Tiago Tresoldi

A teorização e a prática do romance histórico em *Os noivos*, de Alessandro Manzoni

Rio Grande

2010

Tiago Tresoldi

A teorização e a prática do romance histórico em *Os noivos*, de Alessandro Manzoni

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras — Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande

2010

Lembrando Stendhal, *to the same Happy Few.*

Agradecimentos

É realmente arriscado organizar uma lista de agradecimentos, sempre haverá quem deveria ser lembrado em específico, e não entre os "demais". Ainda assim, não posso deixar de dar meus sinceros agradecimentos:

— à Danieli, que esteve sempre ao meu lado;

— a meu orientador, que com não menos tolerância conduziu esta dissertação apesar de minhas constantes e recorrentes teimosias;

— a meus pais, pelo apoio e pela insistência na conclusão desta;

— a meus colegas de mestrado, como o Bruno, a Carolina, a Luciane, a Maria Christina, o Raul, o Samuel e principalmente a Diana pelas nossas longas discussões teóricas que fizeram levar para frente as dissertações de um e de outro;

— aos poucos professores que entenderam como por trás da obstinação de minhas opiniões havia dúvidas e receios honestos pelo presente e futuro da discussão acadêmica da literatura: Antônio, Fornos e Rubelise;

— a todos os demais que esqueci ou que certamente não gostariam de ver o nome aqui, em público.

δένδρεσιν εὐκάρποις οὐδὲν πλέον

Resumo

Esta dissertação discute a teorização e a prática do romance histórico oitocentista por Alessandro Manzoni (1785—1873), tanto em sua produção ensaística (em especial *Del romanzo storico*, de 1850) quanto naquela literária em *I promessi sposi* [*Os noivos*] (1842). Para isto, discuto a compreensão contemporânea de "romance histórico" a partir dos entendimentos correntes quanto aos gêneros literários, buscando uma solução na defesa do romance histórico como uma manifestação artística, geográfica e temporalmente particular de um modo narrativo sempre existente e necessário, que busca conciliar o discurso percebido como histórico (de uma verdade correspondente à realidade) com aquele percebido como ficcional (de uma verdade coerente à expectativa do universo literário narrado); a conhecida crise deste gênero é assim analisada pela sua relação com os debates contemporâneos sobre a historiografia, os quais, por sua vez, dificultam uma clara separação entre histórico e ficcional. O romance de Manzoni é deste modo inserido no jogo de forças entre compromissos históricos e ficcionais que, neste entender, marcou sua prática artística desde a juventude, culminando na obra aqui analisada: esta serviu-lhe ao mesmo tempo de laboratório para este gênero então novo e de veículo para a expressão irônica, fruto de uma rígida ética ao mesmo tempo iluminista e cristã que lhe era peculiar, desta capacidade de conciliar história e ficção.

Abstract

This dissertation discusses the theory and practice of the historical novel of the eighteenth century by Alessandro Manzoni (1785—1873), both in his essays (in particular *Del romanzo storico*, 1850) and his novel *I promessi sposi* [*The Betrothed*] (1842). Thus, I discuss the contemporary understanding of "historical novel" by the current debates about literary genres, aiming for a solution with the defense of the historical novel as a manifestation, artistically, geographically and temporally particular, of a narrative mode which always existed and has always been necessary, one that aims to conciliate a discourse perceived as historical (related to a truth that corresponds to reality) with one that is perceived as fictional (related to a truth that is consistent with the expectations of the literary universe it narrates); the much-publicized crisis of this genre is thus considered by its relation to contemporary debates regarding historiography, which, in turn, hinder a clear distinction between history and the fiction. In this sense, Manzoni's novel is taken as a subject of the struggle between historical and fictional requirements which, according to my view, marked his artistic efforts since his youth, culminating in the novel in exam: it would have served him at the same time as laboratory for this literary genre, at that time new, and as a vehicle for expressing ironically, as a result of his peculiar Enlightenment and Christian ethics, its supposed ability of combining history and fiction.

Sumário

Apresentação p. 9

1 Introdução p. 13

1.1 De Alessandro Manzoni e *I promessi sposi* . . . . . p. 22

2 Do romance histórico entre "história" e "ficção" p. 26

2.1 O "modo" narrativo do romance histórico . . . . . p. 41

2.2 No panorama da historiografia atual . . . . . p. 48

3 Manzoni e *I promessi sposi* p. 57

3.1 Percurso biobibliográfico . . . . . p. 58

3.1.1 Infância e juventude . . . . . p. 61

3.1.2 O período parisiense . . . . . p. 64

3.1.3 Os hinos religiosos . . . . . p. 71

3.1.4 A primeira tragédia histórica: *Il Conte di Carmagnola* . . . . p. 74

3.1.5 A última experiência dramática: o *Adelchi* . . . . . p. 77

3.1.6 As odes políticas e a *Pentecoste* . . . . . p. 80

3.1.7 O romance sem idílio da Providência: *I promessi sposi* . . . . p. 81

3.1.8 Final da vida . . . . . p. 98

3.2 A teorização manzoniana sobre o romance histórico . . . . . p. 99

Epílogo p. 113

Referências Bibliográficas p. 119

Apêndice p. 121

Nota sobre a tradução . . . . . p. 121

Do romance histórico e, em geral, das obras que mesclam história e invenção — Primeira parte . . . . . p. 121

Apresentação

> *Conhecer a tradição literária italiana é indispensável ao brasileiro que respeite sua própria cultura [...]. É, com tristeza, portanto, que se assiste entre nós à investida contra aquela grande tradição literária, investida que procede da obsessão por atender de imediato ao mercado editorial ou profissional.* (Pedro Garcez Ghirardi, *Lírica Italiana — Claúdio Manuel da Costa*)[1]

Quem conhecesse o delicado planejamento e a laboriosa prática que Alessandro Manzoni costumava imprimir às suas obras, e através das quais esculpiu-se boa parte da imagem pela qual é lembrado, não poderia deixar de se surpreender ao conhecer os meandros da origem repentina e particular desta dissertação. Quem igualmente conhecesse a reserva com que o público primeiro de Alessandro Manzoni, o italiano, costuma afrontar tais obras, tão fixas no currículo literário a ponto de serem odiadas pela maioria, da mesma forma ficaria perplexo com esta escolha, como lembrava Andrea Camilleri, aparentemente «odiosa e tediosa».

Obrigado a decidir subitamente um novo tópico de pesquisa, após incontáveis impasses anteriores sobre o narrativa medieval de Chrétien de Troyes, a lírica de Safo e o *De Vulgari Eloquentia* dantesco, minha primeira lembrança foi um volume que por caminhos casuais, e em termos manzonianos talvez dissesse hoje "providenciais", fora parar em minhas mãos alguns dias antes e que repousava sobre minha mesa de trabalho desde a noite anterior. A memória apressou-se em apresentar esta como a única alternativa viável, recusando-se em oferecer outras. Apesar das hesitações sobre as possibilidades que aquele serioso volume de capa preta me reservaria, não parecia haver outro caminho e, assim, decidiu-se meu novo tópico de estudo: Manzoni, *I promessi sposi* e o romance histórico.

Se o contato entre Manzoni e os autores anteriores é marginal, ao menos os quatro se inseriam numa proposta pessoal que felizmente soube manter. Acostumado a práticas provincialistas, tanto na grosseira exaltação de tudo quanto fosse percebido como "local" quanto na ainda mais estúpida defesa incondicional e não ponderada de tudo quanto supostamente seja "expressão do combate" a inimigos comuns, se tratava

[1] Ghirardi (1998, p. 19).

de uma eleição não menos diferenciada em sua origem temporal e geográfica. Com uma facilidade inesperada, Manzoni se acordava assim aos preceitos de um aluno que sempre contestara o interesse quase exclusivo da crítica brasileira atual pelo contemporâneo e principalmente por tudo que seja estilística e nacionalmente exótico.

As justificativas acadêmicas para o estudo de Manzoni e de seu romance histórico, *I promessi sposi*, recaem na relevância destes, mesmo frente ao aparentemente distante sistema literário local, como expressão singular do nascimento do romance histórico oitocentista, este que pode a bons motivos ser considerado o primeiro gênero literário efetivamente moderno ou, querendo-se, mesmo pós-moderno. Nesta *Apresentação*, terreno insólito da produção acadêmica pela exigência de uma informalidade censurável no restante do texto, é porém necessário confessar as não poucas motivações também pessoais para esta pesquisa. O tratar-se de uma das antonomásias da literatura italiana, a passo par com a *Commedia* ou o *Furioso*, suscita-me inevitavelmente um sentimento de afinidade no qual muita da crítica contemporânea perceberia, com razão, um ato de afirmação identitária. Afinal, não é simplesmente uma obra italiana do Oitocentos, e portanto não local ou contemporânea: além disto, o romance é ambientado nas terras de minha infância, no mesmo panorama de planícies e coxilhas com o Resegone ao fundo em que passei meus primeiros anos; retrata a mesma cultura da qual ainda percebo sinais claros sob os calques da modernidade, da globalização, da tecnologia de ponta e do inevitável suceder-se histórico, inclusive — e talvez principalmente — em seus aspectos mais negativos. Até mesmo as cidadezinhas periféricas pelas quais Renzo, o protagonista, foge após os tumultos de Milão são exatamente a constelação de burgos da *bassa Brianza* onde nasci e vivi, e sem muito esforço epistemológico posso identificar em uma daquelas anônimas cidades pelas quais se passa antes de chegar a Gorgonzola a minha própria.

A isto soma-se um interesse afastado de um pragmatismo profissional nos estudos limitadamente literários, pois esta abordagem supera a simples inclusão de um ponto de vista historiográfico em sua coincidência entre a "invenção" e a "história" e reflete-se em uma miríade de superfícies intelectuais, iluminando o interesse pelo romance histórico. Antes de mais nada, se trata de um campo prático de aplicação de muitas teorias literárias, historiográficas e filosóficas, uma institucionalização daquela «promiscuidade intelectual» tão lembrada e pregada por Linda Hutcheon justamente em seu conhecido estudo sobre o pós-modernismo, e que, em essência, não deixa de ser um retorno aos bons tempos do homem enciclopédico — tanto que não se pode negar um prazer do público e da crítica pelo romance histórico justamente por ser mais

difícil, com a superação da fronteira da ficção e a necessidade de diálogo com conhecimentos mais amplos, tornando-se um fator de distinção cultural entre seus praticantes. Em acréscimo, este cruzamento das questões fundamentais da historiografia com toda a base da teoria literária não se limita à literatura em si; pelo contrário, estende-se a espaços esquecidos quando não excluídos, desde menores e paralelos, como histórias em quadrinhos, até maciços culturais como filmes e séries televisivas, não raro nas superproduções tão em voga que buscam cruzar o elemento histórico com o poético, o efeito educativo com sua fundamental função de deleite.

É por isto que pude elaborar um discurso que, espero, tenha ultrapassado minha simples revolta pelo abandono de estudos humanistas, clássicos, medievalistas, italianistas ou o que fosse. Mesmo no intrincado contexto pessoal e profissional que deu origem a esta dissertação, pecando repetidamente por interesse, oportunidade e perspectivas quanto à conclusão, tentei justamente imprimir aquela metodologia de investigação e discussão a que aludia, em essência aquele proceder filológico que sempre considerei mais propício a nosso campo de estudos. As lacunas e dúvidas do texto, patentes ou toleráveis, são muito mais falhas de aplicação que consequências de premissas imperfeitas: ao contrário, se ainda assim pôde surgir algo poético no sentido mais primordial do termo, ultrapassando a mera apropriação e elaboração do discurso de outros, meus agradecimentos cabem justamente aos modelos seculares de pesquisa que nutriram esta metodologia e não às práticas mais astutas que, pela maioria numérica, têm ditado nosso campo de estudos.

Uma prova literalmente formal deste cuidado é o deleite que tive na elaboração da veste tipográfica para meu texto: talvez nada seja expressão maior da imediatez e do pragmatismo das práticas investigativas acima lembradas que o pouco interesse, quando não puro descaso, dos membros da Academia pela forma de suas produções. Similar o discurso relativo às traduções: sempre que possível o texto é apresentado em sua língua original e, à exceção dos poucos casos em que explicitamente se indica o contrário, todas as traduções são de minha autoria. Fui advertido, com razão, que tal prática poderia parecer uma soberba tentativa de demonstrar um profundíssimo conhecimento linguístico, que além de tudo se julgaria capaz de fazer a menos de terceiros. Cabe minha defesa: se pelo primeiro lado é mais um orgulho que uma soberba o colocar em prática anos de estudos de outras línguas (das quais tenho que lembrar o latim e o grego que, ao menos em competências básicas, continuo considerando exigências para qualquer estudioso da literatura ocidental), a escolha de traduzir cada passo é ao contrário devida à vontade de mostrar explicitamente como cada um foi interpretado e

utilizado na elaboração de meu texto. Nunca poderia negar como as traduções de terceiros de autores consagrados e complexos como Aristóteles e Lukács foram essenciais na compreensão de suas obras (exatamente como já o fiz nas traduções já publicadas de outros textos, como de Safo, Luciano de Samósata, Dante e neste trabalho de Manzoni), mas a citação direta poderia ocultar alguns aspectos de minha compreensão, principalmente aqueles mais discutíveis, encontrando refúgio em passagens já aceitas (e indiscutivelmente melhor elaboradas) ao português.

É provável que todo autor, concluída a sua obra, a observe tomado por uma certa tristeza pelas potencialidades não alcançadas: não aquelas que estariam à mão em um mundo ideal, nem mesmo aquelas limitadas pelo contexto de produção, mas principalmente aquelas que, no fundo, não passaram de escolhas de facilidade ou mesmo indolência. É precisamente o sentimento com que vejo este texto e pelo qual resta-me apenas confiar no indulto de seus leitores, na promessa de que as desilusões foram confinadas, na maior medida possível, nestas palavras iniciais.

1 Introdução

> *Intelligo te frater alias in historia leges obseruandas putare, alias in poemate.* (Marcus Tullius Cicero)[1]

Durante uma entrevista a Jean-Maurice de Montremy da qual nasceria uma saborosa e incomum biografia de tons testamentários, Jacques Le Goff, o principal vulgarizador das conquistas historiográficas do Novecentos, lembrava[2] como seu gosto pela Idade Média surgira aos dez anos de idade ao encontrar o porqueiro Gurth e o bufão Wamba naquela floresta que cobria «a maior parte das formosas colinas e vales que se encontram entre Sheffield e a graciosa cidade de Doncaster»[3]. Ainda distantes suas ressalvas adultas às falhas historiográficas de Walter Scott, como inverossimilhanças contextuais em Rebecca e um retrato paternalista do Cœur-de-Lion, aquele romance histórico pôde cativar o pequeno tolosino a ponto de lhe despertar um interesse pela História da mesma forma que no século anterior o fizera entre seu público primeiro. Público entre o qual logo se encontraria, após não poucas ressalvas iniciais e acompanhado por uma perene desconfiança, o italiano Alessandro Manzoni, um antes serioso autor de líricas e tragédias que na esteira daquele sucesso britânico comporia sua mais famosa e importante obra, o romance histórico *I promessi sposi* (em português, *Os noivos*).

Tanto aquela aventura dos últimos nobres saxões durante o século XII quanto este conturbado noivado de camponeses lombardos do Seiscentos costumam ser classificados como "romances históricos", e dificilmente se encontrará um elenco de textos deste sub-gênero literário que não inclua a numerosa produção de Scott (especialmente as *Waverly Novels*, entre as quais o acima lembrado *Ivanhoe* de 1820) e *I promessi sposi* (concluído em 1840-42), acompanhados de outros títulos do mesmo prolífico período do Oitocentos que se desenvolve, grosso modo, do Congresso de Viena (1815) à Guerra

[1] «Entendo como tu, irmão, consideres serem umas as leis a observar na história, e outras na poesia.» [Cicero (2006, p. 5)]

[2] Goff (2005, p. 7, 17-25)

[3] «the greater part of the beautiful hills and valleys which lie between Sheffield and the pleasant town of Doncaster» [Scott (1994, p. 7)]

Franco-Prussiana (1870-1871)[4], como *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831), *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens (1859) e *Война и мир* [*Guerra e Paz*] de Leo Tolstoy (1869), durante o qual a busca por uma verdade histórica era progressiva, mas não ordenadamente, substituída por um desejo de representação do "real" e do "autêntico", de uma diegese sucessivamente infiltrada por uma mímese verbal. Mas um simples elenco de títulos ainda em voga seria incapaz de explicar o sucesso e a importância deste marco cultural do Romantismo, e mesmo inadequado para investigar suas motivações, seu surgimento e suas eventuais consequências, como a influência e a relação com obras contemporâneas que, apesar de muito maiores ressalvas, ainda são catalogadas como "romances históricos".

Afinal, uma das poucas constantes deste gênero, nascido sem manifestos ou grupos que o regulamentassem, é justamente o fato de ter sido desde sempre caracterizado por uma «identidade literária incerta»[5]. As primeiras teorizações a seu respeito, entre as quais destacamos um importante ensaio de Manzoni que será explorado neste trabalho, costumavam vinculá-lo a tentativas de mediação entre os fatos históricos e o público, com vocações não raro pedagógicas e mesmo catequéticas. Tentativas que em linha de máxima se mantêm, como demonstra uma rápida consulta bibliográfica às teorizações correntes, em seu duplo caminho literário e historiográfico esperançoso por satisfazer a dupla natureza do gênero: se, pelo primeiro lado, parece inevitável lembrar de György Lukács (não apenas por seu já canônico *Teoria do romance* de 1920, mas principalmente pelo menos estudado *O romance histórico* de 1936-37, publicado apenas em 1954[6]), pelo segundo, é costumeiro remeter-se a uma difusa corrente de pensamento historiográfico centrada, mas não resumida, em Hayden White e suas duas obras seminais, *Metahistory* (1973) e *Tropics of Discourse* (1978). Em palavras excessivamente pobres, tal linha contesta severamente a filosofia da história de linha rankeana e mais precisamente a pretensão cientificista na prática historiográfica, focando-se no relato da História como um distinto produto linguístico; assim, por negar uma existência extra-linguística dos "fatos históricos" (que porém não devem ser confundidos, como

[4] Seguida pelo colapso do *Empire Français Seconde* de Napoleão III, pela conclusão dos processos de unificação da Alemanha e da Itália acompanhados do fortalecimento das demais identidades nacionais, pelo fim da *Pax Britannica* (incluindo a dissolução da *East India Company*) em função da emergência de um novo tipo de imperialismo e pela afirmação da assim chamada "Segunda Revolução Industrial", logo escoltada por uma longa depressão de quase um quarto de século. Na literatura, como sabido, se assistiu a um progressivo avanço de propostas real-naturalistas e simbolistas sobre as preferências românticas (entre as quais, o romance histórico).

[5] Ganeri (1999, p. 7)

[6] Obra que, de forma surpreendente e incompreensível, parece ainda não ter merecido nenhuma tradução ao português; o texto base que utilizei foi a tradução ao inglês por Hannah e Stanley Mitchell referida em bibliografia.

geralmente ocorre, com os "eventos históricos", reais mas potencialmente inatingíveis), advoga-se que o mesmo ceticismo e método demonstrados pelas provas documentais seja estendido tanto ao relato propriamente histórico como à contígua ficção historiográfica, entre a qual se inseriria nosso gênero literário.

Se no caso deste pensador americano sua postura teórica é suficientemente complexa e controversa para requerer uma mais pausada análise face a posturas teóricas opostas, pois a existência pura e unicamente linguística do "fato" anularia as fronteiras entre a narrativa histórica e a ficcional, no caso do crítico húngaro a base de seu pensamento é simples e explicitada já no primeiro parágrafo da obra citada, ao subtitulo de *Social and Historical Conditions for the Rise of the Historical Novel* [*Condições sociais e históricas para o surgimento do romance histórico*]. Apesar de sua exposição chegar a flertar com um irredutível determinismo histórico, que pode soar a um marxismo intencionalmente leve e ingênuo, suas argumentações dificilmente serão contestáveis:

> O romance histórico surgiu no início do século XIX, aproximadamente à época do colapso de Napoleão (o *Waverley* de Scott é de 1814). Claro, romances com temas históricos podem ser encontrados também nos séculos XVII e XVIII, e, caso alguém se sentisse inclinado a tal, poder-se-ia tratar adaptações medievais da história clássica ou de mitos como "precursoras" do romance histórico e, assim, retroceder ainda mais, à China ou à Índia. Mas ninguém vai encontrar nada aqui que lance alguma luz real sobre o fenômeno do romance histórico. Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calpranède, etc.) são históricos apenas quanto à sua escolha puramente externa de temas e trajes. Não só a psicologia das personagens, mas as maneiras descritas são exclusivamente aquelas da própria época do escritor. E no mais famoso "romance histórico" do século XVIII, o *Castelo de Otranto* de Walpole, a história é igualmente tratada como mera vestimenta: são apenas as curiosidades e estranhezas do *milieu* que interessam, e não uma imagem artisticamente fiel de uma época histórica concreta. O que falta no chamado romance histórico anterior a Sir Walter Scott é precisamente a especificidade histórica, isto é, a derivação da individualidade de caracteres da peculiaridade histórica de sua época.[7]

[7] «The historical novel arose at the beginning of the nineteenth century at about the time of Napoleon's collapse (Scott's *Waverley* appeared in 1814). Of course, novels with historical themes are to be found in the seventeenth and eighteenth centuries, too, and, should one feel inclined, one can treat medieval adaptations of classical history or myth as "precursors" of the historical novel and indeed go back still further to China or India. But one will find nothing here that sheds any real light on the phenomenon of the historical novel. The so-called historical novels of the seventeenth century (Scudéry, Calpranède, etc.) are historical only as regards their purely external choice of theme and costume. Not only the psychology of the characters, but the manners depicted are entirely those of the writer's own day. And in the most famous "historical novel" of the eighteenth century, Walpole's *Castle of Otranto*, history is likewise treated as mere costumery: it is only the curiosities and oddities of the*milieu* that matter, not an artistically faithful image of a concrete historical epoch. What is lacking in the so-called historical novel before Sir Walter Scott is precisely the specifically historical, that is, derivation of the individuality of characters from the historical peculiarity of their age.» [Lukács (1983, p. 19)]

Em uma talvez inesperada assimilação do entendimento viquiano de "história", Lukács prosseguia afirmando como somente a Revolução Francesa permitira aos homens considerarem suas existências como historicamente vinculadas, e como somente a partir desta mudança um romance efetivamente "histórico" pudesse ter vindo à luz. Esta essência que ele identificava no romance histórico nos interessa especialmente por permitir, em termos exclusivos, distinguir não apenas o romance fielmente histórico do anterior apenas tematicamente histórico, mas também por separar o joio das imitações do trigo dos autores acima lembrados, como Scott, Hugo, Dickens, Tolstoy e Manzoni: um romance histórico genuíno deve apresentar uma «imagem artisticamente fiel de uma época histórica concreta», dada por uma «especificidade histórica» que não seja uma mera «escolha puramente externa de temas». Um ponto de partida afastado de estruturalismos simplistas e que revelava aquele que seria não apenas o vetor do livro mas, de certa maneira, de toda compreensão lukácsiana da literatura moderna, mesmo frente a suas conhecidas e súbitas inversões: a necessidade da existência de uma consciência autoral da vinculação histórica e dialética entre os sujeitos ficcionais, de um lado, e suas épocas e condições, de outro.

Consequência imediata da posição de Lukács, principalmente quando aliada às posteriores desconfianças historiográficas sobre a objetividade na narrativa histórica, é o pouco ou nenhum espaço aparentemente facultado à existência de um romance histórico externo àquela precisa colocação temporal e mesmo geográfica. Experiências anteriores teriam sido impossíveis porque não existira aquela peculiar percepção de vinculação histórica motivada pela Revolução Francesa e suas consequências; em épocas sucessivas, incluindo o modernismo e o nosso pós-modernismo[8], porque esta percepção já se teria esgotado, transformando-se em outras. Com efeito, o fato de o próprio romance, não apenas histórico, ter perdido muitíssimo de seu ímpeto justamente na concretização destas "mudanças perceptivas" pareceria confirmar tais limites com difíceis refutações. Afinal, é de amplo reconhecimento como a inserção de uma obra neste gênero maior se torne progressivamente conturbada e discutível ao prosseguir em direção ao presente, e a afinidade estrutural costuma resultar inversamente proporcional ao valor estético (de forma que, quanto maior a semelhança formal entre uma obra contemporânea e aquelas, menor costuma ser seu valor artístico). Chegou-se mesmo ao ponto de não poucos já terem especulado a "morte" do romance, e particularmente do

[8] O termo "pós-modernismo" é geralmente usado neste trabalho quase exclusivamente em seu sentido cronológico de posterior ao modernismo ou, de forma menos apropriada, posterior à Segunda Guerra Mundial. Em outras palavras, não implica necessariamente qualquer característica estilística, apesar de comuns principalmente aos "romances históricos" desta época, que serão apontadas separadamente.

romance histórico[9] como modelo literário, duvidando da possibilidade de experiências contemporâneas ou, *mutatis mutandis*, apontando como o paradigma estabelecido por aqueles primeiros romances esteja forçadamente desfigurado pelas experiências artísticas e sociais posteriores.

Entretanto, em paralelo aos movimentos antes descritos, vê-se um crescente interesse por narrativas que fundam o histórico e o ficcional, especialmente quando a consideração se estende a narrativas não literárias[10]. Na contramão dos limites temporais e geográficos de Lukács, este interesse parece justificado por um comentário do grande crítico e teórico da literatura Northrop Frye que, ao analisar justamente a produção de Scott por uma ótica à qual as elaborações a seguir são extremamente devedoras, afirmou que o romance histórico constitui um "gênero" intensificado nos lugares e momentos de maiores mudanças históricas[11]; poder-se-ia dizer, empregando os aqui adequados termos da crítica marxista, potencializado no evento de substanciais alterações ideológicas em algum grupo hegemônico ou, especialmente, no redimensionamento ou substituição de um destes. Poderíamos certamente investigar os motivos para esta atração, da autoafirmação à indagação sobre as próprias origens, passando — seria absurdo não lembrá-lo com a obra em análise, que não poucos italianos consideram a primeira *opera di regime* — pela própria construção, avaliação e alteração da "História oficial"; contudo, ao buscar reconciliar esta postura com Lukács é mais relevante apontar como o sucesso contemporâneo de autoria, crítica e público pareça confirmar na atualidade uma qualidade dinâmica de alterações históricas, desacreditando certas sedentárias teorias de «fim da história» inexplicavelmente ainda em voga.

É também neste sentido que se explica como a crítica tenha feito do romance histórico um de seus campos de batalha prediletos para questionamentos literários, utilizado suas múltiplas formas na investigação onto e epistemológica quanto à pluralidade de possibilidades na simbiose entre "ficção" e "história" (cujas relações, adaptando cer-

[9] A título de exemplo, veja-se Wyile (2002, pp. 236-238) e principalmente Jameson (2007).

[10] Apesar de se colocar muito além das possibilidades desta dissertação, é fundamental compreender toda esta discussão pela possibilidade e interação de formas narrativas que não sejam unicamente literárias ou mesmo nas quais o fator verbal seja inexistente; em especial, trata-se neste momento de considerar, como farei no *Epílogo* deste trabalho, sobretudo as artes dramáticas lembrando aquelas que teriam sido as primeiras palavras de Italo Calvino em suas lições americanas: «Tentarei explorar sobretudo as características de minha formação italiana que mais me aproximam do espírito dessas palestras. Por exemplo, é típico da literatura italiana compreender num único contexto cultural todas as atividades artísticas, e é portanto perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance [...]. Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; [...] não saberia agir de outra forma.» [Calvino (1990, p. 5)]

[11] Ganeri (1999, pp. 10-11)

tas exposições de Carlo Ginzburg[12], se constituem também pela constante relação de diferenciação e assimilação com o "falso") e, deste modo, de "verdade". A raiz deste debate, evidentemente relacionada à gravosa questão dos gêneros literários, textuais e discursivos, é a raiz do entendimento do próprio romance histórico; explicitamente, articula-se em três questionamentos: revelar qual seria o "estatuto de constituição" do romance histórico tradicional (aquele que, como lembrado, é costumeiro fazer iniciar em Scott e encerrar ao redor de 1870, e do qual *I promessi sposi* é um dos principais representantes), o que o diferenciaria de experiências anteriores afins e, sobretudo, se existiria alguma continuidade com as narrativas contemporâneas que também fundem "ficção" e "história", de modo especial quando estas são explicitamente apresentadas como "romances históricos".

Esperando abrir um caminho para investigações futuras, a discussão sobre estas relações no complexo romance manzoniano, que além de nascer de um longo percurso prático e teórico sobre a relação entre história e ficção o encerrava, está tramada sobre a tese, herança de caminhos diversos e por vezes divergentes que levam a Ginzburg[13], Ganeri[14] e Frye[15], de que exista uma continuidade entre o grande romance histórico oitocentista, o segundo romance histórico posterior a 1870, com sua perspectiva diversa e negativa, e as experiências contemporâneas que, como consueto no pós-modernismo, costumam se focar em soluções «paródicas e polêmicas»[16]: todos seriam expressões de um "modo" narrativo que funde, com formas e propósitos diversos para cada época e autor, história e ficção. Apenas em aparência a defesa deste "modo" é uma refutação das conclusões de Lukács. Ao contrário, ela confirma a peculiaridade do "grande romance", alcançando-a por um caminho diverso que tenta se abrir ao presente enquanto busca uma abordagem diversa seja para as experiências anteriores como, tangencialmente, para experiências não literárias.

Para sustentar esta posição, é evidentemente necessário que o estatuto de "romance histórico", e mesmo de "romance", não seja mais assentado em aspectos exteriores e "positivos" (ou, para provocar, "estruturais"), como em parte ainda o era naquele *O romance histórico* e talvez ainda o seja em setores da crítica: é suficiente pensar em algumas das conhecidas exigências formais pregadas ao romance histórico tradicional, quais traçar grandes painéis históricos, utilizar procedimentos típicos da escrita histo-

[12] Ginzburg (2006)
[13] Ginzburg (2006)
[14] Ganeri (1999)
[15] Frye (1951)
[16] Ganeri (1999, p. 7)

riográfica (especialmente daquela do primeiro Oitocentos) e centrar-se em personagens fictícias que se movem no vazio permitido por personagens de fundo histórico colocadas em segundo plano ou, ao máximo, auxiliares às principais[17]. Apesar de geralmente superadas as concepções de gênero como um conjunto de aspectos lógico-formais de um texto ou código, o romance histórico continua sendo em grande parte do discurso crítico uma simples expressão, ou talvez uma "especialização ideológica", do mais amplo e não melhor definido gênero do "romance".

Proponho em vista disto que, como mencionado anteriormente, a discussão do estatuto de romance histórico se desenvolva na compreensão de quanto Ganeri apontava sobre «mais que um gênero em sentido estrito, o romance histórico [poder] ser definido [como] um "modo" literário»[18], assentando sua compreensão não mais em instáveis aspectos temáticos, formais e estruturais (que mesmo limitando-se a Scott flutuam facilmente), mas em um particular «horizonte cognitivo e epistemológico»[19] e, acrescentaria, ontológico. Essencialmente, e mostrando minha dívida não apenas com toda a crítica de base sociológica mas também com teóricos como Frye e Umberto Eco, podemos dizer que são os diversos "pactos narrativos" entre autores e públicos a tornarem a coincidência e a articulação entre "ficção" e "história" distintas em cada narrativa; uma postura que, no fundo, lembra as aflições do Manzoni teórico do romance histórico sobre a existência de diferentes "consentimentos" para a narrativa ficcional e histórica. Afinal, a narração que privilegia a história, ou mais apropriadamente a narração que privilegia quanto é percebido como histórico, «impõe uma modalidade de escrita, testemunhal e documentária, que é muito diversa daquela de outras modalidades, como, por exemplo, a fantástica ou a lírica»[20]. Não se trata absolutamente de defender que as modalidades de narrativa histórica ou mesmo ficcional sejam constantes e invioláveis: trata-se, sim, de defender que suas articulações tenham sempre sido diferentes, como lembrado em cada época, autor e mesmo obra, devido aos diferentes entendimentos e consentimentos desejados para a fusão entre "história" e "ficção" em consideração a seus constituintes em forma pura.

Mesmo superando a simplista redução dos estatutos de gêneros literários a traços estruturais, em verdade a alternativa de uma concepção de viés essencialmente sociológico continua problemática por sua dificuldade em elaborar um quadro epistemo-

[17] Baumgarten (out. 2000)

[18] «Più che un genere in senso stretto, il romanzo storico potrebbe essere definito un "modo" letterario.» [Ganeri (1999, p. 9)]

[19] Ganeri (1999, p. 9)

[20] «impone una modalità di scrittura, testimoniale e documentaria, che è molto diversa da quella di altre modalità, come, ad esempio, la fantastica o la lirica» [Ganeri (1999, p. 9)]

lógico capaz de abrigar outras obras resultantes do cruzamento entre ficção e história. A proposta de um "modo" de narração ficcional e histórico serviria de complemento, permitindo-nos não somente empregar os exemplos anteriores a Scott e Manzoni, mas sobretudo concedendo a análise da gênese de suas obras em função da prática deste "modo" não exclusivamente literário e certamente não peculiar cronologicamente à imediata derrota de Napoleão Bonaparte. Permissão que aqui se elevava a exigência, na justa obrigatoriedade de lançar um olhar historiográfico a estes entes literários.

Cabe sempre precisar que estamos muito longe de um inédito olhar de historiografia literária, e em verdade é com extrema satisfação que podemos indicar uma ulterior filiação e enorme dívida, ao grande filólogo Erich Auerbach; afinal, como comentava Ginzburg[21], é um elemento muitas vezes esquecido quando não mesmo negado[22] que como indicado no próprio subtítulo (*Dergestellte Wirklichkeit in der abendlädischen Literatur* [*A representação da realidade na literatura ocidental*]) a obra capital do crítico alemão, *Mimesis*, era essencialmente um estudo das representações literárias da realidade em sua distinção com o "ficcional", o "falso" e, no limite do possível, a "opinião". Se em Auerbach o suceder-se de diversas e incompatíveis concepções de realidade chega a flertar com uma teleologia própria na apoteose de nomes como os de Virgina Woolf e de Marcel Proust, não se deixa de reconhecer que as concepções mudam concomitantemente às suas expressões. Da mesma forma, as inegáveis fraturas que existem entre o romance histórico oitocentista e as homônimas experiências anteriores e posteriores não são decorrentes propriamente de suas diferenças formais, mas se estabelecem nas concretizações do "modo" narrativo que mistura "ficção" e "história" a causa da instituição de práticas historiográficas de orientação científica e principalmente da diversa finalidade que estes custosos amálgamas assumem. Lembrando como a curiosidade de Scudéry cedera à investigação de Scott e Manzoni, Lukács tinha assim plena razão ao afirmar que o romance histórico só tenha se tornado possível por uma profunda mudança, social e científica, da concepção histórica, assim como acerta ao encontrar um importante ponto de inflexão em outra Revolução Francesa, aquela de 1848.

É da mesma maneira que se explica a distância temática entre aqueles mesmos romances históricos do Setecentos, centrados nas experiências anedóticas de uma nobreza recente ou de outras personagens indiscutivelmente "históricas", e a posterior experiência inicialmente medieval e barroca decorrente das desilusões revolucionárias. A

[21] Ginzburg (2006)

[22] Principalmente pela mais radical postura "pós-colonialista" que busca afirmar-se apontando em Auerbach, via Edward Said, sua ascendência.

concretização plena desta tendência talvez tenha sido a grande épica em prosa de Tolstoy, de título não casualmente tomado de uma obra de Pierre-Joseph Proudhon, em seu longo discurso de oposição à "teoria do grande homem" de Thomas Carlyle e, de certa forma, àquele entendimento que se materializaria na noção de "autoridade carismática" de Max Weber. Além de não afastar história e ficção mas complementá-las, no caso do primeiro romance histórico a escolha temática era também um resultado da ansiedade romântica pelo elemento popular e autêntico: esta não foi somente a causa da coleta de fábulas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, mas também da afirmação romanesca de heróis populares anteriormente anônimos, que em *I promessi sposi* encontraríamos com nome e sobrenome nos protagonistas Lorenzo Tramaglino e Lucia Mondella, um fiador de seda e uma camponesa. Heróis populares ainda pobres e retratados sob um olhar historiográfico quando a Itália sonhava uma unificação diversa nas primeiras décadas do Oitocentos (Manzoni iniciou sua obra nos anos '20), mas que logo se tornariam literalmente miseráveis, pincelados realística e piedosamente, naquela saga que Victor Hugo publica em 1862 de alguns franceses vistos a partir da derrota em Waterloo do "grande homem" (1815) ou, tomando a cronologia de nosso gênero literário, logo após aquela nova articulação entre ficção e história ir pela primeira vez às prensas (já Lukács lembrava como, longe de ser uma casualidade, *Waverley* foi publicado no mesmo período de 1814-15).

Assim, pretendo investigar como, para além do aspecto literário, tanto a prática de Manzoni (principalmente seu romance *I promessi sposi* mas também seu caminho anterior com a "tragédia histórica") quanto sua teoria (essencialmente o ensaio *Del romanzo storico*) ainda merecem atenção para além da simples documentação sobre a constituição e afirmação do romance histórico na primeira metade do Oitocentos. A leitura de seu romance e de suas conclusões pessimistas quando ao futuro do gênero escancara a porta de um laboratório para suas reflexões sobre a relação entre «invenzione» (considerada uma parcela essencialmente humana e, de qualquer forma, artística) e «storia» (entendida como relato honesto de dados factuais), na experiência das diferentes percepções destas relações. Mais que material para debates de narratologia, os diferentes níveis diegéticos da obra (as vozes internas de suas personagens, relatos secundários destas internas ao universo narrado, um primeiro narrador, o autor do manuscrito do Seiscentos que se interessa por uma trama adocicada, o amanuense oitocentista que o copia confundindo-se com um autor implícito, este cético e mesmo cínico) instigam aqui a reflexão sobre o romance histórico e seu ainda persistente sucesso.

Em suma, a hipótese que orienta as investigações deste trabalho é de que, susten-

tado por um subjacente modo narrativo que mistura ficção e história concretizável em inúmeras formas, *I promessi sposi* se mantém como um romance histórico tipicamente oitocentista ao mesmo tempo em que se diferencia significativamente dos demais devido a uma prática que demonstrava a peculiar teorização sobre a arte literária de seu autor. Será com base nesta consciência que a leitura do romance, que encerra com descrença um longo percurso biobibliográfico na busca desta solução, a revelar certos aspectos novos da obra e demonstrar algumas que podem ter sido grandes intuições do autor.

1.1 De Alessandro Manzoni e *I promessi sposi*

> *In Italy [...] Scott found a successor who, though only in a single, isolated work, nevertheless broadened his tendencies with superb originality, in some respects surpassing him. We refer, of course, to Manzoni's* I promessi sposi *(*The Betrothed*). Scott himself recognized Manzoni's greatness. When in Milan Manzoni told him that he was his pupil, Scott replied that in that case Manzoni's was his best work.* (György Lukács)[23]

A vida de Alessandro Manzoni, autor de *I promessi sposi*, praticamente coincide com o Romantismo, entre seu nascimento em 1785, quatro anos antes do movimento catalizador da Revolução Francesa, e a morte em 1873, com a unificação italiana, ao menos territorialmente, concluída. A coincidência é indiscutivelmente significativa, apesar da independência que sua produção assumiu em relação ao movimento: a raiz da prática manzoniana esteve na produção neoclássica do Setecentos, e seu percurso seguiu, em linha maior, os ditames românticos, principalmente da esfera francesa, para se encerrar numa versão mais teórica e ponderada que, comparando-a às práticas então correntes, poderia ironicamente ser definida como um "Romantismo já clássico".

Afinal, a produção de Manzoni costuma ser submetida a uma divisão tripartida à qual não cabe nenhuma ressalva. Em um primeiro momento, entre 1801 e 1809, dedicou-se a uma poesia rigidamente neoclássica na forma, mas que perdia em qualidade justamente por já manifestar um conteúdo dissonante daquele, se assim pode ser chamado, "movimento" em sua ênfase explícita por temas políticos e éticos da modernidade. O segundo período, o mais produtivo e indiscutivelmente de maior qualidade

[23] «Na Itália [...] Scott encontrou um sucessor que, apesar de ter escrito uma obra única e isolada, ainda assim ampliou suas tendências com suprema originalidade, em certos aspectos ultrapassando-o. Estamos nos referindo, obviamente, a *I promessi sposi* (*Os noivos*) de Manzoni. O próprio Scott reconheceu a grandeza de Manzoni. Quando em Milão Manzoni dissera-lhe ser um pupilo seu, Scott respondeu que então Manzoni havia sido sua melhor obra.» [Lukács (1983, p. 69)]

artística, vai de 1810 até 1827, quando a adesão ao Romantismo e a uma peculiar forma de Cristianismo se faz explícita; dele lembramos cinco poemas religiosos (os *Inni sacri*, de 1812-22), duas tragédias históricas moldadas nas análogas experiências de área alemã (o *Il conte di Carmagnola* de 1820 e o *Adelchi* de 1822), uma ode à morte de Napoleão de grande sucesso internacional (o *Il cinque maggio* de 1821) e a primeira edição, em língua "quase italiana", de *I promessi sposi* em 1827. É também o período dos primeiros ensaios teóricos, como o *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819), um prefácio ao *Il conte di Carmagnola* que quase se constitui em ensaio historiográfico, o *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1822) que serve de *pendant* à experiência dramática do *Adelchi*, a importante e pública *Lettre à M. Chauvet* (1820-23) de discurso teórico sobre o ideal romântico e o correlato *Sul romanticismo* (1823).

A última fase de sua produção inicia na publicação da primeira versão do romance, que seria então submetido a um longo processo de revisão linguística durante o qual amadureceria no autor uma exigência pela manutenção da "verdade" que, em termos práticos, se traduziu em um abandono da prática literária em favor da teorização sobre a mesma. São assim deste período uma série de trabalhos teóricos de menor importância, à exceção do demorado ensaio *Del romanzo storico* (1828-1850) no qual o autor discutia sua própria experiência no campo do romance histórico e seu descrédito em relação ao mesmo.

De qualquer modo, é *I promessi sposi* o motivo pelo qual Manzoni ainda merece ser lembrado, com as demais obras inevitavelmente gravitando a seu redor. Considerado o mais importante romance da literatura italiana e a obra mais representativa do *Risorgimento*, o movimento nacionalista do seculo XIX que promoveu a unificação política e cultural da Península, é um romance histórico ambientado na Lombardia do início do Seiscentos (1628-1630, precisamente), durante a ocupação espanhola. Apresentado como uma autêntica «história milanesa do século XVII», agora «descoberta e refeita», aludia evidentemente ao domínio austríaco sobre o norte da Itália à época da publicação: é, a todos os efeitos, um dos melhores exemplos dos "romances históricos engajados", nos quais a literatura era pensada como pressuposto para profundas mudanças político-sociais de forte vinculação nacionalista.

Sua importância no sistema literário italiano é excepcional: além de ter se assentado firmemente no patrimônio cultural nacional, com citações descontextualizadas, alusões a personagens em ambientes de todo separados e inúmeras paródias e reelaborações,

merece ser considerado não apenas o primeiro romance histórico, mas o primeiro romance italiano segundo os coevos modelos franceses e ingleses. Além disto, constituiu um marco na formação da própria língua italiana, com um papel talvez comparável apenas ao da *Commedia*: não é exagero afirmar que, sem *I promessi sposi*, a língua italiana moderna não teria se estabelecido precisamente na forma como a conhecemos.

