

A DEMANDA DE D. FUAS BRAGATELA

– Um romance histórico?

243

ANNE SLETSJØE
(Univ. de Oslo)

Um novo romance picaresco português

O livro intitulado *A Demanda de D. Fuas Bragatela* (doravante denominado *D. Fuas*) foi publicado pela editora Temas e Debates, na série Lusofonias, em Setembro de 2002, como um dos resultados da Bolsa de Criação Literária, atribuída ao seu jovem autor, Paulo Moreiras, em 1999. Numa entrevista¹ que deu pouco depois da publicação do livro, obra dedicada à memória de João Palma-Ferreira, o autor respondia desta maneira a uma pergunta directa acerca da classificação do texto:

«Não o considero um romance histórico, porque não se enquadra dentro de determinados parâmetros que caracterizam o género. Classifico-o, se tal for necessário, como um romance picaresco, pois tentei que ele respeitasse todas as suas características. Um romance satírico...».

Foi o autor buscar o seu tema ao século XIV, o da Peste Negra. O protagonista, Fuas Bragatela, natural da vila de Trancoso, é filho dum alfaiate, nasceu no dia da morte d'el rei D. Dinis e tinha (cita-se a seguir do breve resumo na capa do livro):

«[...] por crença e na tineta que as altas cavalarias lhe estavam na massa do sangue e, ignorando a modéstia das suas origens, demandava outras venturas e fortunas. Ainda novo saiu de casa e serviu a vários amos, com quem não aprendeu, contudo, muito mais do que os rigores da vida; e, depois de algumas curiosas peripécias, deu consigo a combater na batalha do Salado, mas dela não trouxe nem honra nem glória, apenas larica. Andou perdido pelo reino de Portugal e arribou a Salamanca, de onde se escamugiu dado e açado como licenciado em Medicina. Regressou a penates com o cheiro da peste colado às narinas e descobriu finalmente o seu destino, a demanda da sua vida: um dos maiores tesouros da Cristandade...».

¹ <http://www.livros.online.pt/novoslivros/nlentrevistapmoreiras.htm>

O tesouro acima referido é “o tesouro de Monte Mayor” – as lendárias “Arcas de Montemor”, sendo a vila em questão a antigamente chamada Montemor Sobre o Mondego. Segundo a lenda² (de que há, aliás, também uma versão passada em Montemor-o-Novo) são duas arcas iguais, uma das quais está cheia de ouro e a outra cheia de peste; por isso ninguém (ainda segundo a lenda) se atreveu até hoje a abrir qualquer delas. Esta é a demanda de D. Fuas Bragatela, ou seja, a correcção da tradição histórico-lendária que faz o seu inventor.

Se a demanda de D. Fuas é a de encontrar as arcas escondidas dentro do castelo de Montemor, um projecto que termina num fracasso desastroso, a demanda autoral é a de nos deixar, numa linguagem da época (a do modelo genérico), uma narração historicamente representativa da vida caótica do seu protagonista. Tal como o projecto linguístico, também o retrato dos costumes, das localidades, etc., resulta de um grande trabalho de pesquisa, um trabalho que, se bem que indispensável a todo o romancista, seja qual for o tema e o período escolhidos, tanto mais penoso se torna quanto remoto é o período estudado. Explica o autor na entrevista já referida:

«[...] necessitava de “viver” e pensar como naquele tempo. [...] Preocupei-me também com a questão do português e das palavras que utilizava, pois não só queria imprimir um determinado ritmo à narrativa, como reavivar muitas palavras do nosso imenso léxico, que se encontram perdidas, esquecidas.»

Não se trata, pois, no caso de *D. Fuas*, de querer parodiar um modelo antigo, um modelo aliás aturadamente estudado pelo autor. Trata-se de reavivá-lo, inspirando-se Paulo Moreiras também no outro surto contemporâneo do picaresco em Portugal, que é o da *Vida e Obras de Dom Gibão – Opus milimetricum I*, de João Palma-Ferreira. Esta última obra contém inúmeras notas do próprio autor, como se se tratasse dum dos muitos textos picarescos estudados e comentados durante a carreira de investigador em literatura deste, criando assim simultaneamente uma ilusão de anonimato.

