

Ana Luísa Marques Gomes

A Tradução do *Quixote* Portugal, (1876-1878)



Universidade do algarve

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2018

Ana Luísa Marques Gomes

A Tradução do *Quixote* em Portugal (1876-1878)

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes
(Especialização em Estudos Culturais)

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Profa. Dra. Ana Isabel Soares

Dra. Sandra de Jesus Boto



Universidade do Algarve

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2018

A Tradução do *Quixote* em Portugal, (1876-1878)

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Indicação de “Copyright” em nome de Ana Luísa Marques Gomes.

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto ao Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Resumo

Esta dissertação tem por objeto a tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, realizada em Portugal entre os anos de 1876 e 1878. O objetivo foi o de reconstruir a história da sua concepção.

Observar a contextualização histórica desta edição e perceber como essas influências se manifestam, na expressão linguística utilizada pelos seus tradutores como diferentes pontos de vista dominantes na construção da obra, é também o objetivo pretendido da presente dissertação.

Palavras-chave: Romantismo; *Quixote*; História; Tradução; Perspetiva

Abstract

This dissertation aims at studying the translation into Portuguese of Miguel de Cervantes' *Don Quixote* in Portugal between the years of 1876 and 1878. The goal was to reconstruct the history of its conception.

To observe the historical contextualization of this edition and to understand how these influences are manifested in the linguistic expression used by its translators as different dominant points of view in the construction of the work, is also the aim of the present dissertation.

Key words: Romanticism; *Quixote*; History; Translation; Perspective

Índice

Introdução	1
1. Romantismo	3
1.1 Evolução de um conceito	3
1.2 Conceito tipológica do Romantismo	5
1.3 A estética do Romantismo	10
1.4 O Romantismo português	15
1.4.1 Contexto sociocultural e político	15
1.4.2 Primeira Geração Romântica	22
1.4.3 Segunda geração Romântica	26
2. Do Romantismo ao <i>D. Quixote</i>	29
2.1 <i>O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha</i>	30
2.2 Fundamentos da concepção romântica de <i>D. Quixote</i>	37
2.3 <i>D. Quixote</i> no Romantismo português	41
3. O <i>D. Quixote</i> e a sua tradução portuguesa de 1876-1878	51
3.1. Da primeira edição original à tradução portuguesa de 1876-1878	51
3.2 A Edição Monumental do <i>D. Quixote</i>	53
3.3 F. Castilho, tradutor até ao Capítulo XXXV?	66
3.4 A “Questão do <i>Fausto</i> ”	72
4. A expressão romântica e a tradução do <i>D. Quixote</i> , 1876 -1878	76
Conclusões	91
Bibliografia	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é realizada no âmbito do Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes na especialização em Estudos Culturais. O seu tema é a tradução em Portugal da obra de Miguel de Cervantes, *D. Quixote*, realizada entre 1876 e 1878. Atualmente, esta tradução é conhecida como tendo sido realizada pelos Viscondes de Castilho e Azevedo. O aprofundamento da sua história, porém, revela, não só os interessantes factos que envolveram o processo da versão entre as duas línguas como a emergência de um terceiro autor: Manuel Pinheiro Chagas.

Na verdade, o período histórico e literário denominado Romantismo deve ser relacionado com a própria história da tradução portuguesa do *Quixote*, destacando-se a curiosidade que certos factos que lhe estão associados levantam. Tais factos, são, tal como na obra de Cervantes, “escrituras autênticas” (2016: 660) que encaracem o que se conta na presente tese, naquilo que será uma tentativa de fazer reencontrar esta tradução com as razões da permanência e do contínuo interesse do texto cervantino. Do mesmo modo, este trabalho procura ser um contributo para o desenvolvimento do estudo da cultura literária, pois entendemos que a cultura da tradução de obras de autores estrangeiros para a língua portuguesa constituiu um fenómeno de forte ímpeto a partir do século XVIII. Foi com os árcades, os designados pré-românticos (por exemplo, a Marquesa de Alorna ou o poeta Bocage), que a tradução alcançou alguma liberdade durante esse século. A tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote*, agora objeto de estudo, reveste-se de um carácter excecional pela relevância que a obra de Cervantes manifesta ainda nos nossos dias.

Constata-se que as características particulares desta tradução – tal como a pluralidade de “autores” sustentados na obra original –, conferem, também elas, um cariz fragmentário no que à sua construção respeita, pois também a múltipla instância autoral compreende a tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* dos anos 1876-1878. Assim sendo, procurei nesta tese estabelecer e centrar o olhar sobre relações intertextuais – à maneira, de resto, do *Quixote*, obra cujo herói constrói uma vida com base na literatura, e, na qual o seu autor, através do Cavaleiro Andante, explora diferentes perspetivas, que num movimento contínuo e perpétuo nos conduz à própria história da tradução aqui exposta.

Constata-se que o trabalho de preparação e edição da tradução em estudo conduziu à multiplicação de vozes, à variação das linguagens e à diversificação dos estilos, pois esta

apresenta a particularidade de ter sido realizada por três autores distintos, a saber: o Visconde de Castilho, o Visconde de Azevedo e Manuel Pinheiro Chagas. A pluralidade linguística paralela à conceção da obra converte a tradução dos anos 1876-1878 do *Quixote* para a língua portuguesa numa obra original que necessita de ser compreendida no contexto da sua própria história.

Neste trabalho, afigura-se importante enquadrar o período histórico denominado Romantismo, que parece clarificar a tradução portuguesa do *Quixote* devido à linguagem bífida que a mesma apresenta. Neste sentido, perante o termo “romântico”, e perante a situação particular da sua conceção, é importante confirmar que cada uma destas autorias tem de facto raiz numa expressão própria do Romantismo, partindo da premissa de que é relevante estabelecer as relações linguísticas guardadas pelos diferentes autores da tradução para português do *Quixote* com o período em que foi concretizada.

Tendo em conta precisamente o contexto histórico em que a tradução se insere, divido o presente trabalho em quatro capítulos: 1. “Romantismo”, que consiste numa exposição teórica sobre este movimento estético; 2. “Do Romantismo ao *D. Quixote*”, capítulo que apresenta os fundamentos da conceção romântica do *Quixote*; 3. “O *D. Quixote* e a sua tradução portuguesa de 1876-1878”, em que se narra a história da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* de 1876-1878; e 4. “A expressão romântica e a tradução do *D. Quixote*, 1876-1878; título que por si mesmo se explica.

Assim, a primeira parte do trabalho apresenta uma revisão histórica do contexto sociocultural e da conceção estética do Romantismo. A segunda parte apresenta a fundamentação do pensamento romântico perante o *D. Quixote* de Miguel de Cervantes. Na terceira parte, destaca-se a história da tradução do *Quixote* para a língua portuguesa dos anos de 1876 e 1878. A quarta parte pretende estabelecer se e de que forma uma expressividade de características românticas está conotada à linguagem dos tradutores da obra. Por fim, figuram as respetivas conclusões que foi possível retirar do presente estudo.

A TRADUÇÃO DO QUIXOTE EM PORTUGAL (1876-1878)

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un Hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.
(CERVANTES, 2016: 113)

1. Romantismo

1.1 Evolução de um conceito

Conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o termo “romântico” conta com um itinerário próprio. Este processo, que teve o seu início no advérbio latino *romanice*, assenta na derivação para o francês *romanz*. Posteriormente ao século XII, passa para a escrita como *rommant*, o qual, por sua vez, deriva em *roman* desde o século XVII.

Com efeito, o adjetivo *romantic* está já patente na língua inglesa na segunda metade do século XVII. Advém do substantivo *romaunt*, o qual, por sua vez, procede do francês *rommant*, segundo especifica Aguiar e Silva (1982: 504-505).

No que respeita aos sentidos da sua utilização, o mesmo vocábulo tanto usufrui de um carácter qualificador – referindo-se a uma paisagem, um monumento ou um acontecimento interessante –, assim como pode abarcar um significado estético-literário:

Com efeito, René Rapin menciona, em 1683, a “poésie romanesque du Pulci, du Boiardo, et de l’Arioste”, e Thomas Rymer, no ano seguinte, traduz este passo de Rapin do seguinte modo: “Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto”. Neste texto de Rymer, o vocábulo “romântico” possui claramente um significado literário, referindo-se ao carácter fantasioso e romanesco de alguns poemas que, por isso mesmo, pareciam afastar-se das normas estritamente clássicas. (AGUIAR e SILVA, 1982: 505)

Observa-se, assim, que, no século XVII, o termo é cunhado com um sentido pejorativo. No entanto, acompanha, ele próprio, a sobreposição gradual das novas sensibilidades sobre as normas clássicas e adquire, já no século XVIII, uma aceção que o conecta ao despertar dos sentidos e da imaginação. Ainda assim, e de acordo com Ofélia de Paiva Monteiro:

O ponto de partida desse devir semântico é o advérbio latino *romanice* que, significando “à maneira romana” (em expressões como *romanice loqui*), passou a designar tardiamente, nas zonas de implantação de Roma, não o latim, mas a língua vulgar neolatina resultante do contacto do idioma do povo dominador pelo poder e pela cultura

(sempre prestigiosa, esta, após a desagregação do Império) com as línguas das etnias autóctones e de novos invasores. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 9-10)

Concretamente no referente à Península Ibérica, o termo romântico, surgiu, partindo também de *romanice*, de forma idêntica à referida com anterioridade. Ofélia de Paiva Monteiro, ao escrever sobre *A palavra “Romantismo”: um pouco de história*, refere ainda:

Cedo passou, porém, a designar pequenas narrativas em verso da literatura oral em língua “romance”, cantadas ou declamadas, que, fora do espaço português (sobretudo em Castela), começaram ainda no século XV a ser compiladas em antologias, que se tornaram alvo do interesse de artistas e estudiosos, ou a circular em *pliegos sueltos*. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 14).

O termo *romance* continua a sua caminhada, similar à acima descrita e, já no século XVIII, o significado literário do vocábulo *romântico*, que surge através do inglês e do francês, acaba por ficar vinculado à literatura medieval. Ou seja, e conforme Aguiar e Silva, *romântico* associa-se então a “uma literatura que se afasta das normas e convenções vigentes na literatura greco-latina e no neoclassicismo” (1982: 507).

Ainda assim, concretamente em Portugal, Almeida Garrett, já em 1825, estabelece com a sua obra *Camões*, não só os fundamentos da poesia romântica nacional, assim como, tenta articular o passado histórico do país com as influências do Romantismo europeu, tal como refere Álvaro Manuel Machado no ensaio: *O Romantismo na Poesia Portuguesa*.