Seu sucesso é devido não apenas à qualidade da trama e à lembrada importância no sistema literário europeu e italiano, mas também ao fato de se colocar além da mera imitação estilística do anterior exemplo scottiano: é neste sentido que deve ser entendida a anedota de Lukács em epígrafe, inclusive sem comprovação documental. Com efeito, a obra se coloca além da mera descrição histórica, evidenciando exatamente aquilo que o teórico húngaro mais apreciava nos romances históricos. Ao narrar o conturbado noivado de dois camponeses, entre vilões góticos e uma epidemia de peste investigada com grande rigor historiográfico e narrada com uma maestria poética que continua a impressionar, Manzoni reconstrói a Itália barroca do início do Seiscentos ao articular habilmente a trama com os processos históricos investigados sem cair na fácil paródia do tempo presente. Além disto, um leitor atento encontra com destreza e vinculada à trama aparentemente simples uma subliminar discussão sobre o sentido da História e a relação dos indivíduos com os eventos históricos dos quais tomam parte, mesmo que passivamente. É neste reconhecimento reservado, nesta compreensão da História pela supervisão de forças providenciais muito distantes das mais corriqueiras expressões religiosas e na qual a força do livre-arbítrio humano se manifesta mesmo entre os mais humildes, que talvez resida a diferença qualitativa da obra.

É exatamente por isto que as personagens principais são plenas e profundas, tanto que a obra se constitui, sob outra ótica, como um duplo romance de formação (não apenas o explícito percurso humano de Renzo, mas o menos evidente trajeto de uma Lucia somente em aparência sublime e dócil). Mas *I promessi sposi* é também e principalmente uma expressão filosófica, resultado de um cristianismo profundo mas particular, dominado por uma não menos peculiar compreensão da intromissão da Providência divina na História e nos acontecimentos humanos. Afinal, a obra manzoniana é também terreno da maldade e de diferentes formas de violência, de jogos de egoísmos, inclusive dos protagonistas não necessariamente heroicos, cujas consequências sobre os outros e sobre a História são frequentemente negativas e eventualmente desastrosas.

De qualquer modo, a trama não é aqui analisada minuciosamente na tediosa e superficial exegese à qual podemos nos entregar mesmo involuntariamente com indes-

critível facilidade. Este trabalho foi elaborado sob a convicção de que uma dissertação não deve, por assim pecar em qualidade, e nem pode substituir a leitura prévia da obra tratada; ao contrário, implica a mesma como sua única verdadeira condição para dialogar com o leitor ao invés de ditar-lhes ininterruptamente sua sequência de opiniões.

2 Do romance histórico entre "história" e "ficção"

> *A atenção aos gêneros literários pode hoje parecer um retorno vão ou até mesmo anacrônico ao passado. Todos sabemos que os gêneros existiram: nos velhos e bons tempos do classicismo havia baladas, odes, sonetos, tragédias e comédias; mas eles existem hoje? Até mesmo os gêneros do Oitocentos, a poesia e o romance (e estes não são mais gêneros verdadeiros para nós), parecem ter desaparecido, pelo menos na literatura "que importa".* (Tzvetan Todorov)[1]

Seria pouco simplesmente dizer que o romance histórico é uma das formas literárias que mais têm excitado autores, leitores e críticos ao longo das quatro últimas décadas. Com uma velocidade inesperada, e num cuidado logo acompanhado pelo mercado editorial, o romance histórico se transformou na pedra de toque das principais discussões teóricas a respeito de arte, literatura e verdade, com cada diversa acepção condicionando profundas implicações filosóficas e mesmo morais. Hoje, interessa não apenas saber como a imaginação é empregada na compreensão da verdade passada, em óbvia relação com a compreensão da presente, ou como os historiadores compreendem a ficção histórica e o alcance de uma autenticidade na mesma: interessa, principalmente, saber o que no passado é capaz de atrair o público com tamanho vigor, mesmo quando seus efeitos não podem ser sentidos claramente no presente.

Como já foi dito e por motivos que serão discutidos adiante, a visão contemporânea sobre o romance histórico costuma se referir, direta ou indiretamente, a Lukács. É dele que são derivados alguns dos traços já elencados e tidos por típicos, como a paródia da escrita historiográfica na narração de situações percebidas como "históricas" (geralmente significando serem anteriores ao autor), a convivência entre personagens históricas e fictícias (bem como entre eventos históricos e fictícios) e o permanente de-

[1] «L'attenzione ai generi letterari può sembrare oggi un ritorno vano o addirittura anacronistico al passato. Tutti sappiamo che i generi sono esistiti: nei vecchi buoni tempi del classicismo c'erano ballate, odi, sonetti, tragedie, e commedie; ma essi esistono oggi? Persino i generi dell'Ottocento, la poesia o il romanzo (e questi non sono più veri generi per noi), sembrano essere scomparsi, almeno nella letteratura "che conta".» [Todorov (1993, p. 13)]

sejo, ditado pelas exigências de verossimilhança, de não contradizer mas unicamente explicar e complementar o discurso historiográfico de referência.

Em particular, seguindo Lukács, o romance histórico passa a ser tido praticamente como uma hipóstase da formação da consciência histórica moderna, cientificamente direcionada por ter nascido da investigação historiográfica e ideologicamente causada pela luta contra o absolutismo. O romance histórico e seus antecessores imediatos (não formais, mas temáticos como *La Henriade* de Voltaire de 1723, por ele explicitamente citado) seriam portanto alternativamente um fruto ou um gérmen revolucionários empregados como armas, pois as lições históricas forneceriam os princípios que ajudariam a estabelecer uma nova sociedade e ordem. À Revolução Francesa teria cabido a concretização desta formação em duas diversas mas relacionadas áreas contra-revolucionárias. Em termos civis, as guerras pós-revolucionárias teriam propiciado a instituição do estado moderno mesmo fora da França, cujo primeiro e mais significativo aspecto, sempre segundo Lukács, teria sido a criação dos exércitos nacionais. Estes, uma novidade absoluta em termos sociais, propiciaram a participação direta e indireta de toda a sociedade no empenho militar e político, requisito para que a prática desta "nova História" pudesse narrar situações que não envolvessem unicamente os "grandes homens".

A esses efeitos materiais deveriam ser encostados aqueles intelectuais, resposta a uma corrente histórica de nomes como Leopold von Ranke e principalmente de Joseph-Marie de Maistre, cujas defesas histórico-científicas da Restauração obrigaram os herdeiros intelectuais do primeiro Iluminismo a ultrapassar definitivamente a prática meramente cronológica, detraindo contextualmente os fatos dos eventos e fornecendo uma nova compreensão histórica na qual a Revolução Francesa não fosse mais tratada por episódio singular, mas por expressão de uma historicamente comum oposição entre classes, naquele caso particular fomentada pela ascensão burguesa em paralelo ao encerramento da regra feudal em um contexto intelectual, tecnológica e economicamente pronto a inaugurar a era moderna.

É nessa matriz ideológica que Lukács vê o surgimento do verdadeiro romance histórico, assim justificando sua redução dos textos anteriores a simples projeções do contemporâneo. O precursor do novo retrato histórico fora Scott, que para indicar «a desintegração das formas sociais arcaicas [na Escócia] frente à transformação capita-

lista»[2] não se limitou a «vestir personagens modernas em kilts»[3], mas «traçou[-as] de maneira tal que os vários detalhes de suas personalidades estavam ligados às condições básicas de suas existências»[4]. Uma postura inovadora que exigiu mudanças também formais, pois como lembra Herrnaphta

> [e]sta mudança no conteúdo do romance exigiu mudanças também na forma. Se por um lado os dramas históricos haviam geralmente se focado em "indivíduos mundialmente históricos" (pensemos nas histórias de Shakespeare), os protagonistas de Scott eram frequentemente pessoas deveras afastadas dos centros do conflito histórico. Lukács argumenta que esta escolha permitiu a Scott investigar em detalhe todos os lados das mudanças históricas, pois a escolha de uma figura fortemente vinculada a qualquer facção da disputa implicaria uma redução da profundidade do retrato das facções opostas. Os protagonistas médios de Scott, desimpedidos de qualquer responsabilidade histórica, podiam interagir de maneira plausível com os diferentes lados, assim permitindo que o romance alcançasse uma representação mais plena da totalidade social.[5]

Representação plena da totalidade social que efetivamente constitui o telos lukácsiano, mas cuja argúcia é insuficiente para subtrair-se ao grande obstáculo dela decorrente de não facultar a possibilidade de experiências posteriores, o que, de certa maneira, se demonstra ironicamente anti-histórico ao deixar de explicar convincentemente as relações deste gênero com obras similares mas cronológica e socialmente afastadas. De fato, apesar de justificar aquela nova forma, Lukács também agia seguindo ditames ideológicos aos quais se poderia apresentar sua própria acusação de projetar o contemporâneo no passado: não apenas a divisão entre classes reproduzia as falhas acomunadoras e binárias da *Comintern* stalinista, mas em resposta à preocupação fascista (lembremos novamente que *O romance histórico* é de 1936-37) sua visão buscava suscitar e justificar, em papel análogo ao da "boa burguesia" do início do Oitocentos, as soluções pós-iluministas como demonstrado nas rápidas mas importantes palavras finais sobre os romances anti-fascistas, que não podem ser tomadas

[2] «the disintegration of archaic social forms in the face of capitalist transformation» [Herrnaptha (2010)]

[3] «dressing modern characters in kilts» [Herrnaptha (2010)]

[4] «drew his characters in such a fashion that the various details of their personalities were linked with the basic conditions of their existence.» [Herrnaptha (2010)]

[5] «[t]his change in the content of the novel necessitated changes in form as well. While the historical dramas often focused on 'world-historical individuals' (think of Shakespeare's histories), Scott's protagonists were often persons rather removed from the centers of historical conflict. Lukács argues that this choice allowed Scott to investigate all sides of historical change with detail, where choosing a figure closely linked with any faction of the struggle necessitated a reduction in depth of portrayal of the opposing factions. Scott's average protagonists, unburdened by historical responsibility, could plausibly interact with different sides, and thus allow the novel to attain a fuller representation of social totality.» [Herrnaptha (2010)]

como simples apêndice à argumentação inicial, mas que ao contrário são o verdadeiro desfecho de sua argumentação. A identificação de um propósito instrumental naquelas primeiras obras, que seria efetivamente estúpido negar, se transformava assim em pilar na sustentação de novas narrativas por sua vez revolucionárias e igualmente expressão de uma inédita consciência histórica em vias de concretização. No fundo, é uma maneira complementar de entender a sabida negação de Lukács à sua obra após o fracasso da Revolução Húngara de 1956 e principalmente após a reação soviética, interpretada como demonstração definitiva de sua direção, tanto ao 1968 francês quanto especialmente àquele tchecoeslovaco.

Mesmo nos casos em que estamos indiscutivelmente na presença de romances históricos frutos da romântica promoção de unidades nacionais, não podemos inocentemente apontar alguma direta relação de causalidade ou de mútua influência entre estes pensamentos e sua forma artística. Trata-se de ideais parcialmente sobrepostos e o romance histórico, principalmente aquele de qualidade, geralmente veio à luz em grupos que desejavam e propunham formas de unificação talvez ingênuas, mas certamente diversas daquelas de fato ocorridas. Em última instância, as unificações foram resolvidas por empresários e políticos, não por letrados e poetas. É precisamente o caso de um romance nacionalista como *I Promessi Sposi*, não apenas etapa final do singular percurso manzoniano, mas também do encontro entre uma herança iluminista e um particular, por que não dizer único, entendimento religioso e moral.

Discurso similar poderia ser feito acerca de Scott: apesar de frequentemente pensarmos nele como um nacionalista escocês, a interpretação historiográfica em suas obras e sua própria biografia sugerem uma acepção bem diversa. Tom Nairn lembra[6] como Scott qualificava a si próprio na forma de um «Valedictory Realist», para quem o fiel retrato do passado através do método histórico não mirava a glorificação do mesmo ou uma revolução no presente, mas, ao contrário, enfatizava a distância, quase se propondo, como a maior parte da historiografia medieval a quem sutilmente aludia, de *exemplum*. Não que Scott não fosse, em sua alma, um convicto e orgulhoso Jacobino, mas o autor que convencera um príncipe Stuart como George IV a retratar-se nas vestes de um moderno *Jacobite Highlander* reconhecia expressamente os benefícios de pertencer à *Union* sem, nisto, observar qualquer contradição. Um sentimento, independente das afiliações ideológicas de cada um, no qual encontramos um surpreendente sabor atual.

[6] Nairn (2003, p. 102)

Assim, a rigidez desta postura sociológica não se afasta o suficiente das lacunas da antiga crítica biografista, pois simplesmente prolonga as relações de causa e consequência do particularismo de um autor, não de raro implícito, a um ainda menos definido "contexto de criação" que somente em críticas mais apuradas e obras bem documentadas alcança um "contexto de recepção". É por isto que tenho afirmado que a definição de um "estatuto" para o romance histórico deve ser derivada das obras que se considere comporem o grupo, para não incorrer no falso de construções teóricas afastadas da realidade e que reduzam as experiências anteriores e posteriores a meras especulações e curiosidades. Desta forma, é válido chamar em causa a enorme coleção de obras anteriores a Scott, distantes temporal, geográfica e estilisticamente, e que contudo se reconheciam como encontros de "história" e "ficção" a ponto de em muitos casos se intitularem explicitamente de *historical novel*, *roman historique*, *novela historica* e similares[7]. Exatamente a fórmula pela qual obras como *The Heart of Midlothian* (1818) seriam descritas por seus primeiros e entusiasmados críticos que assim as vinculavam nominalmente a estas experiências anteriores.

Inclusive, é indiscutível o fato de Scott transparecer a experiência do *gothic novel* que lhe era anterior e contemporâneo, assim como Manzoni o faria em grau ainda maior em *I promessi sposi* (especialmente na figura de típico "sublime romântico" do Innominato), tanto que apontar incontestáveis diferenças formais e simbólicas entre as *Waverly Novels* e as obras de Horace Walpole ou Ann Radcliffe não tem a facilidade sugerida pelas teorizações mais velozes. Além disto, proceder a uma concreta comparação evidencia rapidamente como a distância entre o uso articulado de "história" e "ficção" em Scott e Manzoni não seja tão insuperável à luz das práticas historiográficas atuais como supunham os defensores do primeiro: se a diferença entre suas «image[ns] artisticamente fi[éis] de uma época histórica concreta» pareciam antes sólidas, hoje, reconheçamos, a prática historiográfica do feitor de Jedediah Cleishbotham[8] é, aos olhares modernos, no mínimo ingênua.

[7] Uma simples pesquisa bibliográfica aponta isto: além de Scudéry e Calpranède lembrados por Lukács e Manzoni, posso citar, entre obras que reconheço ter apenas consultado eletronicamente, *Don Sebastian, King of Portugal: an Historical Novel in Four Parts* de Ferrand Spence (1683), *Il Conte Roggiero: Romanzo storico* de Anônimo (1687), *La princesse de Gonsague: roman historique* de Joseph Durey de Sauroy Du Terrail (1756), *Novela Historica* de Conde Te[c]keli (assim mencionada em um catálogo espanhol de 1773), *Frédégonde et Brunéhaut: roman historique* de Duchesne Monvel (1775), *Cléopatre, Roman Historique* de Gautier de Coste de La Calprenède (1789), *The First Settlers of Virginia: An Historical Novel* de John Davis (1805-06), *Warwick Castle: An historical novel* de Ms. Prickett (1815), entre incontáveis outras.

[8] *Nom de plume* para o editor imaginário da série das quatro *Tales of My Landlord* de Scott (1816-1852), apresentadas como uma série de narrativas históricas coletadas por um obscuro clérigo que se opunha ao peso das *Waverly Novels*.

No caso específico da influência formal e temática do romance gótico no romance histórico, mesmo mantendo fronteiras ainda rígidas entre os gêneros seria possível explicar a mesma com relativa facilidade simplesmente entendendo-a como uma importante e, tudo somado, previsível influência literária. Afinal, em paralelo com o romance epistolar, a experiência da *gothic novel* era não apenas o modelo para a narrativa romântica de início do Oitocentos, mas era também o único verdadeiro equivalente dos atuais *best-sellers* em termos de sucesso econômico — fator que deve ter influenciado não pouco as escolhas de Scott, que começou a escrever seus romances justamente para aliviar suas dificuldades financeiras. Ainda assim, entendendo a semelhança como o resultado de uma calculada influência, caberia investigar se sua quase universalidade (como não apenas nos citados casos de Scott e Manzoni, mas mesmo em José de Alencar, cujo *O Guarany, romance brasileiro*, de 1857, expira leituras góticas, entre seu castelo inacessível e seu vilão italiano delicioso para posturas anti-católicas) se deva unicamente a seu sucesso editorial. Torna-se ainda mais urgente considerar o público e suas recepções das obras na discussão.

Afinal, seria injustificável, principalmente considerando o público deste trabalho, não mencionar sequer de passagem a recepção contemporânea e latino-americana do romance histórico, como exposto nas teorizações de tons talvez excessivamente provincialistas mas sempre válidas na análise do local de Seymour Menton[9]. De fato, analisado sob o fator local (apesar do Brasil sempre manter, em termos literários como em praticamente todos os demais, uma continuidade intrincada com a América espanhola) o romance histórico tomou caminhos particulares e geralmente distintivos, como na contaminação de um grande filão pelo "realismo mágico" (por si um termo capaz de uma antítese superior a "romance histórico") ou nas recentes experiências que ressoam o debate sobre a confiabilidade das vozes narrativas. São exemplos grande parte da produção de Luiz Antônio de Assis Brasil, na qual a questão da identidade subordina uma historicidade subjetiva, e o recente *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, um refinado mas explícito desenvolvimento do narrador não confiável nas linhas da grande tradição brasileira. Somem-se a estes o sucesso da literatura nacional e internacional tipicamente *best-seller* que incorre em não poucas críticas historiográficas precisamente por disfarçar certa "ficção" em "história".

É portanto fundamental tratar não apenas da evolução do romance histórico, mas de todas as narrativas contemporâneas que promovem alguma simbiose entre "ficção" e "história", assim ultrapassando as compreensões mais tradicionais como a que restringe

[9] Menton (1993)

I promessi sposi a uma doutrinação de pretensões nacionalistas. Em termos práticos, não se trata de considerar apenas, para pisar no terreno seguro de obras canônicas, os exemplos mais evidentes como a ironia erudita e pós-moderna de Umberto Eco em *Il nome della rosa* (1980) e *Baudolino* (2000), ou a prática interior de Marguerie Yourcenar nos poemas em prosa do *Feux* (1936) e no refinado *Mémoires d'Hadrien* (1951), expressões diria indiscutíveis do encontro pós-moderno entre "história" e "ficção". Não se trata nem mesmo de abordar exemplos menos imediatos como a hiperrealidade de Thomas Pynchon em *Gravity's Rainbow* (1973), ou as validíssimas experiências de realismo mágico como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Trata-se, sim, de ao menos perguntar-se qual seria a relação entre o romance histórico tradicional e outros gêneros, a exemplo a "história alternativa" (frequentemente associada à ficção científica, como o conto *What If* --- de Isaac Asimov de 1952, ou às guerras do Novecentos, como *Fatherland* de Robert Harris de 1992), a "história secreta" (como *The Day of the Jackal* de Frederick Forsyth de 1971 ou o best-seller dos leitores de um único livro, *The Da Vinci Code* de Dan Brown de 2003), o "fantasy histórico" (como a série *War Between the Provinces* de Harry Turtledove de 2000-02 e mesmo o fenômeno literário do bruxinho *Harry Potter* de J. K. Rowling de 1997-2007) e, *a fortiori*, mesmo as deploráveis experiências literárias de negacionismo histórico relativas ao Holocausto — muitas destas, vale ressaltar, experiências que logo foram extrapoladas da narrativa literária para a dramática onde este tipo de encontro tem se mostrado cada vez mais presente. Seguindo por um caminho divergente, seria também possível considerar a relação com obras que se propunham como elaborações futuras de um presente em análise, feito a também britânica tradição de distopias (pense-se em *Brave New World* de Aldous Huxley de 1932 e principalmente em *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell de 1949).

Apesar de em não poucos destes casos as diferenças poderem ser retratadas como simples estilemas, dispositivos literários, temas recorrentes ou mesmo nichos de mercado, restaria o estudo da diferença com aquela narrativa com a qual, desde seu surgimento, o romance histórico se constitui essencialmente por relações de oposição e diferenciação: a narrativa histórica *de fato*, composta segundo os métodos de pesquisa historiográfica de cada época, principalmente quando dirigida a um público de não especialistas.

Visto tudo, devemos lembrar que, principalmente ao adotarmos limites mais ou menos rígidos como os de Lukács, nos encontramos no âmbito de um debate *a posteriori*, em vista do qual uma limitada perspectiva histórica poderia fazer com que as acalo-

radas diatribes ocorridas há dois séculos quanto ao romance histórico se reduzissem a triviais discussões estéticas aparentemente concluídas e resolvidas em si próprias. Mas se é verdade que uma disputa severa como a do Oitocentos relativa à própria existência do romance soaria hoje anacrônica e, porque não, risível, é sempre importante lembrar como naquele clima cultural o romance, e particularmente o romance histórico, constituiu o ponto focal de uma nova *Querelle* ou, similarmente, uma continuação da querela por excelência do início do Setecentos. Afinal, mais que centrar-se na superficial observância de normas universais, a disputa entre defensores e detratores do romance histórico relacionava-se à finalidade de novas formas como aquele híbrido narrativo. Neoclássicos e românticos costumavam salientar muito mais os aspectos ideológicos do romance histórico do que sua singular identidade formal; opiniões que, originalmente dirigidas a Scott, só fizeram por reforçar esta tendência a causa do próprio debate, tanto que o modelo do romance histórico, destinado a abrigar as mais diversas temáticas e ideologias, tornou-se por definição um paradigma ainda mais aberto que o gênero mais abrangente do "romance".

Um hibridismo, portanto, que implica a continuidade da discussão a respeito da noção de "romance histórico" como um gênero literário, discussão que se mostra frutífera por colocar-se além da simples crítica de valor (que sabe-se constituir sempre, em última análise, a concretização de pré-conceitos de quem avalia) ao articular-se cientificamente em terreno teórico e historiográfico. Afinal, não são mais possíveis, assumindo-se que algum dia já o tenham sido para o caso particular do romance histórico, as empoeiradas abordagens normativas que buscam a revelação de sistematizações estanques de maior ou menor rigidez, penalizando uma essência dos gêneros literários hoje percebida como relativa e transitória de forma que a história dos próprios gêneros, e por extensão a história da literatura, se transforma em uma perene distribuição de constantes pela qual uma obra é essencialmente avaliada por sua maior ou menor participação na definição de seu gênero, com especial detrimento para híbridos como o nosso. Com efeito, as abordagens em voga entendem os gêneros como modelos abertos a serem formulados para os momentos de produção e, particularmente, de recepção, abrigando-se assim do risco da adoção de uma «hermenêutica substancialista» que busque «individuar traços apriorísticos com funções regulamentárias»[10].

Como exposto na *Introdução*, seguindo este princípio neste trabalho parte-se da hipótese de que exista uma continuidade de gênero entre o primeiro romance histórico e as análogas experiências contemporâneas. Em outras palavras, sustenta-se que

[10] «individuare degli *a priori* con funzioni regolative.» [Ganeri (1999, p. 22)]

tal gênero não se tenha esgotado com a conclusão das aventuras nacionalistas da burguesia industrial, mas sim que tenha se modificado em função de mudanças estilísticas e principalmente de uma nova concepção de história e verdade, prolongando-se mesmo ao presente onde as soluções, como já lembrado por Ganeri, são tipicamente pós-modernistas em seu gosto pela paródia e pela polêmica.

É evidente como a defesa deste tipo de continuidade não possa ser sustentada por uma disposição tradicional de gêneros literários, por sermos forçados a lembrar da já mencionada «identidade literária incerta» que caracterizava o romance histórico já em seus inícios, um gênero híbrido sempre julgado «no meio do caminho entre literatura e paraliteratura, entre o discurso político e propagandístico e aquele didático e didascálico»[11]. É necessário adotar uma postura alternativa que, apesar de ter iniciado a ser formulada pela crítica científica ainda no Oitocentos, somente começou a mostrar efetivo vigor a partir dos anos '70 do século passado.

Nesse sentido, ao invés de tomá-lo por um modelo fechado, julgo necessário seguir a tendência atual de analisar o romance histórico como uma forma de expressão peculiar, mas não única, de um suficientemente definido modo narrativo e, portanto, literário. Querendo apontar um único ponto de partida para esta concepção, apesar de reconhecer diferenças profundas e não solucionáveis, devemos citar o quarto ensaio de Northrop Frye em seu genial *Anatomy of Criticism* (1951), no qual discutia justamente os gêneros literários. Dito em poucas palavras, trata-se de analisar a interação entre um grupo de obras, geralmente afins, focando-se mais em seus aspectos cognitivos e epistemológicos do que naqueles formais e temáticos: apesar de estes últimos não serem excluídos do entendimento, sua análise é subordinada à dos primeiros não tanto por considerá-los aspectos externos, mas por serem de âmbito mais propriamente ecdótico, ou mesmo estético, do que crítico. Além do mais, em obras de um mesmo gênero cronologicamente próximas o salto formal não é, via de regra, tão acentuado: mantendo-se um público similar, a exigência da verossimilhança, sempre vigorosa em qualquer aspecto de narrativa ficcional e particularmente literária, prevê modelos e regras específicas na organização dos conteúdos: como foi lembrado, em última instância é o "pacto literário" estabelecido entre autor e leitor a distinguir, de maneira não sempre inequívoca, entre a narração ficcional e a não ficcional, com a imediata consequência de que, a recepção sendo realizada por um público diverso do original, a percepção de ficcionalidade de um idêntico texto pode apresentar diferenças capazes

[11] «a metà strada tra la letteratura e la paraletteratura, tra il discorso politico e propagandistico e quello didattico e didascalico.» [Ganeri (1999, p. 24)]

de subverter integralmente sua colocação num imaginário eixo entre "ficção" e "não ficção".

Da mesma forma, a análise por um particular "modo" narrativo — em nosso caso aquele que prevê o cruzamento da narrativa ficcional com a não ficcional em privilégio da primeira — permite-nos não apenas seguir este gênero ao longo de suas três principais fraturas (a crise da metade do Oitocentos, o advento do Modernismo e a concorrência do Pós-modernismo) como também explicar de maneira espero satisfatória, e complementar tanto à crítica romântica quanto à lukácsiana, o surgimento do romance histórico na Europa Ocidental de início do Oitocentos e a forma, como recém lembrado derivada do romance de inspiração gótica, que este assumiu. Ganeri lembra como

> se trata de um «modo» ligado por um lado ao desenvolvimento da ciência histórica e por outro às dinâmicas sócio-culturais vinculadas à ascensão social da burguesia. Sob este perfil, a análise de György Lukács, mesmo em muitos aspectos ultrapassada, revela-se incontestavelmente ainda atual. [...] A continuidade não é tão ou somente literária: é principalmente filosófica e cultural. Se a questão da relação entre história e invenção assumiu um papel central [...], isto ocorreu porque a relação entre ciência e literatura [...] se modificou [...].[12]

Dessa forma, a discussão acerca do romance histórico é obrigatoriamente uma discussão sobre a teoria e a prática dos gêneros literários, outro ponto de grandíssimo interesse da Academia. Se, como dito, é pouco lembrar que o romance histórico excita público e crítica, chega a ser um lugar-comum a afirmação de que na narrativa pós-moderna (que porém, é importante lembrá-lo, não inclui necessariamente toda a produção contemporânea) os gêneros literários parecem ter perdido por completo e em definitiva seus anteriores paradigmas de diferenciação e autonomia. É exatamente a causa deste motivo, que pode ser resumido na hibridização dos gêneros anteriores e em uma prática que costuma valorizar justamente a invasão de fronteiras, que a identificação e a análise destas novas experiências requerem métodos alternativos de categorização. Inclusive, de certa maneira o primeiro romance histórico, reconhecido fundamentalmente em seu hibridismo tanto por defensores quanto detratores, não passava de um importante elemento indicativo desta mudança e a bom título poderia ser

[12] «si tratta di un «modo» legato da un lato allo sviluppo della scienza storica e dall'altro alle dinamiche socio-culturali legate all'ascesa sociale della borghesia. Sotto questo profilo, l'analisi di György Lukács, pur per molti aspetti superata, si rivela incontestabilmente ancora attuale. [...] La continuità non è tanto o solo letteraria: è soprattutto filosofica e culturale. Se la questione del rapporto tra storia e invenzione ha assunto un rilievo centrale [...], ciò è accaduto perché la relazione tra scienza e letteratura [...] si è modificata [...].» [Ganeri (1999, p. 25)]

considerado o primeiro gênero efetivamente "pós-moderno". Sua investigação é assim necessária para indiretamente responder a esta hipótese e principalmente para opinar se o sucesso atual do romance histórico, tanto pelas novas produções como pelo interesse e revisão dos modelos tradicionais, constitui um ressurgimento de um gênero abandonado ou a adaptação às exigências atuais de um modelo sempre vivo e mutável, caso no qual nosso particular "modo" narrativo seria potencialmente capaz de explicar satisfatoriamente tais mudanças.

O núcleo da questão está, como apontado, no interesse pela teoria dos gêneros, hoje um dos principais motores da historiografia e mesmo da crítica literária. O interesse pelos gêneros parece ser uma sequência de episódios intercalados por desinteresses e atualmente estamos presenciando a força de uma nova fase que tomou corpo em meados dos anos '80, nascida no processo de oposição ao domínio pleno da crítica por parte das várias vertentes estruturalistas precisamente durante seu auge (a célebre conferência de Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz é de 1966)[13]. Não deixa se ser interessante como exatamente no momento de maior força do estruturalismo tenha se sentido a necessidade de voltar a praticar uma historiografia literária que não se resumisse à mera cronologia, na expressão de uma prática multidisciplinar que afetou mesmo as ciências ditas "duras". Vivia-se, afinal, o momento da afirmação também entre o grande público de artes e pensamentos antes restritos, provocadores e vanguardistas, e hoje imprecisamente acomunados sob a única e imprecisa etiqueta de "pós-modernismo"; a causa desta afirmação era precisamente uma crise dos paradigmas cognitivos espaço-temporais que foram potencializados e apressados pelas profundas mudanças sociais, econômicas e populacionais daqueles anos.

No campo da teoria dos gêneros, o efeito prático desta revolução foi o citado entendimento dos mesmos como uma questão de contextualização social da literatura no momento de produção e, especialmente, de recepção da obra literária. Com o risco de uma simplificação excessiva, seria possível julgá-lo como uma recusa às anteriores teorias de gênero, completamente substituídas mas das quais herdariam o antigo nome; é exatamente neste sentido que Ganeri afirma como a própria noção de gênero esteja

> no centro de uma disputa entre as teorias de tipo normativo e classificatório, e as propostas de tipo pragmático e sociológico, ligadas à estética

[13] Como lembra Ganeri, o maciço estruturalista fizera com que durante muito tempo a questão dos gêneros literários fosse vista como secundária ou simplesmente superada, da mesma forma como ocorrera no âmbito das tendências críticas entre os anos '30 e '50, como o formalismo russo e em muito maior medida o *New Criticism*, que apesar das diferenças coincidiam em uma suspeita por qualquer modelo historiográfico totalizante, que no estruturalismo mais rigoroso praticamente se transformaria em uma efetiva recusa à historiografia literária *tout court*.

> da recepção, à sociologia da literatura e em geral a todas as orientações críticas que põem a atenção no momento social da recepção e no público.[14]

Trata-se de uma abordagem difícil pois ao consenso teórico corresponde, mesmo pela novidade, uma gama de abordagens práticas dissonantes, não havendo nem mesmo uma sistematização das alternativas ou um acordo sobre o significado de sua terminologia básica. Há, contudo, uma consequência prática comum, que é o banimento, derivado da compreensão de sua ineficácia e mesmo impossibilidade, da anterior postura normativa. Em verdade, ainda fica em aberto uma discussão extensa sobre a efetiva interpretação para a noção de "normativo": se é realmente difícil entendê-la como um «sistema controlado por normas codificadas», é todavia em certa medida aceitável uma compreensão do mesmo qual «sistema de normas abstraídas de um grupo de textos selecionado», que além de onipresente na historiografia literária (inicia em Aristóteles e chega facilmente mesmo a aspectos de Lukács e da crítica sociológica dele derivada) demonstra-se não raro mais eficiente que abordagens teoricamente sólidas mas de realização bastante frágil.

Em sua introdução ao romance histórico na Itália, Ganeri lembrava também o importante trabalho *Beyond Genre* [*Para além do gênero*] de Paul Hernadi que, partindo de uma resenha dos sistemas de gêneros do Novecentos, se concentrava na discussão das duas correntes mais comuns naquele início dos anos '70, nas quais a certeza da necessidade de inovação era acompanhada pelas dúvidas sobre como esta deveria ser efetuada: o sistema histórico-dialético derivado de Lukács, do qual podemos hoje ver uma claríssima continuação em Frederick Jameson, e o sistema modal de Frye que, com uma disposição ironicamente estruturalista, servia de pilar à teorização do próprio Hernadi. Vistos hoje, se a influência do primeiro é ainda fortíssima, o legado do segundo é muito menor apesar do furor na aclamação pública à época de sua primeira divulgação. Tais propostas teóricas eram de qualquer maneira anteriores às motivações daquela revolução, servindo assim para preencher a lacuna deixada pela recusa do complexo estruturalista enquanto outras teorizações, mais adequadas na resposta às dúvidas que haviam motivado o debate, tomavam forma durante a década. Destas, vale lembrar em particular a obra *Les genres du discours* [*Os gêneros do discurso*] de Tzvetan Todorov, publicada em 1978 e que apresentava uma série de posturas e propostas inovadoras, iniciando pelo título que substituía a anterior formula de "gêneros

[14] «al centro di una disputa tra le teorie di tipo normativo e classificatorio, e le proposte di tipo pragmatico e sociologico, legate all'estetica della ricezione, alla sociologia della letteratura e in generale a tutti gli orientamenti critici che pongono l'attenzione sul momento sociale della ricezione e sul pubblico.» [Ganeri (1999, p. 28)]

literários" por um "gêneros do discurso" muito mais adequado em uma época na qual se tornavam rotineiras não apenas as hibridizações entre os gêneros literários, mas entre os vários meios artísticos e mesmo entre qualquer "texto", aqui entendido em senso lato como um produto discursivo. Mais que novas fórmulas linguísticas, o crítico franco-búlgaro dava voz a uma corrente que defendia uma aproximação histórica e empírica aos gêneros literários, similar àquela apresentada neste trabalho e oposta à costumeira acepção lógico-normativa. Além disto, era um elemento praticamente inédito o reconhecimento de que a reorganização dos gêneros literários no Romantismo devia ser observada como um sinal da revolução nas expectativas de um "público" que também mudara: os desafios da estética da recepção permitiam agora ver as mudanças na recepção literária como a exigência de uma nova compreensão para os gêneros, principalmente no caso de obras produzidas a partir daquele momento. Uma visão que hoje pode soar patente, mas que mantinha o sabor revolucionário daquelas inovadoras propostas alemãs de compreensão da literatura de meados dos anos '60.

O valor da estética da recepção se fez sentir também em outra importante obra, com não poucos pontos de contato com a teorização de Todorov. Trata-se do *Alteridade e modernidade da literatura medieval* (1979), no qual Jauss também colocava em prática seus desafios da estética da recepção empregando os gêneros na forma de categorias funcionais para a interpretação da história literária; de fato, entendia-se mesmo que mais de um sistema de gêneros fosse possível e válido, assim facultando diversas interpretações das relações entre grupos de obras, seus sistemas e, evidentemente, seu público. Nesse sentido, cabe retomar a citação lembrada por Ganeri na qual Jauss respondia à noção crociana de alteridade de uma obra com as demais ao afirmar que

> [a] obra literária é condicionada pela alteridade, ou seja, pela relação com uma consciência e forma de compreensão diversa [...]; é exatamente isto que revela a natureza gradual do fenômeno e a «legítima transformabilidade» dos gêneros literários, desde que estejamos dispostos a não conceber mais em modo substancialista o conceito clássico de gênero literário. Isto exige que não se atribua aos «gêneros» literários (que além do mais são hoje chamados desta forma somente em sentido metafórico) nenhuma outra universalidade senão aquela que se revela na transformação de sua manifestação histórica. Com a validade atemporal assumida pelo conceito substancialista da poética clássica dos gêneros, não devem de maneira alguma serem menosprezados os aspectos gerais e típicos de cada gênero que fazem com que um grupo de textos se mostre pertencente a um mesmo grupo ou fortemente vinculados entre si. [...] Assim, os gêneros literários devem ser entendidos não como *genera* (classes) em sentido lógico, mas grupos ou *famílias históricas*.[15]

[15] «[l]'opera letteraria è condizionata dall'alterità, cioè dal rapporto con una coscienza e forma di

Esta percepção relativa à recepção das obras tem sido, cada vez mais, acompanhada de um fazer sociológico para a compreensão do romance histórico, no qual além de um certo pragmatismo derivado de Lukács, do romance histórico como forma de ultrapassar os limites da historiografia, busca-se nestas obras a expressão polifônica de uma sociedade igualmente multifacetada. O duplo caminho pela estética da recepção e pela sociologia da literatura tem se mostrado extremamente benéfico, pois lida-se com posições necessariamente complementares nas quais o aspecto mais teórico da primeira pressupõe justamente a necessidade de uma vinculação de qualquer teorização à prática da arte e da crítica. O aclamado "relativismo" pós-moderno é assim finalmente entendido em sua efetiva dependência contextual e não no ingênuo *laissez-faire* teórico que contamina boa parte das discussões.

Trata-se, com efeito, do diálogo adotado por este próprio trabalho, e é o que nos justifica, na contramão do interesse inicial de Jauss, ao atribuir um grande valor não apenas ao contexto da recepção de uma obra literária, mas também àquele de sua produção. Nisto talvez resida a real diferença desta proposta, para o qual trago em defesa as palavras, lembradas por Ganeri, de outro importante nome daquela corrente, Erich Köhler:

> O grande significado da «Rezeptionsästhetik» não creio necessite ser demonstrado. Me parece porém absolutamente necessário refletir sobre as possibilidades de uma «estética da produção», orientada na direção da sociologia da literatura. Neste sentido a diferença entre Jauss e mim não nasce de uma contradição, mas sim de uma divisão do trabalho no âmbito de uma estratégia convergente, o que não significa que se compartilhem sempre as opiniões.[16]

Em suma, não se trata nem mesmo necessariamente de negar, *a priori*, uma qualidade normativa dos gêneros literários ou do discurso em nome de uma abordagem pragmática; trata-se sim, como lembrava o próprio Kohler, de negar aos estatutos dos

comprensione diversa (...) proprio questo rivela la natura graduale del fenomeno e la «legittima trasformabilità» dei generi letterari, a patto che si sia disposti a concepire non più in modo sostanzialistico il concetto classico di genere letterario. Questo richiede che non si attribuisca ai «generi» letterari (che ormai del resto vanno chiamati così solo in senso metaforico) nessun'altra universalità, se non quella che appare nella trasformazione della loro manifestazione storica. Con la validità atemporale assunta dal concetto sostanzialistico della poetica classica dei generi, non si devono in nessun modo sottovalutare gli aspetti generali e tipici di ogni genere che fanno apparire un gruppo di testi come dello stesso tipo o strettamente collegati fra loro. (...) Dunque i generi letterari sono da intendere non come *genera* (classi) in senso logico, ma come gruppi o famiglie storiche.» [Jauss (1989, p. 221-223)]

[16] «Il grande significato della «Rezeptionsästhetik» non credo abbia bisogno di essere dimostrato. Mi sembra invece assolutamente necessario riflettere sulle possibilità di un'«estetica della produzione», orientata verso la sociologia della letteratura. In questo senso la differenza tra Jauss e me non nasce da una contraddizione, ma piuttosto da una divisione del lavoro all'interno di una strategia convergente, il che non vuol dire che si sia sempre della opinione.» [Bordoni (1982, p. 14)]

gêneros literários um valor substancialista, entendendo o conceito de gênero «não *ante rem*, como um universal realístico-normativo, e nem mesmo *post rem*, em uma acepção nominalista e classificatória, mas como existente *in re*»[17]. Uma afirmação que, para além da valiosíssima contribuição intelectual, revela sua origem nas dúvidas da filosofia medieval com a classificação dos universais; mais que buscar o ponto de encontro com pensamentos antigos como os de Avicena e Aberlardo, faz-nos lembrar de como a discussão acerca da estética da recepção tenha nascido, de maneira nada surpreendente, no âmbito do estudo da literatura medieval. A este respeito, uma das terríveis consequências dos movimentos anti-historiográficos da crítica do Novecentos foi justamente uma diminuição preocupante e, mais, angustiante do interesse pelas obras não contemporâneas, cujo efeito prático é a débil conexão de qualquer perspectiva temporal estranha ao crítico se este não estiver mais do que somente familiarizado com um elenco de títulos antigos.

É assim que, emulando Ganeri, que simplesmente reproduzia a boa prática investigativa de ditames filológicos, este trabalho partiu da certeza de que

> a definição do estatuto de gênero é uma operação teórica vinculada a uma precisa impostação historiográfica. O reconhecimento da interdependência entre as definições teoréticas e as metodologias historiográficas implica a superação das velhas perspectivas normativas em favor de perspectivas pragmáticas.[18]

Em suma, é por estes mesmos motivos que proponho uma investigação de *I promessi sposi* por uma diferente acepção de gênero, na qual o romance histórico do primeiro Oitocentos é uma importante concretização de um "modo" narrativo perene que busca articular a narrativa histórica com a ficcional, no objetivo de complementar a primeira, explicá-la ou opô-la a outras narrativas históricas. Isto pode ser feito pela oportunidade única que temos de acompanhar o desenvolvimento seja do percurso literário de Manzoni, marcado ao menos desde suas primeiras tragédias exatamente pelo encontro entre história e ficção, seja do intelectual, pela existência do *Del romanzo storico*, um documento teórico único desta primeira época que nos permite acompanhar seu romance como um verdadeiro laboratório experimental.

Quanto à obra, esta postura permite uma melhor apresentação da mesma, princi-

[17] «non *ante rem*, come un universale realistico-normativo, e neppure *post rem*, in accezione nominalistica e classificatoria, ma come esistente *in re*.» [Ganeri (1999, p. 27)]

[18] «la definizione dello statuto di un genere è un'operazione teorica connessa a una precisa impostazione storiografica. Il riconoscimento dell'interdipendenza tra le definizioni teoretiche e le metodologie storiografiche implica il superamento delle vecchie prospettive normative a favore di prospettive pragmatiche.» [Ganeri (1999, p. 34)]

palmente a um público que não está acostumado a ela, como o brasileiro, e que não poderia acompanhar a intensa investigação que tem sido realizada na Itália. Quanto ao romance histórico em geral, os fundamentos teóricos para esta postura, que serão apresentados a seguir, espero possam oferecer uma alternativa a ser considerada na avaliação de qualquer narrativa que proponha este encontro entre o histórico e o ficcional.