D. Fuas Bragatela, historiador

A obra de Paulo Moreiras respeita, como foi a ambição explícita do seu autor, todas as características formais e estruturais do romance picaresco. Além do tom satírico e, às vezes, jocoso (característica esta que, deve já ser dito, se torna mais evidente numas partes do texto do que noutras), há o narrador autodiegético (neste caso um homem ainda jovem) que, num determinado momento dramático, se dedica a fazer um relato escrito das vicissitudes por que tem passado. O que o leva a escrever sobre a sua vida é o facto de lhe ter nascido um filho, um filho que, dentro dum futuro previsível, não terá a possibilidade de ver. O Primeiro Livro da obra abre com as seguintes palavras, cujas implicações metanarrativas comentarei na última parte desta apresentação:

«Para ti, meu filho, deixo esta poética estória que, sendo a da minha vida, com teu entendimento dela possas tirar exemplo e proveito. Pois a tão grandes e fantásticas cousas assisti e ouvi que tomei trabalho não as deixar cair no esquecimento, tendo este povo a memória tão curta como os dias. Delas te darei conhecimento, se para tanto me ajudarem as musas e as minhas potências,

² «Folha de Montemor», Dezembro de 1999 (<http://www.terravista.pt/meiapravia/2289/arcas128.htm>).

de forma ordenada, para que compreendas os meus caminhos e as minhas opções [...].

Sei que ainda não me conheces, mas possa este canhenho contar-te aquilo que fui e aquilo que fiz.».

O facto de qualificar o relato duma vida picaresca de «poética estória» dá logo um tom irónico-satírico à empresa autobiográfica, como também o faz a justificação da conduta pessoal do pícaro autobiógrafo:

«Que em boa verdade o digo: quis chegar ao alto, vindo de baixo, por virtude e engenho próprios e cobre para mim o melhor que sabia e podia, que toda a criatura nasce com sua ventura, e levei vida airada e de nada me arrependo.».

A título de autor e de historiador, D. Fuas faz a seguinte advertência a futuros leitores, admitindo, assim, a hipótese de as suas anotações virem a ser encontradas por um público mais amplo:

«E para aqueles que aqui vêm à procura de erros, ou à espera de enganos e outras desatenções, desenganem-se, que só irão encontrar génio e virtude, que a vida disso também se constrói.» (*D. Fuas*: p. 11).

Põe termo à sua actividade o memorialista com palavras idênticas às iniciais, salientando mais uma vez que (em relação às fantásticas coisas assistidas) teve esse trabalho para «não as deixar cair no esquecimento».

D. Fuas e os parâmetros do romance histórico

O facto de o autor Paulo Moreiras ter tido como objectivo primário escrever um romance picaresco não quer, todavia, dizer que não tenha também dado à luz um romance histórico. Segundo os parâmetros desse género – ou, mais precisamente, *subgénero* – como foram definidos programaticamente por Fleishman, usando como ponto de partida os romances de Walter Scott, devem existir pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo. No caso de *D. Fuas* passaram mais que seis séculos. Para criar uma certa credibilidade, acrescentam-se, na definição apresentada por Fleishman, outras condições a serem observadas:

«Regarding substance, there is an unspoken assumption that the plot must include a number of “historical” events, particularly those in a public sphere (war, politics, economic change, etc.), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters.

One further criterion is to be introduced on *prima facie* grounds. There is an obvious theoretical difficulty in the status of “real” personages in “invented” fictions, but their presence is not a mere matter of taste. It is necessary to include at least one such figure in a novel if it is to qualify as historical. [...] When life is seen in the context of history, we have a novel; when the novel’s characters live in the same world with historical persons, we have a historical novel.» (Fleishman: pp. 3-4).