O seu *Camões* de 1825 não é apenas um oportuno aproveitamento temático que inaugura nacionalmente a poesia do Romantismo português. Ele tenta, para além disso, conciliar herança clássica nacional e influências imediatas do Romantismo europeu, estas acentuadas no seu significado de cosmopolitismo cultural pelo próprio facto de a obra ser publicada em Paris. No fundo, Garrett com o seu *Camões* funda o próprio compromisso da poesia romântica portuguesa com os mitos nacionais, implicando esses mitos uma cíclica recuperação do passado histórico. (MACHADO, 1985: 8)

Seguindo, pois, de perto este mesmo sentido – o de “romântico” como renúncia ao modelo estético greco-latino, num movimento histórico, outros autores e obras poderão ser considerados no âmbito do conceito assim alargado. Cervantes, por exemplo, autor que exploraremos aqui de um modo particular, ao se afastar das tradições neoclássicas vigentes na sua época, viria, pelo exposto, a atrair sobre si próprio e sobre a sua obra-prima a curiosidade do Romantismo oitocentista, inspirado pela vocação de rutura que é reconhecida a uma obra como *Don Quijote*. Retomaremos, naturalmente, este assunto.

1.2 Conceito tipológico de Romantismo

O Romantismo surge na Europa, entre os finais do século XVIII e princípios do século XIX, não só como um movimento artístico, mas também como um movimento caracterizador do espírito ocidental. Inserido num processo definido pelo repúdio paulatino às normas neoclássicas, o Romantismo infiltra-se progressivamente favorecendo uma atitude liberal perante uma tradicional hierarquia de valores sociais e culturais, as quais, lhe conferem um carácter revolucionário. Assim, a conceção representativa e mimética característica do Neoclassicismo dá lugar, no Romantismo, a uma expressão pessoal dos sentimentos e das emoções.

Face à relação que se estabelece entre as índoles literária e histórica de uma determinada época, o desenvolvimento artístico congrega uma especificidade progressiva, na qual uma normatividade precedente sugere outra conseguinte. Neste sentido, para catalogar o Romantismo como um período literário, e de acordo com Ofélia Paiva Monteiro, é necessário:

Entendê-lo como uma categoria *histórica*, definível a partir da verificação de ter-se tornado *predominante* na literatura, num dado âmbito espaço-temporal e em íntima conexão com ele, um dado *sistema* de orientações e de práticas: por outras palavras, é um conjunto organizado de traços – e não elementos isoladamente considerados (como o hibridismo dos géneros ou a temática recorrente da morte, também praticados noutros períodos) – que configura o Romantismo, pressupondo-se que puderam conviver com ele outros padrões literários, que se constituiu progressivamente e que, também a pouco e pouco, se veio a desagregar. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 19)

Perante o anteriormente citado, o conceito tipológico do movimento artístico que inicia o seu trajeto nos primórdios do século XIX, designado Romantismo, é, na realidade, uma convergência polimorfa de tendências e inclinações. A insegurança e a instabilidade política, social e cultural que se fazia sentir na época deu origem a uma resposta reacionária, e revolucionária, que encontrou nas artes uma expressão acentuada e dinamizadora.

Ainda assim, no desenvolvimento do Romantismo, inserem-se orientações estéticas que progressivamente valorizam uma vinculação da sensibilidade com o conhecimento e a virtude, tal como refere Ofélia Paiva Monteiro: “as “almas sensíveis”, porque mais vibráteis, podem apreender melhor o mundo e, porque mais capazes de emotividade, estão mais abertas à voz do coração e da consciência.” (2003: 19). Assim, o afastamento paulatino da clareza racional e da valorização progressiva das disposições da sensibilidade fomenta então uma predisposição introspectiva e individualista. Pois, “Acentuou-se a fruição da solidão, do intimismo e de quanto exaltasse a sensibilidade, quer através de emoções violentas, quer através de vibrações amenas

e enlanguescedoras.” (2003: 20). Neste sentido, o criador romântico rebelando-se contra a rigidez normativa, exalta os seus direitos a uma expressão emotiva, espontânea e original.

Em relação com esta perspectiva está também o elevado interesse pela busca das raízes históricas e culturais das nações. A consciência de um presente, e do passado que o foi gerando ao longo da história, intervêm, assim mesmo, na essência do Romantismo.

O Romantismo, centrado no “eu”, apreende bem mais complexa e agudamente o papel conformador do *tempo* e do *espaço*, vendo no indivíduo e nas nações *organismos* em cuja constituição e devir intervêm essas variáveis. Com nova acuidade se atenta, com efeito, na inter-relação *indivíduo/meio*, que pressupõe a de *indivíduo/nação*, e, tanto no plano individual como no plano nacional, luta-se pela conquista da *identidade*, entendendo-se que o indivíduo só a atingirá no contexto da sua nação e que esta só a alcançará, por sua vez, com indivíduos a quem der condições de realização pessoal. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 21)

Neste sentido, ao conceito de nação está ligado o de *povo*: uma totalidade de cidadãos livres, e iguais em direitos que, por sua vez, está conectada por uma tradição histórica e cultural e, por um destino.

O Romantismo compreende, portanto, a nação como o conjunto de identidades distintas que abarca livremente e que, unidas vivamente por uma tradição sociocultural, dirige os seus interesses para um determinado fim. Inserido nesta perspectiva, surge assim o interesse pelas raízes histórico-culturais que subjaz das variadas revoluções liberais e nacionalistas da época contra regimes totalitaristas e dominações estrangeiras que obstaculizam uma afirmação individual e nacional. No anseio por ter uma melhor noção do presente e do passado que o gerou, destaca-se a atração exercida pela Idade Média, ou seja, o berço das nacionalidades europeias e das expressões literárias ancestrais caracterizadoras da fundação das nações, emanadas diretamente a partir de uma voz popular em absoluto mitificada.

Esta saudade da história, compreensão histórica dos fenómenos literários e culturais, nasce então com o Romantismo. Pois, nada está para além do tempo, tudo está sujeito a uma constante mudança e, portanto, não obedece aos clássicos modelos fixos, objetivos, universais e eternos. Herder constituiu, neste sentido, uma figura fundamental para esta consciência da historicidade.

Herder fue una figura clave para que surgiera una conciencia del historicismo, de la evolución histórica, com su tesis de que todo individuo pertenece a un grupo cuyas características generales lo condicionan por completo. Con esta idea, Herder obligaba a entender que para conocer una época del pasado es preciso llevar a cabo una reconstrucción histórica que permita conocer cuáles eran los ideales y el modo de vida de entonces, pues sólo si es juzgada desde sus propios parámetros – y no desde unos supuestos parámetros universales – puede una época ser verdaderamente comprendida. (VIÑAS: 269)

Este contexto associado a uma filosofia espiritualista do “eu” contradiz o racionalismo iluminista e, no entanto, participa do seu humanismo. Numa atitude caracterizada por uma afirmação individualista, de exasperação sentimental, de crença religiosa, de desânimo e de revolta, os românticos, na sua afirmação de que o ente aspira ao absoluto, sentem os limites próprios da sua humanidade que contrapõem paradoxalmente ao seu ideal e à insensibilidade da época.

A percepção interior do indivíduo que se confronta com as circunstâncias da época gera um conflito que se manifesta numa atitude melancólica e de isolamento. Neste sentido, os heróis retratados na poesia romântica assumem frequentemente um perfil marginal (salteadores, piratas, proscritos, dândis) caracterizados por um poeta insatisfeito e sonhador que se sente incapacitado na sua pluralidade para encontrar uma unicidade. Ou seja, sob uma multiplicidade angular, e acorde com uma perspectiva de afirmação individualista, o artista romântico dá azo à originalidade e, por meio da imaginação, liberta-se das barreiras interpostas pela razão, o que lhe permite estabelecer um diálogo com uma “outra” realidade.

Como a subjetividade do artista adquire um papel fulcral e preponderante, este reivindica a total liberdade para a construção da sua arte e recusa os cânones preestabelecidos e a função mimética da arte como forma de expressão. Neste âmbito, as convenções retóricas e as regras neoclássicas perdem a sua importância e a linguagem romântica passa a admitir apenas uma globalidade organizada concernente à sua obra. E, ao gosto pelo original, subjaz o bizarro, o grotesco e o excesso, assim como destaca, a antinomia estilística, onde se ressalta a ironia, de forma a organizar uma realidade coabitada pelo objetivo e subjetivo.

Esta unidade do Romantismo decorre, portanto, de uma generalizada situação revolucionária proveniente do Iluminismo que tende para a dissolução dos valores tradicionalmente clássicos. A crise desencadeada no século XVIII suscita novas ideias, novas aspirações, novos gostos, novos sentimentos e, neste sentido, desejos de originalidade e singularidade exteriores à rigidez normativa.

A partir, porém, de 1815 a sociedade dividir-se-á cada vez mais nitidamente em dois campos adversos: de um lado, o partido triunfante da reação, do outro, o campo indomado da revolução. Já nesta altura o romantismo se estabelecera como movimento literário autónomo, e os artistas, saindo de uma fação ou de outra, terão necessariamente de tomar posição frente a valores já triunfantes. (FERREIRA, 1979: 16)

Tendo em conta a especificidade histórica e cultural de cada nação em particular, é possível afirmar que o Romantismo adquire uma forma particular nas distintas literaturas

nacionais. A convergência desta unicidade admite então um juízo específico e dependente das características inerentes a cada nação.

Contudo, tanto a Alemanha como a Inglaterra, e, devido a uma conjuntura social e política que favoreceu a criação subjetiva do artista, se tornam pioneiras no que ao estabelecimento do Romantismo na Europa se refere. E, por sua vez, oferecem o modelo para o estabelecimento do Romantismo em França.

Quanto à constatação das características do Romantismo no interior do espaço geográfico inglês refere Ofélia Paiva Monteiro:

O Romantismo inglês está no seu apogeu na segunda década do século XIX, tendo por nomes cimeiros Walter Scott, Byron, Shelley, Keats.

No seu passado, está uma longa “preparação” que se pode remontar aos finais do século XVII, quando Locke (1632-1704) se torna o grande teórico da monarquia parlamentar e do empirismo – sistema político e orientação filosófica favoráveis ao desenvolvimento do individualismo. Infiltrando para novas direções a valorização lockiana da sensibilidade, surgem, ao longo do século XVIII, orientações ético-filosóficas que a torna agente do *sentimento* e estímulo da *imaginação*, vindo naquele a grande fonte dos valores humanos e nesta o manancial do *génio*, ou seja, da capacidade de “inventar”, de conceber com originalidade. É assim que, à roda de 1760, floresce uma especulação estética que põe audaciosamente em xeque a doutrina clássica da “imitação da natureza”. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 26)

Entre os finais do século XVIII e princípios do século XIX constitui-se a primeira geração romântica inglesa formada por autores idealistas. Encetados, estes, pela Revolução Francesa contradiziam-lhes, esta, no entanto, os excessos e as ilusões com o seu carácter industrial e as suas aspirações comerciais. Dando continuidade aos ditames do momento, cabe mencionar o desenvolvimento das características individualistas plenas de ansias de liberdade, assim como, a subjetividade do eu. Por exemplo: Shelley (1792-1822), dotado de conotações neoplatónicas ou Byron (1788-1824), com ânsias de exaltação heroica. No entanto, no Romantismo inglês “Será a geração romântica seguinte, nascida ao longo da segunda década do século XIX – a de Tennyson, Browning, Charlotte e Emily Brontë –, que ‘canonizará’ a sua glória” (2003: 28).