2.1 O "modo" narrativo do romance histórico

> *εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων: ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.* (Aristóteles)[19]

Todo estudioso de literatura e narrativas em geral conhece a diferença traçada por Aristóteles entre ἱστορία [história] e ποίησις [poíeesis]: a primeira é exposição de quanto ocorreu (τὰ γενόμενα), a segunda de quanto poderia ocorrer (οἷα ἂν γένοιτο). Ainda mais importante, sua *Poética* evidenciava como não era necessariamente o meio ou qualquer outro aspecto exterior a definir se um relato fosse ficcional ou não ficcional, exemplificando com um hipotético Heródoto posto em metro. Ao contrário, a diferença entre a ἱστορία e a ποίησις se estabelecia como uma diferença entre suas relações com a verdade. Desta forma, além do "poeta" passar de feitor de versos a criador de tramas, entende-se como a "história" possa mesmo soar menos verossímil que a "poesia", pois a verdade da primeira diz respeito à correspondência com a realidade, enquanto a da segunda à coerência com nossa percepção acerca da mesma.

Este trecho em epígrafe tem sido não poucas vezes citado como uma defesa *avant la lettre* das artes literárias e da capacidade imaginativa humana, até mesmo opondo-as a um menos válido cientificismo da historiografia. Mas a postura de Aristóteles, como sabemos, era organizativa e descritiva; seu propósito classificatório e não divisório simplesmente ressaltava o importante fator da existência de duas formas básicas para a narrativa. Esta classificação pode ser tomada, inclusive adaptando sua terminologia a nossos fins específicos, como ponto de referência para certas constatações

[19] «E de fato as obras de Heródoto poderiam ser postas em verso e ainda assim seriam um tipo de história, escritas ou não escritas em metro. Esta é a verdadeira diferença, que uma fala do que ocorreu e a outra do que pôde ocorrer. E por isto a ποίησις é mais filosófica e séria que a ἱστορία, pois a ποίησις costuma se referir ao universal enquanto a ἱστορία discorre sobre o particular.» [Aristóteles (1998, 1415β)]

teóricas de âmbito narratológico que serão necessárias ao debate sobre o romance histórico manzoniano. Afinal, o próprio Manzoni discutiu exatamente o trecho em questão, apresentando-o como uma longa nota de rodapé em seu *Del romanzo storico.* Mas Manzoni também sabia, como expôs Bermann, que no início do Oitocentos a vantagem da poesia sobre a história como veículo para a transmissão de verdades universais, já havia diminuído quase ao ponto da nulidade: servira a Heródoto e Eurípedes, mas não a Sismondi e a Scott.

É desta forma que nos convém iniciar conceituando "narrativa" como um dos quatro modos retóricos fundamentais do discurso, junto à "exposição", à "argumentação" e à "descrição". Sua função é a apresentação ou representação de um grupo, geralmente sequencial (mesmo quando desordenado cronológica e/ou logicamente), de fatos ficcionais e/ou não ficcionais na forma de "eventos" por meio de alguma expressão comunicativa, como a linguagem verbal, a música, a pintura ou a dramatização. De fato, podemos identificar o "modo narrativo" como sendo um conjunto de métodos utilizados por uma voz autoral para transmitir a um público uma "trama" (entendida como um conjunto de eventos), no processo denominado "narração" (do qual decorrem os fatos).

Os quatro modos retóricos fundamentais acima lembrados são, evidentemente, concepções abstratas de traços identificáveis nas mais diversas instâncias comunicativas: seria no mínimo ingênuo imaginar práticas "puras" dos mesmos. Em particular, entre as práticas vinculadas à narrativa a mais comum (e que mais nos interessa) é o *storytelling*, o "contar histórias"[20], que se distingue como característica fundamental e universal da espécie humana[21]. Forma de comunicação essencialmente verbal, mas aberta a outros canais de comunicação, possui no modo narrativo seu traço fundamental, com a constante acolhida dos demais modos, em particular da descrição.

Seria interessante avaliar as possibilidades de uma narrativa em linguagens não humanas, principalmente vistas as recentes pesquisas em psicologia e sociologia de primatas. Fato é que a narração humana é certamente distinta não apenas por sua articulação linguística, mas principalmente por implicar, além de um objetivo integrado

[20] Muitos autores se referem ao *storytelling* como um ato exclusivo da narração preponderantemente ficcional, e/ou uma concretização na qual o meio verbal não é necessariamente preponderante ou mesmo fundamental; contudo, neste texto emprego o termo para me referir unicamente à comunicação de tipo verbal preponderantemente narrativa. Desta forma, entram em minha acepção do termo desde comunicações orais como piadas, relatos de viagem e narrações esportivas até comunicações escritas como relatos históricos, narrativas ficcionais e trechos de opiniões jurídicas.

[21] Como é sabido, não poucos autores chegam mesmo a considerar a participação, ativa e passiva, em formas de *storytelling* como uma necessidade psicológica básica.

à comunicação, uma faculdade de compreensão temporal e uma consequente capacidade de distanciamento dos fatos que justificadamente podemos considerar como exclusivamente humanos. Um simples exercício intelectual pode nos demonstrar como, intuitivamente, julgamos o domínio do modo narrativo por parte de uma criança, para além do anterior uso linguístico efetivo, como um marco importante em sua evolução intelectual (mesmo havendo confusões e diferenças em relação à compreensão adulta dos momentos de enunciação, de referência e de ação de cada narrativa); além disto, é o domínio da narração ficcional quando reconhecida como tal (e da qual a capacidade consciente e intencional de inventar, eventualmente para o engano dos outros, é provavelmente o primeiro aspecto) a representar seu aspecto mais social. Com efeito, uma incapacidade de domínio e reconhecimento deste modo narrativo a partir de certa idade seria provavelmente descrita como sinal de alguma deficiência na faculdade comunicativa ou na interação social.

Outra prova da humanidade do modo narrativo é a lembrada abertura a formas de expressão não verbais, e geralmente tidas por "artísticas", como pintura, escultura e representação cinemática. Análises quanto à narratologia nestes meios de expressão e quanto à tradução entre meios, particularmente se o fator verbal é completamente excluído, já foram feitas e estariam muito além da proposta deste trabalho; entretanto, podem ser eventualmente retomadas na discussão sobre o modo narrativo particular que nos interessa, isto é, aquele que funde a narrativa ficcional com a não ficcional.

Afinal, mais que os princípios narratológicos traçados acima, interessa-nos principalmente a distinção já encontrada em Aristóteles entre a ἱστορία, a narrativa "histórica" ou "não ficcional", e a ποίησις, a narrativa "ficcional". É certo que também esta distinção, como aquela entre os modos retóricos, não passa de uma abstração funcional impossível em "estado puro": não somente é impraticável imaginar uma narrativa ficcional completamente afastada da realidade, mas a própria execução da narrativa não ficcional, em senso lato da narrativa histórica, exige um específico operar poético de seu autor, ao menos pela obrigatoriedade em se adaptar um grupo de eventos, cuja transmissão seria intuitivamente mimética, a específicos meios diegéticos. É neste sentido que, subvertendo ligeiramente a intenção original, podemos concluir como White que «geralmente há um elemento poético em toda a escrita histórica»[22].

A concorrência de elementos históricos e poéticos em qualquer narrativa faz com que a distinção entre ἱστορία e ποίησις se coloque muito mais em um plano extratex-

[22] A fórmula é apresenta por White, com variações, em praticamente toda sua obra; contudo, é necessário lembrar que White refere-se a um aspecto muito específico do fazer historiográfico.

tual, no qual as intenções e percepções de autores e leitores são cardeais, do que em particulares elementos textuais e comunicativos. Se por um lado é inegável que existam traços mesmo formais típicos às duas propostas narrativas, estes são muito mais ditames da conveniência e do costume de cada cultura narrativa do que consequências da proposta narrativa adotada; prova disto são não apenas as conhecidas variações diatópicas e diacrônicas dos estilemas de cada grupo, mas principalmente o fato de ser sempre possível, como veremos, mascarar uma narrativa ficcional de ἱστορία e uma não ficcional de ποίησις. Em seu *Descrizione e citazione* [*Descrição e citação*], após lembrar como Émile Benveniste lançara mão indistintamente de narrativas históricas e ficcionais em seu estudo sobre o verbo francês, Carlo Ginzburg resumia esta conclusão brilhantemente ao indicar o ponto onde deveria ser centrado o interesse do historiador:

> Afirmar que uma narração histórica se assemelha a uma narração inventada é óbvio. Creio seja mais interessante perguntar-se porque percebemos como reais os eventos narrados em um livro de história. Geralmente se trata de um resultado produzido por elementos tanto extratextuais quanto textuais. Vou me concentrar nestes últimos, buscando ilustrar alguns procedimentos, ligados a convenções literárias, com os quais historiadores antigos e historiadores modernos tentaram comunicar aquele "efeito de verdade" que consideravam uma parte essencial do trabalho ao qual se dispunham.[23]

Contudo, o texto de Ginzburg se abria com uma interessante distinção entre as relações de veridicidade nas narrativas, basilar em toda a teorização do autor em seu diálogo com White e particularmente apropriada ao estudo do romance histórico. Afinal, exatamente como percebera Manzoni no início do Oitocentos, se a binária divisão aristotélica entre "verdadeiro" e "possível" bastava ao estudo da tragédia, um meio de narração mimético, podemos nos apropriar desta mais adequada divisão entre "verdadeiro", "falso" e "fingido", para a qual Ginzburg toma como ponto de partida, citando Sextus Empiricus, um obscuro gramático grego chamado Asclepíades de Mirléia:

> Sobre a história, esta pode ser *verdadeira*, *falsa* ou *qual fosse verdadeira*. *Verdadeira* é aquela que trata de fatos que ocorreram, *falsa* aquela que trata de ficções e mitos, *qual fosse verdadeira* aquela encontrada nas comédias e mimos.[24]

[23] «Affermare che una narrazione storica somiglia a una narrazione inventata è ovvio. Mi pare più interessante chiedersi perché percepiamo come reali gli eventi raccontati in un libro di storia. Di solito si tratta di un risultato prodotto da elementi sia extratestuali sia testuali. Mi soffermerò su questi ultimi, cercando di illustrare alcuni procedimenti, legati a convenzioni letterarie, con cui storici antichi e storici moderni hanno cercato di comunicare quell'"effetto di verità" che consideravano parte essenziale del compito che si prefiggevano.» [Ginzburg (2006, p. 16)]

[24] «Ex historia enim aliam quidem dicit esse veram, aliam vero falsam, aliam autem tanquam veram. Et veram quidem, eam, quae versatur in rebus quae geruntur. Falsam autem, quae versatur in fingimentis et fabulis. Tanquam veram autem, cuiusmodi est comedia et mimi.» [Ginzburg (2006, p. 20)]

Efetivamente, a caracterização humana do *storytelling* abre-o à possibilidade de ser, seja em âmbito de produção quanto de recepção, verdadeiro ou não verdadeiro. Se por um lado ἱστορία mostra-se um termo capaz de abrigar toda a narrativa verdadeira[25], por outro lado é impreciso e inadequado incluir toda compreensão narrativa contemporânea quanto à ficção sob o exclusivo rótulo de ποίησις: a divisão que proponho aqui, buscando facilitar o estudo do romance histórico, é tetrapartida entre ἱστορία, ποίησις, ψεῦδος [pséudos] e ἀπάτη [apatee][26]. Para nossos propósitos neste texto, a primeira é o único modo narrativo correspondente à realidade[27]; a segunda, restringindo os originais âmbitos platônico e aristotélico, é o modo que se reconhece como ficcional, cuja principal característica é a coerência mantida pela exigência de verossimilhança[28]. Tanto o terceiro quanto o quarto modos são essencialmente falsos, mas o ψεῦδος é, nas linhas de Asclepíades, um falso que se reconhece como tal, sendo portanto muito mais adequadamente compreendido como "fingido", e cuja força expressiva decorre precisamente deste reconhecimento[29], ao passo que o quarto é o falso que deseja ser recebido por verdadeiro, fazendo supor uma inexistente correspondência com a realidade[30]. A diferença entre as três abstrações ficcionais, principalmente entre ποίησις e ψεῦδος, é não raro tênue, não somente pela impossibilidade, também neste caso, de práticas puras de cada um, mas principalmente pelas diferentes posturas onto e epistemológicas possíveis que, em linhas gerais, podem ser resumidas em teorias de correspondência ou coerência à verdade, às quais se acrescentam, ao menos desde o ceticismo grego que veremos na voz do Carneades citado em *I promessi sposi*, posturas pragmatistas a partir de finais do Oitocentos pela concordância ou oposição à virada epistemológica de Charles Sanders Peirce.

É importante precisar como justamente a abstração desses modos narrativos lhes impede práticas constantes. Cada um desses modos, incluindo o "histórico", necessita em cada matriz cultural de formas peculiares de concretização em nome do convenci-

[25] Seria evidentemente possível uma divisão mais precisa, inclusive na crítica de quanto apresentado por Asclepíades, mas não entra no âmbito deste projeto.

[26] O emprego de termos em grego clássico, mais que o desejo de filiar-se às primeiríssimas teorizações a respeito, permite separar e evidenciar mais adequadamente dentro do discurso teórico os conceitos aos quais me refiro, quando comparados ao uso de termos em português como "narrativa verdadeira", "falso" ou "mentira". A dificuldade terminológica, com efeito, continua sendo por estes motivos um aspecto complicado de um comportamento científico à crítica literária em geral, e de modo particular àquela do romance histórico.

[27] ἱστορία — informação, indagação; resultado de uma indagação, conhecimento; relação verbal do que se investiga, história. Pereira (1990)

[28] ποίησις — criação; ação; fabricação, confecção; arte da poesia; faculdade poética; poesia, poema; criação legal por adoção, adoção. Pereira (1990)

[29] ψεῦδος — mentira; erro; ficção poética; ação enganosa, ardil de guerra. Pereira (1990)

[30] ἀπάτη — engano, cilada, fraude; astúcia, artimanha. Pereira (1990)

mento do leitor. Em nosso contexto, por exemplo, é comum que se tome por exigência narrativa do modo histórico a representação não apenas de uma sequência ordenada, cronológica ou logicamente, dos fatos narrados, mas também a indicação das possibilidades de confirmação em terceiros dos mesmos fatos (entre as quais a citação é a mais evidente) e uma geral imitação da prosa das ciências duras, que implicaria a distinção explícita das hipóteses e sugestões do autor[31]. O número de estruturas e traços típicos para o modo "poético" é amplo a ponto de impossibilitar o manejo adequado neste espaço, mas devemos ao menos lembrar como, mesmo considerando o peso da verossimilhança, a expectativa atual é de que no contemporâneo este seja reconhecivelmente não verdadeiro: em outras palavras, uma narrativa ficcional que buscasse a todo custo disfarçar-se por verdadeira soaria hoje uma ingênua e principalmente datada pretensão, incapaz de fazer frente às expectativas contemporâneas para uma "boa" literatura.

Nessa incapacidade do modo poético, abre-se o caminho para tratar dos dois outros modos, o "pseudótico" e o "apatético"[32]. Para o primeiro, como para o modo poético, exige-se que a narrativa se reconheça como não verdadeira. Mais que isto, e talvez aí resida a real diferença, exige-se que tal reconhecimento seja implícito no primeiro e explícito neste segundo caso: exemplos poderiam ser o romance histórico para aquele, que deve deixar apenas subentendido não ser verdadeiro mesmo para não destruir a interação entre "história" e "ficção", e a estilização sob forma de fábula infantil como em *Alice in the Wonderland* (1865), *Pinocchio* (1883) ou em *Animal Farm* (1945) no segundo, onde são justamente o reconhecimento da natureza ficcional e a explicitação dos elementos históricos a orientarem a recepção. Em ambos os modos, todavia, é comum que se tenha de lidar, ao menos indiretamente, com alguma tradição cultural de expressão no *storytelling* de fatos não verdadeiros[33]. Finalmente, o último modo da falsidade, que pouco nos interessa neste âmbito, parece apresentar a exigência universal de ser formalmente idêntico ao histórico, buscando assim distinguir-se do "poético" e do "pseudótico": é o modo que só começa a ser efetivamente estudado durante o Renas-

[31] Neste sentido, a produção de autores como White e E. H. Carr, apesar de já datada, ainda constitui nosso principal ponto de referência; da mesma forma, uma proposta de entendimento do *storytelling* como diferentes modos narrativos acaba por valorizar as pós-modernas propostas alternativas de escrita historiográfica, inclusive na adoção de meios não exclusivamente verbais.

[32] Os nomes sugeridos são, intencionalmente, horríveis: trata-se de uma proposta provisória para este estudo do romance histórico, e da mesma forma como o "pragmaticismo" de Peirce os nomes me soaram suficientemente feios para me assegurar que ninguém os tomasse como emprestados em outras discussões ou os vinculasse a posturas teóricas com as quais esta teoria se mostra incapaz de lidar.

[33] Afinal, como já foi dito, toda apreciada narrativa pós-moderna costuma ser, em maior ou menor medida, a expressão paródica de um grupo, de maior ou menor dimensões, de narrativas às quais se refere implícita ou explicitamente.

cimento (pense-se em Lorenzo Valla em seu discurso sobre a *Donatio Constantini*), e ao qual devemos agradecer por motivar o surgimento da filologia textual e da ecdótica.

Em suma, entre os modos narrativos apontados o "histórico" é o real, "poético" e "pseudótico" são fingidos e diferenciados no reconhecimento deste fingimento, e o "apatético" é falso. A diferença de reconhecimento entre "poético" e "pseudótico", em particular, interessa-nos por dela decorrer que o primeiro não seja por estatuto ficcional, ou seja, que não é necessária uma ausência de correspondência com a realidade, mas sim uma ausência de comprovação (textual, ou mesmo em potencial) da mesma. Apesar de nos afastarmos da opinião de Aristóteles, continuamos entendendo como a ποίησις expresse o potencial, mas admitindo como este possa ser uma realidade; visto por outro lado, da exigência por parte do modo histórico, sob formas culturalmente variáveis (que podem incluir mesmo a referência a um reservatório mitológico comum ou a submissão a alguma *auctoritas*, expressões que nós tomaríamos por inviáveis na comprovação da realidade), de uma comprovação externa dos eventos narrados podemos deduzir como este seja possível somente quando tal comprovação exista; mas a escrita da História, como reconhecido pelas mais diferentes ideologias historiográficas, é um constante preenchimento de lacunas entre os eventos comprováveis. O grande papel do historiador, no fundo, é saber preencher corretamente estas lacunas, ato que se constitui precisamente como expressão do modo poético: a suposição bem fundamentada, aquela que é tida por mais provável ou, alternativamente, aquela que resulta em fatos que melhor explicam os eventos históricos, é um dos melhores exemplos para este entendimento de ποίησις e sua distinção de ψεῦδος.

Isto deveria explicitar como praticamente qualquer *storytelling* histórico e poético seja necessariamente o privilégio de algum modo narrativo, especialmente quando a necessidade de influenciar a recepção e as dificuldades de investigação impossibilitam uma narrativa puramente histórica. Se por um lado há narrativas essencialmente poéticas, nas quais o histórico é um mero elemento subordinado de coerência e verossimilhança, podemos imaginar como sempre tenha sido necessária a qualquer cultura humana uma prática adequada do cruzamento entre o histórico e o poético que privilegiasse o primeiro, como nos casos de um elevado número de lacunas a serem preenchidas ou, de modo especial, quando se desejava criticar os fatos detraídos por outros historiadores dos eventos históricos sem dispor de provas documentais em contrário, sendo necessário valer-se retoricamente de suposições coerentes e adequadas ao convencimento de um público do caráter não histórico daquelas. Já deve ser evidente como o romance histórico está aqui sendo apresentado como uma particular concretização

desta prática, catapultado pela revolução onto e epistemológica aludida por Lukács.

Assim, o diferencial não se localiza tanto na existência ou menos de um modo de encontro entre histórico e poético e mesmo pseudótico, pois este sempre existiu; também não deve ser encontrado necessariamente nas diferentes concretizações dos mesmos que abrem espaço a experiências individuais. Nosso elemento situa-se, sim, na relação que autores e públicos mantém com a verdade, pois é esta que orienta a forma deste modo de encontro, a ponto de poder mesmo declará-lo inútil e impossível, ou alternativamente anular suas fronteiras com a historiografia propriamente dita. Trata-se da questão que orienta não apenas *I promessi sposi*, dificultada pela invasão de um elemento religioso e portanto de fé. Antes de abordá-lo dentro do percurso de formação de Manzoni, porém, cabe seguir brevemente na discussão sobre esta relação com a verdade, principalmente frente a uma expressiva corrente historiográfica que, relacionando-se indiretamente com as experiências do romance histórico, da mesma forma mantém sérias dúvidas quanto suas fronteiras com a narrativa propriamente "histórica".

2.2 No panorama da historiografia atual

> *A los quince minutos de caminar, doblamos por la izquierda. En el fondo divisé una suerte de torre, coronada por una cúpula. — Es el crematorio - dijo alguien -. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler.* (Borges)[34]

Em um dos melhores contos de *El libro de arena* (1975), Borges tocava com sua típica sutileza num ponto nevrálgico da historiografia contemporânea: a discussão sobre o nazismo e, especialmente, sobre o Holocausto. Uma alusão talvez duvidosa vista sua pretensa demofobia, mas que nos interessa no cruzamento do discurso histórico e ficcional que estamos descrevendo e que, como foi dito há pouco, se qualifica essencialmente por sua relação com a verdade. Afinal, até que ponto esta trama borgeana se afasta do relato historiográfico sobre aquela vergonha? E principalmente, face à existência de uma corrente assustadoramente crescente de negacionismo, em que ponto o *storytelling* daquele grande autor argentino deixaria de ser uma "novela histórica"?

Já lembramos como Aristóteles dividira entre história e poesia, e como Manzoni reconhecera que tal divisão era, mais que um princípio, o resultado obrigatório de uma

[34] «Depois de caminhar por quinze minutos, dobramos à esquerda. Ao fundo vi uma espécie de torre, coroada por uma cúpula. — É o crematório - disse alguém -. Dentro está a câmara letal. Dissem que a inventou um filantropo cujo nome, creio, era Adolf Hitler.» [Borges (1977)]

sistematização retórica em uma época ainda carente de um pensamento historiográfico. Afinal, somente em Cícero, o primeiro a descrever a história como um *opus operatorium* com exigências específicas, as implicações retóricas da escrita historiográfica genuína seriam reconhecidas. Como lembra Bermann,

> entre as missões de Cícero estava o estabelecer para a retórica — agora alargada para englobar a história e mesmo a filosofia — o *status* que Aristóteles lhe negara. Mas a aptidão da história para transportar o que é universal não seria percebida completamente até Agostinho, em seu *De civitate Dei*, ser o primeiro a localizar os particulares da história dentro de um esquema providencial cristão. Uma vez que a retórica fora aceita como uma arte que afetava qualquer tipo de escrita, [...] o palco estava montado para a assimilação ativa [...] da história e da poesia desde a Renascença até a época de Manzoni. [35]

Efetivamente, não pouco da prática historiográfica, da época de Manzoni e da nossa, é devida às elaborações renascentistas, de nomes como Petrarca, Coluccio Salutati e Poggio Bracciolini. Pouca inovação havia em relação a Agostinho, e portanto a toda a Idade Média, quanto à história percebida como a concretização de um grande desenho divino; a novidade estava naquela relação sensacionalista de extensões por vezes inéditas, e principalmente pela consciência sobre o papel linguístico da exposição. A eloquência, que já fora tratada por Dante retomando Virgílio e que Petrarca disseminara a toda a época em seu amor incondicional por Cícero, foi elevada em importância a ponto de a retórica não mais ser um elemento da prática historiográfica: invertidas as relações, esta última era agora subscrita integralmente ao âmbito da primeira. Em relação a Aristóteles, a nova "história" se aproximava até quase coincidir-se com aquela ampla e não precisamente definida noção de "poesia", modificando por completo o papel ao qual o público da narrativa historiográfica estava acostumado. Apesar das diferenças formais, a todos os efeitos «a escrita se tornava história ou poesia de acordo principalmente com a intenção do autor e a crença do público»[36].

A progressiva mas problemática coincidência entre história e poesia esteve longe de uma linearidade e universalidade, mas já se mostrava suficientemente resolvida em dois autores italianos do Renascimento tardio, Lodovico Castelvetro e Torquato Tasso (autor

[35] «It was among Cicero's missions to establish for rhetoric — now enlarged to encompass history and even philosophy — the status that Aristotle denied it. But the aptitude of history for conveying what is universal would not be fully realized until Augustine in his *De civitate Dei* first positioned the particulars of history within a Christian providential scheme. Once rethoric was accepted as an art affecting all writing, [...] the stage was set for the active asimilation [...] of history and poetry from the Renaissance to Manzoni's own day.» [Bermann (1996, p. 34)]

[36] «writing becomes history or poetry largely according to the author's intention and the audience's belief» [Bermann (1996, p. 36)]

daquele "proto-romance histórico" que foi a evolução entre a *Gerusalemme liberata* de 1575 e a *Gerusalemme conquistata* de 1593), que Manzoni não casualmente cita em seu ensaio sobre o gênero. O primeiro o fazia ao argumentar que toda a poesia é, invariavelmente, derivada de fatores reais ou verossímeis, e portanto históricos, de forma que a poesia nunca deixaria de ser, de certa forma, uma mímese da história; Tasso, ao contrário, distinguia ambas por ver na história o relato cru e objetivo dos fatos, cabendo à poesia dar vida e interesse aos mesmos; chegava inclusive ao ponto de, alternativamente, reconhecer como "verdade" apenas o comprovável por documentos ou, inconciliavelmente, o que era recebido pelo público como verdade. De qualquer modo, como lembra sempre Bermann, ambos os autores caros a Manzoni

> chegaram ao ponto de colocar a história e a poesia em um mesmo plano ontológico desprovido de qualquer fronteira bem definida. Ao fazer isto, apresentaram às categorias aristotélicas, e à hierarquia entre elas, o mais direto desafio crítico até então proposto. [37]

Esboçava-se o caminho que continuaria após o Renascimento, entrando no Iluminismo e naquela prática historiográfica do Oitocentos à qual já acenamos, em nomes como Jacques Bénigne Bossuet, no qual mantinha-se deterministicamente o papel da Providência divina privando o homem de seu livre arbítrio, Johann Gottfried von Herder, em quem alternativamente atribuía-se todo fato histórico à mediada ação antropológica, e principalmente aquele Giambattista Vico que tanto influenciaria a visão manzoniana de história, que praticamente promovia a síntese entre a tese providencial de Bossuet e a antítese da responsabilidade humana de Herder. Exatamente a opinião histórica que, sem entrelinhas, é expressa tanto em *I promessi sposi* quanto no *Del romanzo storico*, e para os quais entende-se como a mais comum análise acadêmica deste gênero, geralmente centrada na crítica a uma historiografia que tem em Ranke seu norte, é excessivamente incapaz na herança viquiana de Manzoni.

Este capítulo foi aberto assegurando-se que a abordagem mais comum na Academia para o romance histórico é uma de cunho sociológico, derivada de Lukács. Trata-se, contudo, de uma meia verdade: a sermos honestos, a abordagem sociológica predomina somente nos casos em que nosso gênero é considerado e estudado como uma obra literária, casos sempre mais raros pois a postura mais comum tem sido aquela de filiar-se a uma corrente ao mesmo tempo cética e relativista da filosofia da história que remete a Hayden White, capaz de dominar a discussão a ponto de ser impossível omiti-la.

[37] «went so far as to place history and poetry on the same ontological plane unmarked by a well-defined. In so doing, they gave Aristotle's categories, and the hierarchy between them, their most direct critical challenge up to that time.» [Bermann (1996, p. 39)]

Uma síntese da proposta de White, tomada de sua própria obra, poderia ser a afirmação de que «há geralmente um elemento poético em toda escrita histórica»[38]. Sua extensão seria afirmar como a hipótese de White rejeita integralmente a ideia de que seja possível apresentar e representar o passado da forma como este ocorreu não apenas pelas limitações linguísticas e diegéticas, mas porque uma narrativa pressupõe o relato de "fatos" dos quais os acontecimentos são desprovidos: qualquer interpretação de um evento em fato, qualquer atribuição de significado para um acontecimento (e nisto residiria o propósito da História) seria uma construção diegética que não existiu na coisa em si. Longe de assim desmerecê-la ou julgá-la inválida, a história é ainda assim subtraída de qualquer estatuto empírico, com a consequência de que a narrativa historiográfica, a forma pela qual se concretiza, é muito mais análoga ao *storytelling* literário que à típica prosa científica. Para efeitos práticos, as fronteiras objetivas entre história e literatura são abolidas em seus estatutos, apesar de continuarem a existir na recepção de cada uma. Em modo especial, no nosso caso do romance histórico que frequentemente imita o discurso historiográfico, a fronteira parece desaparecer por completo, principalmente quando este é tomado por seus leitores como um genuíno discurso historiográfico, por vezes mesmo mais eficaz que o discurso historiográfico tradicional.

Na prática, apesar de valorizar o método de investigação histórico separando-o nitidamente de sua execução final, White deseja rejeitar as posturas que defendam qualquer objetivismo na representação narrativa da história; pelo mesmo motivo, busca demonstrar, analisando as narrativas historiográficas por uma retórica de tropos que em certos casos se resume a coincidências de estilemas, como toda e qualquer narrativa historiográfica seja em última instância ideológica. De fato, em sua obra capital, *Metahistory*, as "figuras de estilo" da crítica literária mais antiga são expandidas a linhas-guia de uma análise do discurso, sob clara influência do correlato e coevo pensamento da escola francesa: afinal, sua proposta exemplifica precisamente o pós-modernismo filosófico cujo único ponto de referência talvez seja a desconfiança, que não necessariamente se traduz em falsificação, por qualquer metanarrativa.

É desta forma que White, para demonstrar a eficácia de sua teoria, aplica-a aos maiores nomes da historiografia do Oitocentos ao entender a narrativa historiográfica pela concorrência dos principais tropos linguísticos, dos quais o mais prolífico, mesmo

[38] «there is a generally poetic element in all historical writing»; trata-sde de mais uma fórmula que White repete, com maiores ou menores variações, em praticamente toda sua produção deste meados dos anos '60.

porque instintivamente o mais apropriado ao *storytelling* historiográfico, é a metáfora, tanto que a narrativa histórica «pode ser avaliada unicamente nos termos da riqueza das metáforas que regem sua seqüência de articulação»[39]. Cada grande nome do fazer histórico daquele século é assim observado sob a ótica de personificações especiais de tropos, combinadas a particulares, e em última análise contextuais, objetivos morais, éticos, ideológicos e políticos.

A influência desta postura nos estudos literários é frequentemente tomada como corolário das intelectualizações de Paul Ricœur, de quem White reconhece explicitamente a influência ao afirmar que «a trama não é um componente unicamente das histórias ficcionais e míticas; sendo da mesma forma crucial para a representação de eventos históricos»[40]. Tal continuação às teorizações de Ricœur não é porém imediata, pois as dúvidas deste sobre a subjetividade na escrita histórica aprendidas nas exegese bíblica, e que remontavam à práxis de Marc Bloch e em particular à sua *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (1941, publicada em 1949) pronunciada no alto da Segunda Guerra Mundial, mesmo compartilhando das premissas se encaixariam com extrema dificuldade com a conclusão traçada por White de que

> Para o historiador narrativo, o método histórico consiste em investigar documentos para determinar qual é a história verdadeira ou mais plausível que pode ser narrada sobre os eventos dos quais estes são evidências. Uma narrativa verdadeira [...] é um produto do talento poético do historiador [...] mais que um resultado necessário da aplicação do "método" histórico. A forma do discurso, a narrativa, não acrescenta nada ao conteúdo da representação; ao contrário é um simulacro da estrutura e dos processos dos eventos reais. E na medida em que esta representação se assemelha aos eventos [...] ela pode ser tomada como um relato verdadeiro.[41]

White afirma assim que os historiadores de seu tempo, e estamos nos referindo ao auge do estruturalismo também no campo historiográfico, relutavam em reconhecer a narrativa histórica como uma «construção verbal», quase assumindo uma participação do simulacro narrado nos eventos assim tidos por reais mesmo quando empiricamente

[39] «can be judged solely in terms of the richness of the metaphors which govern its sequence of articulation» [White (1985, p. 46)]

[40] «plot is not a structural component of fictional or mythical stories alone; it is crucial to the historical representations of events as well» [White (1985, p. 13)]

[41] «For the narrative historian, the historical method consists in investigating documents in order to determine what is the true or most plausible story that can be told about the events of which they are evidence. A true narrative [...] is less a product of the historian's poetic talents [...] than it is a necessary result of a proper application of the historical "method". The form of the discourse, the narrative, adds nothing to the content of representation; rather it is a simulacrum of the structure and processes of real events. And insofar as this representation resembles the events [...] it can be taken as a true account.» [White (1985, p. 77)]

inalcançáveis. Este reconhecimento seria necessário para extrair, de um conjunto de fatos sem significados, uma história plausível, visto que qualquer conjunto de eventos históricos casualmente reportados não poderia constituir, por si próprio, uma "história"; os eventos poderiam, no máximo, servir de elementos que o historiador condensa em fatos, dando um significado aos acontecimentos, geralmente provocado pela forma como a relação entre os eventos (como omissão, subordinação, concomitância, consequência) é apresentada. Lembra-se imediatamente da prática da narrativa ficcional, e realmente as técnicas utilizadas para esta representação não são, formal e estruturalmente analisadas, diversas das esperadas em um romance ou drama. White chega mesmo a afirmar que

> [p]ara se qualificar como histórico, um evento deve ser suscetível a pelo menos duas narrações de sua ocorrência. Se um mínimo de duas versões [diferentes] de um mesmo conjunto de eventos não puder ser imaginado, não há razão para o historiador tomar a autoridade de fornecer uma narrativa verdadeira sobre o que realmente ocorreu. A autoridade do historiador narrativo é a autoridade da própria realidade; o relato histórico concede forma a esta realidade e assim a torna desejável pela imposição sobre seus processos da coerência formal que somente as narrativas possuem.[42]

Apontando o valor da história na atribuição de um significado aos fatos, a mesma é essencialmente reduzida a um discurso; além disto, e talvez o mais importante, implica-se que apenas ela possa dar sentido aos mesmos ou, por outra luz, que não haja nenhum significado intrínseco na realidade em si. Assim, é obviamente lícito perguntar-se qual a diferença em valor, se é que esta existe, entre diferentes versões de um mesmo "evento", tido como um "conjunto de fatos", principalmente no caso de testemunhos conflitantes. É o caso do romance histórico, e White sempre reconheceu a dificuldade ética das consequências de seu pensamento, ao afirmar, como lembra Pisani[43], que a forma pela qual se deva representar cada particular situação histórica dependerá da capacidade do historiador em reportar narrativamente cada específico conjunto de eventos históricos do qual se deseje exprimir um significado particular. Contrastando-o, poderíamos dizer que é a "adequação" de cada narrativa aos objetivos do historiador a conferir-lhe um específico valor, e exatamente por isto é que do ponto de vista historiográfico o romance histórico pode, alternativamente, ser visto ou com total descrédito

[42] «[i]n order to qualify as historical, an event must be susceptible to at least two narrations of its occurence. Unless at least two versions of the same set of events can be imagined, there is no reason for the historian to take upon himself the authority of giving the true account of what really happened. The authority of the historical narrative is the authority of reality itself; the historical account endows this reality with form and thereby makes it desirable by the imposition upon its processes of the formal coherency that only stories possess.» [White (1985, p. 140)]

[43] Pisani (2007)

(pois a intencional integração de elementos reconhecidamente ficcionais seria indicativa de uma incapacidade poética do autor com os fatos à disposição), ou como uma elevação sobre a narrativa historiográfica tradicional (pois a ficção poderia servir de verossímil e portanto adequada articulação aos fatos históricos apresentados)[44].

O papel de principal opositor teórico a White logo coube a seu amigo Arnaldo Momigliano, com a publicação de obras como *The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White's Tropes* [*A retórica da história e a história da retórica: sobre os tropos de Hayden White*] (1981). Após sua morte em 1987, coube a outro historiador italiano, Carlo Ginzburg, o bastão de uma oposição que se intensificaria em *Occhiacci di legno* (1998) e se tornaria uma disputa explícita no recente *Il filo e le tracce* (2006), rapidamente traduzido também ao português. Nesta coletânea de ensaios, o historiador piemontês tomava as armas frente às propostas e, principalmente, às derivações e apropriações indevidas do pensamento de White, acostando-as àquele lembrado grande questionamento e campo de prova da historiografia contemporânea: o debate sobre o Holocausto, principalmente a Shoah, e de modo especial a corrente negacionista encabeçada por Robert Faurisson. Ginzburg, filho de um intelectual judeu da *Resistenza* italiana morto sob tortura nazista em 1944, não se intrometia no discurso do negacionismo em si, simplesmente referindo-se a Pierre Vidal-Naquet e, com uma eloquência sintética, dedicando seu principal ensaio a Primo Levi. Em discussão estava, sim, a tomada deste embate historiográfico para avaliar os efeitos das propostas de relativismo histórico das quais White é a mais conhecida e eficaz metonímia.

Investigando a genealogia do pensamento de White, que de forma talvez surpreendente se liga aos três grandes filósofos italianos do primeiro Novecentos (Gentile, Gramsci e particularmente Croce), Ginzburg resumia as críticas a White em sua "desrealização" da realidade, portanto na destruição daquela que teoricamente seria a meta da pesquisa histórica. As próprias afirmações de White em linha barthesiana, de que o fato nunca teria uma existência além daquela linguística, abririam alas à manipulação linguística do passado, criando-o, modificando-o ou negando-o. Ginzburg reconhecia repetidamente como era evidente que White, assim como outros nomes a ele relacionados quais Roland Barthes, Michel de Certeau e Michel Foucault, nunca participaria de teses como as aberrações negacionistas de Faurisson; contudo, não deixava de preocupar-se com o fato de que, muito mais do que responsáveis ou facultadoras,

[44] Selecionando um exemplo entre todos, poderíamos pensar na visão de Jacob Burckhardt sobre seu *Rinascimento*, que, apesar de contestável quando não patentemente ultrapassada na compreensão hodierna, ainda hoje se demonstra extremamente eficaz em seu aspecto narrativo, em sua dotação de significado, a ponto de continuar servido de modelo a muito *storytelling* historiográfico.

as teorias de campo historiográfico inauguradas em *Metahistory* debilitariam a ponto de desconsiderá-las quaisquer contestações efetivas àquelas mesmas aberrações. Em nosso interesse literário, as mesmas também diluem perigosamente, mesmo sem se propor a tanto, as diferenças entre o romance histórico, principalmente em moldes lukácsianos, e a narrativa historiográfica.

De fato, os dois tipos de narrativa estão, neste momento, mais próximos que nunca. Anulando as diferenças, ou com as mesmas consequências advogando a impossibilidade de reconhecê-las, segundo Ginzburg a *reductio ad absurdum* das teorias de White estaria, dada a necessidade de omissão de alguns fatos, ao menos os não alcançáveis pelo historiador, na construção dos eventos, na escolha do que considerar documento e da forma como interpretá-lo, assim oferecendo diversas narrativas "adequadas" e "válidas" e portanto toleráveis. Afinal, parafraseando suas últimas afirmações, deveríamos reconhecer como na documentação histórica não haja, em si, elementos que nos induzam a construir seu significado em um sentido ao invés de outro. Ginzburg representa assim um grande filão de historiadores incapazes de admitir, como o faz White, que a história exista apenas "dentro" — para não dizer "durante" — uma narrativa, com fatos e documentos sendo mudos de sentidos. É exatamente, como deixa entender o historiador piemontês, a impossibilidade que se ergue na oposição a Faurisson, que por uma diversa seleção de fatos busca apresentar narrativas "válidas" desacreditando documentos que o contrariem; inclusive, o que chega a ser irônico em nosso caso, definindo como "ficção historiográfica" narrativas contrárias como o *Het Achterhuis* [*Diário*] (1947) de Anne Franke e o *Se questo è un uomo* [*Se isto é um homem*] (também 1947) de Levi.

No fundo, trata-se de uma diferença nas concepções de "história", e de maneira subjacente de "verdade", das duas correntes. Se nomes como Ginzburg ou Le Goff ainda mantém, quando consideradas as notáveis evoluções, o «wie es eigentlich gewesen» [*mostrar o que realmente aconteceu*] rankeano e seus ecos distantes do «ding an sich» de Kant, White servia de porta-voz à corrente oposta quando reafirmava, na introdução a seu *Forme di storia* (2006), suas convicções sobre a finalidade da história:

> Não considero que a "história" seja uma disciplina científica. [...] Nem mesmo considero que algum dia possa tornar-se uma ciência, ou que deva empenhar-se neste sentido. [...] O projeto de transformar a história [...] em uma ciência [...] teve como efeito subtrair ao "discurso da história" sua função social originária de atribuir ao fato um significado.[45]

[45] «Non ritengo che la "storia" sia una disciplina scientifica [...]. Neppure ritengo che possa mai diventare una scienza, né debba impegnarsi in questo senso. [...] Il progetto di trasformare la storia [...]

É obrigatório chamar novamente a atenção sobre o ceticismo de White, e do pós-modernismo sério em geral, que não se refere à realidade dos objetos tratados, mas à capacidade, mesmo bem intencionada, de reproduzi-los e explicá-los. Não cabe aqui analisar como o pensamento dos nomes mais importantes da teoria pós-moderna, que em maior ou menor medida convergem em White, deu vias a uma comum síndrome falso-solipsista de evidentes sintomas também no estudo do romance histórico, mesmo lembrando o protagonismo dos "estudos culturais" na digestão destes e principalmente de Jacques Derrida. Cabe, sim, evidenciar como não se pode traçar ingenuamente uma linha de demarcação entre o nosso gênero e a narrativa historiográfica, mesmo quando, em última análise, se compartilhe daquela espécie de monismo de Ginzburg e Le Goff: antes de explorar as possibilidades de alcance, complementação e não contradição dos fatos históricos sob forma diegética, deve-se reconhecer, como foi afirmado anteriormente, as próprias concepções de história e, por extensão, de verdade.

Concepções que, admitindo-se uma não contrariedade, orientam o discurso relativo ao romance histórico, exatamente como nesta proposta em que é considerado um encontro entre, nas palavras de Manzoni, «história» e «invenção»: é precisamente ao analisarmos seu percurso literário e sua reflexão acerca do romance histórico sob a ótica deste mesmo encontro que podemos encontrar tanto opiniões sobre aquelas primeiras experiências como implícitas perspectivas de análise mesmo para as narrativas contemporâneas. Reflexão que exige ao menos uma breve discussão sobre o conceito de verdade expresso pelo autor, espacialmente quando consideramos uma conhecida passagem de seu romance, geralmente tido como simples comédia de costumes, na compreensão de sua opinião sobre a possibilidade da história e da verdade serem alcançadas.