No universo fictício de *D. Fuas*, o agente sócio-económico devastador é a peste. Quanto a guerras, há a famosa Batalha do Salado, durante a qual o protagonista se encontra na presença dos dois monarcas ibéricos, fazendo parte do exército do rei

de Portugal, D. Afonso IV, cujo cognome de *Bravo* lhe foi atribuído depois dessa batalha por causa da sua grande coragem e, como salientam as várias fontes históricas, pelo seu desinteresse pela riqueza. Nem os combatentes portugueses que o acompanharam quiseram (segundo a lenda oficial) aceitar a oferta do rei de Castela «para que colhessem do opulento espólio deixado no campo de batalha pelos Sarracenos vencidos, tudo o que lhes aprouvesse.»³

Nunca chegamos a “ouvir”, no relato de D. Fuas, as palavras do rei como nos são transmitidas pelas crónicas; ficamos somente a conhecer de perto a raiva do protagonista e dos outros soldados ao saberem do espólio perdido:

«Ainda com o rosto e os membros cobertos de sangue, regressámos às nossas tendas desiludidos e decepcionados com o rei. Havíamos lutado todo o dia, muitos morreram por ele e pelo seu precioso auxílio, e agora aos sobreviventes nada. Em vez de Bravo, como os castelhanos o apelidavam, o apodassem de Cebolo, que para os seus não soube ser zeloso.» (*D. Fuas*: p. 67).

Além de exemplificar aquilo a que Marinho, baseando-se em Hayden White⁴, chama “focalização heterodoxa” e que, como ela, «pensamos constituírem casos paradigmáticos de focalizações radicalmente opostas às da História oficial» (Marinho: p. 233), a batalha vista pelos olhos do pícaro soldado Fuas Bragatela oferece-nos um momento da História visto de baixo para cima. É a história dos grupos marginalizados, representados, no nosso caso, pelo astuto pícaro pobre e maltratado e pelos seus companheiros. Este tipo de romance histórico pode invalidar uma das condições estabelecidas por Fleishman, que é a da presença obrigatória, no universo ficcional, de pelo menos uma figura da História oficial. O facto de os pobres e marginalizados, exemplificados no romance de Paulo Moreiras por diferenciados grupos de pessoas, entre eles os peões do exército de D. Afonso IV, levarem, em geral, uma vida anónima e de terem, por conseguinte, histórias individuais e colectivas não provadas através de documentos oficiais, torna difícil qualquer interacção entre eles e as figuras de grande vulto da época em questão. Uma solução possível é tornarem-se os representantes das camadas baixas da participação colectiva num acontecimento público, como a Batalha do Salado. Outra solução será apresentarem-se os marginalizados à(s) pessoa(s) importante(s) numa situação extraordinária, como por exemplo a dum processo judicial. Uma terceira opção seria introduzi-los no mundo oficial por via de um intermediário que mudasse de posição social.

Ao construir o encontro realizado entre D. Fuas e a rainha D. Beatriz dentro do castelo de Monte Mayor, o autor serviu-se, no penúltimo capítulo do Livro III, de uma combinação das duas últimas alternativas. D. Fuas e os seus companheiros foram presos depois do malogro da aventura das arcas e estão à espera do julgamento, e da morte, tal como o cavaleiro da lenda local. Escreve D. Fuas:

«Ao fim do dia, à sonoite, apareceu mais uma grande figura, porém, de mim desconhecida: a rainha D. Beatriz, que vinha a Monte Mayor em romaria à igreja de Santa Maria da Alcáçova. Viajava a rainha com um pequeno e discreto séquito de pajens e aios, sem despertar grandes curiosidades.

[...]

³ «Batalha do Salado» (<http://www.terravista.pt/ancora/1627/salado.htm>)

⁴ «As thus envisaged, narrative would be a process of decodation and recodation in which an original perception is clarified by being cast in a figurative mode different from that in which it has come encoded by convention, authority, or custom.» (Hayden White: p. 96).

Só ao outro dia conheci sua majestade, a rainha D. Beatriz, quando fui chamado à sua presença, para que ela conhecesse o homem que se havia feito passar por um enviado d'el-rei, seu esposo.».

Como também aconteceu no “encontro” anterior entre rei e réu, na Batalha do Salado, não chegamos nesta última situação dramática a ouvir a voz da figura histórica presente.

