entre dois tipos de linguagem. O efeito mais saliente da prosa de Alencar são a idealização e o estilo elevado e grandiloquente, utilizados para tratar os protagonistas, os enamorados, a gente de mando e as “pessoas de condição”. Outro, porém, é o tratamento destinado ao que o narrador caracteriza como “súcia”, “turbamulta”, “gentalha”. Para esses, é notável o rebaixamento. Dessa maneira, quando o povo entra em cena, o narrador adota um estilo baixo, que muitas vezes beira à deformação, à animalização e ao grotesco. No universo das ruas, das praças

e das tabernas, em evidente contraste com o mundo polido dos palácios e salões, a vida é burburinho, confusão, tumulto, desordem. Para as personagens de extração social mais baixa, vale muitas vezes o ridículo, o tom de comédia de pastelão, como no caso do episódio de Tia Eufrásia (*MP*, 526), ou sobram murros, pontapés, golpes e insultos, distribuídos em profusão entre homens e mulheres, pobres e remediados, brancos, negros e índios. Agrupadas nitidamente em torno de valores como justiça, virtude, nobreza de caráter e lealdade, de um lado, e do vício, cobiça e vilania, de outro, as mais de sessenta personagens do romance recobrem, segundo palavras do próprio narrador, “toda a casta de gente, desde a mais reles peonagem até a mais famosa fidalguia” (*MP*, 754). Não importa qual seja sua condição, no entanto, também aquelas que não ocupam posições de mando têm de recorrer seja à inteligência, seja à astúcia, para sobreviver numa sociedade em que grassam a violência, a esperteza e o conluio. O elo que une “a arraia miúda” num destino comum é o desafio de encontrar formas de driblar não só a tirania e a opressão dos mais poderosos mas também o uso da intimidação e da força bruta entre seus próprios membros. Enquanto alguns se safam pela maquinação, pelo embuste e pelo artil, a pancadaria parece ser um direito de todos, traindo o “espírito rixoso” que, ao atravessar a sociedade de alto a baixo, serve à perfeição para descrever as formas de convivência das personagens.⁶⁰

Pelos becos e ruas de Salvador, há um perigo e um segredo em cada esquina e, principalmente à noite, rondam vultos embuçados, malfeitores, facínoras e salteadores. Em seus modos de sociabilidade, em que convivem as esferas do lícito e do ilícito, a norma é a transgressão, a infração à lei. É tentador lembrar aqui a dialética da ordem e da desordem; contudo, além de estarmos distantes do “mundo sem culpa” de Manuel Antonio de Almeida, não há no romance de Alencar oscilação entre as duas esferas, que ali se apresentam muito bem demarcadas. Quando muito, algumas personagens resvalam por necessidade de uma para outra, enquanto outras, como é o caso de Padre Molina, transitam de fato entre ordem e desordem. A gente do povo, e aqui me refiro em especial aos trabalhadores livres como o mercador, o magarefe, o pajem, a alfeloeira, o capitão-do-mato, se distribui entre os dois pólos e gravita em torno dos protagonistas ou como seus auxiliares, em relações de dependência e quase vassalagem, ou como seus adversários, em situações em que imperam as desavenças e as agressões.

No seu pano de fundo, o romance figura uma visão sombria da vida popular no Brasil, da qual o narrador não salva nem mesmo uma persona-

gem tão simpática e mediana quanto Joanhina, que acaba assassina (ainda que em autodefesa) e sóror num convento. Na verdade, Alencar inventa uma sucessão de calamidades e mobiliza um arsenal de efeitos melodramáticos, num desfecho típico dos dramalhões românticos, para aniquilar todos os grandes sonhos romanescos das personagens, pouco sobrando ao final: a inteligência superior de Molina é derrotada pelo ato de vingança de uma mulher; seu equivalente, “o homem da justiça” e da ordem Vaz Caminha, arde junto com a casa e os escritos; Estácio, desfeito o engano das minas, morre para o mundo para viver uma existência modesta ao lado de Inesita.