---

in una scienza [...] ebbe come effetto di sottrarre al "discorso della storia" la sua originaria funzione sociale di attribuire al fatto un significato.» [White (2006, p. 10)]

3 *Manzoni e* I promessi sposi

> *Da ragazzo, non lo nascondo, non sopportavo l'autore de* I promessi sposi. *La lettura che ci veniva propinata a scuola lo rendeva odioso, noioso. Il Manzoni appariva come un baciapile, la critica letteraria ne ha costruito per decenni e decenni una immagine stereotipata, agiografica, rasserenante e pedagogica. Insomma, Manzoni veniva presentato come un secchione. Uno che in vita sua non ha mai sorriso. A quel punto persino Leopardi, che se ne stava ad osservare la luna, mi era più simpatico. La colpa non era del Manzoni, ma della lettura penitenziale e penitenziaria, che ne veniva fatta.* (Andrea Camilleri)[1]

No desacertado rumo que os estudos literários tomaram nos últimos cinquenta anos, mesmo discutir a possibilidade de um acompanhamento biográfico da gênese de uma obra costuma soar herético. Se ainda há alguns núcleos onde em maior ou menor medida a tradicional crítica biografista, evidentemente modificada para acompanhar a evolução do pensamento, ainda sobrevive (especialmente nos centros de uma maior tradição filológica de linha lachmanniana, basicamente Itália e Alemanha), no Brasil os efeitos da crítica voraz ao autoral são mais profundos e impõem métodos de pesquisa nos quais a recusa a qualquer biografismo, para além de uma postura intelectual ou mesmo ideológica, se transformou em puro fetiche. No fundo, a influência daquela proposta barthesiana, acomunada portanto às correlatas propostas whiteanas no campo historiográfico, ou talvez melhor dizendo sua má-compreendida elevação a dogma acadêmico, é uma das principais responsáveis pela perda da perspectiva histórica antes acusada, afetando gravemente também o estudo do romance histórico. Impossibilitados de abarcar em seu discurso a enunciação e o autoral, e por extensão considerável parte do contexto de criação, os críticos costumam se refugiar em um "eterno presente" que, frequentemente, resulta na perda da perspectiva histórica e geográfica, na redução de tudo quanto analisado à perspectiva local, em termos espaciais

[1] «Quando jovem, não o escondo, não suportava o autor de *I promessi sposi.* A leitura que a escola nos fazia engolir o tornava odioso, tedioso. O Manzoni se mostrava um puritano, a crítica literária construiu dele por décadas e décadas uma imagem estereotipada, hagiográfica, tranquilizante e pedagógica. Em suma, Manzoni era apresentado como um cê-dê-efe. Alguém que nunca sorriu em vida. Daquele jeito até mesmo o Leopardi, que ficava observando a lua, me era mais simpático. A culpa não era do Manzoni, mas da leitura penitencial e penitenciária que dele se fazia.» [Fallica (2002)]

e culturais, e à presente, em termos temporais.

Demonstração clara desta tendência é o crescimento cancerígeno de propostas nominal e supostamente "comparadas" que, nota-se rapidamente, não passam de ordinárias avaliações pessoais de experiências distantes, com grave prejuízo a qualquer proposta diligente que infelizmente fica acomunada ao mesmo nome. Trata-se de uma tendência há muito criticada pelos "estudos culturais", os quais, mesmo partindo de premissas pesadamente diversas daquelas que orientam este trabalho, também reconheceram de imediato que tal característica não apenas invalidaria qualquer pressuposto seu (pois, em extremo, mesmo seus maiores cuidados como questões de identidade, alteridade e diferenciação também seriam reduzidos a um único plano que englobasse "história" e "ficção", fazendo com que um relato formalmente convincente mas ideologicamente marcado não pudesse ser recusado), mas também abriria uma grave faculdade que não apenas validaria posturas centralizadas já existentes, como o mal precisado "eurocentrismo", mas igualmente uma infinidade de posturas similares. Estas, não dispondo de um apoio na realidade pela ineficácia da opinião e do contexto autoral e de produção, se descobririam facilmente justificadas sendo capazes de, em termos concretos, anular toda a motivação ideológica que inegavelmente move tal campo.

É assim de maneira um tanto surpreendente que, distante de compartilhar dessas posturas ideológicas, acompanho muitas teorizações pós-colonialistas, feministas e culturalistas correntes na crítica àquela fórmula barthesiana da *mort de l'auteur* ou, melhor dizendo, das leituras que transformaram aquela corrente de pensamento crítico em um pirronismo moderno de consequências inquietantes. A proposta deste capítulo, polpa deste trabalho, poderá soar diversa e mesmo provocatória, mas não passa de uma tentativa de resposta em plano prático, e não apenas teórico, às negatividades acima: se algum proveito couber neste tipo de edição, caberá ao leitor vinculá-la às mesmas críticas.

3.1 Percurso biobibliográfico

As mais importantes páginas de Natalino Sapegno sobre Manzoni lembravam aquela elaboração poética de Manzoni que, na prática, constituíra o decálogo de sua prática intelectual: nunca trair «a Santa Verdade», vincular-se aos fatos e costumes de sua época e, principalmente, sempre subordinar a poesia, entendida como a criação artística em

senso amplo, a um propósito ético. Afinal, em palavras que demonstravam uma bem aprendida lição platônica, seria risível aquela opinião que busca a exaltação do ofício poético como uma arte «necessária e sacra», enquanto não passa de uma prática de empenho e disciplina a todos os efeitos menos essencial à sociedade que as ciências físicas, agrárias ou jurídicas. Seu valor, e toda ciência deveria possuir um valor, estaria justamente no propor e desenvolver os termos de uma "função social". Entende-se como

> O rigor moralístico, junto à difidência obstinada com relação a qualquer forma de estética hedonista (mais que isto, com relação ao próprio conceito, não importando como se busque exprimi-lo, da autonomia da profissão literária), [sejam] uma constante no espírito de Manzoni; não são uma consequência de sua [tardia] adesão ao catolicismo, mas a precedem, e, enquanto contribuem em parte ao determiná-la, também indicam seu endereço, seu valor e seus limites efetivos segundo uma perspectiva não puramente psicológica e privada, mas histórica.[2]

Efetivamente, quando considerada a partir desta perspectiva, toda a atividade intelectual e estética de Manzoni, que assim se define como um caminho em direção à apoteose do romance histórico, evoluindo dos primeiros e rígidos versos neoclassicistas da juventude ao *I Promessi sposi*, se revela uma «progressiva conquista de um conteúdo verdadeiro, épico e dramático, resolvido na narração e na representação»[3], que ao mesmo tempo fora, como reconhecido pelo próprio autor, um progressivo "desliricamento". Naquela sua expressão profundamente particular de Romantismo, descia-se do sublime ao terreno, do lírico ao histórico. Tratava-se de uma importante tomada de posição no cenário cultural italiano da época, em vários aspectos similar ao português e brasileiro coevos, de uma tradição humanística e elitista da prática literária ativa e passiva, na conclusão por uma obra que, como já foi lembrado, não representa unicamente o primeiro "romance histórico" da Itália, mas a todos os efeitos seu primeiro "romance".

É desta forma que em Manzoni o progresso de uma primeira fase de profundo pessimismo, expressa na clara separação entre o aspecto humano e divino que sublinhava a antítese entre a história terrestre, permeada de sangue, erros e lágrimas, e a justiça

[2] «Il rigore moralistico, insieme con la diffidenza ostinata verso ogni forma di estetica edonistica (anzi verso il concetto stesso, comunque si tenda ad esprimerlo, dell'autonomia della professione letteraria), sono una costante nello spirito del Manzoni; non conseguono alla sua adesione al cattolicesimo, ma la precedono, e, mentre concorrono in parte a determinarla, ne segnano anche l'indirizzo, il valore e i limiti effettivi secondo una prospettiva non puramente psicologica e privata, ma storica.» [Sapegno (1992, p. 116)]

[3] «progressiva conquista di un contenuto vero, epico e drammatico, tutto risolto in racconto e rappresentazione» [Tellini (2009, p. 21)]

celestial de posteriores recompensas e punições, a uma final e mais ponderada fase de otimismo, na qual a Providência divina autêntica — expressão de auxílio ao livre arbítrio e não de uma lógica mercantilista com o desconhecido — interfere também em nossos desígnios, corrigindo-lhes as penas e consolando-lhes as misérias. É o percurso que culmina não apenas no romance em si, mas na evolução do primeiro e mais diretivo *Fermo e Lucia*, o "rascunho" do romance, ao *I promessi sposi*. Ao mesmo tempo, como afirma sempre Sapegno fazendo eco explícito a Francesco De Sanctis, tal percurso era um

> progresso da arte em sentido realista, uma abertura em direção a uma visão mais serena e articulada das coisas, mais verdadeira pela qual o real é reabsorvido no ideal, e portanto nos últimos resíduos autobiográficos e líricos do moralismo juvenil do escritor. Um progresso paralelo e concomitante ao outro, pelos quais os modos intensos mas bastante duros de um caracterizar e definir sintético e fugaz se dissolvem em uma lenta e complexa análise psicológica, e a epopeia e o drama se transformam em uma narrativa prolongada, conquistando um espaço mais aberto e uma duração mais persuasiva. [4]

Mudança nítida também em sua forma, não apenas pela passagem da prática lírica e trágica a uma coerente ainda que indecisa aproximação da prosa, mas também em termos propriamente linguísticos pela diminuição, que em Manzoni não se traduz em exclusão, dos «módulos da retórica tradicional» e dos arcaísmos lexicais; em suma, uma busca consciente e mesmo científica de um falar mais próximo ao natural e, dir-se-ia, ao histórico. Talvez seja esta a principal explicação para a adoção deste gênero então inédito, o único capaz de conciliar as exigências narrativas e ideológicas àquelas expressivas enquanto apresentava a vantagem de lançar um abafado mas facilmente perceptível grito contra aquela tradição empoeirada.

A pura exposição teórica e não encadeada destes fatores não seria capaz de transmitir sua plena noção, principalmente quando dirigida a um público não acostumado a Manzoni para quem este geralmente é, quando muito, um nome lembrado de alguma antiga coletânea de romances oitocentistas. Só pode ser revelada acompanhando em maior minúcia seu percurso, solução que por sua vez presta tributo não apenas àquela prática filológica que tanto sinto falta no ambiente acadêmico mais circunstante, mas também à tradição nacional de historiografia literária no qual esta obra se insere.

[4] «progresso d'arte in senso realistico, apertura verso una visione delle cose più serena ed articolata, più vera, per cui nel reale si riassorbe l'ideale, e cioè gli ultimi residui autobiografici e lirici del moralismo giovanile dello scrittore. Progresso parallelo e concomitante all'altro, per cui i modi intensi ma alquanto duri di un caratterizzare e definire sintetico e lampeggiante si sciolgono in una lenta e complessa analisi psicologica, e l'epopea e il dramma si mutano in un racconto disteso, conquistano un più aperto spazio e una durata più persuasiva.» [Sapegno (1992, p. 122)]

3.1.1 Infância e juventude

Alessandro Manzoni nasce em Milão em 7 de março de 1785, filho do conde Pietro Manzoni, de uma rica família nobre da região de Lecco onde seria ambientado *I promessi sposi*, e Giulia Beccaria, filha do maior nome do Iluminismo italiano, aquele jurista e criminalista Cesare Beccaria autor de *Dei delitti e delle pene* [*Dos delitos e das penas*] (1764) e de quem o neto herdaria com orgulho a postura humanística.

Giulia havia se casado com Pietro Manzoni em 1782, ela com vinte anos de idade e ele com quarenta e seis. Desde os primeiros meses o matrimônio entre os dois foi sofrido: mais que a diferença de idade, pesava a Giulia, um dos ícones do primeiro feminismo italiano, a densa atmosfera da casa Manzoni, na convivência com suas sete cunhadas solteiras e um cunhado de não menos extrema ortodoxia religiosa. Desejando frequentar os salões da moda, ela logo se aproximaria da família Verri, amigos de seu pai e também grandes nomes das Luzes italianas, e após um inicial interesse por Pietro Verri, que havia negociado contratualmente seu casamento, apaixona-se pelo irmão mais novo Giovanni, de quem temos comprovação documental ter sido o pai biológico de Alessandro[5].

Pietro Manzoni reconheceu o filho da esposa, mas a situação doméstica tornou-se insuportável a ponto de Giulia pedir a separação legal em 1791. A guarda de Alessandro coube ao pai, como de lei, que porém sempre limitaria ao máximo os contatos com aquele filho em quem via o retrato da falência de seu casamento e de uma mulher que havia sido incapaz de conquistar. Assim, Alessandro foi logo entregue aos cuidados de colégios internos, inicialmente entre os padres Somaschi de Merate e Lugano e, logo após, entre os Barnabiti de Milão. Dez anos durante os quais ele recebeu, junto a uma boa educação clássica, principalmente uma educação ao pensamento católico, mas dos quais sai com um espírito revoltado e rebelde, com tendências e intermitentes episódios de profunda depressão que o acompanhariam por toda a vida. Não que se tratasse de uma já madura oposição ideológica, pois mais que revoltar-se com ou discordar do conteúdo ministrado, Alessandro o considerava terrivelmente tedioso; sabe-se que seu único conforto, e de certa maneira seu único estímulo intelectual, era a leitura não autorizada dos grandes filósofos céticos do Setecentos, como os Enciclopedistas e especialmente aquele Voltaire cuja presença acompanharia seu pensamento teórico até o final da vida. Era assim que durante a adolescência se firmava aquela sua postura peculiar que, como lembra Bermann, religiosamente era anticlerical e deísta, filosofi-

[5] Fumagalli (2004)

camente sensacionalista e poeticamente neoclássica.

Ademais, Alessandro fora praticamente abandonado por ambos os pais: além da distante figura paterna que acabamos de lembrar, os contatos com a mãe foram mínimos até o início da vida adulta. Giulia, após a separação e o adultério conhecidos e comentados entre toda a alta sociedade lombarda, parte em 1792 com o recém conhecido Carlo Imbonati, um rico banqueiro da região, para Londres e Paris onde se inseriria rapidamente no tão almejado ambiente dos salões graças à viva fama de seu pai.

Assim, Alessandro completou os estudos nos primeiros anos do Oitocentos isolado do pai mas na companhia de alguns hóspedes ilustres deste como Vincenzo Monti, Ugo Foscolo e Vincenzo Cuoco. Seriam os três a inspirar-lhe a vontade da prática literária, os quais inicialmente orientando-o na leitura, em particular, do grande poeta Giuseppe Parini, crítico arguto da aristocracia, e de Vittorio Alfieri, o tragediógrafo da oposição à tirania e ao governo absolutista: em suma, dos dois únicos nomes originais que a tradição literária italiana ainda tinha a apresentar, senão no campo da forma ao menos naquele do conteúdo. De fato, em 1801 Manzoni publica sua primeira obra, o poema *Del trionfo della libertà*, no qual um rigor exageradamente classicista que buscava imitar Monti não chegava a obstruir por completo uma interessante crítica a toda forma de tirania, destacando-se do catolicismo escolar, por certos ecos de Dante e, principalmente, pelo entusiasmo com a possibilidade de difusão dos valores que estavam sendo disseminados pela Europa pela armada de Napoleão, figura ao mesmo tempo admirada e vista com uma perplexidade que se expressaria magnificamente na ode adulta à sua morte. Interessa-nos, principalmente, o fato de que já nesta primeira obra "séria" podemos encontrar aquele cuidado pelos socialmente oprimidos que se desenvolveria fortemente no *Adelchi* e que é, no fundo, um dos temas importantes de *I promessi sposi*.

A principal influência deste período é precisamente Cuoco, como Francesco Lomonaco exilado em Milão, e autor do *Saggio sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1801), do qual Manzoni aprende precisamente a força e a repressão do poder constituído na falida experiência partenopéia contra os Bourbons. Ainda mais relevante, é aparentemente Cuoco quem aproxima Manzoni do pensamento do também napoletano Giambattista Vico acerca da história, em modo particular o *Scienza nuova*, que nunca seria abandonado: exatamente como veríamos em *I promessi sposi*, que o próprio autor definiria um «romanzo degli umili», para além das impostações filosóficas e de prática historiográfica, a história passa a ser entendida seja como debate e análise

das condições e da colocação contextual dos povos, seja como um conjunto de "eventos" do qual o verdadeiro protagonista é a "massa popular". Foi neste momento que a literatura se configurou definitivamente para o Manzoni tão apreciado por Lukács como um instrumento para despertar os leitores às suas concretas necessidades éticas, históricas e políticas, apesar de ainda se mostrar totalmente incapaz de concretizar tal vontade, mesmo pela voluntária submissão ao único cânone que realmente conhecia, o neoclássico.

A mesma tendência pode ser evidenciada dois anos depois, em 1803, quando Manzoni elabora quatro *Sermoni* em estilo horaciano na sátira aos maus costumes de seu tempo, após outras experiências neoclássicas (como o *Cinzie Cime* de 1802, sob a clara guia imitativa de Foscolo, ou o idílio *Adda* do mesmo 1803, no qual o lago de Como que serviria de cenário a seu romance era descrito nos mesmos traços poéticos). Manzoni estava se transformando, a todos os efeitos, em um "autor engajado" para quem é obrigatório talhar a arte em instrumento de educação que se lance à mudança e à melhoria da humanidade. Era uma lição aprendida também na leitura do recém falecido Parini e de seu particularmente apreciado *Il giorno* (1763-1800), uma sátira genial à aristocracia decadente na lição de *The Rape of the Lock* (1712-1714), de Alexander Pope.

O jovem Manzoni estava fascinado com aquela Milão de início de século que experimentava em primeira mão, mesmo por estar encontrando rápida e facilmente uma plateia seleta. Ainda assim, não se demorou a deixar a cidade em 1805 quando, inesperadamente, recebera uma carta da mãe: após anos de silêncio e sob o patrocínio de Monti que fora seu hóspede em Paris, Giulia chama seu filho à capital francesa, talvez com medo da solidão que antevia. De fato, poucos meses depois morria Carlo Imbonati, deixando-a herdeira de uma rica fortuna, às vésperas da chegada do filho que, mais do que uma mãe, encontra uma mulher com quem se identifica veloz e completamente, iniciando uma relação que psicologicamente poderia ser dita edípica. Além disto, se a Milão do fim de sua adolescência se mostrara muito mais interessante que a pacata Lecco da infância, na cosmopolita Paris Manzoni restaria estupefato com um mundo inédito e inimaginável, entrando efetivamente na fase adulta de sua vida: acompanhado pelo tardio mas fortíssimo laço afetivo materno, logo seria sujeito a profundas mudanças pessoais, intelectuais e artísticas.

3.1.2 O período parisiense

Para consolar a mãe viúva, que se encaminhava a um período de profundo rigor e dogmatismo católico orientada por uma imagem de Imbonati quase sacralizada, Manzoni publica em 1806 seu *Carme in morte di Carlo Imbonati*, no qual traça uma espécie de decálogo moral e ético ao qual se ateria por toda a vida e de onde Sapegno extrairia a maior parte das "regras de vida" já lembradas. Neste poema até certo ponto previsível mas importantíssimo na compreensão de sua evolução artística, de traços ainda classicistas mas no qual já se sentia a preocupação de Manzoni por uma linguagem mais prática e viva, Imbonati visita em sonho Alessandro, exprimindo-lhe estes ideais humanos e literários voltados àquela análise do homem e de sua história que tanto marcariam o discurso do *I promessi sposi* e, talvez principalmente, da *Storia della colonna infame*. Demonstrando novamente a influência de Parini, naquele seu comovente testamento que é a ode *La caduta* (1775), nada é tido por pior à literatura e ao homem que a produz do que esta ser não engajada ou, ainda mais grave, a submissão da arte, instrumento potencial de mudança, ao poder ou à vaidade de terceiros, como o fazem aqueles que reduzem a literatura a um «vergonhoso mercado de louvores»:

> conservar a mão / pura e a mente [...] / a santa Verdade / nunca trair:
> nem nunca proferir verbo / que aplauda o vício, ou a virtude derida.[6]

Nos cinco anos da temporada parisiense, Manzoni começou a frequentar os salões iluministas por intermédio da mãe, sentindo-se parte daquele ambiente intelectual sem iguais e expandindo seu panorama cultural de maneira decisiva para sua futura prática teórica e literária. O mais importante destes encontros, destinado a transformar-se em uma amizade para toda a vida, é com o filólogo Claude Fauriel que, além de introduzir Manzoni às novas perspectivas históricas, assumia, em posto secundário apenas à sua então amante Madame de Staël, o papel de promotor francês das novas experiências românticas que estavam se consolidando nas esferas alemã e britânica. Além disso, Fauriel apresentou Manzoni ao grupo dos *Idéologues*, intelectuais contrários ao regime napoleônico e ao governo que o antecedera por terem sufocado as liberdades inicialmente promovidas em 1789. Orientado por esses intelectuais, como o filósofo Antoine Destutt de Tracy e o médico Pierre Jean Cabanis, Manzoni se abriu às experiências europeias correntes, muito mais avançadas que a já envelhecida prática italiana essencialmente de imitações mal-traçadas, aprendendo em campo historiográfico a nova

[6] «conservar la mano / pura e la mente [...] / il santo Vero / mai non tradir: né proferir mai verbo / che plauda al vizio, o la virtù derida.» [Manzoni (1991)]

prática de que qualquer pesquisa histórica deveria ser conduzida com máximo escrúpulo e evitando extrair da mesma qualquer dedução sobre a qual não se tivesse absoluta certeza. Não é difícil encontrar aqui, antes mesmo da experiência scottiana ainda desconhecida, aquela quase solenidade com que Manzoni trataria as fontes históricas em suas tragédias primeiro, e em seu romance depois.

Apesar de não ser mais a Paris da filosofia iluminista ou do racionalismo cartesiano, é importante lembrar que aquela ainda não era a mítica Paris do Romantismo: em verdade, como Manzoni, se tratava de um ente em transformação no qual nenhum elemento ainda havia se sobressaído na miríade de dúvidas e alternativas à disposição. Na prática, como lembra sempre Bermann, eram os epígonos de Descartes a ainda dirigir as discussões e os gostos daquela sociedade, traduzindo-se naquela conhecida compreensão da natureza como uma ordem racional da qual a razão era o melhor instrumento analítico. Natureza que incluía a História, para a qual Manzoni julgava necessária uma língua «transparente, clara e precisa», que fosse em suma capaz de «comunicar».

Dessa aproximação aos *Idéologues*, grupo heterogêneo cujo único verdadeiro ponto comum era o sensacionalismo filosófico, Manzoni resulta influenciado não apenas no campo intelectual, mas também naquele religioso. A insistência do grupo francês em um intenso rigor moral, acompanhada pelo despertar religioso que vinha sendo experimentado no início da época napoleônica, aproximava-o dos Jansenistas[7], cuja percepção religiosa e moral, ainda flertando com o herético a partir do referencial católico mesmo após a reformulação após a condenação de meados do Seiscentos, já foi muito estudada na influência de nosso romance. De qualquer modo, é principalmente pela mediação de Fauriel que Manzoni se aproxima não apenas dos grandes filósofos franceses do Seiscentos, como Jacques Bossuet e Blaise Pascal, e da produção intelectual das

[7] O jansenismo se constituía ao mesmo tempo como um movimento religioso e uma teologia, nascidos no contexto da Contra-Reforma e particularmente na esteira do Concílio de Trento (1545-1563). Em essência, punha sua ênfase na existência do pecado original e na decorrentemente irremediável depravação humana, com a salvação sendo alcançada unicamente pela necessária graça divina e pela correlata predestinação. Nascido dos escritos do teólogo holandês Cornelius Otto Jansen, constitui-se em um dos principais movimentos internos da Igreja Católica entre o Quinhentos e o Setecentos, centrado principalmente no conhecido convento de Port-Royal e nos autores a ele vinculados como Antoine Arnauld, Pierre Nicole, Blaise Pascal e Jean Racine. Insistindo na justificação pela fé, mesmo sem a oposição à reverência dos santos ou à confissão e à Comunhão características do pensamento protestante, foi condenado como herético por papa Inocêncio X em 1655, sob motivação jesuítica, justamente pela negação do papel do livre arbítrio na aceitação e no uso da graça, alegando que o papel de Deus na infusão da graça é tamanho que não lhe caberia oposição e, na principal oposição à doutrina católica, que não exija o consentimento humano. O papel do jansenismo na obra de Manzoni é detalhadamente discutido por um grandíssimo número de autores, aqui sendo abordado tangencialmente na discussão a respeito do papel da Providência em *I promessi sposi*.

Luzes, mas principalmente das novas ideias românticas com seu previsível embaraço por aquela anterior prática bem-intencionada mas obsequiosa dos ditames neoclássicos.

Com efeito, sua produção nesse período é válida unicamente na amostragem do progresso entre as duas poéticas que marcam os extremos de sua vida. É o caso por exemplo de um poema bastante tedioso mas de devido apreço em sua produção por representar o encerramento da linha de pura imitação classicista enquanto traça ideias sobre a função da arte que, sem grandes modificações, já seriam aquelas publicadas cinquenta anos depois no ensaio que aqui analisamos. Trata-se do poema *Urania* (1807), dedicado a Sophie, companheira de Fauriel, no qual o puro classicismo, esteticamente montiano, se reduz a meros aspectos formais fortemente dissoantes do conteúdo[8]; afinal, sua elaborada metáfora de Musas e Graças enviadas por Júpiter na função de consolação artística já permitia antever a sucessiva conversão cristã, nos moldes daquela apropriada desesperança jansenista, que logo o acudiria.

O período de fomento intelectual era acompanhado por um cada vez mais forte laço materno, e Giulia logo se empenhou em encontrar uma nora. Após alguns contatos infrutíferos, Manzoni é apresentado pela mãe a Enrichetta Blondel, filha de uma rica família de banqueiros suíços. O caráter descrito como «doce e sensível» daquela jovem de dezesseis anos se mostraria um contraponto de sucesso às neuroses de Manzoni, que logo após o casamento, em fevereiro de 1808, entraria definitivamente na fase adulta de sua vida, com a calma e a prática que lhe possibilitaram as engajadas obras futuras. O novo núcleo familiar, interessantíssimo na tríplice força entre o neurótico Alessandro e suas duas figuras femininas (diz-se que Enrichetta era tão discreta e propensa a esconder-se quanto Giulia era teatral, tão ordenada e precisa quanto sua sogra se entregava a uma desordem genial) é tão curioso que, ironicamente, já foi tema de mais de um romance histórico e participa em menor medida também desta trama biobibliográfica.

Em dezembro de 1809 nasce a primeira filha, Giulia como a avó, que ditava com não pouco vigor o funcionamento da casa, batizada no ano seguinte na igreja jansenista de Meulan com rito católico como previsto pelo contrato matrimonial. A notícia não é trivial, porque se por um lado Manzoni nutrira um sincero desinteresse pela religião, a família de uma Enrichetta, que agora se via obrigada a educar a filha segundo

[8] Como o próprio Manzoni depois confessaria em carta a Fauriel (Manzoni (1990, p. IX)), «Non è così che bisogna far versi; forse ne farò di peggiori, ma non ne farò mai più come quelli» [*Não é assim que versos devem ser feitos; talvez farei piores, mas não farei mais [versos] como aqueles*].

o catequismo de Roma, era de religião calvinista. A influência da avó Giulia, cujo catolicismo estava atingindo um ápice de misticismo antes do afastamento completo e quase blasfemo que tomaria no final da vida, provavelmente somou-se às dúvidas de Enrichetta e às novas indagações de Manzoni, motivando o casal a uma conhecida e ainda hoje não completamente explicada conversão católica. Tratando-se de Manzoni, contudo, é de se admitir que tal conversão tenha sido uma ponderada escolha filosófica e ideológica, possivelmente por encontrar em uma fé não somente religiosa a melhor solução para as angústias existenciais que o escoltariam até o final da vida. Certo é, de qualquer modo, que Manzoni sempre quis atribuir uma origem providencial à sua conversão, narrando o episódio de sua epifania: como depois confiaria a Stefano Stampa, seu enteado, no dia 2 de abril de 1810, Alessandro e Enrichetta teriam se perdido entre a multidão que celebrava o casamento de Napoleão e Maria Luisa da Áustria; apavorado, ele teria se refugiado em uma igreja de Paris tomado de desespero, quando uma ajuda providencial (uma das filhas, Vittoria, diria que ele costumava comparar o momento à revelação a São Paulo no caminho para Damasco) o teria acalmado; saindo da igreja, teria imediatamente encontrado Enrichetta sã e salva, despertando de seu sono religioso.

De qualquer modo, o casal já havia pedido em setembro do ano anterior ao papa Pio VII que lhes concedesse a celebração do casamento, antes de ato unicamente civil, também com rito católico. Relevante foi o papel do abade jansenista Eustachio Dègola que conduziu o casal em uma rápida e intensa catequese a ponto de Enrichetta, para quem o rigor do cristianismo jansenista certamente tranquilizava na lembrança da austeridade calvinista, abjurar em favor do rito romano em maio daquele ano. Em Manzoni, para quem a nova vida religiosa assumiu um papel mais intelectual do que a praticidade de Enrichetta, a indiferença juvenil para as questões religiosas foi substituída sem detença por aquele fervor que encontramos somente em convertidos, com reflexos imediatos em sua produção intelectual e poética. De fato, as ânsias de Manzoni encontraram terreno de fácil consolo no pessimismo jansenista logo sintetizado com a concepção viquiana de história e com as lições literárias de Fauriel, resultando em um novo conceito no qual o percurso humano se torna um conjunto irracional e inexplicável de fatos cuja única motivação, inalcançável aos homens, é sua disciplina pela Providência divina. Surgia uma teleologia da história peculiar, na qual o desenrolar positivo, mas não idílico, é apanhado pelo exercício ético e comunitário de cada pessoa; mesmo sob a fidelidade exigida, este não se escusava da ação pessoal movida pelo bom senso, por uma *caritas* na qual reconhecemos seu principal componente católico e, como não poderia deixar

de ser vista sua descendência iluminista, pelo intelecto científico que assim se mostrava o mais alto dom divino, ao mesmo tempo em que vinculava Manzoni à longa tradição tomista que nunca deixara de ser expressiva no âmbito intelectual, e mesmo jurídico, italiano — afinal, por meio dela chegamos mesmo a notar a influência de seu avô Cesare. Além disso, a austeridade e a medida jansenistas não podiam deixar de agradar a um Manzoni ainda carente de referências. À conversão logo se seguiu o retorno a Milão, onde o papel de guia espiritual caberia a outro abade jansenista, Luigi Tosi, cujo crédito sobre Manzoni chegaria ao ponto de orientar sua primeira grande fratura com a tradição literária italiana na composição de seus hinos religiosos.

É portanto evidente como ambas as conversões, tanto a inicial descoberta religiosa de 1810 quanto principalmente a revolução artística no salto de um Neoclassicismo não dogmático a uma forma não menos peculiar de Romantismo, não se trataram de viradas improvisas, e mesmo "providenciais", como Manzoni propagandeara. Eram, sim, principalmente na mais lenta e difícil adaptação no plano artístico, uma expressão do ponderado mas indubitavelmente sincero resultado de um neurótico processo de sistematização e conciliação de certas convicções intelectuais e morais que, a todos os efeitos, são a única constante em sua vida (e que, de outra forma, em sua brevidade explicam satisfatoriamente seu insucesso neoclássico). Como lembra Sapegno, são

> o modo pelo qual Manzoni confirma o processo em curso na cultura europeia contemporânea e nele se insere, conservando quanto possível dos ditames ideais, críticos e polêmicos do século das Luzes. Enquanto Leopardi, favorecido e impedido ao mesmo tempo por seu isolamento, àquela cultura reage desenvolvendo com tenaz coerência sua batalha contra todos os compromissos idealistas e as promessas ilusórias de um otimismo banal, em nome de uma razão sempre solícita e desencantada, Manzoni, que opera em um clima mais aberto e sensível a todas as solicitações da civilização de seu tempo, em contato direto, e não apenas livresco, com os movimentos mais progressivos e irrequietos da cultura liberal francesa e alemã, mostra-se ao contrário mais disposto a acolher e assimilar as tendências gerais do ambiente, apesar de sempre em formas bastante pessoais e extremamente cautelosas, nos limites nos quais estas não contradissessem sua fundamental educação racionalista. A aceitação de uma norma religiosa foi para ele, ao menos em um primeiro momento, principalmente uma forma para corrigir quanto de abstrato, de fechado, de intelectualista persistia em seu moralismo, de reinscrevê-lo no esquema de uma sabedoria comum e popular, saindo de seu isolamento para retornar ao núcleo de uma experiência associada; não o induziu portanto a renegar obtusamente suas instâncias humanitárias, mas sim o ajudou a descobrir e evidenciar o curso igualitário e democrático da doutrina evangélica. [9]

[9] «il modo con cui il Manzoni asseconda il processo in corso della cultura europea contemporanea e si

Nesse debate, Bermann lembra o crítico italiano Rocco Montano quando, certamente dando seguimento às conhecidas análises religiosas de Francesco Ruffini sobre a religiosidade manzoniana, relaciona nosso autor não apenas ao pensamento dos *Idéologues*, mas o classifica explicitamente sob o tomismo recém lembrado, sublinhando o compromisso de vida do autor com a lógica e a razão a serviço de uma fé cristã que como em Dante nunca perderia uma expressiva força anticlerical. Justíssima descrição, afinal o próprio Manzoni, em seu *Osservazioni sulla morale cattolica*, professava acreditar, filiando-se a Santo Anselmo e principalmente a São Tomás de Aquino, que Deus dera a razão ao homem para que a usasse não apenas para honrar seu Criador, mas também para direcionar seus imprevisíveis, poderíamos mesmo dizer caprichosos, sentimentos e opiniões.

Da mesma forma, sua adesão àquele Romantismo peculiar e mesmo incomum que «excluía qualquer aventura da fantasia e desconfiava de todas as evasões e as licenças do sentimento»[10] era uma forma de dar roupagem moderna a um corpo que, na prática, permanecia firmemente vinculado à prática realista e fundamentalmente empírica, quase "positivista", do Seiscentos e, em maior medida, daquele Setecentos francês que tanto apreciava. Antes de mais nada, a aproximação e a convivência de Manzoni com o mundo romântico sempre foi fortemente mediada por sua preocupação por uma arte "histórica" e "objetiva", que se aproximasse da vida ao mesmo tempo em que lidava com o presente ao tratar do passado. É uma postura diferente da opinião mais corriqueira que costuma ser expressa sobre aquele movimento, ao pensar-se em nomes como Hölderlin, Shelley, Byron e principalmente o também italiano, e diametralmente oposto a Manzoni, Leopardi.

É neste contexto que nasceria aquele "romance histórico católico" tão imediatamente afastado não apenas do embasamento prático e ideológico de Scott, na escolha

inserisce in esso, conservando quanto più può del retaggio ideale, critico e polemico, del secolo dei lumi. Mentre Leopardi, favorito e impedito al tempo stesso dal suo isolamento, a quella cultura reagisce svolgendo con strenua coerenza la sua battaglia contro tutti i compromessi idealistici e le promesse illusorie di un ottimismo banale, nel nome di una ragione sempre vigile e disincantata; Manzoni, che opera in un clima più aperto e sensibile a tutte le sollecitazioni della civiltà del suo tempo, a contatto diretto, e non soltanto libresco, con i movimenti più progrediti e irrequieti della cultura liberale francese e germanica, si mostra invece più disposto ad accogliere ed assimilare le tendenze generali dell'ambiente, sebbene sempre in forme alquanto personali ed estremamente caute, nel limiti in cui esse non contraddicono alla sua fondamentale educazione razionalistica. L'accettazione di una norma religiosa è per lui, almeno in un primo tempo, soprattutto un mezzo per correggere quel che di astratto, di chiuso, di intellettualistico persisteva nel suo moralismo, riportarlo sotto il segno di una saggezza comune e popolare, uscire dal suo isolamento per rientrare nell'alveo di un'esperienza associata; non lo induce pertanto a rinnegare ottusamente le sue istanze umanitarie, sì invece l'aiuta a scoprire e mettere in luce il filone egualitario e democratico della dottrina evangelica.» [Sapegno (1992, p. 133)]

[10] «esclude ogni avventura della fantasia e diffida di tutte le evasioni e le licenze del sentimento» [Sapegno (1992, p. 131)]

desta forma peculiar pela qual Manzoni nunca mostrou excessiva confiança quanto ao êxito mesmo tornando-se um dos principais nomes, mas distante também e principalmente daquele renovado sentimento religioso, muitas vezes definido precisamente como o "catolicismo do Romantismo" de Chateaubriand, ou mesmo aquele espírito romântico que frequentemente tendia ao gosto pelo mágico, pelo exótico, pela evasão fantástica. Basta pensar em como, mesmo reconhecendo em Scott o «Homero do romance histórico», Manzoni desgostava do tratamento pouco historiográfico, timidamente conexo e não necessariamente submisso à realidade, que Scott reservava às suas personagens efetivamente históricas, como o Cœur-de-Lion ou os antigos príncipes escoceses. Manzoni era não apenas um autor, mas um historiador muito mais meticuloso que Scott, mesmo porque seus pontos de partida e chegada eram suficientemente diversos apesar de compartilhar boa parte do trajeto. Entre estes, estão certamente incluídas as motivações que Manzoni tomava por religiosas, mas que nós provavelmente julgaríamos como morais, e que também apresentavam uma profunda vinculação histórica a uma Itália há séculos marcada pelo poder temporal da Igreja. É mais uma vez Sapegno a entender com lucidez as motivações de Manzoni, ao afirmar como nele

> as exigências do coração permanecem firmemente controladas e submissas ao primado da razão. É mesmo lícito duvidar da legitimidade da tese frequentemente aceita, segundo a qual Manzoni é considerado o representante mais insigne da corrente moderada, católico-liberal, do *Risorgimento*. [...] Não se pode certamente dizer que ele aderira plenamente a uma doutrina neoguelfa; afastou sempre qualquer pretensão eclesiástica por um governo temporal [...]; permaneceu por muito tempo obstinadamente fiel às suas convicções republicanas e somente mais tarde, e com muitas reservas, submeteu-se a aceitar a solução monárquica e piemontesa em nome de uma exigência unitária; não renegou, em sede política, seu anticlericalismo e, no plano da luta das ideias, seu critério de tolerância liberal; até mesmo seu sentimento quanto à história, pessimista e irônico, é mais voltairiano que romântico, e seu conceito de política, antidemagógico e paternalista, nacional sem nacionalismo, é de genuína ascendência iluminística. [11]

Mas o salto dos versos neoclássicos ao romance histórico não poderia evidente-

[11] «le esigenze del cuore restano fermamente controllate e sottomesse al primato della ragione. È lecito persino dubitare della legittimità della tesi comunemente accolta, per cui si suol considerare il nostro come il rappresentante più insigne della corrente moderata, cattolico-liberale, del Risorgimento. [...] Certo è che non si può dire che egli aderisse mai fino in fondo a una dottrina neoguelfa; respinse sempre ogni pretesa ecclesiastica di governo temporale, [...]; rimase a lungo ostinatamente fedele alle sue convinzioni repubblicane e soltanto tardi, e con molte riserve, si piegò ad accettare la soluzione monarchica e piemontese in omaggio a un'esigenza unitaria; non rinnegò mai, in sede politica, il suo anticlericalismo e, sul piano della lotta delle idee, il suo criterio di liberale tolleranza; perfino il suo sentimento della storia, pessimistico e ironico, è più volterriano che romantico, e il suo concetto della politica, antidemagogico e paternalistico, nazionale senza nazionalismo, è di schietta ascendenza illuministica.» [Sapegno (1992, p. 140)]

mente ter sido tão imediato, principalmente frente à já esboçada personalidade de Manzoni. Era-lhe necessário um verdeiro caminho de formação literária, capaz de permitir aquele já lembrado "desliricamento" nas sucessivas etapas, entremeadas por alguns parênteses artísticos, dos poemas religiosos e das tragédias históricas.

3.1.3 Os hinos religiosos

É graças aos hinos religiosos de Manzoni que podemos entrar no concretamente relevante de sua produção bibliográfica: se as lembradas obras de juventude já mostravam indícios dos caminhos futuros, eram sempre a produção de um autor ainda muito incerto sobre sua trajetória, que se limitava a emoldurar lampejos criativos dentro a seguras imitações estilísticas. É uma situação que muda por completo no desenho dos hinos religiosos, sugerido quando não gentilmente ordenado por Tosi, nos quais onde não apenas se revoluciona a forma, especialmente linguística, mas principalmente onde as dúvidas filosóficas conduzem a arte com força tão expressiva e inesperada a ponto de deixar o projeto inacabado.

Mas para falar na poesia religiosa de Manzoni é antes necessário aludir novamente àquele complexo capítulo da cultura europeia de início Oitocentos, parte integrante da difusão do movimento romântico, dedicado a um despertar religioso em geral e católico em específico, bem como a um por vários aspectos inédito universo de valores que se afirmava pelo declínio do racionalismo iluminista e principalmente pela desilusão sucessiva à Revolução Francesa. A atenção aos motivos religiosos demarcava o início de um movimento de sucesso peculiar principalmente à intelectualidade italiana que promoveria a unificação do país e dentro do qual o participante Manzoni não podia abrir mão de uma ânsia sim democrática e renovadora como ensinada pelo Iluminismo, mas contemporaneamente mediada e mesmo identificada com os princípios evangélicos. Advertia-se aquela necessidade, sucessivamente cristalizada em *I promessi sposi*, de uma razão que ordenasse um mundo caótico que a renegava.

Uma escolha peculiar, pois, oposta a um racionalismo puro, apontava nas falhas da Revolução exatamente a ausência de um motivo social e religioso que a degeneraria ou em uma oclocracia ou em um novo baronato. Não podia contudo ser confundida de maneira alguma com uma série de movimentos religiosos e morais quais o Sanfedismo que, no fundo, não passavam de forças contra-revolucionárias na defesa de um renovado absolutismo teocrático. Igualmente, o catolicismo manzoniano não deve ser confundido ou tomado como uma expressão pessoal ou local daquele catolicismo es-

tetizante do já lembrado Chateubriand, que em plano nada teórico soube fundir-se à perfeição com o regime napoleônico da França pós-revolucionária.

Ao contrário, a fé de Manzoni não se afastava por completo daquele ideal classicista da revolta anti-clerical da juventude. Sua fé era essencialmente uma fé no homem, celebrada principalmente pela constante capacidade de renascimento e regeneração, de forma que fosse possível comunicar a todos, considerada a função da língua não apenas literária, a necessidade de adesão a uma liturgia coletiva que, muito mais do que regrada cerimônia exterior, constituía-se em regra de vida. Uma proposta poética desse gênero seria inovadora mesmo mantendo dentro de certos limites os aspectos exteriores da lição neoclássica, e Manzoni mostrava-se ciente disso como expunha em sua carta a Fauriel de 20 de abril de 1812.

Afinal, mesmo frente a um autor como Manzoni que dificilmente seria adepto de experimentalismos vanguardistas, a manutenção do conteúdo exterior não prescindia de uma reinvenção da linguagem que comportava bem mais que uma recusa ao mecanicismo retórico neoclássico, e igualmente não se tratava unicamente de uma consequência do esgotamento das anteriores expressões pessoais frente à revolução de sua doutrina religiosa. Sua escolha era efetivamente um movimento catártico, e assim Manzoni elege como objetivo de sua celebração os hinos sagrados, em sua constituição exultante que permitiria uma verdadeira ascensão ao plano espiritual na promoção, nunca será lembrado em excesso, de um efeito concreto. Os versos da adolescência, sem a motivação de um programa específico além da fama e da satisfação pessoal, seriam logo recusados quando Manzoni, como sabemos por um autógrafo, organiza um programa metódico que previa uma *suite* que enfeitasse as doze principais festas do ano religioso: o *Natal*, a *Epifania*, a *Paixão*, a *Ressureição*, a *Ascenção*, a *Pentecostes*, o *Corpus Christi*, a *Cátedra de São Pedro*, a *Assunção*, o *Nome de Maria*, o *Todos os santos* e os *Mortos*.