Logo a seguir D. Fuas reconhece no pagem de confiança da rainha o seu próprio irmão Sancho:

«Os últimos dias tinham acontecido cheios de surpresas e cousas estranhas, e este encontro com a rainha não iria fugir à regra, se bem que não foi com ela que me pasmei, mas sim com um aio que a acompanhava e de quem parecia ser a rainha muito íntima. Era ele nada mais nada menos que o meu irmão Sancho, fugido e desaparecido de casa há tantos anos e privando agora com sua majestade.» (*D. Fuas*: p. 293).

Definições alternativas – ou suplementares

Enquanto romance picaresco, a obra de Paulo Moreiras poderia, se se quisesse introduzir um termo correspondente à inovação a nível da escrita, qualificar-se de “picaresco pós-moderno”. Mas – como concluir quanto ao rótulo de “romance histórico”? Nem a definição já referida de Fleishman nem as definições mais amplas propostas por Wesseling (Wesseling: pp. 27-28) e por Kuester (Kuester: p. 27) negarão à história da vida de D. Fuas Bragatela este rótulo. O que não quer, todavia, dizer que o seu cariz picaresco não continue a ser o seu forte artístico.

Quis o autor “reavivar” o género picaresco em Portugal. Chegou, até, a inová-lo, ao deixar ao público uma escrita tanto artisticamente acabada como reflectindo, a nível do processo narrativo, também o tempo e o lugar da enunciação – a sociedade portuguesa dos nossos dias. As duas áreas em que, a meu ver, chega a ultrapassar os seus congêneres quinhentista e seiscentista, estão intimamente ligadas a elementos que qualificam a obra também de romance *histórico* do nosso tempo e que, por isso, merecem agora a nossa atenção. Em primeiro lugar, é na questão da demanda que se justapõem o projecto histórico-lendário e o projecto picaresco da obra em questão.

Na sua carreira inicial, o protagonista-pícaro quer livrar-se dos maus tratos e da miséria e subir na escala social. Mais precisamente, tem, como tantas personagens literárias e factuais da época, a ambição de se tornar cavaleiro. Vem depois a transformar-se, através de trabalhos e sofrimentos e, também, com a mediação da sorte – episódios tipicamente picarescos e de cunho satírico que não cabem nesta comunicação – num “cavaleiro andante”, ora disfarçado ora ingénuo. O termo *demanda*, que aparece já no título da obra, tem, no caso do nosso protagonista pícaro-cavaleiro andante, conotações ambíguas como elemento metanarrativo. O “Graal” em questão são as arcas lendárias de ouro e peste. A iniciação faz-se por um velho que vive isolado, retirado da sua carreira de cavaleiro nobre, dedicado ao estudo e à tradução de um livro antigo, que é a tradução latina de um manuscrito original árabe. É nele que se descreve a história das misteriosas arcas, aliás, na sua versão literária, como referido pelo velho, que é um tanto divergente da lenda oficial. Encontram-se, portanto, tematizados e problematizados tanto a nível dramático como a nível diegético vários aspectos do processo historiográfico, entre eles o da relatividade da verdade histórica.

«Disse-me então que, ao contrário do que antes me havia dito, estava a trabalhar na trasladação de um livro muito importante, que iria trazer riquezas e prosperidades para o reino de Portugal, e que iria acabar de vez com as misérias e moléstias que atacavam o povo [...]» (*D. Fuas*: p. 152).

Nos dias que passam juntos, o velho acaba por terminar a sua pesquisa; “arma” o protagonista Fuas “cavaleiro”, e entregam-se à demanda: a de encontrarem o tesouro de Monte Mayor para salvar o país. Repete-se, como uma fórmula, esta finalidade altruísta: «salvar o bom reino de Portugal».

Ligado a este projecto comunitário e, ao mesmo tempo, estendendo-o, há outro sinal dum humanismo atípico, dado o seu contexto genérico. Observa-se na personalidade do protagonista exemplos de uma compaixão invulgar, que se manifesta sobretudo, mas não somente, na parte final da história, em relação aos dois companheiros (os irmãos Carapato, assaltadores de estrada e gémeos siameses), à amada e ao filho recém-nascido. É pouco conforme à atitude interesseira predominante no universo picaresco, cujos limites a obra de Paulo Moreiras também neste particular ultrapassa sem, no entanto, os invalidar.