O Romantismo alemão surge nos seus primórdios, tal como o Romantismo inglês, num contexto de resistência ao movimento iluminista francês e reacionário à revolução de 1789-1799. A crítica aos excessos materialistas e ao excessivo modo racionalista torna-se, assim, um combate contra uma visão ateia e submissa ao método científico. Submeter a forma de conceber o homem e o mundo a regras universais iria de encontro a uma atitude reducionista quanto à forma de entender o sentir e o pensamento de um determinado povo dentro da sua própria historicidade.

Assim, a Idade Média adquire, para estes românticos, católicos e anti-revolucionários, um caráter de estabilidade política, social e cultural, contrastando o modelo individualista e fragmentado do liberalismo herdeiro da revolução francesa. “Friedrich Schlegel, por exemplo, opõe a solidez orgânica e a saúde moral da sociedade medievais, fundamentada nos princípios cristãos, à anarquia e ao individualismo pagão dos tempos modernos.” (Aguilar e Silva: 518). Por outro lado, a Idade Média representava o berço das nacionalidades europeias e o nascimento do espírito do povo (*Volksgeist*), denominador comum de cada nação e ainda estéril de quaisquer influências histórico-temporais. Neste sentido, a essência deste “espírito do povo”, expressado mediante a arte, a cultura e a língua de cada nação, assim como, o enorme interesse pelos estudos da história e literatura medievais, outorgava a cada uma delas a sua denominação genuína, inserido num gosto enraizado na filosofia da história de Herder (1744-1803), teoria que viria a afirmar-se como um dos principais fatores de vinculação estética do Romantismo à cultura e à arte medievais.

Herder, Goethe (1749-1832) e Shiller (1759-1805), que desempenharam uma importante função na instituição do Romantismo na Europa, são fruto do esplendor

Do movimento conhecido por *Sturm und Drang* (*Tumulto e Ímpeto*), das décadas de 70 e 80, que, fazendo-se eco de ensaístas e poetas ingleses, repudia energicamente quer o racionalismo das “Luzes”, quer toda a disciplina estética, invocando a espontaneidade criadora do “gênio” e, por consequência, a poesia dita “natural”, exemplificada por Shakespeare ou pelas baladas populares nórdicas. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 29)

Neste sentido, o Romantismo alemão imbuí-se grandemente das ciências humanas e, inserido numa arte que expressa uma dicotomia entre o real e o ideal, esforça-se por dar razão à sensibilidade e ao sublime no interior de uma poética que contradiz a normatividade e o estabelecimento de regras na criação artística.

No que concerne ao Romantismo francês, e de acordo com Ofélia Paiva Monteiro:

Ao longo do século XVIII, no âmbito das “Luzes”, desenvolvem-se em França orientações que remotamente preparam o campo ao Romantismo. Relembremos a assimilação do sensualismo inglês e a admiração pelo parlamentarismo britânico (um bom testemunho nos é dado, em 1734, pelas *Lettres Anglaises*, de Voltaire), componentes importantes do humanitarismo enciclopedista, detratador do “obscurantismo”, da intolerância, dos desequilíbrios sociais, da tirania política; muito desse humanitarismo passa para o individualismo e a filantropia oitocentista, sobretudo quando, em vozes de cariz já pré-romântico, as reivindicações da justiça se apresentam como exigências não só do pensamento lógico, mas também do coração, aberto às solicitações de um Deus-amor inominado. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 34)

O Romantismo francês desencadeia-se então a partir de um despertar para o sentimento e para a bondade humanas, que apelam à consciência do homem, para consigo próprio e para com Deus, no seio de uma sociedade corrompida. “Contestando a sofisticada sociedade do seu

tempo, ora entregue à dissipação luxuosa, ora às argúcias do raciocínio, Rousseau torna-se um dos autores que mais contribuem para a abertura do sentimento à natureza.” (2003: 35). Desenvolve-se a espontaneidade e a intensidade sentimental como fruto de um desmoronamento da rigidez neoclássica que, por conseguinte, dá azo à importância imaginativa como uma forma de afirmação criativa repleta de analogias e intrínseca ao próprio artista. Neste surgir, é fundamental a influência que uma literatura carente de restrições – tanto a germânica, como a britânica – exerce no país com o especial intuito de acrescentar novos leitores e dispersando-os de constrictões neoclássicas.

O Romantismo francês destaca-se então como um movimento artístico representante das mudanças num plano individual no qual se distinguem a personalidade, a sensibilidade, a emoção e os valores interiores inserido numa arte renovada e acorde à sua temporalidade. “Eis os nomes mais representativos, seguindo a ordem cronológica dos nascimentos: Charles Nodier (1780-1844); Stendhal (1783-1842); Afonso de Lamartine (1790-1869); Alfred de Vigny (1797-1863); Honorato de Balzac (1797-1850); Alexandre Dumas, pai (1802-1870); Vítor Hugo (1802-1885); [...]” (PAIVA MONTEIRO, 2003: 38)

1. 3 A estética do Romantismo

Nas histórias da estética escritas no século XIX, mas também na maior parte das que surgiram já no nosso século, é tarefa vã procurar algum capítulo específico dedicado à estética do romantismo. [...] A verdade é que durante muito tempo se pensou que os teóricos do romantismo fossem demasiadamente fragmentários e rapsódicos, demasiadamente falhos de um caráter sistemático e tendente a um certo aprofundamento, para que se pudesse atribuí-lhes uma estética filosófica própria. Eles foram mais considerados como críticos e historiadores das artes, ou como artistas ocupados em refletir sobre o seu próprio trabalho. (D’ANGELO, 1998: 11)

Reitera Paolo d’Angelo a ideia de que não existe a possibilidade de considerar o Romantismo apenas como o surgir de uma nova sensibilidade e a suas respetivas expressões, facto no qual temos vindo aqui a insistir. Foi também uma filosofia e, por conseguinte, “uma estética, um esforço de compreensão teórica e de elaboração concetual.” (1998: 12) Ou seja, quando se aceita uma nova conceção artística e esta se distingue da anterior, suscita simultaneamente um anseio por se compreender a ela própria. Surge, conseqüentemente, uma estética e uma obrigação quanto ao seu entendimento teórico e concetual, de forma a entender a revolução que abrangeu e modificou a cultura europeia num determinado momento histórico,

e, “em muitos casos, foi precisamente dos problemas teóricos novos que surgiram aqueles fenómenos de gosto que estamos habituados a ligar à experiência romântica.” (1998: 12)

Tendo em conta que o Romantismo foi o resultado de um determinado contexto social, cultural e político que já aqui tivemos a oportunidade de abordar, cabe observar que este surgimento se deve ao facto de esta época ter indagado sobre si própria. E, um dos aspetos teóricos que integram a estética romântica é a reflexão sobre o binómio Clássico/Romântico, numa perspetiva de inter-relação em que a segunda premissa se define em consequência da primeira. Convém, no entanto, assinalar, que a relação assumida entre Clássico e Romântico, nos primórdios do Romantismo alemão, assume um carácter distinto no respeitante a outros países europeus.

Nos estudos de germanística, quando se fala de “Klassik” a propósito do período de que nos ocupamos, entende-se a produção literária de Goethe e Schiller a partir pelo menos do encontro de ambos, ocorrido em Weimar em 1788; mas a “Klassik” não é o nosso “classicismo”, e a relação dos primeiros românticos com a “Klassik” não tem nada da oposição clara entre “clássicos” e “românticos” que irá deflagrar na Europa vinte anos mais tarde. (D’ANGELO, 1998: 28)

Assim sendo, deve considerar-se o binómio Clássico/Romântico como uma entidade conciliatória que permite uma melhor compreensão do pensamento daqueles que o consideraram. Atitude que os primeiros românticos esboçaram em diversos graus entre este binómio e, a qual assentava num conceito de arte que não extremasse posições. Os seus interesses recaíam, não em desestimar o clássico em prol do romântico, mas sim, em dar azo à novidade, à diversidade e a uma maior liberdade quanto à expressão artística. Assim, “Através da díade clássico e romântico, a *história* da arte colocava-se no centro da *teoria* estética, e compreender a arte equivalia sobretudo a compreender a sua história, quer dizer, a evolução e a diversidade radical das formas por ela sucessivamente assumidas.” (1998: 35).

Portanto, de acordo com os preceitos clássicos, ponderar uma obra como sendo um modelo, equivalia a entender essa mesma obra, e refleti-la com profundidade, unicamente a partir de normas preestabelecidas. E, neste sentido, conforme refere Paolo d’Angelo, “caía assim qualquer possibilidade de considerar como tarefa da estética a fixação de cânones, regras e modelos: se arte é histórica, aquilo que é válido como modelo numa época deixa de ter valor numa outra” (1998: 36). A grande rutura romântica consiste então no facto de a obra de arte deixar, assim, de ser considerada como um arquétipo de beleza e passar a ser considerada como “uma individualidade a compreender na situação particular em que foi produzida” (1998: 37). Ou seja, pensada e executada sob a sua história e constituinte de uma índole intemporal. A História da Arte passa, portanto, a concentrar as atenções e a conquistar um lugar como teoria,

na qual, a observação do binómio clássico/romântico permite, não uma apreciação em termos de oposição, mas sim, de globalidade. Ou seja, “compreender o que permitiu que o esforço dos românticos pudesse repensar entre o antigo e moderno como relação de clássico e romântico” (1998: 36). Assim sendo, o Romantismo integra uma nova perspetiva sobre o modo de observação artística, e, o termo romântico, não é a designação de um tempo cronológico, mas sim, a expressão que define novos modos de ver a natureza, o que impede, por si só, a predominância de uma avaliação intrínseca, pois a sua essência permanece fora da dependência do tempo.

Contudo, conforme refere Paolo d’Angelo, baseando-se na proposta de Schlegel, existe a necessidade de identificar, desde um ponto de vista histórico, quem são os “antigos” e os “modernos”, de forma que melhor se compreenda a sua relação. Os Gregos desde Homero até ao século V a. C. – a épica, a tragédia, a lírica – são o tesouro da arte clássica, ou seja, os “antigos”.