Um programa talvez excessivamente ambicioso muito mais nas exigências artísticas do que na sua extensão, e de fato incompleto: Manzoni concluiu apenas cinco poemas, quatro entre 1812 e 1815 e um quinto e muito importante em sua trajetória (a *Pentecostes*) em 1822. Nascidos, segundo a propaganda do próprio autor, da conversão ao catolicismo onde sua poesia efetivamente iniciaria, são caracterizados por uma «progressiva humanização do transcendente»[12], inclusive graças ao tortuoso caminho escolhido pelo autor: inicia-se com *Risurrezione* (abril-junho 1812), *Il Nome di Maria*

[12] Tellini (2009, p. 24)

(novembro 1812-abril 1813), *Natale* (julho 1813-setembro 1813) e *La Passione* (março 1814-outubro 1815). O ímpeto de redação diminui e se encerra após a longa elaboração do *Pentecoste* (1817-1822), que já vêm às prensas após as experiências, e a fama, pelas odes políticas e pelas tragédias históricas. Um início tão intenso para um tão rápido abandono revela não apenas a intensidade desta intuição inicial, mas sobretudo o fato que os *Inni* devem ser considerados o verdadeiro ponto de encerramento da estação juvenil, a entrada da fase adulta. Constituem a experiência derradeira do adolescente que se faz adulto, uma inspiração que, apesar de transitória, assume um papel influente na trajetória posterior do autor e na interpretação de suas obras (principalmente quanto ao tão discutido papel da religião em *I promessi sposi*). Aliada a experiências biográficas, a força motriz desta intuição só poderia se concluir rapidamente, e só temos a lamentar não ter gerado mais frutos.

Ponto comum a estes hinos é a surpresa do autor frente a contemporaneidade dos eventos sagrados, que talvez somente o suceder temporal permita compreender mais integralmente; contemporaneidade que deriva, logo se aprende, da permanência sólida de um quê eterno na constante mobilidade do tempo e da sociedade humana. É assim que a mensagem evangélica, aliada a tradições populares que o autor certamente reconhecia apócrifas, se intensifica e se consome rapidamente no ardor de uma participação pessoal nos eventos que, por momentos, faz de seus hinos peças oratórias hoje cansativas. Mas é uma fadiga necessária: a inebriação do sentimento religioso não estaria destinada, como dissemos, a uma harmonia espiritual concluída em si própria, mas deveria servir de ímpeto cristão para que o crente passasse a uma análise dialética e empírica da realidade.

De qualquer modo, as experiências deste falso aprendiz lírico estariam destinadas a não se concluir: mais do que a escolha de motivos religiosos, o viés pelos quais seriam abordados obrigavam Manzoni a se afastar fortemente da tradição recente, adotada na juventude, de nomes quais Alfieri, Monti e mesmo Foscolo em quem já se podia antever aquela versão tipicamente romântica do misticismo religioso. O esmero e a solenidade neoclássicos se mostrariam inadequados para acomodar a efusão emocional e mesmo conceitual que o autor propunha, consequentemente jogando por terra toda uma tradição poética europeia e principalmente italiana que, a bem dizer, remonta a Petrarca: o poeta introspectivo, pausado, minucioso e até, como negá-lo, elitista. Tellini apontou perfeitamente como se tratava de um «[s]intomático início lírico-antilírico de um artista destinado, em futuro, a desliricizar-se»[13].

[13] Tellini (2009, p. 29)

A consequência desse processo foi uma oposição ruidosa aos já empoeirados rimários sagrados, principalmente italianos, como por exemplo *Venerdì Santo* (1768, mas ainda em grande voga à época) de Giuseppe Olivi, este também expressão de uma festa religiosa e escrito no mesmo metro neoclássico da análoga *Passione* manzoniana. A sintonia de nosso autor com o Romantismo logo lhe rendeu fãs, o mais importante entre estes Goethe, de quem logo aprenderia a liturgia da tragédia histórica, mas talvez mais nos valha citar a oposição feita por Giuseppe Salvagnoli Marchetti em seu *Intorno gl'Inni Sacri di Alessandro Manzoni. Dubbi.* [*A respeito dos Hinos Sagrados de Alessandro Manzoni. Dúvidas.*] (1829) que, reconhecendo-lhe a inovação, condenava suas «metáforas tortas e ousadas e o modo de fazer poesia [...] completamente novo» que nada tinha da «índole da italiana poesia»[14].

3.1.4 A primeira tragédia histórica: *Il Conte di Carmagnola*

Apesar do valor dos hinos religiosos no reconhecimento inicial da poética adulta de Manzoni, é em suas posteriores tragédias históricas que a relação entre história e ficção se faz de fato presente e não é de se duvidar que *I promessi sposi* tenha nascido da motivação em solucionar, além das questões relativas às odes políticas, principalmente as dúvidas causadas pela redação do *Il Conte di Carmagnola* e do *Adelchi*, bem como do abandonado *Spartaco*.

Manzoni começa a se ocupar de sua primeira tragédia, *Il conte di Carmagnola*, em 15 de janeiro de 1816, no mesmo mês em que o artigo de M.me de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, em que convidava os autores italianos a prestar atenção ao que se passava além dos Alpes, é publicado em Milão na *Biblioteca italiana*, a única revista literária de filiação romântica naquele ambiente cultural.

Manzoni acolhe o convite para o ingresso no Romantismo, escolhendo para campo de prova justamente o âmbito teatral, possivelmente em função de uma crise já excessiva na composição dos *Inni*, certamente consciente de sua potencial inovação em campo italiano.

Além da Staël, foi fundamental na redação do *Carmagnola* o constante contato com Fauriel, que gradualmente introduzia Manzoni nas questões do teatro moderno; não apenas a *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-69) de Lessing, que propunha um teatro livre das amarras aristotélicas, ou as discussões de Schiller e Goethe em âmbito

[14] «metafore storte e ardite e il modo di poetare [...] tutto nuovo [...] indole dell'italiana poesia» [Tellini (2009, p. 20)]

dramático, mas principalmente o *Cours de litterature dramatique* de Schlegel (1809; traduzido ao francês em 1814 e ao italiano em 1817), o verdadeiro manifesto da nova arte dramática oferecida pelo Romantismo. Aliou-se também, e um leitor ávido poderia buscar com satisfação seus resquícios, a leitura de Shakespeare — especialmente as peças "históricas" como *Julius Cæsar* e *King Lear* — na tradução francesa de Letourner.

Manzoni tinha de fazer frente à recusa de uma tradição iluminista, como as conhecidas oposições de Rousseau, que condenava a arte dramática justamente pela cumplicidade e identificação entre espectador e personagens. A solução, em sua típica síntese entre Iluminismo lombardo e catolicismo jansenista, esteve justamente na representação de fatos históricos sob uma viva e explícita ética cristã, criando um distanciamento suficiente entre público e espetáculo para que a cumplicidade e a identificação fossem substituídas por comoção e explícita alteridade; distância que se dá essencialmente pela verdade histórica fruto de uma sincera prática historiográfica.

Como sabemos por uma de suas tantas cartas a Fauriel, Manzoni logo percebera a originalidade de sua proposta, principalmente em área italiana. Opondo-se à típica e ainda viva tragédia alferiana, da busca pelo sublime nas paixões do herói invariavelmente protagonista, Manzoni adotava as lições de Lessing propondo uma trama com uma fratura explícita nas unidades de tempo e lugar. Não era mais necessária uma participação plena e imediata, uma cumplicidade do espectador, pois recusava-se justamente aquele efeito de rápida sucessão da unidade temporal (que permitia abranger a ação por completo, sem incluir terceiros ou ocultar momentos de transição) identificada por inteiro pelo espectador em um lugar único e portanto real e imóvel. Cabe lembrar Aristóteles, de como em muitos casos a encenação não se trata de uma representação de algo, mas de uma nova verificação acerca do mesmo.

Manzoni só poderia recusar essas premissas, pois sua ânsia era pela exposição de uma realidade histórica, que sabia não ser constante em tempo e espaço, e da relação do herói com a mesma, esta sim mediada por um quê de universal que se revelaria perene justamente pelos fundamentos éticos serem continuamente os mesmos. Tornava-se necessário esconder sem negar alguns eventos e pensamentos, mostrando-os já entrelaçados e indissolúveis, em uma representação da dificuldade empírica das escolhas do próprio espectador. Uma dramaturgia nova, que se baseia no movimento em ritmos sincopados, e na qual, como Manzoni expõe na interessante *Prefazione* à própria tragédia, o respeito da unidade tão pregada pelo neoclassicismo tornaria impossível alcançar os objetivos desejados.

Afinal, a escolha de Manzoni não se dá em uma função de recusa às unidades aristotélicas por pura ideologia: é sim uma consequência obrigatória de sua mudança de alvo. Se anteriormente se objetivava a sintonia e a participação emotiva do espectador, no caso do teatro cristão e histórico (e portanto empírico e racional) de Manzoni, desejava-se uma avaliação ponderada que somente poderia ser obtida por um afastamento entre público e trama. Como dito, "classicista" e não "clássica", pois no fundo Manzoni aceita a interpretação de Schlegel quanto aos coros do drama gregos, não considerando mais sua existência como uma materialização da subjetividade do poeta, mas sim tendo-os como uma meditação coletiva, e portanto não raro dissonante, dos fatos representados.

Outra mudança significativa, já indicativa do caminho que seria tomado com *I promessi sposi*, é o fato de o drama ter de derivar explicitamente de fontes históricas: neste caso, principalmente o volume VIII (1809) da *Histoire des republiques italiennes au Moyen Âge*, de Sismonde de Sismondi (no qual o conde de Carmagnola é descrito como um «grand homme» de caráter «superbe et impetueux»), além de outras fontes como a *Storia di Milano* (1802) do tio biológico Pietro Verri e a *Vite degli eccellenti Italiani* (1804) de Francesco Lomonaco. Da mesma forma, interessa a procura por uma nova linguagem expressiva e meticulosamente investigada como verossímil não apenas pela ambientação trágica, mas também pelos termos de realidade histórica. É assim que em relação às tragédias de Alfieri o metro se faz menos polido e mais natural, com construções muito mais prosaicas e mesmo lances de oralidade não literária.

Em verdade pouco nos importa que a historiografia contemporânea, ao contrário de Manzoni e de Sismondi, considere Carmagnola culpado, ou o fato de que o resultado linguístico final é variavelmente convincente em seus saltos entre falsa coloquialidade e tradição lírica, bem como na luta entre um vocabulário de sabor mas não de natureza arcaico e suas necessidade melodramáticas. Importa-nos, sim, a luta do herói entre moral e política, o abuso do Estado e as escolhas éticas das personagens, em uma representação que não busca identificar passado e presente, mas ponderar sobre a persistência das situações. Exatamente por isto, ao contrário de outros heróis trágicos, representa-se o drama na cena e não na consciência do herói, que se sustenta em seus princípios éticos sem perceber claramente o elemento trágico da situação. Com efeito, muito mais que a personagem título, o grande protagonista trágico é o amigo de Carmagnola, Marco, em quem efetivamente reside a essência trágica na traição da amizade em nome de ideais supostamente maiores, ao abandonar o protagonista a seu próprio destino.

O *Carmagnola* é uma obra talvez insólita, talvez ainda não suficientemente polida, mas de uma vitalidade que a lírica neoclássica e mesmo os *Inni* haviam sido incapazes de alcançar. É um teatro em todos os sentidos moderno, e brilhante, em seu contexto, pela busca de uma síntese honesta entre a verdade histórica e a ficcional, entre o estabelecimento de uma verdade correspondente na primeira e uma coerente na segunda.

Artisticamente, Manzoni já começava a se preocupar com os empecilhos de ter protagonistas de uma forte vinculação histórica que seu orgulho iluminista se mostrava incapaz de trair; processo que se acentuaria no *Adelchi* já indicando o rumo daquela solução literária do romance histórico. Intelectualmente, no *Carmagnola* Manzoni alcança, como não havia conseguido completamente nos *Inni*, aquela desejada separação entre céu e terra que não desculpava a pouca atenção à última. É o que se percebe claramente na conclusão ao mesmo tempo de morte e verdade do protagonista. Como lembra Tellini,

> [o] ditado da lírica sacra reaflora no ritmo do tempo profano, com uma gradualidade interna que converte a ode histórica em hino religioso, de forma a confirmar a metamorfose do Carmagnola que de um beligerante herói de ventura se transforma finalmente, de maneira dramática, em paladino da fé. Mas não se seca o sangue derramado, não se fecham as feridas que restam como resultado da inocência ofendida, atributo incancelável de uma situação histórica trazida à cena como "paixão" e martírio de vítimas que não podem ser culpadas. [15]

Vítimas que não podem ser culpadas e às quais caberia desfecho muito melhor elaborado na segunda tragédia histórica, o *Adelchi*, na qual o elemento individual não apenas representa com mais intensidade, mas se associa definitivamente ao elemento comum e popular no qual a história do indivíduo, mais que metáfora, se torna metonímia daquela de seu grupo.

3.1.5 A última experiência dramática: o *Adelchi*

A redação do *Adelchi* se dá em 1822, na conclusão daquele admirável biênio da produção manzoniana: em 1821 Manzoni escrevera não só as grandes odes políticas que lhe trariam o maior sucesso internacional (*Marzo 1821* e *Cinque Maggio*), mas

[15] «Il dettato della lirica sacra riaffiora nel ritmo del tempo profano, con un'interna gradualità che converte l'ode storica in inno religioso, sì da assecondare la metamorfosi del Carmagnola che da belligerante eroe di ventura si trasforma infine, drammaticamente, in paladino della fede. Ma non si asciuga il sangue versato, non si rimarginano le ferite che restano quale corredo dell'innocenza oltraggiata, attributo incancellabile di una vicenda storica portata sulla scena come "passione" e martirio di vittime incolpevoli.» [Tellini (2009, p. 50)]

também iniciara o *Fermo e Lucia*, broto daquilo que se tornaria o romance *I promessi sposi*. No mesmo 1822, além deste segundo drama histórico, seria concluída, após cinco árduos anos de revisões e dúvidas, a redação do *Pentecoste*, resultando em uma lírica significativamente diferente dos *Inni* anteriores.

A trama da nova tragédia é ainda anterior à do *Il Conte di Carmagnola*: estamos em 772-774, época da derrocada da dinastia longobarda no norte da Itália, representada pelo rei Desiderio e pelos filhos Adelchi e Ermengarda. Ao contrário da primeira tragédia, na qual o conde tivera de lutar com uma ética cristã contra a maldade das instituições humanas, a política *in extremis*, no Adelchi o elemento trágico se faz mais pessoal e interior, e portanto menos acessível ao público na potencialização das linhas inauguradas na outra tragédia. Afinal, Adelchi é obrigado pelo respeito paterno a obedecer ao pai na iniciativa de uma guerra da qual discorda porque, além de atacar a Igreja, move-se por uma disputa na qual considera seu pai a parte torta. Da mesma forma, também sua irmã Ermengarda se consome entre a raiva e o orgulho da esposa repudiada junto ao amor que ainda prova por Carlos Magno.

Nos coros, aos quais como antes aludi Manzoni atribui a função de expressão do coletivo, releva-se a diferença de um combate que não é mais profissional e entre irmãos, como no Carmagnola, mas propriamente étnico entre os Longobardos destinados à dissolução e os Francos extenuados pela contínua marcha invasória. Mas se mantém a piedade cristã tanto para vencedores como vencidos que sobretudo se mescla à preocupação do fator étnico recém descrito: o *Adelchi* é afinal uma das primeiras obras a lançar um olhar piedoso aos latinos, povo antes potente mas agora submisso e que serve de barganha a outros (um motivo que se repetiria no drama italiano, basta pensar no coral dos escravos judeus em *Nabucco* de 1842). Ademais, o interesse político e prático pela unidade da Itália que representa, e que tomaria ainda mais força no *I promessi sposi*, não é em nada casual.

Artisticamente é interessante ver como a experiência do *Carmagnola* amadurece no *Adelchi* em plano formal e de sentido: a estrutura dramática é muito melhor organizada e a expressão linguística acompanha com maior eficácia os registros expressivos necessários. Se por um lado isso significa uma linguagem por vezes excessivamente áulica e literária, como no acusativo à grega da já famosa descrição de Ermengarda no «Sparsa le trecce morbide / Sull'affannoso petto», a distância temporal e linguística do fato narrado permitiu a Manzoni uma maior liberdade e um melhor jogo estilístico da linguagem.

Interessam-nos muito mais, porém, as reflexões teóricas e historiográficas de Manzoni no *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* (sempre 1822), que, também recuperando o mencionado cuidado com os Latinos dominados, insiste na necessidade de deslocar o foco da historiografia dos feitos das grandes personagens à vida dos anônimos e dos vencidos. Logo na introdução este documento da gestação de *I promessi sposi*, afirmava em sua não pouco contorta sintaxe teórica como

> uma série de fatos materiais e exteriores, por assim dizer, mesmo se fosse livre de erros e dúvidas, não é ainda a história, nem uma matéria suficiente para formar o conceito dramático de um acontecimento histórico. As circunstâncias das leis, dos costumes, das opiniões nas quais se encontravam as personagens operantes; seus objetivos e suas inclinações; a justiça, ou a injustiça daqueles e destas, independentemente das convenções humanas, segundo ou contra as quais operaram; os desejos, os temores, os sofrimentos, o estado geral do imenso número de homens que não tiveram parte ativa naquele acontecimento, mas que sentiram seus efeitos; [estes] são os dados necessários para poder julgar corretamente. A partir da leitura atenta e replicada dos documentos que podem servir para fazer conhecer o pedaço da história sobre o qual se baseou esta tragédia, resultou ao autor um conceito oposto, em muitos dos pontos recém mencionados, àquilo que tiveram e deixaram historiadores de renome. Por quanto devesse ser, e fosse, difidente de seu juízo, e propenso a acreditar [como fosse] mais ponderado o destes, não pôde porém receber o fardo das opiniões, as quais, examinadas em detalhe, ainda mais contrárias à evidência lhe pareceram. Portanto o espírito histórico do drama é em muitos pontos completamente contrário àquilo que se obtém, por assim dizer, das mais respeitadas histórias modernas, e em consequência contrário às opiniões da maior parte dos leitores.[16]

É fácil reconhecer como estavam prestes a nascer os heróis anônimos que povoam seu romance histórico. Em particular, se afirmariam aqueles heróis anônimos de uma Itália dominada que tanto desgostava, e que para buscar sua unidade precisaria reco-

[16] «una serie di fatti materiali ed esteriori, per dir così, foss'anche netta d'errori e di dubbi, non è ancora la storia, nè una materia bastante a formare il concetto drammatico d'un avvenimento storico. Le circostanze di leggi, di consuetudini, d'opinioni, in cui si sono trovati i personaggi operanti; i loro fini e le loro inclinazioni; la giustizia, o l'ingiustizia di quelli e di queste, indipendentemente dalle convenzioni umane, secondo o contro le quali hanno operato; i desideri, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva in quell'avvenimento, ma che ne provaron gli effetti; questo ed altre cose d'uguale, cioè di molta importanza, non si manifestano per lo più ne' fatti stessi; e sono però i dati necessari, per giudicarne rettamente. Dalla lettura attenta e replicata de' documenti che posson servire a far conoscere il pezzo di storia su cui è fondata questa tragedia, è risultato all'autore un concetto opposto, in molti de' punti accennati or ora, a quello che ne hanno avuto e lasciato storici d'alto grido. Per quanto dovesse essere, e fosse, diffidente del suo giudizio, e propenso a credere più ragionato il loro, non ha però potuto ricevere il giogo d'opinioni, le quali, più esaminato, più gli sono parse contrarie all'evidenza. Quindi lo spirito storico del dramma è in molti punti affatto opposto a quello che esce, per dir così, dalle più riputate storie moderne, e per conseguenza all'opinione del più de' lettori.» [Manzoni (1991, p. 7)]

nhecer sua condição de vencida ao longo da História, reconhecendo a importância dos sofrimentos de cada um, mesmo que anônimo:

> Que se as pesquisas mais filosóficas, e as mais precisas sobre o estado da população italiana durante o domínio dos longobardos, conduzissem obrigatoriamente ao desespero por conhecê-lo, esta única demonstração seria uma das mais graves e mais fecundas de pensamento que a história pode oferecer. Uma imensa multidão de homens, uma série de gerações, que passa sobre a terra, sobre a sua terra, sem ser observada, sem deixar um vestígio, é um triste mas portentoso fenômeno: e os motivos de tamanho silêncio podem abrir espaço a investigações ainda mais importantes do que muitas descobertas de fato.[17]

3.1.6 As odes políticas e a *Pentecoste*

Como acenado, tomaram a frente do *Adelchi* duas famosas odes políticas de Manzoni, *Marzo 1821* e *Il Cinque Maggio.* A primeira era uma expressão lírica do sonho de um início de unificação da Península sob o comando do reino sabaudo, que em pouco mais de um mês assumiu o papel de derrotado até as *Cinque* Giornate vinte e sete anos depois; válida artisticamente, interessa-nos sobretudo por fazer eco aos coros do *Adelchi* por ultrapassar, mesmo em uma luta na qual povos «combattono per diferendere / o riconquistare / una patria», o contexto histórico em nome de uma concepção cristã de existência.

Mais interessante, tanto artisticamente quanto pelo valor biográfico, é *Il Cinque Maggio*, ode composta rapidamente pelo autor ao saber do falecimento de Napoleão em 5 de maio do mesmo ano: recusada pela censura austríaca, a ode é copiada e rapidamente se difunde em toda a Europa, sendo lida por Vieusseaux em Florença, Lamartine na França e Goethe em Weimar, que no ano seguinte publica uma tradução alemã que assegura o nome de Manzoni entre as discussões poéticas continentais.

Se *Marzo 1821* confirma o espírito do coral visto em *Adelchi*, de certa forma *Il Cinque Maggio* faz eco à impostação moral do *Il Conte di Carmagnola*: no máximo de um ideal cristão, a vida é decifrada apenas a poucos momentos da morte. O imperador

[17] «Che se le ricerche le più filosofiche, e le più accurate su lo stato della popolazione italiana durante il dominio de' Longobardi, non potessero condurre che alla disperazione di conoscerlo, questa sola dimostrazione sarebbe una delle più gravi e delle più feconde di pensiero che possa offrire la storia. Una immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa su la terra, su la sua terra, inosservata, senza lasciarvi un vestigio, è un tristo ma portentoso fenomeno; e le cagioni di un tanto silenzio possono dar luogo ad indagini ancor più importanti, che molte scoperte di fatto.» [Manzoni (1991, p. 7)]

que fora terror da Europa é retratado sempre como opressor, mas não mais na condição de vencedor. Sua soberba é punida no exílio atlântico, no ansioso desespero de quem perdeu. Em especial, é o contexto histórico que toma agora frente ao aspecto interior.

No fundo, *Il Cinque Maggio* não deixa de ser um corolário à conclusão do *Pentecoste* que, como lembrado, se dá somente no ano seguinte. Esta última, finalizada quando o projeto do *Fermo e Lucia* já se adiantava, é o melhor documento sobre o pensamento religioso de Manzoni. Analisando os vários esboços para a *Pentecoste* com relação à sua versão definitiva, e uma análise ecdótica desta evolução seria interessantíssima na compreensão da formação de tal entendimento, a ritualidade litúrgica dos quatro primeiros hinos diminui consideravelmente em sacralidade a cada revisão, e mesmo o formalismo racionalista é vertido em uma contemplação mais desinteressada dos efeitos da fé. É assim que a *Pentecoste* se emenda ao *I promessi sposi* que vinha nascendo: a religião cessa definitivamente de ser uma obrigação divina ou uma necessidade em vistas do Além, postura que aliás seria claramente criticada no romance, mas passa a ser uma forma de compreensão e vivência da realidade, uma expressão do embate ético diário que deixa de ver em ditames catequéticos um modelo a ser seguido, ao contrário encontrando um ponto comum em todas as experiências, grandes e pequenas, pessoais e sociais. Uma concepção religiosa nas linhas do melhor Romantismo, mas que obviamente se via exausta pelo limite da lírica e mesmo do drama, principalmente quando, formalmente, ainda não havia em âmbito social — e de qualquer modo seria impensável para Manzoni — a aceitação para formas tão diferentes. A única alternativa seria a adoção de uma forma nova de expressão que, não surpreendentemente, era inédita na Itália: o romance seria o único gênero capaz de consentir uma evolução progressiva do pensamento, capaz de dar ao leitor o tempo suficiente para deduzir a proposta do autor com aquela mesma dose de empiricismo e de humanismo que derivara de seu avô.

3.1.7 O romance sem idílio da Providência: *I promessi sposi*

É precisamente este olhar sobre o trajeto operativo de Manzoni, particularmente na gênese de *I promessi sposi* naquele inigualável ano de 1821 que aliava os movimentos políticos ao auge crítico de sua "tragédia histórica", que permite compreender o interessante funcionamento do romance, no qual a trama é ao mesmo tempo simples, quando não banal e previsível, mas complexa na evolução das personagens e na participação de suas inteligências e experiências anteriores no grande retrato histórico dado pela obra. Tudo potenciado por uma nada inócua interferência de um autor falsamente ingênuo.

Aquilo que Lukács havia identificado na solução scottiana para o romance histórico, a já lembrada participação de personagens não famosas cujas limitadas vinculações históricas permitiam explorar toda a realidade retratada, vale particularmente em *I promessi sposi* em sua evolução a partir das tragédias históricas. Se nestas últimas eram retratados em primeiro plano fatos e personagens reais, ou que ao menos eram obrigados a manter tal vinculação com um olhar historiográfico sobre os mesmos no que poderíamos definir "rigidez documentária", o fator poético sendo reduzido à invenção de suas consciências que não sem motivos se acosta às propostas de White, no caso do romance personagens e fatos históricos tornam-se um pano de fundo que evidencia seus equivalentes ficcionais, conciliando assim a verdade correspondente dos primeiros a uma mais fácil e mais artística verdade coerente dos segundos. De fato, Manzoni descobre imediatamente e com surpresa uma facilidade inédita na minúcia descritiva que lhe é aberta sem violar o verdadeiro histórico, movendo suas personagens no vazio constantemente deixado pela pesquisa historiográfica, principalmente no tocante às personagens alternas que tanto lhe eram caras. É uma dúplice vantagem: pode-se explorar os fatores históricos esquecidos pela grande historiografia, como a prepotência dos poderosos, ao mesmo tempo em que as lições da mesma investigação permitem uma obra muito mais verossímil e costurada em sua simbiose entre história e ficção de quanto o fossem não apenas aqueles romances históricos do século anterior, que efetivamente pouco se importavam com a correspondência histórica, mas também com as recém concluídas tragédias históricas nas quais todas as vozes humanas eram, de qualquer modo, "verdadeiras". Uma liberdade de ação que abriu caminho a uma fina elaboração e uma liberdade de tal forma desmedida que, anos após, seria causa exatamente das aflições do mesmo Manzoni teórico.

É esta faculdade plena que permite ao autor passar de um mero relator de fatos a um pluripotente demiurgo, e é exatamente por isto que aquela história que vinha nascendo se tratava de uma *Storia milanese del secolo XVII* que, como explicitado pelo narrador, havia sido «scoperta e rifatta». Na verdade, é assim que se fazem sentir com maior força os ecos jansenistas, pois ao caótico desenrolar histórico era finalmente dado um sentido, da mesma forma como o final tipicamente trágico do *Carmagnola* e do *Adelchi* se voltava a um ledo final que, porém, como não poderia deixar de ser em um romance deste tipo, era de qualquer modo simples e mesmo trivial: é para isto que podemos adotar aquela genial fórmula de Ezio Raimondi de defini-lo um "romance sem idílio"[18].

O importante material de pesquisa filológica deixado por Manzoni é útil ao revelar

[18] Raimondi (1974)

em detalhes como ele próprio fora inicialmente surpreendido por esta liberdade que, mesmo se antevista teoricamente, abriu com uma facilidade provavelmente inesperada seus caminhos. Com efeito, a primeira redação do romance, então intitulado *Fermo e Lucia*, é redigida entre abril de 1821 e setembro de 1823 em manuscritos que trazem traços patentes da ânsia laboratorial que acompanhou Manzoni nas inúmeras inversões, incertezas sobre os caminhos a tomar e mesmo surpresas sobre as faculdades oferecidas. Um projeto que de certa maneira foi elaborado velozmente e que ia abrigando na polifonia do romance inúmeras posturas de um autor que já devia estar antevendo estar frente à obra de sua vida: afinal, aquela primeira redação, que alguns hoje apreciam de maneira superior àquela final, começava a se constituir como uma *summa* de todo seu pensamento, rapidamente demonstrando-lhe como após a conclusão seria necessário um cuidadoso processo de revisão. E efetivamente esta se mostrou mais longa que a própria redação, empenhando-o até o ano de 1827 quando a primeira edição da obra, conhecida exatamente por *Ventisettana* e agora com o título de *I promessi sposi*, foi publicada em Milão em 15 de junho.

Na passagem do *Fermo e Lucia* a *I promessi sposi* Manzoni preocupou-se profundamente não somente com a estrutura do romance, muito mais elaborada e polida na versão final (ou, poderíamos dizê-lo com certa provocação à época retratada, mais "barroca"), mas principalmente com a disposição linguística e a interferência histórica e narrativa na trama. Afinal, se o *Fermo e Lucia* era um acúmulo nem sempre habilmente costurado de ingredientes heterogêneos que enveredavam por caminhos diversos frequentemente inconclusos, em *I promessi sposi* as arestas foram aparadas e todas as superfícies polidas, numa operação que se constituiu muito mais na redução do elemento "não histórico", como a interferência excessiva do narrador, ou na substituição por elementos realisticamente mais convenientes. É assim que, de certa maneira aproximando-se da proposta de uma multifacetada mas sempre única linha narrativa (na qual o fundamental, como já dissemos, era a história dos dois noivos separados, e onde os elementos históricos já ensinados pela erudição entravam como auxiliares pois o romance agora se propunha a explicar aquela época complementando e não simplesmente substituindo a história), a maior parte das narrações acessórias foram cortadas, expandindo-se, mesmo em termos líricos, a profundidade de quanto já fora relatado. É assim que evoluía a cinematográfica abertura do romance ou o «addio ai monti» de Lucia, ao mesmo tempo em que, para tomar os dois exemplos mais salientes, eram subtraídas as notas sobre as questões linguísticas (expandindo-se contudo a consideração sobre o uso da língua como instrumento de dominação sobre os humildes) e princi-

palmente as páginas efetivamente mais historiográficas, sobre os processos milaneses contra os untores, resumidas em poucos parágrafos no *I promessi sposi* mas que, a partir da primeira versão no *Fermo e Lucia*, se transformariam naquela obra singular que é a *Storia della colonna infame*.

Ainda assim, a principal diferença entre aquela obra publicada em 1827 e o *Fermo e Lucia* (inicialmente destinado somente à opinião privada de poucos e próximos amigos) que fora seu gérmen é o fato de que, como lembra Tellini,

> a voz do narrador que fala em primeira pessoa se objetiviza em um romance que anima a própria substância conceitual nas figuras da narração. A presença do narrador-diretor é dissimulada por trás das câmeras, a ponto de tornar interna às situações a perspectiva que as organiza. Não é a urgência do juízo declarado e do ensaísmo explícito, mas um quadro que se resolve em escolhas narrativas autônomas. Muda também o tom da ironia: não mais acre, mas ao mesmo tempo severa e compreensiva; não mais agressiva mas pensativa, tanto que termina por envolver também a primeira pessoa do autor.[19]

Consequentemente, mudava também o efeito provocado pela diversa narração de uma trama que, a bem ver, é essencialmente idêntica entre as duas obras. A grande arte de Manzoni esteve no executar aquela difícil tarefa que é o objetivo de todo grande artista, literário ou não, no manter, ou mesmo evidenciar, sua postura ideológica sem pronunciá-la diretamente, mas mediando-a pela transferência da mesma ao material artístico, impregnando-o com a mesma. Continuando na exposição de Tellini, podemos facilmente dizer como

> o *Fermo e Lucia* é um romance que toma o leitor pela mão e lhe mostra suas próprias chaves interpretativas [, enquanto] *I promessi sposi* é um romance que requer a colaboração ativa do leitor e lhe sugere uma pluralidade de chaves interpretativas. A narração se desfaz da ênfase de um colorido por vezes oleográfico, para adquirir uma mais alusiva polivalência de significados. Ao claro-escuro denso, muitas vezes pronunciado em voz alta e dissonante, se substitui a técnica do *sfumato* que mascara as tintas vivas demais, suprime as notas graves, remove os particulares mais crus: não para esmaecer a matiz de contestação mas para transformá-la, atenuando a magniloquência, em mais firme e persuasiva.[20]

[19] «la voce del narratore che parla in prima persona si oggettivizza in un romanzo che anima la propria sostanza concettuale nelle figure del racconto. La presenza del narratore-regista è dissimulata dietro le quinte, sì da rendere interna alle situazioni la prospettiva che le organizza. Non l'urgenza del giudizio dichiarato e del saggismo esplicito, ma un quadro risolto in autonome scelte narrative. Muta anche il tono dell'ironia: non acre, ma insieme severa e comprensiva; non aggressiva ma pensosa, tanto che finisce con il coinvolgere anche la prima persona dell'autore.» [Tellini (2009, p. 44)]

[20] «[i]l *Fermo e Lucia* è un romanzo che tiene per mano il lettore e gli esibisce le proprie chiavi in-

A passagem do *Fermo e Lucia* à *Ventisettana* não concluiu, porém, o caminho de revisão em direção à versão final do romance: após aquela profunda mudança estrutural, semântica e estilística, era ainda necessária, pelo papel que Manzoni esperava pudesse ser revestido por sua narração dentro da literatura e da cultura italiana, uma não menos árdua revisão linguística: trata-se da tão proclamada «risciacquatura in Arno», ou seja, no reenxaguar e assim limpar aquele acúmulo de construções linguísticas em uma postura linguística unitária e baseada no rio que saciara Dante, Boccaccio e Petrarca bem como, por extensão, também Ariosto e Tasso. O início deste processo, que de maneira admirável conseguiu efetivamente se limitar a intervenções linguísticas, começou em 1827, dois meses após a publicação da *Ventisettana*, quando Manzoni colocou em prática a idéia formulada ainda durante as primeiras páginas do *Fermo e Lucia* de se mudar para Florença onde a obra seria adequada ao uso linguístico culto e médio da cidade[21].

Um trabalho que de qualquer maneira se mostraria ainda mais lento que a primeira e segunda redação do romance, e que à época da publicação, quando a história de Renzo e Lucia já era o maior sucesso editorial da Itália, não seria imediatamente apreciado da forma como merecia. De fato, como costumeiro na produção de Manzoni, após o entusiasmo dos primeiros meses, problemas pessoais e a dificuldade da própria operação fizeram com que esta fosse levada a término somente 1838-1840, com a publicação final da edição revisada apenas em 1842.

Mas ao tratar do romance histórico interessa-nos principalmente o valor da obra neste percurso de formação de Manzoni, quase um *Bildungsroman* iluminista, e particularmente em sua crise poética de 1821, de forma a compreender mais profundamente não apenas a gestação, mas a própria forma como o romance foi concretizado. Afinal, já no final de janeiro daquele mesmo ano Manzoni discutia em sua carta a Fauriel sobre o *Ivanhoe* de Scott e a «réparation» que lhe parecia devida ao mesmo após uma nova leitura, com um estado de ânimo muito mais justo do estado morboso da primeira entre os salões parisienses. Talvez mesmo esta doença inicial tenha sido metafórica, e Manzoni não deixaria de apreciar uma leitura nestas linhas, mas o fato é que na nova

terpretative. *I Promessi sposi* sono un romanzo che domanda la collaborazione attiva del lettore e gli suggerisce una pluralità di chiavi interpretative. Il racconto depone l'enfasi di una coloritura talvolta oleografica, per acquistare una più allusiva polivalenza di significati. Al chiaroscuro denso, spesso gridato e dissonante, si sostituisce la tecnica della sfumatura che vela le tinte troppo accese, elide le note grevi, espunge i particolari più crudi: non per stemperare l'accensione contestativa ma per renderla, smorzando la magniloquenza, più ferma e più persuasa.» [Tellini (2009, p. 48)]

[21] Os motivos de Manzoni são referidos à *questione della lingua* e infelizmente demasiados longos e complexos para expor no limite desta dissertação.

experiência vivenciava-se um salto entre as duas fases poéticas: as tragédias históricas eram protagonizadas por pessoas e fatos reais, cabendo à invenção alguma interação e a investigação de suas consciências; no romance tomavam a frente protagonistas e fatos inventados, enquanto se cedia à verdade histórica a gestão das personagens colaterais, o pano de fundo da vivência histórica. Não que a verdade histórica, como o fora em suas tragédias e como já se podia ler em seus textos teóricos, não continuasse a ser o vetor indiscutível do romance, mas seu protagonismo era agora substituído por uma função auxiliar de conceder à trama os requisitos de verossimilhança necessários não apenas para dar credibilidade à invenção, mas principalmente para propor com eficácia uma nova postura de interpretação da própria verdade. Era nesta prática que Manzoni efetivamente superava seu mestre Scott, com um plano funcional que se mostra particularmente válido ainda hoje, quando a experiência pós-modernista no romance histórico parece estar tomando uma perspectiva de ligeira mas clara descendência, destinando-se à resolução em si própria em maior ou menor tempo.

O salto de Manzoni se traduziu também em uma prática historiograficamente mais responsável, pela arbitrária escolha das formas, modos e tempos de interação. Mas se tratava também, como lhe seria caro, de uma prática mais responsável do ponto de vista cristão, pois uma participação divina podia ser explicitada sem alterar-se ou reinterpretar-se a história oficial, e principalmente sem apresentar um bem-estar conclusivo, ou mesmo um idílio conciliatório, como a única forma possível ou aceitável para um final, se não propriamente positivo, ao menos não negativo. Como lembra Tellini que tanto orienta este entendimento,

> [o] deslocamento de perspectiva eleva o autor a demiurgo não contrastado, a autêntica "providência" de seu mundo criado em seu romance, e assim lhe permite reescrever uma *História milanesa do século XVII* efetivamente "descoberta e refeita" a seu bel prazer: para [assim] superar a crueldade trágica da história verdadeira, para dar um sentido construtivo ao caos de uma realidade humana desagregada e informe, para projetar com uma apaixonada aposta agonística um mundo diferente e melhor. [22]

Neste aspecto, Tellini apenas confirmava quanto foi rapidamente percebido pela crítica italiana em relação à obra. Como já lembrado, naquela tradição literária, e exemplo claro é a oposição às personagens, mais que históricas, "importantes" das tragédias do

[22] «Lo spostamento di prospettiva promuove l'autore a incontrastato demiurgo, ad autentica "provvidenza" del suo mondo romanzesco, e gli consente perciò di riscrivere una *Storia milanese del secolo XVII* davvero "scoperta e rifatta" a proprio piacimento: per superare la crudeltà tragica della storia vera, per dare senso costruttivo al caos di una realtà umana disgregata e informe, per progettare con appassionata scommessa agonistica un mondo diverso e migliore.» [Tellini (2009, p. 51)]

próprio Manzoni, centrar uma narração sobre a dignidade humana em um fiador de seda e uma camponesa soou aos olhares coevos um «comportamento paradoxal e deplorável»[23] no qual se elevava para além da medida do bom tom a polêmica antifeudal do iluminismo lombardo, ainda por cima sublinhado, de maneira ora irônica, ora de desprezo, por uma inesperada piedade por aqueles humildes que, de qualquer modo, se revelava não apenas justificada, mas a única alternativa decente para uma ética cristã.

O próprio Sapegno sempre evidenciou, inegavelmente em relação às suas próprias convicções político-ideológicas, como este «fermento polêmico» não pode absolutamente ser considerado um elemento «secundário, marginal ou episódico» da obra, ou ainda pior como uma «arbitrária e incômoda intromissão da ideologia religiosa do escritor» em uma narração que de tais notas poderia fazer a menos. Ao contrário, ele participa de

> toda a estrutura do livro e de cada particular seu; nele convergem e se compõem fantasia e sentimento, invenção e reflexão, entram em acordo, em um ritmo alterno, temperando-se mutuamente, os momentos e os tons humorísticos e cômicos e aqueles trágicos eloquentes ou solenes. Um igual impulso de alta e litigiosa tensão moral inspira a vivaz comédia de uma personagem como don Abbonio, e, em um plano diametralmente diverso, a psicologia sutil, penetrante, intransigentemente reveladora de Gertrude; anima a agitada, insistente descrição, toda em chave irônica, dos tumultos milaneses e a dramática representação da miséria e da peste. O moralismo juvenil do escritor, traduzindo-se em uma alta e severa concepção religiosa, reconhece a si próprio neste momento e se articula em uma matéria de outra maneira muito rica e concreta, sem contudo nunca perder seu rigor e sua força de batalha. E aquela religiosidade, que desde o princípio foi e ainda é para muitos leitores motivo de escândalo, de desconfiança e de tenaz antipatia, [...] demonstra-se em sua forma real, na história da criação poética, externa e acima à ideologia particular do escritor, [como] o instrumento de uma interpretação crítica, extraordinariamente nova e ativa naquele momento e naquela sociedade[.] [24]

[23] «atteggiamento paradossale e deprecabile» [Sapegno (1992, p. 141)]

[24] «tutta la struttura del libro e ogni particolare; in esso convergono e si compongono fantasia e sentimento, invenzione e riflessione, si accordano, in un ritmo alterno, temperandosi a vicenda, i momenti e i toni umoristici e comici e quelli tragici eloquenti o solenni. Un medesimo impulso di alta e combattiva tensione morale ispira la vivacissima commedia del personaggio di don Abbondio, e, su un piano diametralmente diverso, la psicologia sottile, penetrante, spietatamente rivelatrice di Gertrude; anima la mossa, incalzante descrizione, tutta in chiave ironica, dei tumulti milanesi e la drammatica rappresentazione della carestia e della peste. Il moralismo giovanile dello scrittore, traducendosi in una alta e severa concezione religiosa, si riconosce ora e si articola in una materia ben altrimenti ricca e concreta, ma senza perder nulla del suo rigore e della sua forza battagliera. E quella religiosità, che è stata fin dal principio ed è tuttora per molti lettori ragione di scandalo, di diffidenza e di tenace antipatia, [...] appare per quello che veramente è, nella storia della creazione poetica, al di fuori e al di sopra dell'ideologia particolare dello scrittore, lo strumento di un'interpretazione critica, straordinariamente nuova e attiva in quel tempo e in quella società[.].» [Sapegno (1992, p. 155)]

A eleição de personagens menores a protagonistas também exige uma diversa resposta terrena à maldade, que apenas superficialmente pode lembrar aquele estoicismo que o bárbaro Adelchi parecia ter herdado das *Τὰ εἰς ἑαυτόν* [*Meditações*] (séc. II d.C.), de Marco Aurélio, certamente lembradas por Manzoni: ao contrário, os abusos não são mais recompensados apenas no Além, mas exigem uma vontade, um esforço terreno de oposição não conformista aos mesmos. De certa forma, e mesmo tendo presente a interpretação que estas mesmas personagens fazem dos eventos históricos, o romance que parece transcrito de uma narração em primeira pessoa e oral (provavelmente Renzo que teria narrado sua aventura ao anônimo do Seiscentos, que a modificara com o mesmo prazer dos escritores de cartas lembrados na trama pelo intelectual oitocentista) é egoísta ao dar um valor maior e predominante àquele pano-de-fundo popular sobre o retrato histórico ao qual pertence. Os trâmites «políticos, diplomáticos e bélicos», para recuperar a afortunada expressão de Sapegno, são adendos do narrador Oitocentista que deseja saciar sua própria fome historiográfica; mas a fisionomia daquela época é dada pela participação pessoal e pequena das personagens e de suas minúcias narrativas. Método de retrato que não é necessariamente negativo: ao contrário, é neste tipo de narração, que segue o caminho da introspecção pessoal que somente o romance como super-gênero literário foi capaz de alcançar, que mesmo os fatores históricos realmente importantes, como o domínio espanhol, a fome e a consequente revolta em Milão ou a peste, perdem aquele olhar abstrato, aparentemente objetivo e desinteressado, da historiografia "tradicional", penetrando na trama agora literária como fatores de modificação na vida das pessoas, principalmente os mais desafortunados a quem cabe um aceitar ou um contornar, mas nunca um rejeitar, na única maneira pela qual participam efetivamente da "história" tornando-se, como lhes é de direito, "históricas".