Sociedade fortemente estamental, o Brasil colônia surge, mesmo à revelia do projeto romântico de dar um passado à nação que norteia as escolhas de Alencar, com suas clivagens sociais, expondo os mecanismos “de afastamento e interdição de relacionamentos entre diferentes grupos”⁶¹ e deixando entrever as raízes da violência que iria se mostrar um dos traços constitutivos da sociedade brasileira. O veio realista se esgueira, desse modo, por entre as brechas e cria fissuras na representação do mundo idealizado que surge no primeiro plano da narrativa. Os subentendidos sociais ficam implícitos na própria dicção do narrador que, ao lançar seu olhar retrospectivo sobre o passado da colônia no seu esforço de figurá-lo, acaba por revelar o desacordo entre o ideal e a realidade da vida brasileira. A fricção pode não ter sido um recurso conscientemente buscado, mas ela acaba se impondo ao escritor pela própria natureza da sua matéria histórica.

As lutas, as explosões de navios, os emparedamentos e os incêndios são recursos freqüentes e habituais nos enredos romanescos; porém, em *As Minas de Prata* eles também expõem o lado avesso da construção da nação, não necessariamente pautada apenas por atos heróicos, mas assentada em modos de convivência que incluem o arbítrio, a força, a dependência e a violência. Conforme indaga Alencar, “Como se há de tirar a fotografia dessa sociedade, sem lhe copiar as feições?”⁶²

Da periferia das ilhas britânicas, o modelo que chegou a Alencar não poderia lhe servir para tratar da experiência histórica brasileira. Essa o punha diante de outros desafios, o obrigava a pensar modos de configurá-la e o romancista brasileiro enfrentou corajosamente os riscos da tarefa, mesmo que seu romance deixe à mostra a dissonância que resulta da combinação da forma européia e da matéria local. Ainda assim, ao seu próprio modo, Alencar nos legou uma figuração literária do passado do país.

Notas

¹ Parte dessa pesquisa foi realizada no âmbito do Projeto Temático *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*, financiado pela FAPESP e, para sua continuidade, se beneficiou igualmente do apoio da CAPES, por meio de uma bolsa de pós-doutorado (abril-julho de 2008). Esse artigo contém os resultados parciais de um trabalho mais amplo ainda em desenvolvimento, que também conta com uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida pelo CNPq.

² Escreve Alencar na carta V: “Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade”. Ver Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. IV, p. 893.

³ Em *Encarnação*, a ópera de Donizetti, *Lucia de Lammermoor*, é o mote que traz à lembrança de Hermano a outra personagem de Scott: “Hermano demorou-se mais do que tencionara; ficou até o fim da partida. Por mais de uma vez, aproximou-se de Julieta e conversou com ela. Quando se recolheu, cantava mentalmente o *Bell'anima*, que ouvira executado por Mirati; e pensava que talvez Lucia, apesar de escocesa, tivesse cabelos pretos como a Maria Stuart de Walter Scott.” Ver ALENCAR, José de. *Encarnação*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959, vol. I, p. 1229. O romance foi escrito em 1877, mas sua primeira edição é de 1893.

⁴ Em sua autobiografia literária, escrita em 1873, mas publicada apenas vinte anos mais tarde, Alencar conta: “Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero [...]; Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat.” E mais adiante: “Mas Cooper descreve a natureza americana, dizem os críticos. E que havia ele de descrever senão a cena do seu drama? Antes dele, Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local”. Ver “Como e porque sou romancista”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I, p. 144 e 149-50, respectivamente.

⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 13-124 (p. 105).

⁶ ST. CLAIR, William. *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Ver quadro à p. 221 e apêndice 9, p. 633-643. Essas cifras não incluem as cópias piratas produzidas na França, nos Estados Unidos e em outros lugares.

⁷ SCOTT, Walter. *Guy Mannering*, nouvelle écossaise. Traduit de l'anglais sur la 3e. édition par J. [Joseph] Martin. Paris: Plancher, 1816. Citado em BALZAC. *Écrits sur le Roman*. Textes choisis, presentes et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Librairie General de France, 2000, p. 38, nota 1.