Mas quem são os modernos? Entretanto, a partir dos nomes que Schlegel apresenta no ensaio (Dante, Shakespeare) compreendemos que não são realmente os seus contemporâneos ou os autores mais próximos dele no tempo. Os modernos são, neste novo contexto, os autores pós-clássicos, ou seja, os autores *das literaturas que se desenvolvem nas várias línguas nacionais europeias a partir da Idade Média*. [...] É precisamente a reflexão sobre as características da arte destes (de Dante a Ariosto, de Lope de Vega a Cervantes, da épica medieval ao teatro elisabetiano) que F. Schlegel fixará, entre os anos 1797 e 1800, o conceito de *romântico* pelo qual os traços peculiares da arte que não segue os modelos do clássico, [...] são interpretados como caracteres próprios e positivos de uma nova forma de arte, precisamente a arte *romântica*. (d’Angelo, 1998: 46-47)

Diretamente vinculada a esta nova perspetiva está, como se aflorou brevemente atrás, a redescoberta da Idade Média. A devida compreensão de formas artísticas longínquas – tanto geográficas como temporais – constitui um dos temas que caracterizam o Romantismo bem como, no caso da literatura, oferecem formas poéticas, motivos discursivos ou simplesmente ambientes.

A Idade Média passa então a ser vista como uma época de esplendor para a arte pois, na generalidade, “esses tempos” são evocados como tempos fundacionais de uma cultura plena de virtudes cujos valores se pretende fazer renascer à luz da reinterpretação que o século XIX promove.

A Idade Média serve de pano de fundo ao romance de Tieck, *As Peregrinações de Franz Sternbald*. [...] Medieval é também a ambientação do romance de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. [...] Um verdadeiro hino nostálgico aos tempos medievais abre outro escrito novalisiano decisivo para a imagem romântica da Idade Média, *A Críandade ou a Europa*.

[...] Os irmãos Schlegel estudam a *Nibelungenlied*, o *Edda* e a poesia lírica medieval alemã, os trovadores provençais, Dante. Na *História da Literatura Antiga e Moderna*, Freidrich refuta a imagem cara ao século XVIII de uma Idade Média como tempo de decadência e barbárie, resgatando-a como grande época poética que precede e torna possível a cultura intelectualizada e artificializada que lhe seguirá. (d'ANGELO, 1998, 56-57)

Embora o Romantismo se evidencie por estabelecer um foco retrospectivo, com preponderância sobre a Idade Média, não significa que a sua ansiedade por uma afirmação identitária esteja unicamente ancorada a uma viagem ao passado. A arte romântica não consiste apenas numa evocação da Idade Média. Esta estabelece, antes de mais, a representatividade de uma arte distanciada do clássico. E essa representatividade promove, por sua vez, uma arte apontada para um futuro no qual subsiste a necessidade de uma expressão própria, conforme explica Paolo d'Angelo na sua obra, *Estética do Romantismo*:

A filosofia da história dos românticos não se define a partir daquilo que foi, mas essencialmente a partir do futuro e, antes de mais, do futuro da arte. O romântico não é unicamente a arte da Idade Média e do Renascimento cristão, não é apenas a arte de Dante e Shakespeare, mas é também, essencialmente aliás, aquela arte que, ao desenvolver as características da grande arte não clássica e ao levar a cabo as novas formas e os novos géneros em que ela se exprime, dará vida a uma grande arte futura, capaz de superar até o dissídio entre clássico e romântico. (D'ANGELO, 1998: 61)

A identidade romântica relaciona-se, assim, diretamente, com um conceito de verdade, interior e exterior. Para o romântico a arte não adquire simplesmente um carácter contemplativo ou satisfatório mas é, fundamentalmente, o veículo que traz à luz tudo o que permanece exterior a uma aparência visível e onde subsiste uma necessidade de sinceridade, por oposição ao aspeto artificial e convencional que caracterizava o paradigma expressivo clássico. E, neste sentido, a índole contrastiva e comparativa do carácter romântico permanece essencial de forma a fazer transparecer essa verdade. Ou seja, a interioridade do indivíduo, do artista, deve estar diretamente relacionada, e unificada, à prática, para a uma possível consideração de totalidade.

O artista romântico pretende, pois, pensar a criatividade artística sob uma dupla perspetiva. Perspetiva esta que combina uma compreensão simultânea do instinto e da intenção, pois as duas premissas são necessárias e convergem para uma global compreensão da obra. Neste sentido, afirma Paolo d'Angelo:

Estamos assim na presença de uma característica essencial da estética romântica. Onde quer que a arte seja reconhecida como *suprema*, aí podemos ter a certeza de haver uma estética romântica ou de derivação romântica. Note-se que não basta um dos dois aspetos isolado: que, por exemplo, se reconheça que arte é conhecimento, mas não conhecimento supremo, ou que arte seja reconhecida como a coisa mais elevada, mas sem a capacidade de captar a verdade. (D'ANGELO, 1998: 78)

Contudo, a criação espontânea do artista romântico, ou seja, avessa à simples imitação da natureza, não aponta para qualquer associação ao sentimentalismo ou à subjetividade descontroladas já que esta repudia, também, o processo inconsciente e a irracionalidade intelectual por parte do artista.

Cabe, portanto, frisar que no conceito que abarca para os românticos a globalidade, ou seja, a relação entre o instinto e a intenção que se insere numa obra de arte, não implica uma atitude radical quanto à criação espontânea da mesma. O Romantismo não se pode simplesmente caracterizar por uma subjetividade artística que desenvolve um sentimentalismo desenfreado ou uma produtividade incontrolada. Consiste, sim, numa tentativa de forma a compreender a necessária presença conjunta dos dois aspetos, aparentemente opostos, numa mesma obra. E, para tal, existe a necessidade de que a inspiração seja acompanhada pelo discernimento, pois, insere-se uma atitude de reflexão e de ponderação por parte do artista. Refere assim, e neste sentido, Paolo d'Angelo que

Na realidade, um tal modo de considerar a estética romântica não lhe faz justiça, tanto no caso em que a livre produtividade da arte for lida como procedimento inconsciente, privado qualquer mediação intelectual, como no caso em que ela seja interpretada como arbítrio absoluto do artista criador. Pelo menos o primeiro romantismo, não está muito inclinado para interromper a complexa interação que tem lugar na obra de arte entre entusiasmo e ponderação, em complexa vantagem para o primeiro termo. (d'ANGELO, 1998: 98)

Ainda assim, estes conceitos são importantes para melhor compreender uma das categorias primordiais da reflexão estética romântica: a ironia. De acordo com *A estética do Romantismo*, a ironia romântica “Desde muito cedo, foi confrontada com uma interpretação simultaneamente profunda e distorcida que, pela grande autoridade daquele que a produziu, Hegel, acabou por condicionar por muito tempo todas as leituras posteriores.” (1998: 99). Assim, para se compreender o significado que a ironia adquire para os românticos é necessário compreender que, para os mesmos, a ironia não significa apenas a incapacidade de uma observação concreta conotada a um exacerbamento sentimentalista. Conforme Paolo d'Angelo, a ironia romântica consiste numa significação de paradoxo, onde atitudes opostas se conjugam. Uma essência de liberdade e criação individual conjugada com um controlo artístico que demonstra uma compensação entre a inspiração e o sentido crítico.

Do mesmo modo, continua d'Angelo, o cómico e o burlesco não constituem, para a ironia romântica, uma oposição à tristeza e à melancolia. Estas consistem igualmente, num eixo onde as duas atitudes se encontram simultaneamente e possibilitam a suspensão da ilusão conectando a obra de arte a uma realidade dialogante: “Não só a ironia pode ter lugar em toda a arte, como a ironia *trágica* constitui a sua manifestação mais elevada.” (1998:106). A ironia

romântica adquire assim o aspeto de uma membrana que permite um movimento entre o absoluto e o concreto. Uma osmose que permite uma influência recíproca que compensa o conhecido e o desconhecido no contexto de uma obra de arte, pois a ironia é precisamente a grande reveladora da relação paradoxal existente. Neste sentido, a ironia adquire um fator preponderante tanto sob um aspeto cómico, assim como, trágico, relativamente a qualquer conceção artística:

Neste reconhecimento da possibilidade de uma ironia trágica, [...], concentra-se do modo mais claro o trajeto que o conceito de ironia cumpriu no romantismo: na verdade, aqui é máximo o afastamento do original sentido retórico do termo ironia, e duas ideias que tinham tido até então histórias separadas, o trágico e o irónico, vêm unir-se. (D'ANGELO, 1998: 106)

Ainda assim, a ironia romântica reivindica para si a característica prevalecte do engenho no ato da criação artística e que conseqüentemente se torna a própria criação, pois incrusta-se na mesma sob o aspeto igualitário de contraposição e compensação. Pois,

Se a arte é união entre a essência e a manifestação, então será preciso procurar a via entre as duas, e a faculdade que efetua as ligações é o intelecto. Deverá atuar na arte, porém, um intelecto diferente do que é comum e semelhante ao divino, um intelecto capaz de nos fazer reconhecer a coincidência entre o universal e particular. (D'ANGELO, 1998: 113)

O engenho designa assim, não só uma faculdade cognitiva, mas também, o resultado dessa faculdade, ou seja, a própria obra de arte. Obra que manifesta um entrelaçado de formas dando-lhe uma conotação de infinidade, já que, tendo em conta a multiplicidade combinatória de opostos, tanto no que se refere às formas como aos conteúdos, e, tendo em conta cada uma das possíveis individualidades criadoras, o engenho adquire um o carácter livre, fantástico, imprevisível e infinito, tão caro ao Romantismo.

1.4 O Romantismo Português

1.4.1 Contexto sociocultural e político

Tendo em conta que uma determinada identidade nacional é estabelecida a partir de oposições e analogias que a distinguem ou a aproximam de outras nações, pode-se dizer que a formação do seu carácter individual está diretamente relacionada com a consciência do seu espaço histórico e temporal. Ainda tendo em conta que a consciência da identidade nacional é

uma característica fundamental do pensamento romântico, os elementos socioculturais, políticos e estéticos afins a uma determinada ideia de nação convergem na sua própria formação. O especial interesse que, associado à redescoberta das manifestações culturais coevas da fundação da nacionalidade portuguesa, o Romantismo em Portugal demonstrou pela Idade Média e pelas suas manifestações poéticas (de caráter necessariamente popular e sobejamente oral), explica, por um lado, a preponderância que a dimensão histórica viria a adquirir no interior do mesmo.