Exatamente por este motivo Manzoni se afasta de um aparente coitadismo em sua obra, fazendo com que aquela representação complexa e principalmente honesta de uma sequência histórica não possa abrir mão das personagens grandes e importantes, em última análise daquele mesmo tipo de elite que fora protagonista no *Adelchi* e, efetivamente, em toda a historiografia. Mas pela diferente ótica sua função é agora subordinada e seu valor somente se revela quando cruzam suas linhas narrativas com aquelas dos humildes que servem de protagonistas. Como lembra sempre Sapegno, antes de enveredar por uma interpretação do papel da Providência no romance extremamente comum e da qual, como se verá, discordo, talvez somente nestes casos

> seja lícito falar de um resíduo não resolvido de intenções moralísticas. […] Mas quanto às outras personagens, […] trata-se exatamente daque-

> las nas quais o fermento polêmico opera mais diretamente e de forma mais nítida, seja quando encaram os aspectos ridículos, soberbos, artefatos, barrocos, as formas vazias de uma sociedade pomposa e pedante; seja quando protagonizam os malvados, os violentos que ignoram o temor de Deus, os excluídos para os quais é praticamente impossível qualquer redenção, imersos na lama de sua vildade, de sua abjeção, de seus delitos: e aqui a polêmica estimula, e não atrapalha, a liberdade da fantasia, o horror e o desprezo se transformam em perplexidade dramática e ajudam a penetrar mais profundamente, onde a imponência do mal é percebida em termos de tragédia, permeada comoção, resgatada pela piedade do poeta (a história de Gertrude, a morte de don Rodrigo), e o cômico não mostra nada de pequeno ou caricatural, ao contrário se espalha em páginas luminosas, que estão entre as mais hilárias, cordiais e humanas do romance (don Abbondio, don Ferrante, donna Prassede).[25]

Tal mediação de forças aparentemente antitéticas se resolve em um dinamismo que, no fundo, é o mesmo que havia sido expresso na *Pentecoste*, e também aqui Manzoni não se engana ao alcançar um "idílio" similar apenas por caminhos diversos. É assim que o final da trama se afasta do poético e do pseudótico aproximando-se do histórico, abandonando a consolação tipicamente fabulística da reparação de todos os danos e da recuperação de uma ordem inicial em favor de uma verossímil continuação na qual Renzo e Lucia, que sem a intromissão dos poderosos haveriam sido esquecidos pela História, se destinam a uma pacata e novamente irrelevante vivência. É portanto verdade que o romance se conclui nas linhas de uma telenovela, com os malvados punidos ou convertidos e os bonzinhos em nova e ordenada situação; mas é também verdade que o responsável por este final não é o narrador que está recuperando uma historiografia antiga, mas sim aquele anônimo amanuense que é o autor desta trama. Tanto é verdade que aquele Manzoni narrador é o primeiro a desconfiar da conclusão edificante e açucarada da trama, resumindo em poucas palavras — e dando seu parecer sobre a expectativa a construída da narração enquanto ria do fato que Lucia fosse feia — um final que no manuscrito original deveria ser mais longo, mais idílico e mais melífluo. Tellini lembra como, naquela *Introdução* tão essencial à compreensão da obra,

[25] «è lecito parlare di un residuo irrisolto di intenzioni moralistiche. [...] Ma quanto agli altri personaggi, [...] sono proprio quelli in cui il lievito polemico opera più direttamente e in modo più palese, sia che incarnino gli aspetti ridicoli, tronfi, artefatti, barocchi, le forme vuote di una civiltà pomposa e puntigliosa; o sia che impersonino i malvagi; i violenti che ignorano il timor di Dio, gli esclusi per i quali è presso che impossibile ogni redenzione, prostrati nel fango della loro viltà, della loro abiezione, dei loro delitti; e qui la polemica stimola, e non impaccia, la libertà della fantasia, l'orrore o il disprezzo si mutano in drammatica perplessità e aiutano a penetrare più a fondo, onde la grandezza del male è sentita in termini di tragedia, investita dalla commozione, riscattata dalla pietà del poeta (storia di Gertrude, morte di don Rodrigo), e il comico non ha nulla di piccolo e di caricaturale, anzi si distende in pagine luminose, che son tra le più ilari e cordiali ed umane del romanzo (don Abbondio, don Ferrante, donna Prassede).» [Sapegno (1992, p. 160)]

o mesmo narrador havia por três vezes seguidas definido a história que narraria como «bella», «[c]omo para dizer bonita demais, inverossimilmente pintada de rosa»[26].

Assim, desenvolvendo o mesmo crítico, *I promessi sposi* tem a aparência de uma trama bela e quase banal, de um romancezinho de escritor principiante, mas é em verdade uma contra-trama repleta de venenos[27]. O anônimo seiscentista é o responsável pela primeira, enquanto o narrador, com suas dúvidas sistemáticas pela história quanto pela veridicidade do narrado, é quem se responsabiliza pela segunda. Não que este seja um pessimista ou mesmo um ateu, ao contrário, mas a lógica empírica que herdava de Manzoni não lhe permitia iludir-se frente uma Itália na qual, duzentos anos depois, continuava a identificar os mesmos impulsos, os mesmos erros, as mesmas personagens. Nisto nasce a força do romance, em «sua tensão dinâmica entre a esperança e o desencanto: o sutil bifrontismo de uma obra ao mesmo tempo fácil e difícil, doce e amarga, cordial e severa, límpida e complicada»[28].

É no fundo um jogo que se traduz não apenas no identificar o que é "história" e o que é "invenção", que como lembraria uma das vozes no *Del romanzo storico* é o fator constante dos romances históricos, mas também no ponderar sobre o que pertence à trama e o que à contra-trama. A própria *Introdução* não é uma premissa à obra que possa dar indícios, mas sim parte integrante deste vaivém no momento em que o narrador, que condena o documento original temática e formalmente, em seu idioma oblíquo, dispõe-se "mesmo assim" a uma reprodução sob diferente forma que, é óbvio, não se trata de reprodução mas ao máximo de imitação.

[26] «Come dire troppo bella, inverosimilmente colorata di rosa.» [Tellini (2009, p. 38)]

[27] A discussão acerca de uma oposição entre "trama" e "contra-trama" será recorrente nas próximas páginas, e expressa minha compreensão de uma característica de *I promessi sposi* reconhecida, e eventualmente criticada, desde suas primeiras resenhas: trata-se, como será desenvolvido, do fato de que à mais superficial "trama" narrada (a história do casamento conturbado de dois noivos, dada pelo cruzamento de personagens aparentemente pouco desenvolvidas e resumidas na caracterização de "boas" ou "malvadas") soma-se uma quase obrigatória leitura do universo narrado por meio do cinismo do "vulgarizador" do Oitocentos que deseja confundir-se com o autor Alessandro Manzoni. Não encontrei, em âmbito narratológico, um termo comum e aceito para indicar esta "segunda linha narrativa" (que, é importante lembrar, não se trata de uma diversa fábula, mas de uma diversa interpretação da mesma dada justamente por sua específica organização tramática pela voz narrativa) além das costumeiras figuras retóricas clássicas como a antífrase e, essencialmente, a ironia. Tellini, um dos autores principais no fundamento de minha interpretação, emprega vários termos para se referir a esta característica, sendo o mais comum o italiano *contrafavola* [*contra-fábula*], mas tal uso se opõe diretamente ao entendimento mais difundido no Brasil, em última instância devido ao Formalismo russo e especialmente a Boris Tomashevsky, para "fábula" e "trama", a primeira sendo a sequência de eventos de uma narração considerados em sua sucessão temporal de acordo com uma ordem causal e a segunda o modo, escolhido pelo autor, de apresentar e organizar a narração destes mesmos eventos. O termo aqui empregado nasce da conciliação entre a solução morfológica de Tellini e a terminologia narratológica corrente.

[28] «la sua tensione dinamica tra la speranza e il disincanto: il sottile bifrontismo di un'opera insieme facile e difficile, dolce e amara, affabile e severa, limpida e complicata.» [Tellini (2009, p. 69)]

O narrador, que a todos os efeitos e apesar de qualquer oposição narratológica *é* Manzoni, não escapa de sua dupla influência iluminística e cristã ao se postar contrário àquele determinismo demonstrado pelo anônimo do Seiscentos que nos subtrai o livre arbítrio. É a oposição de mais fácil verificação na obra: enquanto o original firma todos os acontecimentos negativos da trama, inclusive aqueles históricos, como perturbações involuntárias e obrigatórias de uma ordem inviolável, como por exemplo a peste, o narrador moderno intromete-se[29] sustentado pela razão e por sua investigação histórica, da qual cita explicitamente fontes reais, na atribuição das culpas principalmente aos homens. É precisamente o caso da peste: embora no original componha um indominável flagelo superior, mesmo para depois assumir uma função positiva no restabelecimento da ordem inicial, a voz narrativa exterior e que literalmente "passa a limpo" a trama original, investiga com uma sanha rankeana os documentos históricos para demonstrar como a culpa havia sido muito mais dos homens que não se mobilizaram contra ela mesmo avisados pela experiência e pela ciência. Não difere o evento da *Storia della colonna infame*: se Manzoni efetivamente teve razão ao extraí-la de sua narração maior por dissonar do elemento romanesco, a independência daquela experiência narrativa ainda é, como veremos depois, viva a ponto de ultrapassar certas dúvidas correntes relativas ao romance histórico.

A maior comprovação disto seja talvez o tão discutido papel no enredo, entre trama e contra-trama, da Providência Divina, que muito críticos, principalmente antigamente e sobretudo no âmbito de um catolicismo que se supõe ortodoxo, chegaram mesmo a considerar a verdadeira protagonista da obra. Esta posição é insustentável, mas da mesma forma não se pode negar que a trama pode, de fato, ser resumida nas várias invocações à Providência divina; contudo, «na trama fabulística, que é dirigida em sua corrida de obstáculos em direção ao final feliz, as personagens invocam frequentemente e com prazer a Providência. Mas a nomeiam sempre em vão ou em uma acepção indireta e de qualquer modo redutiva, quando não blasfema»[30].

Entre outros momentos, por exemplo, Renzo se confia à Providência antes de chegar à *osteria* (cap. XIV), para depois evocá-la mais duas vezes a um auditório que considera seu pão roubado. O mesmo Renzo antes de chegar a outra *osteria*, a de Gorgonzola, e na beira do Adda (cap. XVI e XVII), pontilhando seu pensamento com louvores interesseiros. Mas é principalmente na última *osteria* (sempre cap. XVII) , já em território

[29]Mas, cabe lembrar novamente, em medida muito menor de quanto o fizera no *Fermo e Lucia*.

[30] «Nella trama favolistica, che va spedita nella sua corsa a ostacoli verso il lieto fine, i personaggi si appellano spesso e volentieri alla Provvidenza. Ma la nominano sempre invano, o in accezione gergale o comunque riduttiva, quando non blasfema.» [Tellini (2009, p. 42)]

vêneto, que sua relação com a Providência mostra-se inequívoca: ao sair do local, ele entrega a um pedinte o pouco dinheiro que lhe restara, delegando o ato à benevolência divina. Gesto que, como decifra o narrador com aquele delicado sarcasmo típico de Manzoni, mais que bondoso ou mesmo interessado, é incrivelmente oportunístico: Renzo é incapaz de se subtrair àquela religiosidade mercantilista tão corriqueira, e na qual Manzoni não podia ver mais que uma degeneração do Cristianismo, na qual se instaura com o transcendente uma relação quase contratual típica de culturas de troca. Na prática, a uma ajuda subentende-se uma recompensa, que no desenrolar da trama realmente parece se concretizar para a satisfação de seu autor: o caminho até o primo Bortolo, em direção àquela que seria sua terra de emigração, é tranquilo, plácido, e do parente recebe promessas de um futuro estável e de uma ajuda monetária na qual reconhece, com plena satisfação, a contraparte da Providência naquele peculiar escambo.

Esta particular noção de ação da Providência, que não passa de uma extensão das relações de força existentes no mundo real, é não raro a concretização de uma forma de violência. Talvez não seja evidente a partir dos pontos de vista singulares de cada personagem da trama, mas é manifesta pela ótica afastada e global do narrador em sua contra-trama. Não há exemplo melhor que o voto de virgindade feito por Lucia durante sua aflição no castelo do Innominato, e principalmente sua racionalização quando ela se encontra na casa do alfaiate (cap. XXIV), passado o risco e o medo que a haviam motivado. Como lembra sempre Tellini, neste momento Lucia

> está angustiada pela memória do voto que reaflora improvisadamente e a deixa abatida, mas [logo] se assusta com seu arrependimento e confirma a promessa. Mais que isto, [ela] vê na distância de Renzo uma disposição calculada pela Providência e imagina, a cândida Lucia, que aquele seja o momento de encarregar-se de fazer com que também Renzo se conforme. Os desenhos divinos se subordinam aos tortuosos manejos de uma consciência tão meiga quanto exigente. O voto traduziu a ansiosa e supersticiosa religiosidade de Lucia em um ato de inibição sacrificial que é também um ato de involuntária mas igualmente culpável violência sobre Renzo (é o que observa imediatamente padre Cristoforo no cap. XXXVI) e a Providência é invocada como intermediária de um abuso. [31]

Não menos interessante é a acepção de Providência nas personagens negativas ou

[31] «è angosciata dalla memoria del voto che riaffiora all'improvviso e la lascia costernata, ma si spaventa del suo pentimento e conferma la promessa. Vede anzi nella lontananza di Renzo una calcolata disposizione della Provvidenza e immagina, la candida Lucia, che si debba ora prendere l'incarico di fare in modo che anche Renzo si rassegni. I disegni divini sottostanno ai tortuosi maneggi di una coscienza mite quanto esigente. Il voto ha tradotto la trepida e superstiziosa religiosità di Lucia in un atto di inibizione sacrificale che è anche atto di involontaria ma ugualmente colpevole violenza verso Renzo (lo osserva subito padre Cristoforo nel cap. XXXVI) e la Provvidenza è invocata come intermediaria di un sopruso.» [Tellini (2009, p. 52)]

neutras como don Abbondio que, ao saber da morte de don Rodrigo (cap. XXXVIII), agradece aos céus pelo envio providencial daquela peste cuja única função, ao que se entende, era salvar-lhe a pele com o tributo de algumas tensões e temores. Ao mesmo tempo, é sob uma ótica ainda mais sacrílega que a Providência é retratada nas palavras de um "não humilde" como don Gonzalo, o governador espanhol de Milão, quando é informado (cap. XXVIII) sobre a peste trazida pelos lansquenetes. A utilidade política é ponderada como mais valiosa que as perdas humanas invariavelmente decorrentes, e além de tudo lavam-se as mãos atribuindo à mediação, quando não mesmo à vontade, divina a irresponsabilidade política na qual efetivamente residia a causa.

Por isto muito mais que um romance de Providência, como muito foi lido por aquela piegas interpretação católica que Manzoni odiaria e que Camilleri acusava, ou uma história adocicada de bibliotecas para moças, *I Promessi sposi* veste a máscara de sua trama inocente sobre personagens discutíveis e por isto humanas e verossímeis, as quais participam da religiosidade, o maior e talvez único denominador social, de uma maneira parcial e interesseira, e de qualquer modo valendo-se de uma Providência «dogmática e mecanicista», como uma ajuda que intervém do externo — o desejo de um *deus ex machina* «para defender com entusiasmo o final feliz, seu próprio final feliz»[32]. A oposição a esta prática da trama de lançar mão egoisticamente de seus desígnios, e na qual reside o o verdadeiro componente "histórico" daquele "romance histórico", é evidentemente dada pela contra-trama daquele narrador serioso e sarcástico, mas também preocupado, que ao contrário nunca a nomeia em vão. Afinal,

> [e]m seu estranhamento de consciência crítica, ele rejeita o idílio evasivo da Providência e ao mesmo tempo rejeita o uso instrumental de uma Providência tranquilizante e resolutiva, não menos fabulosa e não menos desconfiável da fábula romancesca. São os protagonistas, e não o narrador, a interpretar os acontecimentos como um benéfico dom providencial. A antifábula de *I Promessi sposi*, com seu aparente final feliz, pressupõe uma Providência problemática e imperscrutável que deixa sua marca na responsabilidade ética do indivíduo. Esta não é um conceito de categoria e metafísico, mas sim humano. Muda com o mudar das culturas e das situações, com o diferente emprego da racionalidade por parte de cada um: mas de qualquer modo transforma o abstrato ser social em uma "pessoa". [...] O papel [desta moral] não é de fim, mas sim de instrumento, que torna ainda mais penetrante e intensa a análise psicológica e favorece a busca pelo natural, pelo concreto, pelo verdadeiro, na escolha dos objetos e do modo de representá-los.[33]

[32] «dogmatica e meccanicistica, come un soccorso che interviene dall'esterno a perorare il lieto fine, il loro lieto fine.» [Tellini (2009, p. 60)]

[33] «Nel suo straniamento di coscienza critica, egli rifiuta l'idillio evasivo della Provvidenza e al tempo stesso rifiuta l'uso strumentale di una Provvidenza tranquillizzante e risolutiva, non meno favolosa e

A força da adoção do romance histórico aparece assim na manipulação agora ilusoriamente divina da trama, como supõe o seiscentista de um período, por assim dizer, "pré-histórico", que também se engana em suas ideias sobre religião, ética e mesmo em seu cientificismo imberbe que, no terreno de uma industrialização crescente, chega a se tornar ridículo. São as personagens em movimento a manipular aquela trama, e por extensão a história, inclusive nos momentos de inconsciência e nos quais se revelam incapazes de antever as consequências de suas ações, que estão inseridas naquilo que Tellini definiria como «sofismas» de seus desejos e de suas paixões.

Portanto, a força de *I promessi sposi* não está unicamente na profunda polifonia, pessoal, diafásica e diastrática, esboçada pela linguagem das personagens, mas também no fato de que cada uma destas expressões adquire ao menos duas opostas valias no jogo romanesco entre trama e contra-trama. É uma constante violência entre o que é (ou, em nosso universo literário, foi) dito e subentendido no manuscrito original, que por sua vez reportaria fatos reais, e quanto retomado pelo texto oitocentista, na expressão precisamente de multifacetadas formas da violência, não apenas explícitas de superiores sobre inferiores, e certamente não unicamente corporal, mas principalmente daquelas mais implícitas e ambíguas.

É nesse sentido de violência que podemos compreender, no fundo, toda a força motriz da narração: como dito, é particular por ser a revelação da história de dois pobres camponeses que, de outra maneira, teriam sido definitivamente esquecidos pela memória. Afinal, a partida para a série ininterrupta de violências que pontilha o romance é o primeiro e quase infantil abuso de Don Rodrigo, sua "aposta" sobre um «casamento que não se deve fazer» que turbilhona, do alto de seu posto de comando, as vidas que se destinavam a serem simples, pacatas e lineares daqueles dois noivos, fator que se agrava quando, ao sabermos da pouca beleza de Lucia, finalmente se entende que seu ímpeto era puro despeito e não mera atração sexual.

É um jogo de consequências: a aposta de Don Rodrigo se transforma na coação pela força física dos *bravi*, à qual se segue o abuso de poder e de domínio da língua do

non meno inattendibile della *fable* romanzesca. Sono i protagonisti, non il narratore, a interpretare le vicende come benefico dono provvidenziale. L'antifavola dei *Promessi sposi*, con il suo apparente lieto fine, presuppone una Provvidenza problematica e imperscrutabile che lascia il proprio segno nella responsabilità etica dell'individuo. Questa non è concetto categoriale e metafisico, bensì umano. Muta con il mutare delle culture e delle situazioni, con il vario impiego della razionalità da parte di ciascuno: ma trasforma in ogni caso l'astratto essere sociale in "persona". [...] La sua funzione [di questa morale] è, non di fine, bensì di strumento, che fa più penetrante ed intensa l'analisi psicologica e asseconda la ricerca del naturale, del concreto, del vero, nella scelta degli oggetti e nel modo di rappresentarli.» [Tellini (2009, p. 62)]

violentado don Abbondio sobre Renzo. Este ainda sofre um ulterior abuso, por parte do advogado Azzeccagarbugli como o prelado representa aqueles serviçais que talvez mais nos provoquem indignação por servirem de instrumentos abusivos entre os poderosos e os oprimidos, e que talvez por isso sejam figuras mais vivas do que os protagonistas. Lembrando as palavras de Alberto Moravia que, mesmo referindo-se ao elemento local italiano, assumem um valor universal na compreensão destas interações narrativas,

> após ter sido [...] um dos maiores livros de nossa literatura, *I promessi sposi* está se encaminhando a tornar-se, de uma maneira que teria surpreendido seu próprio autor, o espelho da Itália contemporânea. De fato, o romance de Manzoni reflete uma Itália que, com algumas variantes não essenciais, poderia ser aquela de hoje: a religião de *I promessi sposi* se assemelha, em muitos aspectos, àquela da Itália moderna; a sociedade que nele é descrita não é tão diferente da nossa; os vícios que nele se condenam e as virtudes que se favorecem são os mesmos vícios que nos afligem, as mesmas virtudes que pensamos seja bom nos aconselharmos. [34]

Vícios e virtudes que, em um moralista da estirpe de Manzoni, não se limitavam unicamente à voz dos poderosos; o reconhecimento dos erros e imperfeições presentes naquele grupo social ao qual, em última instância, o autor pertencia não lhe impede de apontar as falhas, em ocasiões ainda mais graves por serem frequentemente autolesivas, de outros. É assim que deve ser entendida a maquinação do famoso capítulo VIII, do casamento forçado pelo engano, as páginas mais rápidas do romance, onde se desenvolve em paralelo seja a violência rude dos *bravi* de Don Rodrigo, seja a astúcia mal-sucedida dos camponeses, da qual é importante destacar como, novamente, o papel de Lucia está bem longe da submissão alienada que já lhe foi atribuída. Sempre Tellini lembra como neste ponto o narrador, que em outros momentos cruciais da trama costuma ser bastante sibilino, se permite pausar a narração para expor com suficientes detalhes o tipo de engano que aquela ação, para os noivos plenamente justificável, escondia:

> No meio dessa balbúrdia, não podemos deixar de deter-nos um instante e fazer uma reflexão. Renzo, que fazia barulho de noite em casa alheia, que ali se introduzira sorrateiramente e mantinha o próprio dono da casa assediado num quarto, tem toda a aparência de um opressor; e

[34] «dopo essere stato [...] uno dei più grandi libri della nostra letteratura, *I promessi sposi* stanno avviandosi a diventare, in una maniera che avrebbe meravigliato lo stesso autore, lo specchio dell'Italia contemporanea. Il romanzo del Manzoni riflette, infatti, un'Italia che, con alcune varianti non essenziali, potrebbe essere quella di oggi: la religione dei *Promessi sposi* rassomiglia, per molti aspetti, a quella dell'Italia moderna; la società che vi è descritta non è tanto diversa dalla nostra; i vizi che vi sono condannati e le virtù che vi sono additate sono gli stessi vizi da cui siamo afflitti, le stesse virtù che si crede di doverci consigliare.» [Manzoni (1990)]

> no entanto, no final das contas, era ele o oprimido. Dom Abbondio, colhido de surpresa, posto em fuga, apavorado, enquanto atendia tranquilamente aos seus negócios, pareceria a vítima; todavia, na realidade, era ele quem cometia uma injustiça. Assim é frequentemente o mundo… quero dizer, assim era no século dezessete. [35]

Não nos é necessário elencar todas as violências que compõem o tecido na obra, da advertência que soa a maldição de padre Cristoforo a Don Rodrigo ao hermetismo do citado Azzeccagarbugli, substituindo a leitura da obra. Mas é todavia necessário trazer ao menos de duas outras violências cruciais no cruzamento da urdidura histórica com a trama ficcional. A primeira é a peste, que longe de ser uma violência natural ou mesmo divina, como a maioria das personagens entende, já se lembrou ser um fruto violento da incapacidade de uma classe dirigente que não se deixa iluminar pela diplomacia primeiro e pela ciência depois. Ignorância que, de qualquer modo, novamente não é exclusiva da classe dirigente, ao contrário: se a chegada da peste em Milão é causada pela ignorância, o comportamento destrutivo da população já se havia mostrado claramente nos saques às padarias, para os quais também Renzo buscava uma racionalização que os justificasse. Era uma manifestação clara de uma "cegueira moral" que Manzoni também entende, mas por seu lado nunca justifica. Por igual ótica devem ser vistos os *monatti* que recolhem e assaltam os cadáveres naqueles capítulos tão apreciados por Edgar Allan Poe e no núcleo da bela *Storia della colonna infame*, em seu retrato de um povo impaciente por culpados e que se perverte no comportamento de um populacho vil e assustadoramente humano. Não apenas peca, mas cede à «infâmia» de vangloriar-se de suas culpas.

Contudo, a violência mais horrenda é a manipulação psicológica do "romance dentro ao romance" de Gertrude. Apesar desta ser uma das passagens mais envenenadas do romance, o egoísmo do príncipe espanhol não consegue esconder sua comoção honesta no momento em que a filha resolve fazer os votos monásticos; no carinho que imediatamente lhe demonstra não deixamos de ver, estupefatos, uma das afeições mais sinceras da obra quando mesmo um "poderoso" se descobre violentado por uma prática cultural cega à qual não pode se subtrair.

Em suma, cabe fazer eco ao final da exposição interpretativa de Tellini, segundo o qual

[35] «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' conti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo… voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo.» [Manzoni (1951, p. 123)]

> [a] humanidade que Manzoni examina é um emaranhado escuro de impulsos e desejos que não afloram à luz da consciência, um confuso novelo de paixões de êxitos imprevisíveis. Mas o narrador não favorece o fascínio estetizante do não conhecível, o gosto pelo mistério. Deles extrai a ambiguidade fugaz, com angústia, estupor e misericórdia. Da intrincada gama da violência o romancista investiga as origens e as motivações secretas, que sempre nascem na ausência da responsabilidade moral, no sono da razão. Ao espetáculo das violências há o constante contraponto da necessidade de entender, da revanche de quem deseja entender o porquê de ter acontecido o que aconteceu: trata-se de um empenho em não conformar-se com a negatividade do viver. [...] *I Promessi sposi* não são a epopeia da Providência, nem da esperança confiante na segura epifania da justiça. Talvez se peque de menor aproximação caso se desenhe a trama e contra-trama de Renzo e Lucia como o romance da consciência investigadora, do dever paciente de resistir ao movimento da "irracionalidade" humana, como conquista de uma salvação sempre instável, a ser merecida dia após dia. [36]

É neste entendimento que se explica *I promessi sposi* de forma muito diversa de uma tradicional "imitação" ao modelo scottiano. Em um Manzoni que sempre desconfiou da capacidade do romance histórico, sua adoção, ultrapassando o plano formal e linguístico, assume um valor particularmente moderno, mesmo contemporâneo, em relação à prática de Scott para quem, muitas vezes nos esquecemos, o romance histórico fora primeiramente uma bem sucedida e quase ocasional *cash cow*, uma vaca a ser ordenhada até a última gota de leite por um autor que antes passara por sérias privações econômicas. Mas para Manzoni o sucesso financeiro e mesmo a fama significavam pouco.

Ao contrário, nele o gênero do romance histórico (ao qual se seguiu a lembrada análise e revisão da forma linguística) se torna uma tentativa, logo dada por incapaz, de exprimir esta novidade de conteúdo. Trata-se de sua grande lição para qualquer experiência corrente, bem como uma forma de entender porque a mera imitação dos modelos do Oitocentos, como podemos facilmente perceber, é extremamente eficaz como solução de entretenimento e mesmo de "arte pela arte", mas deixa sempre um

[36] « L'umanità che Manzoni scruta è un buio groviglio di impulsi e di desideri non affiorati alla luce della coscienza, una confusa matassa di passioni dagli esiti imprevedibili. Ma il narratore non asseconda il fascino estetizzante dell'inconoscibile, il gusto del mistero. Ne rileva l'ambiguità sfuggente, con angoscia, stupore e misericordia. Dell'intricata gamma della violenza il romanziere indaga le origini e le motivazioni segrete, che scattano sempre in assenza della responsabilità morale, nel sonno della ragione. Lo spettacolo delle violenze è costantemente contrappuntato dal bisogno di capire, dalla rivincita di chi vuole rendersi conto del perché sia potuto accadere ciò che è accaduto: si tratta di un impegno a non rassegnarsi alla negatività del vivere. [...] *I Promessi sposi* non sono l'epopea della Provvidenza, né della speranza confidente nella sicura epifania della giustizia. Si pecca forse di minore approssimazione se si designa la favola-controfavola di Renzo e di Lucia come il romanzo della coscienza investigante, del dovere paziente di resistere all'onda dell'"irragione" umana, come conquista di una salvezza sempre instabile, da meritarsi giorno per giorno.» [Tellini (2009, p. 71)]

sabor de ausência de contemporaneidade, de efeito e consequência em nossas vidas. É uma lição que está longe de ser exaurida, e da qual retomo brevemente a análise no *Epílogo* deste trabalho, junto à defesa desta disposição de estudar não apenas o "como", mas principalmente o "porquê" dos fenômenos literários.

3.1.8 Final da vida

A vida de Manzoni após a publicação da versão de 1840-42 de *I promessi sposi* é bastante interessante, mas pouco útil à nossa análise. Basta, a título informativo, saber que a uma cada vez maior participação política se acompanhou um esgotamento total da prática artística (seu romance é, literalmente, a conclusão de sua carreira) e algumas poucas experiências teóricas. Entre estas, as únicas verdadeiramente necessárias de lembrar são o *Dell'invenzione*, sobre o papel da criação nas obras literárias, e principalmente o ensaio *Del romanzo storico*, analisado na próxima seção e que neste trabalho apresento aquela que, até onde sei, constitui sua primeira tradução ao português.

De qualquer modo, cabe lembrar que 1842 se encerra a publicação daquela definitiva versão do romance, a chamada *Quarantana*, acompanhada em apêndice pela *Stora della colonna infame*. Os custos da publicação ficam a cargo do autor, e o êxito é de tal maneira desastroso a ponto de nunca se recuperar economicamente de tal empresa: a versão anterior já circulava amplamente mesmo em cópias não autorizadas (Manzoni foi um dos primeiros autores a mover e vencer processos por direitos autorais de uma obra literária, outro fator que o coloca indiscutivelmente na esfera moderna da literatura) e a procura pela luxuosa nova edição foi mínima. As primeiras representações teatrais de suas tragédias também estiveram longe de alcançar o sucesso esperado, e as mortes de Fauriel (em 1844) e de vários familiares em um curto arco de tempo parecem assentar definitivamente seu pessimismo e sua solidão, tornando-se cada vez mais propenso a ataques neuróticos. Em 6 de janeiro de 1873, aparentemente durante um destes ataques, tropeça na saída de uma igreja reportando um grave traumatismo craniano; após quase cinco meses de agonia, expira em sua casa na presença dos dois únicos filhos ainda vivos dos nove que vira nascer. No aniversário da morte celebra-se uma missa solene que, para todos os efeitos, estabelece o autor como um dos primeiros heróis da recém unificada nação italiana.

3.2 A teorização manzoniana sobre o romance histórico

Como disse Sandra Bermann, a primeira tradutora do ensaio ao inglês, a motivação para traduzir *Del romanzo storico* é simples: aquele de Manzoni é reconhecidamente o mais importante ensaio do século XIX sobre o romance histórico. Além disto, é um exemplo raro de um comentário crítico, e neste caso difidente quando não detrimental, de um autor em relação à sua obra, coroando com um final inesperado (quase poderíamos chamá-lo de "anti-clímax") o percurso inicialmente otimista do autor em direção a uma articulação entre a verdade histórica e a poética (ou eventualmente, conforme apontado no capítulo anterior, uma verdade pseudótica).

O *Del romanzo storico* é diferente dos anteriores ensaios de Manzoni por uma menor qualificação como teoria literária que, exatamente por se afastar do imediato de sua época, faz dele a mais válida de suas discussões teóricas. Contudo, aqueles mesmos textos, nas discussões sobre a melhor estrutura para a tragédia histórica, nas inadequações ao moderno das unidades clássicas ou na definição do Romantismo, são um documento importante não somente do percurso do autor, mas do quase licencioso caráter de resposta que o último ensaio assume ao justificar a prática do romance histórico. É, por exemplo, essencial saber como Manzoni, na *Lettre à M. Chauvet*, distinguia a escrita histórica da poética, aqui excluída nossa noção de pseudótica por ele nunca praticada, por meio de uma sutil diferenciação de campos, cabendo ao historiador a história, o "fato", e ao poeta os interstícios da história no qual encontrava o nó de todo o drama romântico.

Não menos importante é lembrar como Manzoni se associava explicitamente ao Romantismo, ou ao menos ao *seu* Romantismo, na carta a outro crítico, Cesare D'Azeglio, publicada sob o título de *Sul romanticismo.* Nesta, o movimento era definido pela rejeição às unidades clássicas, por serem empiricamente inaceitáveis, às mitologias, por sua «idolatria das paixões», e à prática da pura imitação, pois afirmava que todo grande autor sempre se distinguira precisamente por sua originalidade em relação ao sistema literário no qual se inscrevia. Ainda mais importante era sua defesa do único ponto comum a toda a produção romântica: o fato de identificar na "verdade", possivelmente desconhecida, a fonte para um prazer «nobre e duradouro». Contudo, lembrava Manzoni, a "verdade" não residia apenas na correspondência com o mundo fenomenológico, mas podia ser encontrada, como evidenciado tipograficamente, *até mesmo na fábula.*

Era sobre estes alicerces que seriam erguidos o *Fermo e Lucia* e o *I promessi sposi.*

Mas o longo processo de redação, que além de tudo se encerrava no início daquele que seria o período mais sombrio de sua vida, sujeitou-o a não poucas dúvidas sobre a possibilidade do romance histórico, particularmente com a proliferação e decadência qualitativa do gênero entre 1820 e 1850.

A prova da crescente angústia de Manzoni com esta forma artística é precisamente o *Del romanzo storico*, que ao mesmo tempo constitui um julgamento e um elogio fúnebre do gênero. Julgamento que ocorre de maneira talvez inesperada, pois, adiantando em cem anos algumas das que seriam as preocupações centrais da Estética de Recepção, Manzoni chamava em causa o leitor como poucas vezes fora feito, em seu papel não apenas de receptor da obra literária em si mas como parte ativa da discussão artística. É assim que após a referência inicial a Cícero, no conhecido diálogo *De legibus* entre Quintus e Marcus acerca do problema da diferenciação entre a verdade histórica e a poesia, o leitor é posto na condição de espectador de um debate sobre o romance histórico para, tão rápida quanto sutilmente, tornar-se testemunha e finalmente juiz das possibilidades e das dúvidas de um Manzoni teórico que, e não se tratava de um mero artifício retórico, já estava distante do Manzoni autor de *I promessi sposi*. Sua modernidade não está unicamente no entregar o fardo do julgamento ao leitor, mas principalmente no fato de por si já reconhecer a constante a que tenho aludido de um encontro entre o "histórico" e o "ficcional". Pede-se assim ao leitor que julgue não apenas a legitimidade do romance histórico em geral (e daquele manzoniano em particular), mas de todos seus ancestrais literários, cada qual segundo os padrões e as exigências de seus contextos específicos.

O ensaio é dividido em duas partes e se abre com a exposição das duas principais, e antagônicas, críticas ao romance histórico: por um lado, o fato de que segundo alguns leitores falharia em sua proposta de instruir, por não distinguir clara ou suficientemente entre o que é histórico e o que é inventado, resolvendo-se efetivamente em uma confusão, quando não em um embuste. Por outro lado e para outros leitores, é negativo o fato de que a mesma distinção, insuficiente para os primeiros, seja todavia excessiva, eliminando assim aquela «unidade narrativa fundamental ao prazer estético» por pontilhar o texto de indícios sobre quanto seria fruto de documentos históricos, e quanto fruto da invenção do autor. De maneira talvez surpreendente, Manzoni não busca uma conciliação, mas ao contrário reconhece a validade de cada crítica antes de encontrar no relato puramente historiográfico, livre mesmo de especulações e admissões de dúvidas, a única fonte desejável de conhecimento histórico, afinal ao somar as críticas

> a condenação é total, pois apesar do gênero ter iniciado em boa imitação horaciana dispondo-se a instruir e deleitar seus leitores, no final se mostra incapaz de ambos. O romance histórico é em última análise "somente uma espécie de um gênero falso que inclui todas as composições que tentam misturar história e invenção". Como qualquer espécie defeituosa, não é destinado a uma longa vida; o fato de ser "a mais moderna, [...] refinada e engenhosa" destas espécies não tem nenhuma consequência. [37]

A alternativa, a única forma de conciliar história e invenção, aqui entendida como o elemento poético e pessoal de cada escritor, é a própria História. A solução para este aparente paradoxo está na distinção que Manzoni traça dentro da "história" entre a "narrativa histórica", por um lado, e a "narrativa verossímil", por outro. Mesmo descontando-se a incerteza sobre a pesquisa histórica ensinada pelo Novecentos, que se tomada radicalmente invalidaria a maior parte do discurso de Manzoni em poucas palavras, sua postura é interessante por adiantar alguns parâmetros narratológicos e discursivos que ainda continuam intensivamente explorados. Mais do que uma possibilidade para se comprovar sua eficácia, o que se deduz no discurso de Manzoni é que a diferença entre o histórico e o verossímil é uma diferença de pontos de referência de autor e público: a narrativa histórica é uma narrativa abstrata, lapidar, em terceira pessoa, com a aparência de um discurso escrito por ninguém e para ninguém; a narrativa verossímil é a narrativa direta, eventualmente dialética, de um autor, geralmente implícito, a um público, nem sempre bem definido. Referindo-se a este jogo entre o histórico e o verossímil, Bermann lembra como Manzoni considera

> tal interação menos como uma questão de análise objetiva e linguística e mais de integridade filosófica. Em sua visão, as formas retóricas são legítimas somente quando correspondem precisamente a seus respectivos planos de verdade — ou um fato verificável ou uma essência ideal. [38]

O romance histórico é condenado não por sua louvável proposta de integrar instrução e deleite, mas por sua incapacidade de alcançar qualquer um dos objetivos. Decorre um elogio à prática de alguns historiadores, como Vico, Voltaire, Muratori, Thierry e Fauriel, que souberam conciliar de maneira muito mais eficaz o histórico e o verossímil

[37] «Taking the criticisms together, the condemnation is total, for while the genre may have set out in good Horatian fashion to instruct and delight its readers, in the end it can do neither. The historical novel ultimately is "but a species of a false genre which includes all compositions that try to mix history and invention." Like all such flawed species, it does not have long to live; the fact that it is "the most modern [...] refined and ingenious" among them is of no consequence. » [Bermann (1996, p. 23)]

[38] «such interplay to be less a question of objective, linguistic analysis than of philosophical integrity. In his view, rhetorical forms are only legitimate when they correspond precisely to their respective planes of truth — either verifiable fact or ideal essence. » [Bermann (1996, p. 28)]

por meio de um cuidadoso uso da linguagem, resultando de uma honestidade que não sacrificava a unidade ao deleite.

Nessa característica da boa historiografia reside a diferença com o romance histórico, no qual Manzoni analisa os componentes histórico e verossímil em bem diversa luz: sua estratégia retórica real é diversa da oficial, pois apesar da aparente historicidade o romance histórico permanece sendo, no fundo, apenas invenção. Era na prática uma prévia da opinião que Lukács teve sobre os romances anteriores a Scott (como o Scudéry que também Manzoni cita), e que portanto lhe permitia antever os caminhos futuros do gênero do romance, pois

> [n]a medida em que Manzoni observava as numerosas traduções e imitações de Walter Scott, podia notar como em larga medida história e invenção estavam operando juntas sob um manto de *histoire*, de uma forma que, a partir de uma perspectiva contemporânea, parecia prefigurar habilmente a objetividade do grande romance realista que o seguiria. [39]

Mas Manzoni também reconhecia como esta dificuldade não era exclusiva do romance histórico que precisamente pela presença de uma história de motivação científica talvez mais se aproximasse de resolvê-la, apesar de ainda se mostrar incapaz. É assim que à analise sincrônica do romance histórico de sua época, em especial à capacidade de conciliação do *I promessi sposi*, segue-se uma segunda parte de análise diacrônica deste tipo de encontro, como foi dito uma história da literatura *sui generis* na qual o romance histórico é apenas uma etapa da longa tradição narrativa iniciada nas épicas populares e orais como as de Homero.

É precisamente no exemplo histórico do passado que reside a preocupação da ética liberal-cristã de Manzoni. Certamente referindo-se ao exemplo do romance histórico, lembrava como gregos e romanos haviam distinguido facilmente entre história e invenção, mas se mostraram sempre incapazes de reconhecer o elemento verdadeiro e o não verdadeiro no encontro entre história e poesia. Lembrando o Vico do *Scienza nuova* e adiantando o ceticismo pós-moderno pela metanarrativa historiográfica, preocupava-se com o fato de o público tornar-se facilmente manipulável pela simples imitação formal do discurso histórico com conteúdo ficcional. A inovação residiria na entrada da "época histórica", na qual a épica, já em formas diversas, havia se esgotado; afinal,

[39] «As Manzoni looked about him at the numerous translations and imitations of Walter Scott, he could see that for long stretches, history and invention were operating together under the cloak of *histoire*, in a way that, from a twentieth-century perspective, seemed nicely to prefigure the objectivity of the great realistic novel to follow. » [Bermann (1996, p. 18)]

o leitor moderno se diferenciava do antigo, e pagão, por ser dotado de um criticismo histórico que busca nos fatos passados a verdade.

A conclusão é de que o romance histórico, do qual esperava apesar de tudo que *I promessi sposi* permanecesse como demonstração para o futuro, estava em situação igual ou mesmo pior à da épica homérica, do romance medieval à la Chrétien de Troyes ou da épica renascentista de Cervantes e Tasso. Todas as acusações referentes ao gênero eram justas e fundadas, e não se podia mais alegar em defesa a ingenuidade dos tempos "não históricos" anteriores. O papel que sucessivamente coubera a estas diferentes formas narrativas, efetivamente constantes nos propósitos mas progressivamente mais ineficazes, seria num futuro imediato revestido por alguma forma nova ainda desconhecida, mas certamente vinculada à prática historiográfica. O surgimento do romance real-naturalista, que começava a dar os primeiros passos justamente naquela época que presenciara a já lembrada Revolução de 1848, se colocaria como prova desta transformação.