Conclusão

Esta ultrapassagem do género picaresco na escrita manifesta-se, em parte, no intento histórico e no compromisso assumido a esse respeito, demonstrados pelo próprio D. Fuas Bragatela na redacção da sua história – individual e colectiva –, bem patente nas páginas inicial e final, e que reflectem um carácter metanarrativo da situação enunciativa que, como lembramos, serve de prólogo e epílogo à versão escrita da vida do protagonista, em forma de encaixe. Os textos, ou os autores, que servem de exemplos à actividade intertextual são Luís de Camões e Gonçalo Fernandes Trancoso. Por outro lado, o facto de se criar, numa justaposição de ordem temática, estilística e acrónica, uma situação irónica, como já foi observado, convidará, todavia, a uma leitura paródica tanto do texto encaixador na sua totalidade como do resto da narração predominantemente satírica. Como afirma Rose, ao escrever sobre a paródia,

«While most irony may be said to work with one code which conceals two messages, and most satire be described as sending one largely unequivocal message about its target to the reader through a single code, parody not only contains at least two codes, but is potentially both ironic and satiric in that the object of its attack is both made a part of the parody and of its potentially ironic multiple messages and may be more specifically defined as a separate target than the object of the irony. Parody, moreover, may be said to differ from both satire and irony [...] in its comic juxtaposition of specific preformed linguistic or artistic materials.» (Rose: p. 89).

Se bem que a intenção do autor não seja, a meu ver, a de parodiar, no sentido de ridicularizar, o modelo genérico remoto, o facto de este “ressuscitar” tanto do ponto de vista estrutural como do linguístico e estilístico será, mesmo assim, interpretado pelo leitor ainda como um projecto paródico⁵. Para me referir mais uma vez ao livro de Rose,

⁵ Hutcheon descreve a paródia como «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text.». Segundo a autora, «[...] criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody.» (Hutcheon, 1991: p. 6).

«In its most sophisticated forms, the parody, moreover, is both synthetic and analytic and diachronic and synchronic in its analysis of the work it quotes, in that it is able to evoke a past work and its reception and link it with other analyses and audiences.» (*idem*: p. 90).

«Is parody in the eye of the beholder?» pergunta Hutcheon, que, ao descrever uma posição contextual que tem muito que ver com aquela do texto de Paulo Moreiras, afirma que a paródia tem hoje o poder de renovar:

«If Post-Modernist theorists do not often use the word parody itself, I would argue that this is because of the strong negative interdiction that parody is still under because of its trivialization through the inclusion of ridicule in its definition. [...] Parody today is endowed with the power to renew. It need not do so, but it can.» (Hutcheon, 1991: p. 115).

249

Finalmente, um último comentário sobre a questão do rótulo. Escreve Wesseling:

«In order to foreground strategies for historical research and narration, postmodernist writers use the by now familiar ploys of the historian-like character or external narrator who comments upon his own endeavors as he goes along, and the juxtaposition of diverging views on the same historical subject matter.» (Wesseling: p. 119).

O tom predominantemente satírico da escrita, em conjunção com a focalização interna rigidamente observada por um narrador autodiegético, contribuem, contudo, para que não se encontre n'*A Demanda de D. Fuas Bragatela* a multiplicidade de focalizações que caracteriza o “romance histórico pós-moderno”, ou seja, na terminologia de Hutcheon (1996), a “metaficção historiográfica pós-moderna”.

Bibliografia

FLEISHMAN, A.

1971, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press.

HUTCHEON, L.

1996 (1.^a ed., 1985), *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Routledge.

HUTCHEON, L.

1996 (1.^a ed., 1988), *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.

KUESTER, M.

1992, *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto / London / Buffalo, University of Toronto Press.

MARINHO, M. de F.

1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MOREIRAS, P.

2002, *A Demanda de D. Fuas Bragatela*, Lisboa, Temas e Debates.

ROSE, M. A.

1993, *Parody: Ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.

WESSELING, E.

1991, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

WHITE, H.

1985 (1.^a ed., 1978), *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.