Contudo, o Romantismo português, até chegar a uma coerência distintiva, surge como uma reação espontânea à sua situação epocal e geográfica. Ou seja, é o resultado de uma situação histórica concreta e, sobre este aspeto, explica Alberto Ferreira:

Afirmo, como ponto de partida, e tal me parece certo, que não houve um romantismo globalmente adversário do classicismo. O movimento romântico, filho e carrasco da literatura iluminista, divergira entre si ao ponto de alguns dos seus órgãos se tornarem incompatíveis. Uma facção importante dos românticos mergulhará tão fundo na Idade Média, em busca de raízes para a sua crença e irracionalidade, como nas intumescências dos barrocos à procura da antiga eloquência que cobriu os salões das capelas seiscentistas. Herculano explorará esse clima torturado e sinuoso das colunas salomónicas, introduzindo o gosto pelo estilo grandioso, messiânico sem severidade clássica, na prosa emocional e patética d'*A Voz do Profeta*, e achará, alegoricamente, o tremendo síndrome das nossas divisões morais num dos mais longínquos capítulos da história peninsular. (FERREIRA, 2003: 39)

Sobre Almeida Garrett, que é também um eixo fundamental para a implementação do Romantismo em Portugal, refere Alberto Ferreira:

Garrett restaura a poesia popular da mais remota tradição, mas selecionará na criação artística, tanto do teatro como do romance, os temas mais vigorosos e exemplares da nossa história social e política para animar e justificar a consciência insubmissa e a reação contra as tentativas de ditadura política. Ele entendia que o drama era a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade. Drama, tanto o via ele realizado no teatro como no romance. E mesmo quando houvesse que se inspirar no passado sempre o presente aí estava como tónica dominante para a firme apreensão dos caracteres da ação. (FERREIRA, s.d.: 39)

De acordo com as diferentes posições na forma de se entender a época e de a expressar – enquanto Garrett considerava o passado como um meio exemplar para ilustrar a conduta a adotar na sua própria época, Herculano adquire uma posição de historiador conjuntamente com a de artista –, não é errado afirmar que o Romantismo português é um fenómeno variado carente de qualquer predefinição, pois as novas formas românticas surgem interligadas às normas clássicas que as precederam.

Não esquecendo que a grande facção dos românticos descende da Revolução Francesa, e que a importa para as suas próprias revoluções nacionais, é importante frisar que os artistas do

movimento novo dão azo a uma interioridade sentimentalista do presente evocando um passado com o intuito de suplantar a frustração atual da época. Explica Alberto Ferreira que

O processo da formação da moderna consciência infeliz acelera-se pelo impacte psicológico das pequenas e grandes frustrações do tempo. A vitória da reação em 1815 colocara os homens perante os sentidos contrários duma opção duvidosa e difícil: ou o conformismo e a saudade gótica ou a corajosa negação da tirania. (FERREIRA, s.d.: 40)

Um sentimento de ‘modernidade’ instala-se paulatinamente em Portugal a partir da segunda década do século XIX e manifesta-se simultaneamente no ensejo de dar sentido à sua própria história, tanto a um nível individual como cultural. Face a uma atitude de reivindicação nacional, o espaço geográfico é, pois, revisitado como uma garantia imprescindível para o espírito dos poetas que o consideram como próprio e pessoal. Alude, José-Augusto França, o seguinte:

O “mal do século”, geralmente consentido nas Europas, não fora coisa vã para os poetas portugueses que o viveram somado, se não multiplicado, na sua situação de emigrados políticos dos anos 20, entre sonhos, fomes e intrigas. Puderam eles, então, ter tido conhecimento direto de uma criação que invadia o Paris de Hugo, de Musset, de Lamartine, de Vigny, mesmo de Dumas e de Sue. Aí, a sua própria experiência de desterrados os tornou mais sensíveis a outras dores que à sua volta se exprimiam, num quadro de civilização que não era seu – e, por isso, não deixava de ainda mais os fascinar. (FRANÇA, 2003: 51)

Assim, através da sua arte, os artistas exploram o espaço físico nacional. Mesmo afastados da pátria, o seu exacerbamento adquire uma expressão com um carácter, tanto erudito como de ficção, que viabiliza uma realidade e uma identidade em construção: a romântica.

Do ponto de vista literário, e correndo o risco de imprecisão devido à imensa dificuldade em criar balizas cronológicas, já que, como vimos, os movimentos estéticos não se anulam uns aos outros de forma abrupta, assinala Alberto Ferreira:

O romantismo, enquanto *movimento literário autónomo*, surge no nosso país à volta de 1834 e inicia a sua dissolução sob a segunda Regeneração, à roda de 1860, ou seja entre o triunfo da fração burguesa liberal sobre o radicalismo da pequena burguesia ou das camadas populares mais esclarecidas. (FERREIRA, s.d.: 37)

O mesmo autor considera ainda discutível considerar um facto político, em vez de um literário, como ponto de partida ou como baliza inicial para o Romantismo português. Argumenta, assim:

Poder-se-á objetar que, se o romantismo se define e caracteriza pela feição exclusivamente artística, seria absurdo não a balizar em função das produções dos seus criadores. E aí teríamos nós de regressar até 1825. Ganham os historiadores “literários” da literatura: Garrett publicara, com efeito, nessa data, em Paris, o seu poema *Camões*. Quais seriam as incidências românticas do poema? [...] Provavelmente aquilo que, no

instante, mais importava e comovia: a tentativa de recuperação patriótica da liberdade e da independência, a exaltação dum herói nacional a contas com um destino trágico, a saudade angustiada dessa pátria cativa de forças reacionárias, a explosão dum sentimento de revolta contra uma ordem moral, social, política e ideológica com que se pretendia asfixiar a aspiração revolucionária da burguesia. (FERREIRA, s.d.: 38)

Cabe, sobretudo, destacar a importância dada na poesia à “exaltação dum herói nacional a contas com um destino trágico” (s.d.:38) como expressão do espírito do século. O mito histórico e literário de Camões, não só caracteriza o fator nacionalista, assim como, é um aspeto relevante do Romantismo português. “Isso acontece desde as origens, quer dizer, desde as tentativas mais ou menos arriscadas de elaboração temática liberta das peias do Neoclassicismo, privilegiando as obscuridades do eu do poeta, paralelas à história da pátria”, conforme refere Álvaro Manuel Machado no seu ensaio *O Romantismo na Poesia Portuguesa*.

Numa atitude de reivindicação nacional – muito embora a abertura existente face ao Romantismo europeu –, a poesia portuguesa pretende também reivindicar a tradição de Camões como um modelo intemporal. Neste âmbito é também Garrett o fundador deste mito e, o seu *Camões* (1825), não é apenas a inauguração do Romantismo português, conforme explica Álvaro Manuel Machado:

No fundo, Garrett com o seu *Camões* funda o próprio compromisso da poesia romântica portuguesa com os mitos nacionais, implicando esses mitos uma cíclica recuperação do passado histórico. Em suma: um *saudosismo*, mais ou menos implícito, elemento estrutural que tantas vezes limitou a invenção verbal propriamente romântica das obras, impedindo a sua abertura a um Romantismo europeu mais fundamente assimilado, mais elaborado, digamos até mais programático. (MACHADO, 1986: 8)

Nascidos entre o final do século XVIII e princípios do XIX, coube, assim, a nomes como Almeida Garrett (1799-1854), Alexandre Herculano (1810-1877) e, embora de um modo mais discreto, também a António Feliciano Castilho (1800-1875), a responsabilidade da implementação do Romantismo na literatura portuguesa.

Conforme o anteriormente citado, a publicação do poema *Camões*, de Almeida Garrett, no ano de 1825, seguida da publicação de *D. Branca*, também em Paris, no ano seguinte, marcam o início histórico do Romantismo português. Alexandre Herculano, que também fundamenta na pátria a sua tendência romântica, publica em Lisboa, com epígrafe de Shiller, *A Semana Santa*, no ano de 1829. Em 1837, o mesmo autor, assume a direção de uma das mais importantes revistas do nosso Romantismo – *O Panorama* – onde publica narrativas históricas e alguns ensaios, textos que serão posteriormente integrados nas coletâneas *Lendas e Narrativas* e *Opúsculos*, e, no ano de 1838, publica *A Harpa do Crente*.

António Feliciano de Castilho, que nasce um ano depois de Garrett e falece em 1875, converte-se numa “figura” de ligação entre a “primeira geração” e a “segunda geração” da poesia do Romantismo em Portugal. Aduz Álvaro Manuel Machado:

Entre Garrett e Herculano, por um lado, e, por outro lado, os poetas a que chamaremos “ultra-românticos”, de Maria Browne, João de Lemos e Soares de Passos a Bulhão Pato e Tomás Ribeiro. Esta divisão em duas gerações não é fantasista nem arbitraria, ela relaciona-se essencialmente com fatores históricos e ideológicos: a “primeira geração” esteve, de uma maneira ou de outra, ligada a um romantismo liberal frequentemente militante (caso sobretudo de Herculano), enquanto que a “segunda geração” se afastou, em geral, das lides políticas e sociais, refugiando-se, por volta de 1850, numa mitologia provincial de um romantismo funéreo, por vezes marcado por um nacionalismo decadentista. (MACHADO, 1986: 49)

Dotado de uma formação integralmente clássica, Castilho cedo começa a publicar, 1816, poemas arcádicos no *Jornal de Coimbra*. No entanto, a sua fase romântica somente desponta na terceira década do século XIX. Traduz *Paroles d'un croyant* de Lamennais (1834) e publica *A Noite do Castelo* (1836) e *Ciúmes do Bardo* (1838). Adotando como referência o poeta suíço Gessner (1730-1787), Castilho segue-o como modelo, tanto nas suas investidas românticas, assim como numa tentativa de libertação das regras arcádicas. Passada essa fase, conforme explica Álvaro Manuel Machado, “Em 1841, Castilho regressa definitivamente aos seus idolatrados clássicos, proclamando, no prefácio à tradução das *Metamorfoses* de Ovídeo, que a guerra entre clássicos e românticos acabara com a vitória dos primeiros, considerados modelos intemporais.” (1986: 54).

Ainda assim, seguindo o mesmo ensaio, *Romantismo na Poesia Portuguesa*, não deixa de ser interessante destacar o facto de Castilho

no prefácio à tradução da obra de Lamennais, sem dúvida significativo quanto à receção quase imediata (*Paroles d'un croyant* data de 1834) de um autor estrangeiro. Castilho adapta Lamennais à sua própria linguagem poética, falando de “flores de poesia que ainda alegam o meu Inverno” e tornando Lamennais simples “sacerdote de abalizado engenho”, “atleta da Igreja”. (MACHADO, 1986: 51-52).

As publicações emblemáticas dos autores citados, durante as décadas 20 e 30 do século XIX, marcaram e conduziram a uma maturidade literária na década de 40, fruto das experiências literárias anteriores que desembocará na designada “segunda geração romântica”.