Manzoni certamente acertou ao prever a decadência da forma do romance histórico tradicional, como o de Scott ou o seu. Mas também enganou-se, evidentemente, na sua fé cega pela força da narrativa histórica e no domínio da razão humana, principalmente se acompanhada por uma renovada crença religiosa, na resolução dos problemas da humanidade. De certa forma, chega a ser estranho esta postura, ultimamente otimista, frente a uma biografia que se dificultava e de certa forma antecipava aquela dor, aquele mal pós-romântico que, em maior ou menor medida, ainda hoje nos acompanha (*Les fleurs du mal* e seu significativo *ennui* é de 1857, apenas sete anos após a publicação de *Del romanzo storico*). Ao mesmo tempo, são justamente as formas da recepção deste ensaio ao longo de um século e meio a evidenciarem com maior força os caminhos que o cruzamento entre "história" e "invenção", seja explicitamente denominado de "romance histórico" ou não, tomou.

Afinal, o interesse e as opiniões a respeito de Manzoni e de sua obra mudaram profundamente desde a publicação de *I promessi sposi*, sendo um processo ainda mais complexo se considerarmos os primeiros efeitos que a obra, ainda sob o título de *Fermo e Lucia*, teve em seu próprio autor. Se, como lembrava Sapegno, a resposta imediata fora uma quase ovação que logo transformou o romance em parâmetro para quase todas as experiências de literatura em prosa italiana (e portanto não somente o romance histórico, mas mesmo todo o romance e toda narrativa ficcional, inclusive no plano puramente ficcional ou, como disse anteriormente, "pseudótico"), em nomes como Ce-

sare Cantù, Massimo D'Azeglio e Tommaso Grossi, verso o final do século as profundas modificações sociais e científicas — bem como políticas em uma Itália finalmente unificada — que acompanharam e provocaram a fadiga do Romantismo fizeram com que fossem lançados à experiência manzoniana, e ao romance histórico em geral, olhares mais de honesto desinteresse que de engajada dúvida.

Na Itália em particular, a experiência fascista motivaria, algumas décadas depois, um novo interesse pela obra que, além de ter servido por um século como modelo de língua não apenas literária, podia ser facilmente assimilada à busca nacionalista e até mesmo ao discurso político pedagógico, populista e demagógico. O uso fascista foi de qualquer maneira superficial e secundário a uma corrente de resistência durante o imediato pós-guerra que, mesmo reconhecendo as já lembradas afinidades políticas de Manzoni, também avaliava na obra seu espírito investigativo e a madrugada de uma nova forma de consciência individual: exatamente por serem peças historicamente verossímeis sobre um tabuleiro barroco (a trama se passa, cabe lembrar, a inícios do Seiscentos), suas personagens são ainda "vivas".

Não precisamente igual é o discurso em relação ao *Del Romanzo Storico* e completamente diverso aquele que se refere à *Storia della Colonna Infame*: se *I promessi Sposi* tem, tudo somado, um papel no cânone dos romances europeus do Oitocentos, mesmo que restrito, seu ensaio e aquela singular experiência narrativa, elementos de uma tríade obrigatória na compreensão deste debate, são praticamente desconhecidos até mesmo na Itália. É porém precisamente pela pouca atenção dirigida que merecem, talvez mais que o romance, nosso interesse. O segundo, ao qual infelizmente devemos dedicar menor espaço, é bem lembrado por Bermann:

> Na época de Manzoni, a obra provocou uma revolta, originada mais por um desgosto ativo que por expectativas não cumpridas. Não é surpresa que tenha inspirado pouco em termos de imitação. Mas neste caso, o tempo pode ter aplicado uma de suas frequentes trapaças na opinião crítica, pois o século vinte testemunhou desenvolvimentos literários precisamente na direção que a *Storia della Colonna Infame* apontava. O vasto potencial deste modelo narrativo seria explorado muitos anos após a morte de Manzoni, e com grande sucesso, por autores tão diversos como André Gide, Truman Capote, Leonardo Sciascia e Aleksandr Solzhenitsyn, o qual definiu seu *Arquipélago Gulag* precisamente como «um ensaio de investigação narrativa». Não há evidências suficientes para apontar a *Storia* como uma fonte destas experiências posteriores, mas ela certamente os prefigura admiravelmente.[40]

[40] «In Manzoni's day, the work produced an outcry, born less of active dislike than disappointed expectations. Not surprisingly, it inspired little by way of imitation. But in this case, time may have

Quanto ao ensaio em questão, a mesma Bernmann lembra como também em função do renovado interesse pelo romance histórico nas últimas décadas tenha se desenvolvido um movimento de redescoberta do mesmo. Redescoberta pois durante muito tempo, a única exceção sendo talvez Lukács, a crítica inclusive e principalmente italiana havia se desinteressado por este, tornando-o uma simples refutação do próprio Manzoni a sua obra, causada pelo emudecimento de sua inspiração poética, conforme afirmava em pesadas palavras De Sanctis:

> Este novo Tasso, ao avaliar posteriormente sua ideia, seu propósito, sua maneira e seu resultado, em um momento em que sua força poética enfraquecera, quando o crítico havia conquistado o artista, chamou em questão todo o tema e publicou seu ensaio *Sobre o romance histórico*; neste ele tentou demonstrar que a aprovação que havia recebido era o produto de uma moda, que *I promessi sposi* estava destinado a desaparecer como os romances de Scudéry e, assim ele disse, [também] os de Walter Scott. Na condição de crítico ele disse: «desaprovo meu romance».[41]

Interpretação não injustificada, afinal as vozes discordantes da primeira parte do ensaio, ao discutirem sobre vagos exemplos de romance histórico, debatem precisamente, é fácil reconhecê-lo, acerca da experiência manzoniana. O próprio Manzoni, mesmo não sendo nunca explicitamente nomeado, é o autor em questão e o romance de que se trata é *I promessi sposi*, de maneira que seu ensaio não passava, no fundo, de uma resposta a todas as críticas que sua maior e última obra literária havia recebido. Eram, no fundo, as mesma críticas que ainda hoje são traçadas a qualquer encontro entre "história" e "ficção" na voz do primeiro acusador ao nosso gênero:

> O objetivo deste trabalho era apresentar-me, de uma forma nova e especial, uma história mais rica, mais variada, mais refinada que aquela encontrada nas obras que normalmente trazem este nome, e como por antonomásia. A história que esperávamos não era uma narração cronológica unicamente de fatos políticos e militares e, excepcionalmente,

played one of its frequent tricks on critical judgement, for the twentieth century has witnessed literary developments in precisely the direction to which the Storia della Colonna Infame pointed. The vast potential of such narrative model would be explored in the longs years since Manzoni's death, and with great popularity, by writers as diverse as André Gide, Truman Capote, Leonardo Sciascia, and Aleksandr Solzhenitsyn, the latter by calling his Gulag Archipelago precisely "an essay of narrative inquiry". There is insufficient evidence to call the Storia a source of this latter efforts, but it does strikingly prefigure them.» [Bermann (1996, p. 36)]

[41] «This new Tasso, in thinking over his idea, his purpose, his manner, and his result, at a time when his poetic power weakened, when the critic conquered the artist, called the whole thing into question and published his essay *On the Historical Novel*; there he tried to demonstrate that the approval it had received was the product of a vogue, that *I promessi sposi* was destined to disappear like the novels of Scudéry and, so he said, of Walter Scott. As critic, he said, "I disapprove of my novel".» [Bermann (1996, p. 19)]

> de algum acontecimento extraordinário de outro gênero; era sim uma representação mais abrangente das condições da humanidade em uma época e em um lugar naturalmente mais circunscritos que aqueles sobre os quais geralmente se distendem os trabalhos de história. [...] Dito isto, desde quando o confundir é um meio para fazer conhecer? Conhecer é acreditar, e para poder acreditar, [...] é necessário precisamente que se possa distinguir. [...] Instrução e deleite eram os dois intuitos do autor; mas, justamente por estarem tão ligados, quando não alcançava um, escapava-lhe também o outro; e assim o leitor não se sente deleitado, exatamente por não se perceber instruído.[42]

Fala à qual replicava imediatamente com outra voz de sua auto-crítica, aquela que contestava o romance histórico justamente por não sempre conseguir confundir completamente entre história e ficção, fazendo com que o interesse do leitor se volte instintivamente à classificação de cada elemento do texto em uma das duas categorias, igualmente reduzindo o deleite que deveria ser típico da arte:

> Qual é [...] a forma essencial do romance histórico? A narração; e o que se pode imaginar de mais contrário à unidade [...] que o serem algumas destas coisas apresentadas como verdadeiras, e outras como [...] invenção? [...] Autor, estais tirando de vossa narração sua única razão de ser, substituindo aquilo que seus diferentes materiais possuem de homogêneo, de comum, por aquilo que possuem de repugnante, de inconciliável. Dizendo-me expressamente [...] que tal coisa é verdadeira, me obrigais a refletir [...] como as anteriores não o eram, e que as seguintes também não o serão. [...] Eis que esta ilusão [=da unidade do conjunto] que é o esforço e o prêmio da arte, aquela ilusão tão difícil de se produzir e de se manter, o próprio autor a destrói, no momento em que tenta produzi-la![43]

Reconhecendo a validade de ambas, Manzoni respondia à primeira voz afirmando que uma distinção completa e explícita entre o verdadeiro e o inventado era não só im-

[42] «L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nuova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compite di quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più comunemente, e come per antonomasia. La storia che aspettiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori della storia. [...] Posto ciò, quando mai il confondere è stato un mezzo di far conoscere? Conoscere è credere, e per poter credere, [...] bisogna appunto ch'io possa distinguere. [...] Istruzione e diletto erano i vostri due intenti; ma sono appunto così legati, che, quando non arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non si sente dilettato, appunto perché non si trova istruito.» [Varotti (2006, p. 6)]

[43] «Qual è [...] la forma essenziale del romanzo storico? Il racconto; e cosa si può immaginare di più contrario all'unità [...] che l'essere alcune di queste parte presentate come vere, e altre come [...] invenzione? [...] Voi levate al vostro racconto la sua unica ragion d'essere, sostituendo a ciò che i diversi suoi materiali hanno d'omogeneo, di comune, ciò che hanno di repugnante, d'inconciliabile. Dicendomi espressamente [...] che la tal cosa è di fatto, mi forzate a riflette [...] che l'antecedenti non lo erano, che le susseguenti non lo saranno. [...] Quell'illusione [=dell'unità dell'insieme] che è lo sforzo e il premio dell'arte, quell'illusione così difficile a prodursi e a mantenersi, la distruggete voi medesimo, nell'atto di produrla!» [Varotti (2006, p. 6)]

possível, por via da própria exigência de verossimilhança, mas mesmo impraticável no âmbito textual do romance. À segunda, rebatia que estava se exigindo uma homogeneidade não apenas inexistente, mas impossível precisamente por aqueles "consentimentos" específicos que são típicos da literatura que nunca pode efetivamente afastar-se do histórico para residir na pura ficção. O autor de *I promessi sposi* prossegue mostrando um certo ceticismo para com o romance histórico exatamente em vista destas duas oposições válidas e antagônicas, indicando também perplexidade pelo fato que "o romance de Scott" (mas evidentemente se referia de modo particular ao seu) não apenas fazia muito sucesso mas por, quando bem feito, resultar em uma obra efetivamente "artística". Era assim que Manzoni chegava àquela conclusão que não se afasta da nossa, de que o romance histórico era uma concretização desta mistura de "história" e "ficção" que vinha desde Homero e que em sua precisa colocação espaço-temporal se concretizara naquela forma destinada a desaparecer, ou talvez melhor a transformar-se, exatamente em vista das dificuldades com os "consentimentos" histórico e artístico que se alteravam por vias de uma História progressivamente mais rígida e cientificista e por uma arte gradualmente mais simbólica e etérea.

É evidente que era fácil ler nestas opiniões uma desistência, uma negação de sua própria obra. Mas como lembra a autora norte-americana, a aflição de Manzoni era essencialmente retórica, não artística, no desejo de o romance histórico apresentar verdades obtidas com métodos historiográficos com precisas finalidades sociopolíticas. Um discurso contemporâneo, como vimos, no «problema retórico perene» de conciliar os modos histórico e poético, e mesmo aquele pseudótico.

Afinal, a construção linguística da verdade, entre as possibilidades não exclusivas de uma "verdade coerente" e de uma "correspondente", é o foco destas discussões, nas quais se impõe a visão estruturalista e pós-estruturalista do texto literário como um imenso reservatório de potenciais interpretações, diversas e mesmo conflitantes; a verdade linguística seria incapaz de corresponder a algo externo e nem mesmo deveria se referir à intencionalidade do autor, estabelecendo-se unicamente durante o processo, pessoal e subjetivo, da significação. É exatamente esta origem do significado, que dialoga mas não depende de algo externo ao sistema do texto onde nasce, que impossibilitaria não apenas a visão de história de Scott e Manzoni mas, partindo de White, todo "fato", segundo a lição barthesiana de que este nunca tem uma existência além daquela linguística. Em seu ensaio Manzoni duvidava da capacidade e dos motivos do romance histórico no "refletir" a realidade, mas em Barthes esta dúvida a entende como ilusão porque, de maneira inversa, seria a narração linguística a "criar" a realidade.

Como lembra sempre Bernmann, é indiscutível que a solução pós-estruturalista, e não precisamos nem mesmo alcançar extremos como Derrida, resolva o problema que Manzoni enfrentava no início de seu ensaio: se este se equilibrava nas dúvidas sobre a diferenciação entre o discurso histórico e o inventado, é suficiente reduzir ambos a um mesmo plano retórico onde ilusoriamente se encontrem as diferenças, assim solucionando os dilemas éticos do gênero e, por consequência, mesmo aqueles estéticos. Mas é ainda mais óbvio como Manzoni, em sua dúplice qualificação iluminística e cristã, não teria jamais aceito uma solução deste tipo que mesmo hoje está longe de ser unânime. De fato, esta

> se sustenta naquele tipo de nominalismo linguístico que ele rejeitava e que, poderíamos até mesmo dizer, temia religiosamente [...]. [Afinal, tal nominalismo] reduz a construções linguísticas criadas [unicamente] pelo homem, e portanto ao arbitrário, qualquer coisa que possa de outra maneira ser entendida como verdade, incluindo nisto aspectos e verdades que Manzoni considerava invioláveis. Se o pensamento estruturalista e desconstrucionista consegue assim tornar discutível uma questão estreita, Manzoni indubitavelmente consideraria que ela abre um inteiro abismo ético e epistemológico.[44]

Assim, muito mais que apenas a discussão acerca de um obscuro ensaio do Oitocentos, Manzoni pode ser tomado como um dos porta-vozes de uma grande corrente oposta à linha Barthes-Derrida que se mostra ela também insatisfeita com este «abismo epistemológico» e, como já deve estar claro, à qual me filio. Não se trata de apontar as pesadas críticas em sua direção, das quais devem ser lembrados ao menos Foucault, John Searle e Jürgen Habermas, mas de procurar entender como dialogaria com esta, mesmo se tratando certamente de uma áspera diatriba, Manzoni; podemos conjecturar, além do já mencionado Ginzburg, opiniões análogas às de Wayne Booth e Ricœur.

O que subjaz a todas estas opiniões é a diferença na concepção da "qualidade sistemática" da linguagem narrativa: poética para Barthes e Derrida, referencial para Manzoni e Ricouer. Com efeito, a reflexão deste último, que como Manzoni também se vinculava a anteriores e incisivas expectativas religiosas e a uma prática exegética, se centrava na diferenciação entres os tipos de discurso e de modo particular entre os tipos de verdade. Seria possível descrevê-la como uma profunda elaboração filosófica daquela intuição manzoniana sobre os "convencimentos" adequados ao discurso

[44] «rests upon just the sort of linguistic nominalism that he rejected and, one might say, feared religiously [...]. It reduces to man-made linguistic constructs, and therefore to the arbitrary, anything that might otherwise pass for truth, including there things Manzoni held to be inviolable. If structuralist and deconstructionist reasoning thus manages to make moot one narrow question, Manzoni would doubtless find that it opens an entire ethical as well as epistemological abyss.» [Bermann (1996, p. 41)]

histórico e àquele poético; a diferença é que se Ricoeur agia segundo uma prática de sistematização em última análise estrutural e "fria", mesmo para distinguir-se da forte vinculação ideológica dos autores das propostas contrárias, Manzoni era "fervoroso" em sua orientação ética e religiosa em direção à história e à realidade. Neste sentido, devemos defini-lo um "autor engajado", com o desejo nunca escondido de que sua produção servisse de instrumento para mudanças sociais e políticas; não por acaso o ímpeto também revolucionário, e por sua vez também um tanto ingênuo, de Lukács o apreciaria tanto, a despeito das notáveis divergências filosóficas entre aquele membro de uma aristocracia quase burguesa e aquela voz da crítica literária marxista.

A centralidade da história nas discussões de ambos não é contudo similar: se esta é o verdadeiro eixo do pensamento lukácsiano, não somente pelo primeiro idealismo hegeliano, depois revisado em linha marxista, mas também na compreensão para todos os efeitos neo-kantiana da *coisa em si* de nomes quais Ernst Cassirer e Max Weber que desembocaria na mesma postura sociológica antipositivista, ele nunca discute detalhadamente a relação da escrita historiográfica com aquela poética. Trata-se precisamente daquela relação que preocuparia o primeiro, lembrando seus ensinamentos do primeiro romantismo alemão de nomes como Schiller e Schlegel de onde extrairia sua díade que, a bem ver, outra coisa não é que o interesse romântico entre o fato objetivo e a intenção subjetiva, com um grande privilégio desta última.

Mesmo a caracterização de "História" não difere exclusivamente entre os dois: seja para Lukács seja para o Manzoni de quem se alimentava, e pelos mesmos motivos de mudança social e política, a História era essencialmente uma força dinâmica e não estática. Também por isto, ao contrário de algumas interpretações que se difundem no estudo do romance histórico, como Manzoni, Lukács não podia compartilhar de uma separação nem mesmo teórica entre o mundo objetivo da história e aquele subjetivo da invenção: afinal, a história é o parâmetro segundo o qual se deve orientar a narração, mesmo se o interesse é puramente artístico no predomínio do modo narrativo pseudótico. Também em função disto, encontramos um ulterior ponto de contato na preferência de ambos pela literatura mais objetiva e menos subjetiva. Afinal, os dois também repetem a intuição romântica que encontrava na épica a origem do romance, e Lukács em particular explica suas mudanças segundo as diferentes matrizes culturais já acenadas, em movimentos dialéticos que, apesar de sustentados por premissas bem diferentes, não se afasta excessivamente nem da explicação viquiana de Manzoni sobre a evolução a partir da épica, nem de nossa proposta de diferentes concretizações, também contextualmente vinculadas, de uma particular simbiose narrativa.

E é assim que chegamos ao grande denominador comum entre os dois pensadores; o fato que o romance seja a evolução da épica em uma época, aquela moderna, na qual a consciência de unicidade e participação na história não permitem mais uma abordagem totalizadora do mundo, apesar de o romance frequentemente não abrir mão de sua característica vontade de representação total. Embora Lukács parta de uma simples compreensão dialética — e cabe sempre lembrar que seu *Teoria do Romance* é uma obra muito mais hegeliana que o *Sobre o Romance Histórico* de ditames mais marxistas — e Manzoni de uma dicotomia aristotélica ou, porque não, de um racionalismo católico, ambos se revelam céticos sobre as possibilidades futuras do romance, em particular aquele histórico, pela sua essencial natureza bipartida e problemática. Se Manzoni encontra uma solução, mesmo sem convencer completamente nem a si próprio, a partir dos "consentimentos" que preanunciam os "pactos narrativos" da crítica moderna, Lukács compreende o romance como uma tensão entre o desejo e a ineficácia da mímese efetiva da realidade[45], cuja síntese é a ironia representativa não apenas do romance, mas de toda a era moderna. É o que afirma Pedro Brum Santos ao dizer que

> [d]esse modo, a ironia, entendida como o recurso que mantém a distância entre o prosaísmo biográfico do escritor e sua criação, cumpre um papel redentor. Cabe-lhe a função de redimir o romance do paradigma do factual e do historiográfico, instituindo-lhe uma qualificação de caráter artístico e, com isso, possibilitando que entre seus dados narrativos desvelem-se conteúdos de feições essenciais.[46]

Praticamente supérfluo dizer que a despeito daquele ponto em comum há notáveis diferenças entre as duas propostas. Em Manzoni, que havia escrito *I promessi sposi* sob a ótica de um otimismo dirigido ao futuro ainda em nada abandonado à época de seu ensaio, a essência problemática do romance histórico era um sinal quase apostólico de uma prática literária ainda não concreta mas próxima, que se anunciava positivamente também a causa da novidade absoluta para o homem moderno de poder, e mesmo ter de, conciliar a verdade histórica e a subjetiva.

Nessa renovação herdada de uma prática iluminística pela qual aquele Augustin Thierry, tão apreciado por Manzoni e tão criticado por Barthes ao tomá-lo por metonímia da ilusão oitocentista da verdade histórica, aliada a uma necessária verdade religiosa e subjetiva que, em poucas palavras, se traduzia não somente em ditames morais, mas também e especialmente na ética literária. Da sua parte, ao contrário, um Lukács inserido nas mais escuras fases fascistas da Segunda Guerra e direcionado pela

[45] É a mesma posição que, em forma muito mais otimista, Auerbach explorou em sua obra.
[46] Santos (1996, p. 36)

Frente Popular de clara orientação stalinista não podia mais que tentar conformar-se com aquela dúplice e não solucionável natureza, da qual podia somente obter algumas lições.

No fundo, voltamos ao diálogo sobre a verdade, que se Manzoni podia superar graças a uma fé talvez mais moral que religiosa, a Lukács não era permitido escapar, tanto por sua forte inclinação ideológica, quanto pelo protagonismo de alguns dos maiores absurdos daquela mesma História.

É precisamente este aspecto de uma fé não necessariamente religiosa que melhor explica as divergências entre o Manzoni teórico e Lukács, e em seguida suas convergências contrárias à virada barthesiana. O vetor fundamental do pensamento de Manzoni é uma honesta e profundíssima fé no livre arbítrio humano, mesmo frente às exigências da História e de uma representação eficaz e verossímil da mesma. Isto não significa absolutamente que o elemento histórico seja descuidado, aliás: se as personagens de *I promessi sposi* têm plena liberdade de escolha, o condicionamento e a consciência sociopolítica eram tão fortes que seriam julgados por Lukács de mais amplo respiro que qualquer tentativa anterior neste sentido.

Mas se o objetivo de Lukács, ou pelo menos sua proposta, com relação ao romance histórico é, em suma, programático, mesmo dada a já lembrada possibilidade de uma continuidade desta em chave antifascista, aquilo que Manzoni deixa entender é mais uma expressão estética provocada por um programa fortemente vinculado: uma diferença aparentemente tênue, mas importante, inclusive pelo referencial contemporâneo, pela liberdade de composição e interpretação.

O texto é apresentado em tradução ao português em apêndice a este trabalho. Sua tradução seguiu, enormemente, as notas explicativas, a prática e os objetivos de Bermann em sua tradução para o inglês, a ponto de nada haver a acrescentar além de suas notas sobre aquela tradução:

> Apesar de traduções de prosa italiana do século XIX poderem soar pitorescas e tortuosas aos ouvidos [brasileiros do século XXI], o original de Manzoni ressoa com um vigor e uma ironia que ainda são atraentes como o eram há mais de cem anos, e [assim] tentei capturar algo desta complexa energia. [...] Em vários pontos Manzoni cita textos latinos e, em um caso, em provençais na língua original. Seus leitores, educados de maneira mais clássica, não precisavam de traduções. Mas a maioria dos leitores [brasileiros] precisa, e tentando comunicar diretamente com o público de hoje da mesma forma como Manzoni fizera com o seu, deixei o texto original em língua estrangeira no corpo da tradução

mas ofereci uma versão [em português] nas notas de rodapé. [47]

[47] «Although translations of nineteenth-century Italian prose can sound quaint and convoluted to twentieth-century American ears, Manzoni's original rings with a vigor and irony that are as appealing now as they were over one hundred years ago, and I have tried to capture something of this complex energy. […] At many points Manzoni quotes Latin and, in one case, Provençal texts in the original language. His readers, brought up on more classical fare, did not need translations. But most American readers do, and in an attempt to communicate as directly with the public today as Manzoni did with his own, I have left the original foreign-language text in the body of the work but offer an English version in the footnotes.» [Bermann (1996, p. 1)]

Epílogo

Rara temporum felicitate ubi sentire quæ uelis et quæ dicere licet. (Publius Cornelius Tacitus)[1]

Non deve fermarsi l'huomo in una sola cosa, perché allora divien matto: bisogna aver mille cose, una confusione nella testa. (Johann Wolfgang von Goethe)[2]

Lamentei-me mais de uma vez sobre os limites, especialmente de espaço, que este trabalho apresentava para tratar do romance histórico e de *I promessi sposi* em particular. É efetivamente difícil abarcar todo o universo de relações que se abrem a este gênero quando passa a ser entendido, como foi exposto, como uma concretização específica de um "modo" narrativo existente desde sempre que busca conciliar a "história" com a "poesia", as exigências de uma verdade "correspondente" com uma "coerente", o desejo de instruir com aquele de deleitar. Dificuldade que se expande ainda mais quando, como pontilhei de alusões, a discussão hoje em dia não poderia se limitar somente à história da *literatura*, mas deveria englobar, pelas nossas especificidades contemporâneas, ao menos também as artes dramáticas.

Entre os inúmeros exemplos a este respeito, dois escolhidos praticamente ao acaso por serem do mesmo ano de 2006. O primeiro é a série televisiva *Rome* (HBO e BBC), um grande sucesso internacional sobre a transição da República ao Império no século I, com eventos como a invasão de César à Gália, a morte de Marco Antônio e ascensão do primeiro Augusto: a trama era articulada nas vidas de dois soldados romanos semificcionais, Lucius Vorenus e Titus Pullo (citados respectivamente no *De Bello Gallico* e *Commentarii de Bello Civili* de Júlio César), cujas vidas se cruzavam com os grandes eventos e personagens descritos exatamente segundo a lição scottiana. O grande sucesso da série foi explicado por seu produtor, Bruno Heller, e pelo consultor historiográfico, Jonathan Stamp, respectivamente como um «balanço entre as expectativas

[1] «A rara felicidade dos tempos, quando podemos pensar o que queremos e expressar o que pensamos.» [Tacitus (1995, I.1)]

[2] «Não deve o homem limitar-se a uma só coisa, porque assim enlouquece: é necessário ter mil coisas, uma confusão em mente. *[em italiano no original]*» [Goethe (2006, p. 114)]

do público dadas por representações anteriores com uma abordagem naturalística» e como um «direcionamento verso a "autenticidade" e não verso a "exatidão" documentária», principalmente opondo-se àquela visão hollywoodiana de filmes como *Gladiator* (2000). Propostas que porém não se subtraíram a críticas políticas que viam naquela Roma oligárquica e lasciva uma expressão dos autores sobre a contemporaneidade ocidental e, particularmente, sobre aquela norte-americana.

No mesmo sentido se coloca o filme *Marie Antoinette* de Sofia Coppola sobre a homônima rainha francesa. Face às críticas de deviações históricas extremas, como uma massiva vaia na estreia no Festival de Cannes do mesmo ano, a diretora sempre afirmou em suas entrevistas que sua interpretação altamente estilizada era uma alternativa moderna para a humanização neste específico meio de expressão das figuras históricas participantes. As liberdades artísticas com o material não se focariam, portanto, nos "fatos" históricos (particularmente relevante se por isto era entendida a noção whiteana de "fato") por não se tratarem de lições de história, mas de uma interpretação — apesar de sempre documentada — diversa para um tema que, era de se esperar, já seria conhecido.

Correndo o risco de entoar uma cantilena, creio necessário insistir como nenhuma discussão pode hoje ser eficaz sem uma observação de espectro diacrônico (no qual *toda* a história literária, não apenas ocidental, deve ser considerada) e diamésico (no qual, para o contemporâneo, é imprescindível a compreensão de artes paralelas como o cinema e as histórias em quadrinhos), bem como evidentemente das costumeiras considerações de ordem diafásica, diastrática e diatópica. Trata-se de uma consequência obrigatória da substituição dos "gêneros literários" por "gêneros discursivos", e a única maneira de compreender exaustivamente o fenômeno do romance histórico como expressão deste meio entre a "história" e a "ficção" em um período de constante diluição das fronteiras discursivas de todo tipo de comunicação humana nos quais os estudos sérios de literatura estão assustadoramente se resumindo a um restrito e isolado eruditismo em parte já afastado do meio acadêmico.

No caso de nosso romance em particular, espero ter deixado evidente meu entendimento sobre o que é realmente *I promessi sposi*, e sob qual forma sua importância e seu significado devam ser entendidos. É inegável, como foi lembrado no início deste discurso, que ocupem um ponto de destaque no querido sistema literário italiano, igualando-se em importância à *Commedia*, ao *Decameron*, às *Rime* e ao *Orlando* exatamente por representar uma quebra em uma tradição feita estéril precisamente como

ocorre com qualquer efetiva obra-prima. O pouco interesse e a falta de atenção a esta literatura tão rica poderiam porém, como de fato ocorre, relegar a obra, esquecendo-a como mais um dos tantos romances históricos do Oitocentos, mas ainda assim sua inovação — desta vez estendida não apenas ao elemento nacional, mas a todo o sistema dos romances históricos — consegue resgatar para o ingênuo interesse puramente local um lugar de destaque. Lembro aquele grande leitor da obra, o Tellini tão citado neste trabalho, que a lembra como uma grande obra de poesia, «cuja validade se mede em relação ao espaço do horizonte cultural e a seu comportamento para compreender e modificar a complexa realidade de uma época e de uma sociedade determinadas».[3]

Talvez seja o que Manzoni nos deixou de indício em um dos trechos mais conhecidos e apreciados de nossa obra, o *incipit* do oitavo capítulo, pelos ares de comédia dos erros que o casamento forçado logo assume e pela zombaria à figura de don Abbondio, serviçal por vezes involuntário dos abusos de poderosos. Um sucesso tal que o nome "carneade" tornou-se em italiano um vocábulo para designar "pessoas pouco conhecidas", e o trecho é geralmente entendido como uma excelente mas conclusa caracterização daquela personagem.

A escolha de Manzoni em citar este filósofo obscuro em específico certamente não se justifica somente por seu nome altissonante, como deixa intuir o costume do autor em limar à exaustão suas obras. Longe de querer propor que o romance possua uma clara "chave de interpretação", não podemos deixar de intuir esta citação súbita como intencional e nos permite desenvolver o tópico da verdade, particularmente em relação ao romance histórico e à história, de uma forma nova. Afinal, e numa relação evidente com a compreensão do discurso histórico, além de alegar que dois objetos podem ser iguais, ou ao menos provocar impressões idênticas e indistinguíveis, a principal contribuição de Carneades foi responder ao contra-argumento dos estoicos em defesa das impressões cognitivas: alegavam que, se realmente não houvesse nenhuma possibilidade de garantir como cognitiva uma impressão, os homens seriam privados de toda e qualquer base para a ação e a investigação. Carneades encontrou sua solução alegando a existência, que depois seria tomada como única, de impressões "prováveis" (do termo latino "probabilis" usado por Cícero, que talvez não seja a melhor tradução para o original grego πιθανός, "persuasivo, atraente, crível"). Em suma, mesmo seguindo a linha cética de que nada pode ser admitido como critério absoluto de verdade, Carneades

[3] «la cui validità si commisura, come è proprio del capolavori, in rapporto all'ampiezza dell'orizzonte culturale e alla sua attitudine a comprendere e a modificare la complessa realtà di un'epoca e di una civiltà determinata.» [Tellini (2009, p. 13)]

sustentava a impossibilidade de se suspender o juízo sobre todas as coisas. Isto porque haveria uma diferença entre o não evidente e o não compreensível: apesar de todas as coisas serem, em última instância, incompreensíveis, nem todas seriam não evidentes. Salvando assim a compreensão e a existência dos fenômenos, Carneades pôde então elaborar um critério de que se algo não pudesse ser dado como absolutamente verdadeiro, poderia sempre ser tido como provável.

De fato, quanto a este critério de verdade reconhecia que nenhuma representação sensível podia ser capaz de garantir, por si própria, estar de acordo com os fatos. Que algo seja verdade é possível, mas não é possível garantir que o seja, como comprovavam exatamente as primeiras alegações dos céticos como loucura e sonho, ou nossa incapacidade de distinguir entre dois ovos e dois gêmeos idênticos. O conceito de verdade a que Manzoni parece aludir na compreensão de seu romance histórico, e que não deixa de ser relativo à distinção entre "autenticidade" e "exatidão" acima lembrada, seria portanto "persuasivo" porque o caráter de persuasividade da representação não se refere à relação entre a sensação e o objeto, mas entre o objeto e sua percepção; afinal, o único acesso possível ao objeto é exatamente por meio de suas percepções.

O que marcaria então uma representação persuasiva? Carneades listava três: a evidência, pois em condições de pouca visibilidade não é adequado confiar na visão; o não ser contradita por outras representações e o concurso de outras representações que a apoiem; o exame e o controle de cada representação em seus vários aspectos, como um juiz que julga. Estes determinam em sucessão o grau crescente de persuasividade de uma representação e é com base neles que um filósofo cético deve orientar sua postura. Carneades é assim o fundador do chamado probabilismo, que teve grande simpatia de Cícero: em suma, é verdade que a realidade não pode ser conhecida, mas podemos sempre estabelecer graus de conhecimento das probabilidades: em outras palavras, apesar de nunca chegarmos ao extremo, podemos julgar algo como mais ou menos real (ou, em outras palavras, que é mais provável, dado o que conhecemos, que algo seja do real do que não o seja). No fundo é uma continuação da eterna oposição metafísica e cética de Platão e Aristóteles: afinal, podemos bem dizer que se para o primeiro o verossímil é, tudo somado, equivalente ao falso, para Aristóteles aquela potencialidade de real permite apontar para o real e assim buscar atingi-lo.

Trata-se da discussão acerca da verdade que Manzoni parece tentar solucionar na prática com a eleição do romance histórico como veículo de transmissão, e na teoria pela escolha da guia filosófica cristã, de orientação tomista e sob mediação ao mesmo

tempo jansenista e de um Iluminismo que se encaminhava mais à descrença sobre a capacidade humana do que ao Positivismo. É uma compreensão que expande surpreendentemente os horizontes deste romance que, como lembrado, pode à primeira vista parecer banal e repetitivo, quando não mesmo fraco. No articulado e dissimulado jogo entre trama e contra-trama, Manzoni estabeleceu seu laboratório intelectual reservando as melhores pérolas aos leitores que fossem capazes de buscá-las, mas não se recusando a uma estilização sempre agradável do modelo desejado para o puro deleite. No fundo, não deixava de ser a mesma proposta que recebera em seus ensinamentos religiosos, seja da infância e adolescência, seja da idade adulta.

Por isso mais do que a uma fé católica, Manzoni se aproxima de uma moral cristã; ao leitor resta somente o adivinhar quais seriam as «centenas de outras coisas» que Renzo em suas últimas falas afirma convictamente ter aprendido, por mais que se entenda facilmente como na transcrição daquelas palavras se esconda, pela última vez, a carga irônica do narrador em relação à "doutrina" de uma personagem a quem ama apesar dos defeitos e manias. Parece, afinal, que o Manzoni narrador oitocentista responde ao noivo agora casado pela voz de Lucia, a qual observa «sorridente» como os problemas, no fundo, haviam sido eles próprios a provocá-los e não alguma mão oculta, divina, histórica ou narrativa. Nem importa mais a dúvida que permanece sobre a primeira interação da cândida e delicada Lucia com o perverso e malvado Don Rodrigo, que devemos com classe deixar no silêncio; é na perplexidade de Renzo, que se vê finalmente obrigado a admitir que a dor no mundo é inexplicável, que encontramos o diferencial do romance. Uma particular teodiceia dos humildes que se resolve na admissão de nossa incapacidade e na crença de que a fé permaneça como único conforto para o de outra maneira inexplicável caminho da vida humana. Não sabemos quem realmente expressa esta opinião, se Renzo ou Manzoni, principalmente frente a uma trama que, vista à distância, pode ser fonte de bem pouco otimismo. Mas o valor historiográfico, e mesmo literalmente "histórico", de investigação, da trama pode iluminar o significado de uma obra tão difícil e, por isto, dissimulada como *I promessi sposi*: é no sentimento cristão de irmandade, no sofrimento compartilhado e nas manchas recorrentes de nossas consciências, que se entende um "discurso secreto" do romance maravilhosamente articulado pela necessidade de uma moral em último grau sensacionalista como o era aquela filosofia que Manzoni aprendera nos salões parisienses, centrada, em última instância, também nos sentidos e em sua assimilação empírica.

A conformação, a renúncia, a passividade que o romance parece pregar na confiança cega das personagens por uma Providência de quem seriam os favoritos é exata-

mente o alvo da diatriba manzoniana: a força da trama é a inquietação pela dificuldade da compreensão da verdade, não somente histórica, que não serve de desculpa para a indolência, é a angústia pela contradição entre prática e teoria que não se restringe à história dos grandes homens, mas chega — como adverte aquele fingido narrador — aos «ínfimos» da «escala do mundo». É por isto que não cabe senão discordar de todas as corriqueiras interpretações açucaradas do romance, concordando em linhas gerais com as leituras de Tellini, Sapegno e Raimondi de que o segredo resida no caminho de historiador, de investigador, dado pelo «estupor dolente da memória [de Renzo e Lucia] de pessoas perdidas sobre a terra, que não possuem nem mesmo um patrão»[4].

O romance de Manzoni é histórico não em sua remissão a pesados alfarrábios de dados, nomes e citações que são sempre falsificáveis e interpretados; ele é sim histórico no sentido mais profundo de uma inclinação e de uma ética histórica, investigativa, que não se conforma com a ignorância mesmo no reconhecimento de sua perene incapacidade. É o ponto que acomuna todas as personagens, das quais apenas os noivos protagonistas parecem, em motivos, maneiras e medidas forçadamente diferentes dos nossos e daqueles das outras personagens, se subtrair. É em especial Renzo, o grande protagonista e, entende-se, o narrador primeiro desta "história" a nos liderar neste sentido; afinal, onde parece terminar a sua investigação, começa finalmente a nossa.

[4] «[...] nello stupore dolente della loro memoria di gente perduta sulla terra che non ha né anche un padrone» [Raimondi (1974, p. 221)]

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *La poetica*. Milão (Itália): Oscar Mondadori, 1998. (Classici greci e latini).

BAUMGARTEN, C. A. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, p. 168—176, out. 2000.

BERMANN, S. *On the Historical Novel*. Lincoln (Estados Unidos): University of Nebraska Press, 1996.

BORDONI, C. *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore a Erich Köhler*. Bologna (Itália): CLUEB, 1982.

BORGES, J. L. *El libro de arena*. Buenos Aires (Argentina): Emecé Editores, 1977.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CICERO, M. T. *De legibus*. Roma: L'erma di Bretschneider, 2006.

FALLICA, S. *Io, Manzoni, Montalbano e Cofferati*. Roma (Itália): L'Unità, 2002.

FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1951.

FUMAGALLI, F. *Vita e amori di Giulia Beccaria donna antica e molto moderna*. [S.l.]: La Repubblica, 2004.

GANERI, M. *Il romanzo storico in Italia*. Lecce (Itália): Piero Manni, 1999.

GHIRARDI, P. G. *Lírica italiana — Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Editora Giordano, 1998.

GINZBURG, C. *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*. Milão (Itália): Feltrinelli Editore, 2006.

GOETHE, J. W. v. *Viaggio in Italia*. Milão (Itália): Mondadori, 2006. (I Meridiani collezione).

GOFF, J. L. *Em busca da Idade Média*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

HERRNAPTHA. *Lukacs on the Historical Novel*. 2010.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? *Novos estudos - CEBRAP*, I, n. 77, p. 185--203, Março 2007.

JAUSS, H. R. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

LUKÁCS, G. *The Historical Novel*. Nebraska (Estados Unidos): University of Nebraska Press, 1983. Tradução de Mitchell e Stanley Mitchell.

MANZONI, A. *Os noivos*. Petrópolis: Vozes, 1951. Tradução de Luís Leal Ferreira.

MANZONI, A. *I promessi sposi*. Milão (Itália): Oscar Mondadori, 1990.

MANZONI, A. *Adelchi*. Milão (Itália): Garzanti, 1991.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina*. Cidade do México (México): Fondo de la Cultura Económica, 1993.

NAIRN, T. *The break-up of Britain: crisis and neo-nationalism*. Londres (Reino Unido): Common Ground, 2003.

PEREIRA, I. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga (Portugal): Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

PISANI, D. *Vero Falso Finto. Sul metodo della ricostruzione storica*. Roma (Itália): Engramma, 2007.

RAIMONDI, E. *Il romanzo senza idillio — Saggio sui «Promessi Sposi»*. Milão (Itália): Einaudi, 1974. (Biblioteca Einaudi).

SANTOS, P. B. *Teorias do romance*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SAPEGNO, N. *Ritratto di Manzoni e altri saggi*. Roma (Itália): Laterza, 1992.

SCOTT, W. *Ivanhoe*. Londres: Penguin, 1994.

TACITUS, P. C. *Storie*. Milão (Itália): Garzanti Libri, 1995.

TELLINI, G. *Alessandro Manzoni*. Pisa (Itália): ICoN (Università di Firenze), 2009.

TODOROV, T. *I generi del discorso*. Roma (Itália): La Nuova Italia, 1993.

VAROTTI, C. *Manzoni: profilo e antologia critica*. Milão (Itália): Bruno Mondadori Editore, 2006.

WHITE, H. *Tropics of Discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore (Estados Unidos): Johns Hopkins University Press, 1985.

WHITE, H. *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*. Roma (Itália): Carocci, 2006.

WYILE, H. *Speculative fictions: contemporary Canadian novelists and the writing of history*. Montréal: McGill-Queen's Press, 2002.

Apêndice

Nota sobre a tradução

A tradução aqui apresentada refere-se à primeira parte do referido ensaio de Alessandro Manzoni. Os motivos para não incluir, neste momento, a tradução da segunda parte são vários, indo da difícil sintaxe de Manzoni à dificuldade de suas alusões não sempre evidentes mesmo para quem conhece mais profundamente a literatura italiana. Mas o motivo principal é o comprimento e a menor relação com quanto discutido na dissertação da qual esta tradução é apresentada em apêndice: além de ser excessivamente longa para os limites aqui impostos, a segunda parte do ensaio de Manzoni constitui, essencialmente, uma demonstração com exemplos tomados da literatura latina e italiana do que foi exposto, no plano teórico, na primeira parte. É esta a que mais nos interessa e que é discutida no presente trabalho, pois a segunda parte, mesmo válida na demonstração de seu pensamento, se afasta excessivamente da proposta de estudo do romance histórico em geral e de *I promessi sposi* em específico, constituindo uma verdadeira história da literatura *sui generis*.