⁸ WEISSTEIN, Ulrich. Resenha sem título de *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, by Jerome Mitchell. *Comparative Literature*, vol. 31, n. 3, Summer 1979, p. 311-313 [p. 311]. De acordo com Eric Partridge, um anúncio no *Le Siècle* de 20 de maio de 1840 afirma que até aquela data haviam sido vendidos em toda a França 2 milhões de volumes da tradução de Defauconpret para os romances de Scott. Ver *The French Romantics' Knowledge of English Literature*. Genève: Slatkine Reprints, 1974, p. 123. Gosselin, um dos principais editores franceses de Scott, alegava ter produzido perto de 1.500.000 volumes, de acordo com Martyn Lyons. Walter Scott et les lecteurs du romantisme français. In: *Le Triomphe du Livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^{ème} siècle*. Paris: Promodis, 1987, p. 129-144 (p. 136).

⁹ MAIGRON, Louis. *Le Roman Historique a l'Époque Romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1912, p. 51 e também nota às pp. 54-55. [“Ce fut plus qu'un success: ce fut un engouement.”]. Os quadros são *The Abduction of Rebecca*, de 1846, em que Delacroix

se baseia em cena de *Ivanhoe*; cenas do mesmo romance pintadas por Delaroche; e *L'enterrement du jeune pêcheur*, assunto tirado de *The Antiquary* e reproduzido por Scheffer em litografia de 1826.

¹⁰ LEGOUIS, Emile. "La Fortune Littéraire de Walter Scott en France". *Études Anglaises*, 4 (1971), p. 492-500.

¹¹ LYONS, Martyn. *Le Triomphe du Livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e Siècle*, op. cit., p. 143 e 142, respectivamente.

¹² Ibid., p. 143-144, respectivamente.

¹³ Sobre essa questão, ver BARNABY, Paul. "Another Tale of Old Mortality: The Translations of Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret in the French Reception of Scott". In: PITTOCK, Murray (ed.). *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*. London: Continuum, 2006, p. 31-44. Defauconpret revisou suas traduções, mas foram suas versões de 1817 e 1821 que a geração romântica francesa leu e foram elas que serviram de fonte para outras traduções.

¹⁴ CURLY, Maria Odila Dias. *O Brasil na Historiografia Romântica Inglesa: um estudo de afinidades de visão histórica. Robert Southey e Walter Scott*. Anais do Museu Paulista, Tomo XXI, 1967, p. 97.

¹⁵ BALZAC, Honoré de. "Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts". In: *Écrits sur le Roman*. Textes choisis, présentes et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Librairie General de France, 2000, p. 149.

¹⁶ JEFFREY, Francis, *Edinburgh Review*, n. 28, março-agosto de 1817, p. 216-217.

¹⁷ MACAULAY, Thomas Babington. "History". In: *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*, vol. 2, <http://www.gutenberg.org/etext/2168>, acessado em 30.04.2007. ["Sir Walter Scott, in the same manner, has used those fragments of truth which historians have scornfully thrown behind them in a manner which may well excite their envy. He has constructed out of their gleanings works which, even considered as histories, are scarcely less valuable than theirs. But a truly great historian would reclaim those materials which the novelist has appropriated. The history of the government, and the history of the people, would be exhibited in that mode in which alone they can be exhibited justly, in inseparable conjunction and intermixture. We should not then have to look for the wars and votes of the Puritans in Clarendon, and for their phraseology in Old Mortality; for one half of King James in Hume, and for the other half in the Fortunes of Nigel."]. *Old Mortality* (1816) e *The Fortunes of Nigel* (1822), referidos na citação, são dois dos *Waverley Novels*.

¹⁸ "This is the historical age and we are the historical people", afirmava David Hume, sobrinho do filósofo e professor de Direito Escocês na Universidade de Edimburgo. Citado por DAICHES, David. "Sir Walter Scott and History". *Études Anglaises*, tome XXIV, n. 4, octobre-décembre 1971, p. 458-477 (p. 458).