A este respeito, refere Ofélia Paiva Monteiro:

Se é nas décadas de 30 e 40 que, consensualmente, se coloca o florescimento da nossa primeira vaga romântica, também consensualmente se apontam os anos de 1925 e 1926 como datas que representam um marco importante na preparação do nosso Romantismo: elas correspondem à publicação, em Paris, dos poemas *Camões* e *D. Branca*, de Garrett, obras que se auto apresentam como “espécies” literárias de um recorte novo, investidas de algum carácter programático, [...], que esses poemas “apareceram um dia nas páginas da nossa história literária sem precedentes que os anunciasses”, mantendo-se até então

“os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores”. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 61)

As referências cronológicas permitem perceber que a configuração do Romantismo no nosso país é escoltada pelo desenvolvimento da instauração do regime liberal que se arraigou a partir do Porto no ano de 1820, no contexto da instauração do Liberalismo em Portugal. É ainda inerente a um nacionalismo que se exaspera por se afastar da herança da opressão inglesa, e, o filantropismo iluminista que acompanha a elite intelectual burguesa marca a sua posição na Constituição de 1822, limitando o poder régio e exaltando a “soberania popular”, explica Ofélia Paiva Monteiro:

Marcado por um ardoroso nacionalismo, onde o voto de combater a “tirania” e o “obscurantismo” se alia à ânsia de repelir o jugo inglês [...], o movimento revolucionário vintista, obra de uma elite intelectual burguesa alimentada pelo filantropismo das “Luzes”, deixa o seu empenho ideológico traduzido na Constituição de 1822 [...], que estabelece os direitos do cidadão no âmbito de uma ousada conceção do estado monárquico: afirma, com efeito, o princípio da “soberania popular”. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 62)

Seguindo o ensaio de Ofélia Paiva Monteiro, *Considerações Contextuais*, deste radicalismo míope da realidade nacional, surge o temor que suscita um possível projeto republicano, fundamentado na observação da Revolução Francesa, e que, tanto a “velha guarda” receosa da perda dos seus privilégios, assim como os liberais moderados, pretendem prevenir. Em 1823, o respaldo absolutista europeu favorece a “Vilafrancada” – movimento reacionário auspiciado pelo infante D. Miguel e sua mãe, Dona Carlota Joaquina –, que suspende a vigente Constituição e provoca a saída involuntária do país, mais propriamente para França e Inglaterra, por parte de muitos daqueles que a defenderam, e entre os quais se destaca Garrett.

Explica ainda Ofélia Paiva Monteiro o seguinte:

No ano imediato, 1824, é a “Abrilada”: descontentes com a moderação de D. João VI, traduzida nos ministros designados após a Vilafrancada, os absolutistas radicais, sempre com D. Miguel por caudilho, preparam nova revolta, só abortada graças à intervenção do corpo diplomático, que permite a manutenção no poder da corrente menos dura e impõe o exílio do infante rebelde. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 62)

Já no ano de 1826, o falecimento do rei acrescenta à situação política uma outra, relativa à situação dinástica, pois nem D. Pedro, a quem concernia a progenitura, mas aberto defensor do Liberalismo, nem D. Miguel, que mantém uma posição extrema contrária, convencem, por um lado, os absolutistas, pelo outro, os liberais ou, até mesmo, os absolutistas mais moderados. D. Pedro ascende então ao trono. Contudo, abdica da coroa portuguesa em favor da sua filha

Maria da Glória, ainda menor de idade, condicionando a sua atuação política através da Carta Constitucional, por si outorgada.

Nesse mesmo ano, e sob o juramento da mesma Carta de D. Isabel Maria, Infanta Regente, e de D. Miguel, muitos dos liberais exilados, entre os quais se encontra Garrett, retornam ao país. No entanto, em 1828, no centro de uma continuada controvérsia política que continuava a opor absolutistas a liberais discordantes do regime constitucional, a Carta revelase um instrumento ineficaz. D. Miguel dissolve, então, as Câmaras dos Deputados e dos Pares e abole a Carta Constitucional. Esta situação viria a provocar novamente uma vaga de exiliados constitucionalistas, entre os quais, e novamente, se encontram, tanto Garrett, como Herculano. Situação que, embora penosa a título pessoal, proporcionaria definitivamente aos intelectuais portugueses exilados a absorção das ideias românticas que depois adaptariam à realidade nacional.

Ainda acerca do contexto sociocultural da época, aduz Ofélia Paiva Monteiro:

O ano de 1830 modifica muito a conjuntura portuguesa: em Março, organiza-se na Terceira uma regência liberal, sob presidência do futuro Duque de Palmela; pouco depois, D. Pedro abdica da coroa brasileira e vai para Inglaterra, usando os títulos de Duque de Bragança e de Regente de Portugal até que sua filha pudesse assumir o trono; em Julho, estala em França a revolução (“Les trois Glorieuses”) que destrona o autoritário Carlos X [...]. Deste conjunto propício de circunstâncias, resulta o entusiasmo que congrega os liberais portugueses, apesar das suas divergências, num esforço pela reconquista do poder: ele traduz-se em duas rebeliões abortadas (1831) em Lisboa e na organização, nos Açores, sob a conduta de D. Pedro e com ajuda estrangeira de um exército libertador, que desembarca, em Julho de 1832, próximo da praia nortenha do Mindelo. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 64)

Ainda conforme o ensaio, as *Considerações Contextuais* do panorama político-social do século XIX português traçadas por Ofélia Paiva Monteiro, até ao ano de 1834 trava-se a guerra civil entre absolutistas e liberais que culmina com a Convenção de Évora-Monte em maio desse mesmo ano, e, estabelecendo a entrega das armas por parte das tropas absolutistas, a deportação do rei D. Miguel e uma amnistia abrangente dos delitos políticos efetuados a partir da declaração da Carta Constitucional. Apesar dos incentivos a favor da inovação socioeconómica do país, a situação de pós-guerra e o falecimento do rei D. Pedro moldam um desânimo nacional no que aos desníveis sociais se refere. Assim, no ano de 1836

dá[-se] o primeiro confronto entre as duas orientações, com a chamada Revolução de Setembro, levada a cabo com êxito pelo sector ideologicamente mais avançado, opositor da Carta, descontente com a inércia e a tendência reacionária dos quatro governos que se sucedem nos dois primeiros anos da vida política constitucional, sob a égide da jovem Rainha D. Maria II: resulta desse movimento, empreendido por forças populares a que as tropas aderem – a ideologia liberal ia conquistando adeptos fora do sector “ilustrado” da população –, a entrega do governo a Manuel da Silva Passos, Vieira de Castro e Sá da Bandeira, que assumem o encargo de convocar uma assembleia constituinte,

governando entretanto ditatorialmente. O “setembrismo”, termo que fica designando, até meados do século, a “esquerda” ideológica, mantém-se no poder, por entre reações violentas, até 1840. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 66)

Na década de quarenta, António Bernardo da Costa Cabral, antigo exilado liberal e defensor da revolução setembrista ocupa o cargo de administrador-geral de Lisboa para depois passar a ocupar a pasta do Reino até 1846. Esse é o ano em que se dá a “Maria da Fonte” – revolta popular minhota, que fica assim conhecida pela participação ativa das mulheres e pela sua localização geográfica (Fonte da Arcada) –, afastando Costa Cabral do poder. Apesar dos acontecimentos, a rainha constitui um governo de fiéis “cabralistas” que redundam numa nova guerra civil, denominada por “Patuleia”, a qual, sob intervenção estrangeira cessa em junho de 1847, Convenção do Gramido. Costa Cabral retorna do exílio a Portugal e, entre 1849 e 1851, ocupa ainda aquele que será o seu último cargo, Presidente do Conselho.

O País, já a viver o fim da terceira década posterior à revolução vintista, tinha-se modificado, sem dúvida; mas num processo que derrancara atabalhoadamente as estruturas velhas e que deixara crescer, beneficiando das demolições, novos fermentos de injustiça. [...] Herculano ironizava, em 1848, ao findar o primeiro tomo de *O Monge Cister*, com as “reformas governativas feitas em Portugal nos últimos quinze anos”, [...]; e Garrett, perplexo com o andar dos acontecimentos, escrevia no mesmo ano, ao fazer o elogio fúnebre da Duquesa de Palmela, que era impossível soletrar com imparcialidade os “espantosos factos” que ocorriam numa “época tremenda e única”. (PAIVA MONTEIRO, 2003: 67-68)

Assim, a primeira geração do Romantismo português desenvolve uma literatura essencialmente ligada ao seu fado e expressiva das vacilações entre a liberdade e as suas desilusões.

1.4.2 Primeira Geração Romântica

Escreveu Sampaio Bruno n’A *Geração Nova* (1886): “A revolução de 1820 chama à vida política uma nação entorpecida, e a reação que pôs no trono o Infante D. Miguel acaba por prestar, mercê do desterro das grandes personalidades mentais da época, o serviço eminente de vazar na fornalha da renovação literária do romantismo as imaginações que, dentro de fronteiras, pelas dificuldades e delongas de comunicação com meios mais adiantados, se resolveriam longamente, no isolamento chinês duma nacionalidade perdida no fim da Europa, dentro de fórmulas esgotadas.” O diagnóstico está certíssimo. Regressados do exílio, combatentes da Liberdade, os homens da primeira geração romântica tiveram a clara consciência de que em Portugal estava tudo por fazer. (FERREIRA, s.d.: 37)

A primeira geração romântica portuguesa abraça os tópicos estéticos românticos bebidos no exterior e manifestando uma atitude reformista que se assume como uma tentativa de formar não só a burguesia, mas também as massas populares menos instruídas, numa tentativa de conceder às massas a capacidade de compreensão dos problemas políticos, sociais e culturais da época. Neste âmbito encontram-se naturalmente Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Garrett, dedicando uma especial atenção à educação artística – a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática, é um exemplo –, Herculano, manifestando os seus interesses através da criação literária jornalística e enciclopedista.