É intenção do autor e de seu orientador a publicação de uma tradução completa e mais "compita" (ou seja "refinada", como definiria Manzoni) no futuro imediato, acompanhada de uma necessária apresentação escrita especificamente para este ensaio e de uma cuidadosa lista de notas que explique ao leitor brasileiro as referências literárias e culturais que Manzoni tomava por evidentes e quase banais.

Do romance histórico e, em geral, das obras que mesclam história e invenção — Primeira parte

ADVERTÊNCIA

O autor estaria em grande dificuldade se tivesse de afirmar que as opiniões expostas no *Discurso* a seguir estejam de acordo com a *Carta* que o antecede[1].

[1] N.d.T.: Manzoni referia-se à *Lettera a Monsieur Chauvet*, que na edição definitiva das *Opere varie*

Pode apenas dizer que, se mudou de opinião, não foi para voltar atrás. Se este avançar tenha sido uma evolução em direção à verdade, ou um início no erro, será o leitor discreto a julgá-lo, caso lhe pareça que a matéria e o trabalho possam merecer um juízo qualquer.

PRIMEIRA PARTE

O romance histórico é objeto de duas críticas diferentes, aliás diretamente opostas; e visto estas se referirem não a algo de acessório, mas à própria essência deste tipo de obra, expô-las e examiná-las parece-nos uma boa maneira, senão a melhor, de entrar, sem preâmbulos, no cerne do argumento.

Assim, alguns se lamentam que, neste ou naquele romance histórico, nesta ou naquela parte de um certo romance histórico, a verdade positiva não esteja bem diferenciada das coisas inventadas e que, por consequência, não se dê um dos mais essenciais efeitos deste tipo de obra, ou seja, aquele de oferecer uma representação verdadeira da história.

Para esclarecer quanta razão possam ter, será necessário dizer algo além de quanto dizem; sem contudo dizer algo que já não esteja implícito e subentendido em quanto dizem. Assim, imaginamos não estar fazendo nada além de desenvolver os motivos lógicos desta sua queixa, fazendo-os falar desta forma ao paciente, quero dizer ao autor:

"O objetivo deste trabalho era apresentar-me, de uma forma nova e especial, uma história mais rica, mais variada, mais refinada que aquela encontrada nas obras que normalmente trazem este nome, e como por antonomásia. A história que esperávamos não era uma narração cronológica unicamente de fatos políticos e militares e, excepcionalmente, de algum acontecimento extraordinário de outro gênero; era sim uma representação mais abrangente das condições da humanidade em uma época e em um lugar naturalmente mais circunscritos que aqueles sobre os quais geralmente se distendem os trabalhos de história, no sentido mais corrente do vocábulo. Entre este trabalho e aqueles existe, de certo modo, a mesma diferença que há entre um mapa geográfico, no qual são indicadas as cadeias de montanhas, os rios, as cidades, as vilas, as estradas principais de uma vasta região, e um mapa topográfico no qual, além de tudo isto mais particularizado (refiro-me ao tanto que pode caber no espaço muito mais reduzido de cidade), são assinaladas também as elevações menores e os desníveis ainda menos perceptíveis do terreno, os córregos, os canais, os vilarejos, as casas isoladas, as trilhas. Costumes, opiniões, sejam gerais sejam particulares a esta ou aquela classe de homens;

(1845) vinha imediatamente antes destes *Discorso*.

as consequências privadas dos grandes acontecimentos públicos aos quais se chama mais propriamente de históricos, e das leis ou das vontades dos poderosos, qualquer seja a maneira como são manifestadas; em suma, tudo quanto uma sociedade teve de mais característico, em todas as condições da vida e nas relações de uma com as outras, em uma dada época, é isto que o autor se propunha fazer conhecer, no limite de quanto ele próprio alcançou por meio de diligentes pesquisas. E o deleite que se propunha produzir é aquele que nasce naturalmente do adquirir um conhecimento deste tipo, e do adquiri-lo por meio de uma representação, direi assim, animada, e em ato.

"Dito isto, desde quando o confundir é um meio para fazer conhecer? Conhecer é acreditar, e para poder acreditar, quando sabemos que daquela representação nem tudo é igualmente verdadeiro, é necessário precisamente que se possa distinguir. Mas se espera que a realidade seja apreendida sem fornecer o meio de reconhecê-la precisamente enquanto realidade? Por que então desejou-se que a estas realidades coubesse uma parte extensa e principal da obra? Por que aquela caracterização de 'histórico', aplicada para distinguir e, ao mesmo tempo, seduzir? Afinal, sabe-se perfeitamente que há um interesse tão vivo e poderoso quanto especial pelo ato de aprender o que realmente ocorreu, e como realmente se deu. E após ter encaminhado e excitado a curiosidade do leitor por tal objeto, pode-se imaginar satisfazê-la ao apresentar algo que poderia ser aquilo, mas também poderia ser um fruto da invenção do autor?

"E note-se como, ao fazer esta crítica, tece-se ao mesmo tempo um cumprimento: discute-se com um escritor que sabe escolher bem seus argumentos e manejá-los bem. Caso se tratasse de um romance tedioso, repleto de ações ordinárias, possíveis em qualquer época, e portanto notáveis em época alguma, o leitor fecharia o livro sem preocupar-se com nada mais. Mas justamente pelo fato da ação, da personagem, da circunstância, do modo e das consequências que são apresentadas atraírem e manterem fortemente sua atenção, nasce nele um desejo mais vivo, mais inquieto e, acrescento, mais racional de saber se nestes se deva enxergar uma manifestação real da humanidade, da natureza, da Providência, ou somente uma possibilidade ditosamente encontrada pelo autor. Quando alguém com fama de zombeteiro nos narra uma novidade interessante, a tomamos por verdadeira? Nos satisfazemos? Pois o autor (no momento em que escreve um romance, é claro) parece-se com este, ou seja, com alguém que narra igualmente o verdadeiro e o falso; e se não permite que se distinga um do outro, deixa o leitor como o deixaria aquele.

"Instrução e deleite eram os dois intuitos do autor; mas, justamente por estarem tão

ligados, quando não alcançava um, escapava-lhe também o outro; e assim o leitor não se sente deleitado, exatamente por não se perceber instruído."

Poderiam certamente dizê-lo de melhor forma; mas mesmo dizendo-o assim, é preciso confessar que têm razão.

Porém há outros, como dissemos no início, que desejariam exatamente o oposto. Ao contrário destes últimos, lamentam-se que, neste ou naquele romance histórico, nesta ou naquela parte de um certo romance histórico, o autor distinga expressamente a verdade positiva da invenção: coisa que, dizem, destrói a unidade que é a condição vital deste como de qualquer outro trabalho artístico. Observemos em maior detalhe sobre o que se fundamenta esta outra queixa.

"Qual é — parece-me que queiram dizer — a forma essencial do romance histórico? A narração. E o que podemos imaginar de mais contrário à unidade, à continuidade da impressão de uma narração, ao nexo, à cooperação, ao *coniurat amice* de cada uma das partes no produzir um efeito total, do que o ser algumas destas partes apresentadas como verdadeiras, e outras como produto da invenção? Estas últimas, se o autor souber inventar com habilidade, serão em todo similares àquelas, à exceção exatamente do serem verdadeiras, à exceção daquela qualidade especial, incomunicável, das coisas reais. Ao manifestar esta qualidade naquelas que a possuem, o autor priva sua narração de sua única razão de ser, substituindo àquilo que seus diferentes materiais possuem de homogêneo, de comum, quanto possuem de repugnante, de inconciliável. Dizendo expressamente ao leitor, ou fazendo-o compreender por um expediente qualquer, que tal coisa é um fato, obriga-o a refletir (e o que importa se esta não era sua intenção?) que as anteriores não o eram, que as seguintes também não o serão; que àquela convém o consentimento que se dá à verdade positiva, e que às demais convém somente aquele outro consentimento, de gênero completamente diverso, que se dá ao verossímil, e portanto que a forma narrativa, aplicada igualmente tanto a umas quanto a outras, é para algumas a forma característica e natural, para outras uma forma convencional e artificial: o que significa uma forma contraditória para o conjunto.

"Não podemos imaginar uma contradição mais estranha. Mesmo o autor considera esta unidade, esta homogeneidade do conjunto, algo importantíssimo, pois, apesar de tudo, utiliza todos seus artifícios para obtê-la. Ele também faz de tudo para merecer aquele louvor de Horácio pelo autor da Odisseia:

> E mente assim, com o falso o verdadeiro
> sabe de tal maneira entrelaçar, que corresponde

sempre ao princípio o meio, ao meio o final.

escolhendo do real e do possível os elementos que melhor entrem em acordo. E com qual objetivo senão aquele de que a mente do leitor, subjugada, carregada pela arte, possa, diremos assim, aceitar como uma coisa única aquelas que lhe são apresentadas? Mas o autor desfez seu próprio trabalho, separando na matéria aquilo que havia reunido na forma! Aquela ilusão que é o esforço e o prêmio da arte, aquela ilusão tão difícil de produzir e manter, ele próprio a destrói, no ato de produzi-la! Não percebe que há uma repugnância entre a concepção e a execução? Que com alguns pedaços de cobre e alguns pedaços de estanho, dispostos lado a lado, não se faz uma estátua de bronze?"

E a estes o que responderemos? Na verdade, não creio possa dizer outra coisa além de que estão com a razão.

Um meu amigo, de querida e honrada memória, narrava uma cena curiosa que presenciara na casa de um juiz-de-paz em Milão, muitos anos atrás. Encontrara-o entre dois litigantes, um dos quais defendia com fervor sua causa e, quando este terminara, o juiz lhe disse: tens razão. Mas senhor juiz, disse prontamente o outro, também devo ser ouvido, antes de se decidir. É a plena verdade, respondeu o juiz, por favor fale, que escutarei atentamente. Então aquele se pôs com ainda mais empenho a fazer valer sua causa, e saiu-se tão bem que o juiz lhe disse: também tens razão. Ao lado estava um menino de sete ou oito anos, o qual, brincando calmamente com não sei qual boneco, não deixara de prestar atenção ao contraditório, e àquela altura, levantando um rostinho estupefato, mas não sem um certo quê de autoridade, exclamou: mas papai! É impossível que os dois tenham razão! Também tens razão, lhe disse o juiz. Como tudo tenha terminado, ou o amigo não o dizia, ou escapou-me da mente; mas é de se imaginar que o juiz tenha conciliado todas suas respostas, demonstrando tanto a Fulano quanto a Beltrano que, se tinham razão por um lado, estavam errados por outro. Assim faremos nós também. E o faremos em parte com as próprias argumentações dos dois adversários, mas para obter uma decorrência diferente tanto daquela de uns como daquela de outros.

Quando vocês, diremos aos primeiros, pedem que o autor de um romance histórico vos faça distinguir em sua obra o que realmente houve de quanto é sua invenção, certamente não pensam se existe uma maneira de vos satisfazer. Vocês lhe prescrevem o impossível, nada menos. E para se convencerem, é suficiente prestar atenção por um momento em como estas coisas devam estar mescladas, para que possam fazer parte de uma única narração. Para circunstanciar, por exemplo, os acontecimentos histórí-

cos com os quais tenha enlaçado sua ação ideal (e de certo se estará de acordo de que em um romance histórico devam figurar acontecimentos históricos), o autor deverá reunir circunstâncias reais, colhidas da história ou de documentos de qualquer gênero (pois o quê poderia ser mais adequado para representar aqueles acontecimentos em sua forma verdadeira e, direi assim, individual?) e circunstâncias verossímeis, inventadas por ele (porque deseja-se que seja dada não uma mera e nua história, mas algo de mais rico, de mais refinado; deseja-se que devolva de certo modo o sangue àquela carcaça que é, em tão grande parte, a história). Pelos mesmos motivos, às personagens históricas (e satisfazem-se os que encontram em um romance histórico personagens históricas) fará dizer e fazer tanto coisas que realmente fizeram e disseram, quanto coisas por ele imaginadas como convenientes a seus caráteres, durante aquelas partes da ação ideal nas quais lhe foi proveitoso fazê-las intervir. E reciprocamente, nos fatos por ele inventados, naturalmente inserirá tanto circunstâncias igualmente inventadas como circunstâncias tomadas de fatos reais daquela época e daquele lugar; pois qual seria o meio mais natural para fazê-las ações que pudessem ter ocorrido naquela época, naquele lugar? Assim às suas personagens ideais caberão palavras e ações igualmente ideais, junto a palavras e ações que descubra terem sido ditas e feitas por homens daquela época e daquele lugar: e satisfeito em tornar mais verossímeis suas idealizações com elementos próprios do verdadeiro. Isto é suficiente para mostrar como ele não poderia estabelecer entre tais coisas a distinção que lhe se pede, ou melhor, não poderia tentar estabelecê-la sem fragmentar a narração não digo às vezes, mas a cada momento, mais vezes em uma mesma página, não poucas vezes a cada enunciado, para dizer: isto é positivo, obtido de memórias dignas de fé; isto é invenção minha, mas deduzido de fatos positivos; estas palavras foram realmente pronunciadas pela personagem à qual as atribuo, mas em uma diferente ocasião, em circunstâncias que não cabem em meu romance; estas outras, que coloco na boca de uma personagem imaginária, foram realmente ditas por um homem real, ou seja, eram discursos que corriam de boca em boca; e assim por diante. Chamaríamos uma obra deste tipo de romance? Ou talvez mereceria um outro nome qualquer? Melhor ainda, pode-se conceber uma obra deste tipo?

Talvez me direis que não se pensava em pedir tanto. E acredito nisto; mas aqui é necessário estudar não apenas o que vossas palavras exprimem diretamente, mas também o que implicam em termos lógicos. Que sejam muitos ou poucos os casos nos quais vocês gostariam que o autor distinguisse o que há de real em sua narração; que fosse um único caso; por que desejar isto? Por um capricho? Certamente não, mas por

uma razão excelente: porque a realidade, quando não é representada de maneira que se faça reconhecer como tal, não instrui nem satisfaz. Trata-se por ventura de uma razão particular àqueles casos, ou àquele único caso? Pelo contrário: é, por sua própria natureza, uma razão geral, comum a todos os casos similares. Se portanto viessem outros a se lamentar de sentir o mesmo efeito de desprazer em trechos diferentes da obra, não mereceriam suas lamentações a mesma satisfação que é dada às vossas? Vocês têm de concordar, porque estariam fundamentadas sobre aquela mesma razão: a exigência da realidade. Vejam portanto como, impondo ao romance histórico de distinguir a realidade aqui ou ali, está se impondo, em substância, que a distinga em tudo: coisa impossível, como demonstrei, ou melhor como fiz observar.

E agora o que pode ser dito aos outros.

Distinguir em um romance histórico entre a realidade e a invenção destruiria, em vossa opinião, a homogeneidade da impressão, a unidade do consentimento. Mas, por favor, como se poderia destruir algo que não existe? Não se entende que esta distinção se encontra entre os elementos necessários e, direi assim, na matéria prima deste tipo de obra? Quando, por exemplo, o Homero do romance histórico faz entrar em Waverley o príncipe Edward com seu desembarque na Escócia; em outra obra, permite a Mary Stuart fugir do castelo de Loch Leven; em outra, retrata a estada do rei da França Luís XI em Plessis-les-Tours; em outra ainda, envia Ricardo Coração-de-Leão em expedição à Terra Santa e assim por diante, não faz nada por sua parte para advertir que se trata de pessoas reais e fatos reais. São eles próprios que se apresentam com esta qualidade; são eles que requerem absolutamente, e inevitavelmente obtém, aquele consentimento *sui generis*, exclusivo, incomunicável, que se dá àquilo que é entendido como coisa de fato: consentimento que chamarei de histórico, para opô-lo ao outro, igualmente *sui generis*, exclusivo, incomunicável, que se dá àquilo que é entendido como meramente verossímil, e que chamarei de consentimento poético. Aliás, o mal já estava feito antes mesmo de aquelas personagens entrarem em cena. Ao tomar em mãos um romance histórico, o leitor sabe perfeitamente que nele encontrará *facta atque infecta* coisas ocorridas e coisas inventadas, ou seja, dois objetos diferentes dos dois diferentes, aliás opostos, consentimentos. E vocês acusam o autor de provocar tal discórdia, prescrevendo-lhe de manter no desenrolar da obra uma unidade que já havia sido suprimida pelo título!

Talvez vocês também me dirão que estou exagerando vossas pretensões, que o haver em alguma coisa certos inconvenientes inevitáveis não é razão para acrescentar-lhe outros; que se aquela homogeneidade de consentimento desejada pela arte não pode

ser obtida por inteiro, sua diminuição seria porém um dano gratuito; que, com aquelas advertências expressas, ou com o fazer compreender que tal ou tal outra coisa são positivamente verdadeiras, o autor provoca consentimentos históricos, opostos ao intuito da arte, em ocasiões nas quais talvez não surgiriam.

Pode ser; mas o que poderia surgir em seu lugar? Duas únicas coisas, ou seja, ou uma ou outra de duas coisas, cada uma igualmente oposta ao intuito da arte: ou o engano, ou a dúvida.

Reconheço que poderia acontecer de um leitor, sem ser advertido de que a coisa narrada havia realmente ocorrido, tomasse a mesma por uma bela invenção poética, e a teria apreciado como tal. Mas é por acaso a isto que a arte aspira? Seria um belo esforço, na verdade, uma bela operação da arte aquela que consistisse não no idealizar coisas verossímeis, mas no fazer ignorar que as coisas por ela apresentadas são reais! E belo efeito da arte aquele que fosse dependente de uma ignorância acidental! Afinal, se no ato no qual o leitor estivesse fruindo a suposta invenção poética chegasse alguém e lhe dissesse: sabias que é um fato positivo, obtido do documento tal, o pobre homem seria transportado violentamente dos espaços da poesia ao campo da história. A arte é arte enquanto produz não um efeito qualquer, mas um efeito definitivo. E, entendida desta forma, não é apenas sensata, mas é também profunda aquela máxima de que apenas o verdadeiro é belo; afinal o verossímil (matéria da arte) manifestado e percebido como verossímil é uma verdade, de fato diversa, aliás diversíssima, do real, mas uma verdade contemplada pela mente para sempre ou, para dizê-lo com mais precisão, irrevogavelmente: é um objeto que pode sim ser tomado de quem o contempla pelo esquecimento, mas que não pode ser destruído pelo desengano. Nada pode fazer com que uma bela forma humana, idealizada por um escultor, deixe de ser um verossímil belo: e quando uma estátua material, na qual estivesse executada, viesse a desaparecer, desapareceria com esta o conhecimento acidental daquele verossímil, mas não, certamente, sua incorruptível entidade. Se alguém, vendo de longe e na penumbra um homem ereto e imóvel no alto de um edifício, entre algumas estátuas, tomasse este também por estátua, diríamos ser isto um efeito da arte?

A outra coisa que poderia ocorrer seria o leitor, advertido não pelo autor de que uma ou outra coisa, a qual excita particularmente sua atenção, é coisa de fato, mas advertido pela natureza ou, melhor, pelo assunto da obra de que pode muito bem ser coisa de fato, ficar em dúvida, hesitar; e certamente sem culpa de sua parte, como contra sua vontade. Consentir, consentir rapidamente, facilmente, plenamente, é o desejo de todo

leitor, à exceção dos que leem para criticar. E consente-se com prazer tanto ao puramente verossímil quanto ao verdadeiro positivo: mas com consentimentos diferentes, aliás opostos: e, acrescento eu, com uma condição igual em ambos os casos, ou seja, que a mente reconheça no objeto que contempla uma ou outra essência, para poder conceder-lhe um ou outro consentimento. Dissimulando a realidade da coisa narrada, o autor teria conseguido, de acordo com este desejo, impedir um consentimento histórico, mas ao mesmo tempo privado o leitor do meio para conceder qualquer outro. Efeito contrário, este também, por quanto se possa afirmar, ao intuito da arte; afinal, o que há de mais contrário à unidade, à homogeneidade do consentimento que a ausência dele próprio?

E é precisamente para prevenir seja o engano de que falei acima seja este hesitar, para não sujeitar o leitor a uma miserável pilhéria ou para servir a um possível desejo seu, para não deixar sem resposta uma sua velada interrogação, que um autor pode ser, neste ou naquele caso, tentado fortemente e como induzido a distinguir expressamente a realidade: é porque adverte quanto falta à coisa representada, faltando-lhe a manifestação de uma qualidade deste tipo. Não digo que o faça bem; não nego que realize algo direta e manifestamente contrário à unidade da obra: digo que o permitir-lhe realizá-lo não serviria para alcançar esta unidade. Porta-se como o pobre maître Jacques criado por Molière, que se apresenta ora com o avental de cozinheiro, ora com a farda de cocheiro porque Avaro, seu patrão, quer que desempenhe ambas as profissões e ele aceitou tal condição.

Recapitulando todos estes prós e contras, parece-nos poder concluir que têm razão uns, no querer que a verdade histórica seja sempre representada como tal, e outros, no querer que uma narração produza consentimentos homogêneos, mas que estão errados tanto uns quanto outros no esperar este ou aquele efeito de um romance histórico, pois o primeiro é incompatível com sua forma, que é a narrativa, e o segundo com seus materiais, que são heterogêneos. Pedem coisas justas, coisas indispensáveis; mas pedem-nas a quem não pode dá-las.

Mas se fosse assim, dirão agora, seria em essência o romance histórico a estar errado em todos os sentidos.

Esta é precisamente nossa tese. Queríamos demonstrar, e acreditamos tê-lo demonstrado, que se trata de um gênero no qual resulta impossível quanto lhe é necessário; no qual não se pode conciliar duas condições essenciais, e não se pode nem mesmo satisfazer uma única, sendo inevitável neste uma confusão repugnante da ma-

téria e uma distinção repugnante à forma do gênero, na qual devem entrar a história e a fábula, sem que se possa nem estabelecer nem indicar em qual proporção e em qual relação devam entrar; um gênero, em suma, para o qual não há uma maneira correta de realizá-lo, pois seu assunto é intrinsecamente contraditório. Pede-se-lhe muito; mas muito em relação a que? À sua possibilidade? Plena verdade, mas isto demonstra exatamente o vício radical de seu assunto, pois, em relação às coisas, pedir ao verdadeiro de fato que seja reconhecível e pedir a uma narração que produza consentimentos homogêneos seria pedir precisamente quanto necessário. São duas coisas incompatíveis, mas onde? No romance histórico? Também plena verdade: mas pior para o romance histórico porque, em si, feitas precisamente para se acompanharem. E se fosse necessário exibir as provas de uma tal verdade, as encontraríamos de imediato naquele gênero de obras que o romance histórico imita e confunde, ou seja, a história. Afinal, esta se propõe narrar fatos reais e produzir por este meio um consentimento homogêneo, aquele que se concede à verdade positiva.

Mas, alguém poderá opor a esta altura, este consentimento homogêneo consegue ser obtido a partir da história? Esta produz uma série de consentimentos decididos e racionais? Ou não deixa frequentemente enganados os que acreditam com facilidade e duvidosos os que são inclinados a refletir? E independentemente da vontade de enganar, quais são as histórias compostas por homens nas quais podemos ter certeza de não encontrar nada além da verdade pura e distinta?

É claro, responderemos, não faltam na história falsidades, aliás mentiras mesmo. Mas é culpa do historiador, e não da condição do gênero. Quando a respeito de um historiador se diz que ele adorne as coisas, que nelas faça um pastiche de fatos e invenções, que não se sabe em que acreditar de quanto diz, entende-se imputar-lhe algo de que dispunha meios para evitar. E de fato o meio havia, tão seguro quanto fácil; afinal, há algo de mais fácil do que o abster-se de inventar? Reflitam se o autor de um romance histórico possa empregar este meio, para evitar, quanto à sua responsabilidade, de enganar o leitor.

É igualmente certo que mesmo do historiador mais consciente, mais diligente, não se obterá, via de regra, toda a verdade que se pode desejar, nem tão pura quanto se possa desejar. Mas aqui também não é culpa da arte: é defeito da matéria. Para que uma arte seja boa e racional, não se requer que seja adequada a obter inteira e perfeitamente seu objetivo: não há artes deste tipo. Arte boa e racional é aquela que, propondo-se um objetivo sensato, emprega os meios mais adequados para obtê-lo até onde possível, os

meios que seriam empregados para obtê-lo por inteiro, nos limites das faculdades humanas, quando houvesse a matéria correspondente. Quanto aos fatos reais, ao estado da humanidade em certas épocas, em certos lugares, é possível adquirir e transmitir um conhecimento não perfeito, mas efetivo: e é isto que se propõe a história (refiro-me sempre à história em boas mãos). Não chega onde gostaria; mas não se coloca voluntariamente atrás de um único passo. Não supera, em sua maioria, todas as dificuldades; mas se resguarda com cuidado de criar outra qualquer. A história também nos deixa às vezes na dúvida; mas apenas quando ela mesma assim se encontra. Aliás (porque, a quem está no caminho correto, tudo vêm a propósito), a história se serve também da dúvida. Não apenas a confessa abertamente, mas, nestes casos, a promove, a sustenta, busca substituí-la às falsas persuasões. Nos faz duvidar porque quis que duvidássemos; não como o romance histórico, por ter excitado a consentir, privando com isto de quanto era necessário para determinar o consentimento. Na dúvida provocada pela história, o espírito repousa, não pela conclusão de seu desejo, mas pelo limite de suas possibilidades: nos satisfazemos, direi assim, como em um ato relativamente final, no único ato bom que lhe seja dado realizar. Ao contrário, na dúvida excitada pelo romance histórico o espírito se inquieta, porque na matéria que lhe é apresentada vê a possibilidade de um ato ulterior, do qual ao mesmo tempo lhe é criado o desejo e subtraído o meio. Creio não haja algum autor de romances históricos, ou mesmo de um único romance histórico, a quem não tenha ocorrido de alguma vez ser questionado se tal personagem, se tal fato, se tal circunstância fosse coisa verdadeira ou de sua invenção. E creio igualmente que terá dito a si próprio: Ah, traidor! Sob a forma de uma pergunta inocente me teces uma crítica venenosa: no fundo protestas que o livro te deixou, aliás te obrigou a puxar o autor a teu lado. Sei bem que é mérito para um livro suscitar a vontade de saber mais sobre aquilo que ensina; mas este é um caso diverso. As coisas que desejas saber são coisas de que te falei; me pedes não para acrescentar, mas para desfazer.

Não será sem propósito observar que mesmo do verossímil a história pode em algumas ocasiões se servir, e sem inconveniência, desde que o faça da maneira correta, ou seja, expondo-o em sua forma característica e distinguindo-o assim do real. E pode fazê-lo sem que se ofenda a unidade da narração, pela simplíssima razão de que o verossímil não toma parte na mesma. É proposto, motivado, discutido, e não narrado em igualdade ao positivo e junto ao positivo, como no romance histórico. E não há nem mesmo o perigo de que se ofenda a unidade da obra, pois qual o elo mais natural, qual a continuidade mais natural, por assim dizer, que aquela encontrada entre

a cognição e a indução? Quando a mente recebe a notícia de um positivo que excite com vivacidade sua atenção, mas uma notícia lacunosa em partes essenciais ou importantes, é naturalmente inclinada a voltar-se às coisas ideais que tenham com aquele positivo uma relação geral de possibilidade concomitante e uma relação especial de causa, efeito, meio, modo ou de importante concomitância, que deviam ter as coisas reais das quais não nos restaram vestígios. É uma parte da miséria humana o não poder conhecer senão parte do que houve, mesmo em seu pequeno mundo, e é uma parte de sua nobreza e de sua força o poder conjecturar para além de quanto pode saber. A história, quando recorre ao verossímil, não faz nada além de favorecer ou excitar uma tal tendência. Cessa então, por um momento, de narrar, porque a narração não é, naquele caso, o melhor instrumento, e ao contrário emprega aquele da indução: e desta maneira, fazendo o que requerem os diferentes princípios das coisas, também faz o que convém a seu novo intento. De fato, para que se possa reconhecer aquela relação entre o positivo narrado e o verossímil proposto é precisamente uma condição necessária que estes apresentem-se distintos. A história faz, de certa forma, como quem, ao desenhar o mapa de uma cidade, acrescenta, em cores diferentes, estradas, praças e edifícios planejados; e ao apresentar distintas das partes que existem aquelas que poderiam existir, faz com que se possa pensá-las reunidas. A história, digo, abandona então a narração, mas para aproximar-se, da única maneira possível, daquilo que é o objetivo de sua narração. Conjecturando e narrando, tem sempre em vista o real: ali se encontra sua unidade. Mas o que visa, ou melhor, como se forma a unidade do romance histórico, que erra entre dois focos diversos?

Seja-nos permitido prevenir aqui uma outra objeção, ainda menos fundamentada, mas também de ser esperada porque nunca falta em ocasiões similares a esta. Está se tratando a respeito do romance histórico, poderão nos dizer, mas está sendo comparado à história, esquecendo-se que são dois gêneros de obras que possuem dois diversos intuitos, em parte realmente similares, mas em parte completamente diferentes.

É fácil notar como uma tal objeção se fundamenta apenas sobre uma petição de princípio. É claro, se o romance histórico tivesse um seu intuito, em maior ou menor grau diverso daquele da história mas igualmente lógico, seria uma extravagância opor-lhe o intuito e as leis da história. Mas a questão é justamente se o romance histórico possui um próprio intuito lógico, e portanto alcançável; e se pode, por consequência, possuir certas leis particulares, ordenadas de acordo com este intuito. O intuito de uma arte é condicionado por sua matéria, ou por cada uma das matérias que emprega, e ter estudado quais sejam as condições congênitas e necessárias de uma matéria, em

uma arte qualquer, é tê-lo estudado para todas as artes existentes e possíveis que desejem servir-se da mesma matéria. Visto o romance histórico tomar como parte de sua matéria aquela que é a matéria característica e natural da história, é necessário que, em relação a esta parte, seja comparado à mesma. Não é a causa do título, nem da forma, nem do assunto de uma obra que com relação à verdade histórica não se possa fazer nada de bom à exceção de representá-la o mais distintamente possível; é a causa da natureza da verdade histórica. A alquimia também tinha um seu intuito, em parte diferente daquele da química: não lhe faltava nada além alcançá-lo, e esta também supunha que deveriam existir os meios adequados para aquele intuito: não lhe faltava nada além de encontrá-los. E nada foi mais oportuno que opor-lhe as experiências e os raciocínios da química, visto que ambas trabalhavam com metais. E pense-se a como teria soado estranho se a primeira tivesse respondido: isto pode servir para a química, mas eu me chamo alquimia.

O romance histórico não tem um seu intuito próprio e ao mesmo tempo lógico, mas imita dois destes, como indiquei. É claro, nesta proposição — representar, por meio de uma ação inventada, o estado da humanidade em uma época passada e histórica — há uma unidade verbal e aparente. Mas aquilo que seria necessário para constituir sua unidade racional, me refiro à correspondência de um tal meio a um tal objetivo, é gratuita e falsamente suposto. O meio, o único meio de que alguém dispõe para representar o estado da humanidade, como tudo quanto pode ser representável por meio da palavra, é o de transmitir o conceito que conseguiu formar, com diferentes graus de certeza ou de probabilidade que pôde encontrar nas diferentes coisas, com as limitações, com as deficiências que encontrou nestas, ou melhor, na cognição atualmente possível destas; é, em suma, de repetir aos outros as últimas e vitoriosas palavras que, no momento mais feliz da observação, alegrou-se em poder dizer a si mesmo. E é o meio do qual se vale a história: pois, por história, entendo aqui não somente a narração cronológica de algumas categorias de fatos humanos, mas qualquer exposição ordenada e sistemática de fatos humanos. É esta, digo, a história que pretendo opor ao romance histórico; e teríamos razão em opô-la mesmo quando nesta não fosse mais que uma possibilidade. Afinal, além do mais, quem não sabe que há muitos trabalhos deste gênero, alguns louvados com plena razão? Trabalhos cujo objetivo é exatamente fazer conhecer não apenas o percurso político de uma parte da humanidade em uma dada época, mas também seu modo de ser, sob aspectos diversos e, mais ou menos, múltiplos. Por acaso alguém imagina que, em especial neste ramo, a história tenha ficado aquém de quanto um tal intuito pudesse exigir, de quanto os materiais pesquisados e observa-

dos com uma finalidade mais ampla e mais filosófica pudessem oferecer? Que tenha transcurado o ocupar-se de certos fatos, ou de categorias inteiras de fatos, dos quais não percebia a importância? Que não tenha desejado analisar certas relações, certas dependências recíprocas de certos fatos, que havia sim reunido, e depois referido, mas como estranhos uns aos outros porque, à primeira vista, assim podem parecer? Xinguem-na, mas confiem nela, pois é a única que pode reparar suas omissões. E por acaso há alguém que, estudando em particular esta possibilidade de realizar algo melhor quanto a um ou outro momento do passado histórico, se disponha a uma nova pesquisa? Parabéns! *Macte animo*! Vasculhe nos documentos de qualquer tipo que ainda restam e que consiga encontrar; faça, quero dizer, com que se tornem documentos também outros escritos, cujos autores nunca imaginariam que colocavam no papel um documento para o futuro, escolha, descarte, reúna, confronte, deduza e induza; podemos garantir que conseguirá formar sobre aquele momento histórico conceitos muito mais especiais, mais decididos, mais inteiros, mais sinceros do que aqueles que possuía até então. Mas o que significa isto tudo, senão conceitos mais obrigatórios?

Porque se, ao invés de tratar o leitor como trata a si mesmo, ao invés de apresentar aos outros intelectos, intacta e genuína, a imagem que, em recompensa às suas pesquisas e às suas meditações, surgiu ao seu próprio, esconde-a para fragmentá-la às escondidas e fazer, com os pedaços desta e com uma matéria de natureza completamente diversa, algo de mais e de melhor; se, para rendê-la mais animada, quer fazê-la viver duas vidas diferentes; se toma por meio o que era um objetivo; então a razão das coisas, que nada sabe destes projetos, e está acostumada a manter suas obrigações, e com grande pontualidade, seus empenhos, mas não aqueles dos outros, não apenas não permite que de uma tal mistura resulte uma representação mais refinada de um estado real da humanidade, mas nem mesmo aquela menos particularizada que poderia resultar de um retrato sincero das coisas reais. Porque o positivo não existe, com relação à mente, senão enquanto conhecido; e não é conhecido senão quando se possa distinguilo daquilo que não é, e portanto o engrandecê-lo com o verossímil não é mais, enquanto ao efeito de representá-lo, que um reduzi-lo a menos, fazendo-o em parte desaparecer. Ouvi dizer (coisa antiga e verdadeira esta também) de um homem, mais parcimonioso do que astuto, que imaginara poder dobrar a quantidade de óleo das lamparinas adicionando uma igual quantidade de água. Sabia perfeitamente que, ao ser simplesmente versada, esta afundaria e o óleo voltaria à tona; mas pensou que, se pudesse assimilá-los misturando-os e batendo-os com força, obteria um líquido único, e teria alcançado seu intuito. Bate, bate, conseguiu obter um não sei que de enodoado e maculado que

fluía em conjunto e enchia a lamparina. Mas era uma coisa a mais, não óleo a mais; aliás, quanto ao efeito de iluminar, era muito menos. E o amigo entendeu-o quando quis acender o lume.

Conservei para o final a objeção mais severa e inevitável: o fato. Todas estas, parece-me ouvir, podem ser belas teorias; mas o fato as joga ladeira abaixo. É possível apontar, entre as obras modernas e antigas, muitas obras que sejam mais lidas, e com maior prazer e admiração, do que os romances históricos de um certo Walter Scott? Pretende-se demonstrar, com este ou aquele argumento, que não poderiam produzir um tal efeito. Mas o produzem.

Objeção, contudo, severa somente em aparência, pois toda sua força repousa em um equívoco, ou seja, no chamar-se de fato algo que se está fazendo. Que aqueles romances tenham agradado, e não sem grandes porquês, é um fato inegável, mas é um fato daqueles romances, não o fato do romance histórico: que além disso este tipo de obra continue a agradar, e portanto a ser cultivado, é a questão e não o fato. Nesta, como em muitas outras coisas, o fato de uma época não é certamente garantia dos fatos futuros; e os exemplos de opiniões de uma idade cassados por uma outra são excessivos e evocados com tanta frequência para ser desnecessário prolongar sua lista. Pois se, evocando-os tantas vezes e com tanta compaixão, não prestamos a atenção devida ao perigo de criar novas opiniões, é porque nas correntes parece-nos de ver algo de mais maduro, de mais ilustre, de definitivo. Não há de que maravilhar-se: são as nossas. Para sentir compaixão pelas opiniões dos tempos passados somos a posteridade, o que não é pouco; para confiarmos nas nossas somos o século, o que não é de menos.

Entre aqueles exemplos conhecidíssimos, que nos seja porém permitido citar um que apresenta uma importante analogia com o nosso argumento. Qual fama maior daquela que tiveram os romances histórico-heroico-eróticos (não saberia como chamá-los com um único nome) de M.elle Scudéry e alguns de seus antecessores e sucessores menos famosos? E não estamos tratando de um país ou de um século rude, pois era a França de Luís XIV. É suficiente o testemunho de Boileau, o qual, no discurso em prefácio ao diálogo onde zomba daqueles romances, confessa que «sendo jovem quando estavam mais em voga, os tinha lido com grande admiração, como os liam todos, e os havia considerado obras-primas da língua francesa».

Ainda mais que uma injustiça, seria certamente uma extravagância colocar estas obras ao par daquelas de Walter Scott. Mas apesar de toda a distância existente não apenas entre este e aqueles autores, mas entre os dois tipos de obras, existe entre estas,

como indiquei, uma analogia, ou melhor, uma identidade importante: serem igualmente romances nos quais toma parte a história. E não seja dito que, naqueles primeiros, a história era inserida apenas por pretexto e quase por chacota; que ninguém prestava atenção à história ao ler aqueles estranhos episódios de amores indomáveis e platônicos e aquelas dissertações e disputas sobre o amor, ainda mais estranhas que os episódios. Suponha-se por um momento que M.elle Scudéry, naquela sua *Clélie* tão lida e ainda lembrada algumas vezes, tivesse dado o nome de Virgínia à mulher ultrajada por Sexto Tarquínio; que tivesse feito de Porsena um rei da Macedônia ou mesmo da Gália Cisalpina; que, para fugir do acampamento inimigo, tivesse feito a heroína do título jogar-se em um rio como o Eufrates ou mesmo o Po; e se pense em como isto teria soado estranho àqueles leitores, por sinal tão tolerantes. Não era uma inteira e absoluta indiferença destes pela vericidade da história inserida naquelas obras: era sim, e somente, uma tolerância muito maior daquela que hoje é possível. Eles também prestavam atenção à história, ao ler: e como não poderiam, visto a desejavam? Porque, digo, o público aceitava, e com muito gosto, obras nas quais a história entrava como uma parte essencial, fornecendo-lhes as condições fundamentais não apenas de lugar e época, mas de fatos e de pessoas; é necessário admitir que naquelas obras se desejava a história. E não se podia desejá-la sem prestar-lhe atenção. Apenas se prestava menos atenção de quanto se faz hoje.

Agora, como nasceu uma tal diferença? Surgiu por completo e imediatamente? Não foi assim, nem poderia ter sido. Aquela tolerância se atenuou gradualmente: desejou-se cada vez mais história, e nisto uma maior quantidade de circunstâncias históricas. E pretendo discorrer não apenas com relação àquela efêmera e caprichosíssima série de obras, mas com relação a qualquer tipo de obra que una história e invenção, da mesma forma como entendo discorrer não acerca de uma evolução regularmente contínua, de uma tendência unânime, mas de uma evolução efetiva do conjunto, de uma tendência prevalente, abstraindo-me acerca daquelas interrupções temporárias e daqueles acidentais passos para trás que encontramos em qualquer percurso de ideias e fatos. A tolerância, digo, se atenuou no público e, parte em consequência disto, parte independentemente disto, mas sempre pelo mesmo motivo, atenuou-se a audácia nos escritores. Certas vezes foi o público (e naturalmente incluo neste, como parte importante, os críticos profissionais) que, demonstrando ou pelas críticas ou pelo desprezo de não poder mais tolerar tamanho grau e tamanha forma de alteração da história, obrigou os escritores a aumentá-la, e com maior aparato de circunstâncias históricas; foram algumas vezes os escritores que, ou meditando em abstrato sobre sua arte ou

advertindo, no ato prático da composição, com mais força que em seus antecessores ou mesmo em seus contemporâneos, a importância e a conexão da verdade histórica, encontraram alguma nova maneira de aumentar o papel desta em suas obras. E cada uma destas evoluções especiais, seja na teoria, seja na prática, pôde (como acontece para todo expediente a um problema que, em dado momento, seja o mais evidente) ser considerada satisfatória. Mas após algum tempo o desejo pela verdade histórica, desejo sempre crescente por motivos independentes da arte e acrescidos, relativamente a esta, por aquelas próprias modificações, faz advertir novos problemas e buscar novos expedientes. Cada uma daquelas sucessivas satisfações foram um fato; nenhuma, o fato: cada uma daquelas modificações foram um passo; nenhuma foi, nem poderia ter sido, a meta alcançada. Afinal (continuemos assim) qual poderia ser a meta na estrada da verdade histórica, a não ser a inteira (em termos relativos, é evidente) e pura verdade histórica? Nas coisas formadas por partes coerentes, cada melhoria de uma parte qualquer serve a tornar mais sólido o conjunto; naquelas compostas por elementos contrários e incompatíveis, a melhoria conduz à destruição.

E com isto iremos declarar expressamente (coisa que, ademais, estava implícita em tudo quanto dito até momento) que, opondo ao romance histórico a contradição inata de seu assunto e, por consequência, sua incapacidade de receber uma forma satisfatória e estável, não pretendemos em momento algum opor-lhe um vício que lhe fosse particular, concordando com aqueles que o chamaram e chamam de gênero falso, gênero espúrio. Esta opinião inclui uma suposição a nosso ver completamente errônea, ou seja, de que a maneira de combinar com proveito a história e a invenção já tivesse sido encontrada e fosse praticada, e que o romance histórico a teria desgastado. Não se trata de um gênero falso, mas de um exemplar de um gênero falso, que é aquele que compreende todas as obras onde se mescle história e invenção, qualquer seja sua forma. E acrescentamos que, por ser o mais novo exemplar desta espécie, parece-nos ser o mais refinado, o resultado mais engenhoso para vencer a dificuldade, se esta pudesse ser vencida.

Sem dúvida todos reconhecerão que, para poder expressar uma opinião elaborada sobre o romance histórico, era necessário adentrar esta questão. Mas, é claro, estamos longe de imaginar a opinião que expressamos sobre este ponto sendo aceita tão facilmente. Portanto, tentaremos justificá-la, comparando o assunto do romance histórico àquele da epopeia e da tragédia, indicando as variações ocorridas na teoria e na prática destas duas principais e mais ilustres formas do gênero, no tocante a sua relação com a história. Variações que puderam ser demonstradas (quem não o sabe? Quem poderia

esquecê-lo?) por esplêndidos e perenes monumentos do engenho, porque o engenho grava uma forma durável mesmo às coisas que, por si próprias, não teriam razão para durar; mas variações estimuladas por uma razão muito poderosa, pois a beleza sempre percebida e a autoridade sempre viva daqueles monumentos não foram suficientes, em tempo algum, para obstaculizar seu percurso. Monumentos forjados não apenas por mãos magistrais, mas em parte também por instrumentos que perderam sua idoneidade, parece que digam aos que mais e melhor os observam: admira-me, e faças diferente.