¹⁹ Ibid., p. 461-2.

²⁰ GARSIDE, Peter D. "Scott and the 'Philosophical' Historians". *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, July-September 1975, p. 497-512 (p. 497).

²¹ CARPEAUX, Otto Maria. "Romantismo de Evasão". *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1962, vol. IV, p. 1725-1866 (p. 1743).

²² LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983, p. 34. Lukács foi responsável pela reabilitação crítica de Walter Scott. No primeiro capítulo dessa obra, o teórico húngaro oferece uma explicação para o fato de o romance histórico ter se desenvolvido na Grã-Bretanha e não em outro país europeu.

²³ Ibid., p. 19.

²⁴ Ibid., p. 59.

²⁵ "*Quentin Durward ou L'Écossais à la cour de Louis VI*, par sir Walter Scott" em HUGO, Victor: *Oeuvres complètes* publiés sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, t. II, 1967, p. 431-438. Citado por VACHON, Stéphane. Op. cit., p. 16, nota 1.

- ²⁶ BALZAC, Honoré de. “*Les Eaux de Saint-Ronan*, par Sir Walter Scott” [publicado originalmente em Feuilleton littéraire, 28 e 31 de janeiro de 1824]. In: *Écrits sur le Roman*. Op. cit., p. 39.
- ²⁷ BALZAC, Honoré de. Avant-propos à *La Comédie Humaine*. In: *Écrits sur le Roman*. Op. cit., p. 285. “Walter Scott élevait à la valeur philosophique de l’histoire le roman. [...] Il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l’épopée, il y faisait couder la poésie par la familiarité des plus humbles langages.”
- ²⁸ RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A Tradução em Portugal 1835/1850*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 2º. vol. Os principais tradutores para o português foram Ramalho e Sousa e Caetano Lopes de Moura. Em seu *Walter Scott e o Romantismo Português* (Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1979), Maria Laura Bettencourt Pires comenta que circularam em Portugal muitas versões de diferentes romances de Scott, a partir de 1835, sendo as traduções de Ramalho e Sousa as que se destacavam porque “[f]oi dos raros que traduziu os romances do original, completos, com introduções, prefácios e notas finais” (p. 45).
- ²⁹ Citado por CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980, p. 29. (1ª. ed. 1979).
- ³⁰ Diz Herculano: “Nós procuramos desentranhar do esquecimento a poesia nacional e popular dos nossos maiores: trabalhamos por ser historiadores da vida íntima de uma grande e nobre, e generosa nação, que houve no mundo, chamada Nação Portuguesa.” Citado por CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Op. cit., p. 27.
- ³¹ Segundo ela Herculano “pretendia que seus romances apontassem exemplos a seguir e não servissem apenas de distração”, o que me parece ser um exemplo de incompreensão da verdadeira dimensão dos romances de Scott. PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Walter Scott e o Romantismo Português*. Op. cit, p. 84.
- ³² A expressão é de Lopes de Mendonça, citada por PIRES, Maria Laura Bettencourt, *Walter Scott e o Romantismo Português*, op.cit., p. 78.
- ³³ Foram vão todos os esforços de descobrir o paradeiro do acervo dessa biblioteca. A informação de que os livros teriam sido incorporados à biblioteca da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro acabou não procedendo e a única prova documental da existência deles são os catálogos.
- ³⁴ Uma etiqueta colada na edição de Furne, Gosselin e Perrotin informa que os 30 volumes foram incorporados ao acervo em 1º. de maio de 1840, portanto apenas 5 anos após seu lançamento em Paris.
- ³⁵ FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1948.
- ³⁶ GARDNER, George. *Viagem ao Interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 211.
- ³⁷ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 58.
- ³⁸ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959, vol. I, p. 144.
- ³⁹ Os romances do ciclo escocês tematizam a resistência escocesa contra a Inglaterra no século XVIII e tratam, preferencialmente, dos levantes jacobitas e do declínio do sistema de clãs.
- ⁴⁰ SCOTT, Sir Walter. *Ivanhoe*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 200 e 202. Trad. bras.: *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 152 e 154.
- ⁴¹ CARPEAUX, Otto Maria. “Romantismo de Evasão”. Op. cit., p. 1745-46.
- ⁴² Ver DAICHES, David. “Scott’s Achievement as a Novelist”. *Literary Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, p. 88-121 (p. 92-93).