António Feliciano de Castilho adquire também nesta época um papel relevante devido ao seu interesse pelos aspetos pedagógicos e jornalísticos, com uma especial preocupação pela democratização da cultura. Refere João Soares de Carvalho que Castilho

Dedicou-se igualmente ao ensino, tendo sido professor de língua francesa de Antero de Quental no Colégio do Pórtico, em Ponta Delgada. Pode dizer-se que foi nos Açores que ele descobriu a sua vocação para instrutor do ensino primário. Como acentua Teófilo de Braga, “Castilho era eloquente não pela espontaneidade, mas pela precisão e correção descritiva”, qualidades que faziam dele um bom educador. Para as escolas de Ponta Delgada escreveu a obra didática *Primeiros Exercícios de Leitura* e, depois, *Noções Rudimentares para Uso das Escolas*, em que incluiu vários hinos compostos por ele, alguns musicados por João Luís Morais Pereira, o *Tratado de Mnemónica* e o *Tratado de Metrificação Portuguesa*. Foi por sua iniciativa que se criaram na ilha escolas primárias e secundárias gratuitas. (CARVALHO, 2003: 101-102)

Em 1842, e de regresso a Lisboa, Castilho começa a dirigir a *Revista Universal Lisbonense*, a qual se tornou num veículo de transmissão das ideias românticas de grande importância. Já no ano de 1850, e baseando-se no *Méthode de Lecture* do autor francês Lamare, Castilho escreve a obra *Leitura Repentina: Método para em poucas Lições se Ensinar a Ler com Recreação de Mestres e Discípulos*. Obra “que se afastava e divergia imenso dos compêndios que então se usavam” (2003: 102), que, suscitando a sua oposição literária, provocou da parte de Castilho as réplicas: *Tosquia de um Camelo* (1853), *Ajuste de Contas com os Adversários do Método Português* (1854) e *Resposta aos Novíssimos Impugnadores do Método Português*, datada do mesmo ano.

Para Herculano, o conceito educativo compreendia que a ignorância e a ausência de um sentido moral incapacitavam o desenvolvimento de qualquer pensamento analítico e crítico sendo que, portanto, a instrução e a educação seriam fulcrais para o progresso social.

Como Herculano, Castilho também defende uma educação suscetível às capacidades individuais e extensível a toda a população. Consideravam ambos ser essencial uma tentativa de reforma e de progresso, na qual, tanto a sociabilidade moral, assim como a instrução cívica

seriam preponderantes na formação do caráter individual, acreditando que o Ensino Primário seria o fundamento para qualquer tipo de atividade intelectual.

Contudo, os dois supremos estandartes do Romantismo português, Garrett e Herculano, posicionam-se diferenciadamente, consoante Alberto Ferreira,

Garrett será fiel ao progressismo iluminista da esquerda, sem abandonar, jamais, o ponto de vista da classe prevalecente. Herculano representará a honrada voz das soluções moderadas da burguesia liberal, que os políticos da sociedade maçónica não quiseram pôr em prática, deslocando para as linhas da tradição obscurantista os programas de reforma educativa. (FERREIRA, s.d.: 42)

Refletindo a militância cívica que o seu conturbado tempo os impeliu a encarnar, não só no que respeita à prática literária, mas também aos outros múltiplos domínios de atuação aos quais se dedicaram, poderemos afirmar que, em síntese, a análise da poesia popular, assim como a edificação das bases teóricas da crítica e da história, bem como a formação para a cidadania, orientavam, para estes primeiros românticos, a atitude de intervenção a seguir. Assim mesmo, as influências literárias estrangeiras, nomeadamente da Alemanha, influíam na necessidade de um pensamento inovador e acorde com uma contemporaneidade em que as regras clássicas deixam o lugar à expressão livre e individual do “eu”. Assim enquadrado, Herculano:

Certamente influído pelas ideias da Marquesa de Alorna e pelo recente estágio de soldado da liberdade no estrangeiro, o doutrinador volve as suas simpatias para o “romantismo do Norte”, facto que, [...], será decisivo na orientação dos poetas e romancistas que imediatamente lhe sucedem. (FERREIRA, s.d.: 46)

A interpretação subjetiva do contexto social passa, assim, a ser plasmada numa arte criadora de novos conceitos morais, ideológicos e estéticos. E os sentimentos surgem de uma necessidade de afirmação individual. Conforme Alberto Ferreira, “A ambiciosa tendência para a realização dos mais aptos num *plano excepcional*, emergiu do subterrâneo dos desejos reprimidos, facilitando assim a explosão dos novos sentimentos e ideias.” (s.d.:50). A arte romântica torna-se a esperança e o veículo de expressão de uma sociedade reprimida.

O romantismo de classe, temperado de disciplina, manifesta-se em todos os planos da vida social, militar, artística, política, mundana; na eloquência parlamentar, na magistratura, na vida amorosa, no jornalismo. As esperanças, duramente dominadas pelo antigo regime puderam finalmente exprimir-se numa sociedade em transformação. (FERREIRA, s.d.: 50)

Os artistas amadurecem e a sua arte liberta-se progressivamente de preconceitos e estereótipos, embora permanecendo ainda dentro dos muros da culta burguesia. Portanto, os primórdios da arte romântica em Portugal estão diretamente relacionados com a situação moral,

social e política do início do século XIX, veiculada pelas heranças do Iluminismo, fortemente representada por Garrett e Herculano.

Particular é António Feliciano Castilho no que à sua arte se refere. A transitoriedade deste autor pelo Romantismo não lhe permite abandonar uma marcada perspectiva neoclássica, à qual regressa – ou lhe dá continuidade – no seguimento da sua experiência pelo mesmo. De acordo com Álvaro Manuel Machado, é possível observar este facto confrontando a coletânea de poemets *A Primavera* (1822), com as obras *A Noite do Castelo* (1836) e *Ciúmes do Bardo* (1838). Uma questão que se impõe fundamental tendo em conta a análise linguística que se fará no presente trabalho sob a tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* elaborada por este autor. Assim,

Castilho funda a Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera, festejando, com outros estudantes e jovens poetas, a Festa de Maio, em Coimbra, na Lapa dos Esteios. A linguagem utilizada para essa celebração é nitidamente neoclássica, desde o Canto I de *A Festa de Maio*, integrada na coletânea *A Primavera*:

“Eia, amigos, ao campo! Há já três horas
que os Tindários Irmãos no aéreo espaço
viram do meio-dia o rosto ardente.
Eia, amigos, ao campo! As horas voam,
e o Maio alegre às festas nos convida.”

[...]

(MACHADO, 1986: 50)

Quanto à obra *A Noite do Castelo*:

designado por Castilho “poema romântico em quatro cantos”, o artifício decorativo de carácter religioso predomina, concentrando-se no mero descritivismo medievalista:

“Todo por dentro e fora iluminado
o Castelo feudal pernoita em festa,
na margem negra do lago.
Inda corcéis, de nítidos jaezes,
contra o vasto clarão trotam rinchando
dos longes do arredor; já muitos pascem
aos grossos troncos presos. Voam velas
de toda a parte demandando a praia;
e dos toldos as lâmpadas pendentes
mostram senhores, cavaleiros, damas,
em que o oiro reluz por entre as cores.”

[...]

(MACHADO, 1986: 52)

Por último, o poema romântico *Os Ciúmes do Bardo*:

Castilho cultiva um medievalismo todo exterior, já nitidamente ultrapassado em 1836. Uma vaga alegoria lamartiniana do lago, desde o início do poema, não chega a atingir qualquer desenvolvimento original:

“Soltemos esta barca. Ao lago, amigos,
ao lago, e breve”. Assim dizia o bardo,
do manto escuro sacudindo a chuva.
Os pescadores, no rochedo imóveis,
o escutavam, sorrindo. O pego escuro

começava a bramir, troando os ventos.
Negro era o céu, e próxima a borrasca.”
[...]
(MACHADO, 1986: 53)

Sobre Castilho, que retorna à sua realidade clássica no ano de 1841, com a tradução de *Metamorfoses* de Ovídeo, no ensaio *Romantismo na Poesia Portuguesa*, refere Álvaro Manuel Machado o seguinte:

Em 1844, a publicação de *Escavações Poéticas* confirma esta atitude, misturando géneros populares de moda, como a xácara, a odes ou epigramas de gosto horaciano. A pureza da língua portuguesa, o casticismo puritano tornado nacionalismo de difusão cultural – eis o código que Castilho adota. (MACHADO, 1886: 54)

1.4.3. Segunda Geração Romântica

A geração de escritores que irá determinar o clima e nível do romantismo de 1846-1865 não conseguiu colocar-se na posição de Garrett e Herculano. Os defeitos de ambos serão, provavelmente, o que o segundo romantismo mais cultivou. A Idade Média, que fora para o autor de *Eurico* o cadinho das liberdades, passa à saudade gótica e à fantasmagoria. A xácara e o solau, que constituíram fonte de fina inspiração para o autor do *Romanceiro*, transitam para a poesia de salão, com muito choro e recitação ao piano. (FERREIRA, 2003: 52)

Conforme refere o Volume V – Romantismo – *História Crítica da Literatura Portuguesa*, de Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, a dimensão e a frequência que o sentimentalismo adquire em meados do século XIX na literatura portuguesa inicia não só uma nova fase, mas também um novo conceito para uma nova perspectiva social, cultural e estética. O excesso emocional transposto para a arte concede a esta etapa uma conotação de excesso e descomedimento.

O que é facto, portanto, é que a prevalência de uma certa desmesura emocional, ao longo do século XIX, não foi um exclusivo do Ultra-Romantismo. Assim, torna-se até um tanto artificial a distinção entre Romantismo e Ultra-Romantismo, sendo certo que em escritores como Garrett e Herculano (mais neste do que naquele) encontramos também, com alguma frequência, comportamentos e sugestões temáticas que apontam para a emergência de uma sensibilidade ultra-romântica; e mais do que neles, no Camilo das *novelas passionais* não será difícil encontrar a reiterada predileção (que era a do público fiel à ficção camiliana) pela mencionada desmesura emocional. (REIS e PIRES, 1999: 277)

De acordo com os mesmos autores, não se pode admitir, contudo, a perspetiva de um corte súbito geracional nem uma cisão abrupta com a anterior temática literária. Ou seja, a Segunda Geração romântica surge – ou vai surgindo – como uma descendência natural e direta da Geração Formadora e diretamente relacionada com a realidade política e social da época. É um tempo que corresponde ao resultado de um sucessivo desenvolvimento de factos e fatores ideológicos e culturais que transitam para a arte sob uma nova conceção temática. Consiste num movimento metamorfoseado que adquire características literárias próprias, se insere entre os anos 40 e 60 do século XIX e é, obviamente, vinculado a determinados escritores do momento.

Para tal, deveremos ter em conta o fundamental papel de ligação que entre duas gerações literárias (a primeira e segunda geração romântica), é desempenhado por Alexandre Herculano. [...] Herculano propunha ao público burguês do nosso Romantismo, certos tópicos e certos estilemas sintonizados com a progressiva afirmação de uma geração que nesses tópicos e estilemas se revia: a entoação solene e enfática d' *A Harpa do Crente*, o carácter sombrio da ação do *Eurico*, a configuração algo pessimista do seu herói, a coloração mórbida que ressumava de ambas as obras, eram motivo certo de emulação ultra-romântica. E isto apesar dos reparos pontuais de Castilho, relativamente a essas vertentes sombrias da novelística de Herculano e, em particular, do *Eurico*. (REIS e PIRES, 1999: 278)

Do mesmo modo, e apesar da sua formação neoclássica, é importante evidenciar o papel de António Feliciano de Castilho na afirmação da Segunda Geração romântica. “Se Herculano é um referente importante para a constituição da sensibilidade ultra romântica, mais importante do que ele é Castilho, como figura que decididamente favorece a *consagração institucional* da segunda geração romântica.” (1999: 279), refere ainda a mesma obra. Contudo, refere ainda a mesma obra, que Castilho não é um escritor da segunda geração romântica, mas sim, a partir de certa altura, um seu aliado tático.