⁴³ SCOTT, Sir Walter. *Minstrelsy of the Scottish Border*, vol. I, appendix I, 1806, acessado no Project Gutenberg: “By such efforts, feeble as they are, I may contribute somewhat to the history of my native country; the peculiar features of whose manners and character are daily melting and dissolving into those of her sister and ally. And, trivial as may appear such an offering, to the manes of a kingdom, once proud and independent, I hang it upon her altar with a mixture of feelings, which I shall not attempt to describe.”

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos Decisivos). 4ª. ed. São Paulo: Martins, [s.d.], vol. II, p. 304.

⁴⁵ Citação de um verso de *King John*, de Shakespeare. Ver SCOTT, Sir Walter. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 166.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸ MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.

⁴⁹ COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 29

⁵⁰ ALENCAR, José de. “Bênção paterna”. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, vol. I, p. 697.

⁵¹ Citado por MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea. José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel/São Paulo: Edusp, 2005, p. 133.

⁵² Ver MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões*. Op. cit. e PERES, Marcos Roberto Flamínio. *As minas e a agulheta. Romance e história em As minas de prata, de José de Alencar*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁵³ SCOTT, Sir Walter. *Waverley*. Op. cit. Todas as citações no corpo do texto se referem a essa edição, acompanhadas do número de página.

⁵⁴ LEVINE, George. *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 104.

⁵⁵ ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. IV, p. 45.

⁵⁶ MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua Época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 66.

⁵⁷ COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Op. cit., p. 38.

⁵⁸ BRAYNER, Sônia. “José de Alencar e o romance histórico”. *O Estado de S. Paulo* (Suplemento Literário), Ano XVIII, n. 869, 24 de março de 1974.

⁵⁹ A análise desse aspecto de *As minas de prata* se inspira em SCHWARZ, Roberto. Ver “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 29-60.

⁶⁰ OTSUKA, Edu Teruki. *Era no Tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um Sargento de Milícias*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Ver também “Espírito Rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um Sargento de Milícias*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fevereiro 2007, p. 105-124.

⁶¹ Cito aqui José de Souza Martins.

⁶² ALENCAR, José de. “Bênção paterna”. Op. cit., p. 699.

Resumo

Com base no testemunho de José de Alencar de que Sir Walter Scott contava entre seus escritores favoritos, esse ensaio busca discutir em que medida o romance histórico tal como Scott o configurou poderia ter servido de modelo ao escritor brasileiro. A crítica já traçou paralelos entre esses dois escritores do ponto de vista da construção e da representação de uma identidade nacional, mas pouco se deteve sobre a questão da apropriação da forma romance histórico pelo autor brasileiro, o que exige investigar que aclimações foram necessárias do ponto de vista formal para que Alencar desse conta da matéria brasileira dentro de seu projeto de criação do romance nacional.

Palavras-chave

romance histórico, teoria do romance, José de Alencar, Walter Scott, romance e sociedade.

Recebido para publicação em

Abstract

This paper aims to discuss how far the historical novel as Sir Walter Scott shaped it may have been a model for José de Alencar, an open and avowed admirer of the Scottish novelist. Brazilian critics have associated the two writers only in terms of the construction and representation of national identity; however, very little has been said about the appropriation of the form of the historical novel by the Brazilian novelist, which implies investigating what kinds of formal acclimatisation were necessary so that Alencar could deal with the Brazilian content of his literary work.

Key words

historical novel, theory of the novel, José de Alencar, Walter Scott, novel and society.

Aceito em