Castilho, nascido em 1800, ou seja, um ano depois de Garrett e dez anos antes de Herculano, culturalmente, “não deixa de ter afinidades com o autor de *Camões*, embora, naturalmente, sem a sua dialética capacidade de inovação” (1999: 279), pois, também Castilho, provém de um paradigma cultural neoclássico e arcádico. Ainda assim, é precisamente desse facto que advém a designação sarcástica de “árcade póstumo” que a Geração de 70 lhe atribui.

Em Castilho sobreviveu sempre, de facto, a lição dos clássicos, já pelo culto, em muitos aspetos notável, da atividade de tradutor de autores da Antiguidade, já pela regular reafirmação de um certo ideal artístico de convencional recorte arcádico e bucólico (à moda de Gessner), já pela fidelidade a uma conceção disciplinada e estilisticamente vernaculizante da criação artística. (REIS e PIRES, 1999: 279)

Assim mesmo, o carácter academicista de Castilho é vinculado à sua profissionalização literária. Sob este aspeto “deve ter-se em conta que a atividade literária de Castilho é indissociável da sua condição de *profissional das letras*, situação relativamente nova no século

XIX.” (*idem*: 279). Daí que as suas duas obras com conotações estéticas moldadas nos valores do Romantismo – *Os Ciúmes do Bardo* (1836) e *A Noite do Castelo* (1838) –, possam representar uma adesão ao mesmo “que tem muito de circunstancial, renunciando mesmo a sensibilidade ultra-romântica que depois há-de sobrevir” (*idem*: 279). Característica que identificará sobretudo *A Noite do Castelo* com “a linha do romantismo alemão, de inspiração fantástica, de gosto medievalista, com nebulosidades sensíveis da noite e das névoas, bem patente tanto no poema como no prefácio”. (*idem*: 279).

Razões circunstanciais – o falecimento de Garrett e o retiro de Herculano –, contribuem para salientar a vida literária de Castilho, não só no que ao destino do Romantismo se refere, assim como no carácter pedagógico que Castilho exerce ao promover jovens poetas. “Desse mandarinato dão testemunho várias ocorrências, traduzindo bem a atividade doutrinária de um Castilho com efetiva vocação pedagógica. O tom paternalista que cultivava e, por outro lado, a veneração com que os seus juízos eram acatados faziam dele, de facto, o patrono respeitado pelos jovens poetas em formação.” (*idem*: 280).

Por outro lado, ainda sob a perspetiva da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, insere-se na Segunda Geração romântica um aspeto sociocultural indissociável da sua consistência. O facto de a apreciação literária se enquadrar num panorama de convivência e apreciação institucional, tanto a nível político, assim como cultural, favorece a dependência da literatura relativamente ao poder político e a valorização do escritor em função da sua própria condição social. Neste sentido,

Pode dizer-se que, de um ponto de vista sociocultural, a Literatura ultra-romântica é motivada por propósitos ao mesmo tempo de ordem *pedagógica* e de ordem *decorativa*. De ordem pedagógica, porque, na decorrência da herança do primeiro Romantismo, a poesia surge na sociedade burguesa e liberal pretendendo ser fator de progresso moral: por isso Castilho recomendou a leitura de *D. Jaime* nas escolas. [...] Por outro lado, a Literatura ultra-romântica acaba por desempenhar, na sociedade liberal e urbana do Romantismo, a função decorativa que bem convinha a modos de vida que se pretendiam aculturados e preocupados com o que eram “costumes de ‘Bom-tom’”. (REIS e PIRES, 1999: 282)

De um ponto de vista estético, a literatura ultrarromântica manifesta um carácter estereotipado enquanto aos temas, pois, por exemplo, o saudosismo, a evocação nacionalista e medievalista, a melancolia e o isolamento, a infelicidade amorosa, o funesto, desembocam numa redundância quanto à expressão literária. Assim, o culto ao lirismo transcende para um dramatismo e sentimentalismo exacerbados, ajustados ao gosto conservador dos tempos que corriam a partir da década de 40.

Contudo, os fortes ingredientes constituintes da poética romântica das décadas medianeiras do século XIX, e a sua redundância, afastam a índole romântica da coerência e da moderação outorgando-lhe uma conotação depreciativa. Neste sentido, o período de produção poética do Romantismo em Portugal por volta de 1850, definido como Segunda Geração, e caracterizado por um apreço assinalável pela literatura de sabor ultrarromântico, deve em boa medida a apreciação pejorativa a Teófilo Braga, que considera o ultrarromantismo uma concessão exagerada.

Teófilo Braga adotou a palavra para caracterizar o romantismo medievalizante, horrífico e postiço, de “solaus” e dramalhões: “repintando castelos, pontes levadiças, juras tremendas à meia-noite, represálias de barões feudais, ou pelo lado religioso despedidas de trovadores-cruzados para a Terra Santa, apaixonados amantes cobrindo o seu fogo com as cinzas da penitência claustral”. (REIS e PIRES: 293)

No entanto, a palavra “ultra-romântico” aparece cedo nas apreciações críticas dos introdutores do Romantismo quando se referiam à índole exagerada em que o mesmo se tornara. Assim, tanto Garrett como Castilho, partidários do equilíbrio, demonstravam uma atitude de moderação que os distinguiu. Neste sentido, conforme a *História Crítica da Literatura Portuguesa*:

Numa carta de 1 de Maio de 1832 a José Vitorino Freire Cardoso da Fonseca, a propósito d’*A Noite do Castelo*, [...], Castilho confessava: “Tenho por sem dúvida que o *ultra-romântico* há-de passar, e ainda na nossa vida; obra para a qual se olhe, pouco mais ou menos, como hoje olhamos para a *Fénix Renascida*...” Quer dizer: em nome do bom senso e do bom gosto, já em 1832 Castilho censurava o lado do Romantismo que lhe parecia excessivo, caduco, ao qual aplicava o neologismo *ultra-romântico*, nascido, pois, com a marca pejorativa. Igualmente partidário do equilíbrio, [...], Garrett, em 1844, julgava já superado esse aspeto convencional, efémero, da escola romântica: as plateias estavam “gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos.” (REIS e PIRES, 1999: 292)

Assim como toda a conceção romântica portuguesa, a criação poética de meados do século XIX evidencia uma ânsia respeitante à criatividade artística. Impõe-se uma certa força que expressa grandemente o gosto por uma arte totalmente alheia a monotonias normativas e a frivolidades. Este entusiasmo, dando espaço a uma atitude criadora e crítica absolutamente renovada, pauta-se, ainda, por resgatar obras do passado para as ler à luz das suas próprias preocupações cívicas e estéticas. Neste contexto deverá ser entendido, por exemplo, o interesse despertado pela figura de D. Quixote de la Mancha no Portugal oitocentista.

2. Do Romantismo ao *D. Quixote*

Antes de prosseguirmos com o estabelecimento da relação entre uma obra da literatura espanhola composta no distanciado século XVII, como é o caso do *Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, e o Romantismo, convém ilustrar brevemente o contexto de produção desse texto que, pelas suas características extraordinárias, rapidamente galgou fronteiras temporais e genológicas. Foi justamente no quadro da sua universalidade que o Romantismo lhe dedicou uma recepção sintomática do interesse que este romance granjeou, nomeadamente em Portugal, através da atividade tradutora dos Viscondes de Castilho e Azevedo e Pinheiro Chagas.

2.1 O *Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*

Conforme Gómez Canseco, a novidade da obra para os leitores da sua época ocorre quando surge a primeira edição da primeira parte do *Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, nos finais do ano de 1604: “Los ejemplares del Quijote llegaron a las manos de los lectores vallisoletanos entre los últimos días de 1604 y los primeros de 1605; algo más tarde los pudieron comprar los madrileños” (2005: 32). Apesar de ter alcançado um êxito considerável, adverte, por outro lado, Francisco Rico, que esta edição não chegou a ser para os leitores da época tão impressionante como se poderá chegar a imaginar. No entanto, o detentor dos direitos da obra para o reino de Castela, Francisco de Robles, reedita-a nos anos de 1605 y 1608 com um cálculo aproximado, na sua totalidade, de 5000 exemplares. O ano da primeira edição em Valladolid, em 1605, é também o mesmo da primeira edição da obra de Cervantes realizada em Portugal: “En Febrero de 1605 había visto la luz un *Quijote*, en Lisboa, impresso por Jorge Rodríguez, y al mes siguiente otra edición salió de los talleres lisboetas de Pedro Crasbeeck.” (*idem*: 32).

Contudo, no ano de 1623 ainda não se tinham esgotado os exemplares correspondentes à edição de 1608, e a obra de Cervantes só retorna novamente ao mercado em 1636, em Madrid, onde é reimpressa quatro vezes até 1668. Esta edição, por sua vez, cai em desuso devido uma nova edição com ilustrações, que universalmente se propagou desde os Países Baixos a partir

do ano de 1662. Adotando como modelo esta edição ilustrada, surgiram em Espanha, entre os anos de 1674 e 1750, várias edições que com o intuito de substituir as anteriores que foram decisivas para a difusão da obra. No entanto, o *D. Quixote* não se torna verdadeiramente popular em Espanha até que em Barcelona, no ano de 1755, Juan Jolís adota a edição de bolso em quatro volumes. Iniciativa que foi posteriormente seguida em Madrid, contribuindo deste modo para o grande acolhimento que os conterrâneos de Miguel de Cervantes deram à sua obra.

Apesar do acréscimo na aceitação do *D. Quixote* dentro das fronteiras espanholas, refere Francisco Rico que

De derecho, la cuestión estaba menos clara. Una das las razones para que los “literatos” indígenas miraran el *Quijote* con recelo era justamente el entusiasmo que despertaba entre los extranjeros porque lo entendían como una sátira de vicios característicamente españoles. “Esto – se deploraba en 1750 – no es fortuna ni honroso título de la nación”: “más es borrón que lustre”. Pero ese mismo entusiasmo tendía por otra parte a esploear el amor propio y la desazón de no haber prestado a la obra el trato distinguido que se le concedía fuera. (RICO, 2012: 19)

Assim, continua ainda Francisco Rico, o *Quixote* não provocou qualquer alusão singular no pensamento literário espanhol no decorrer de algumas décadas do século XVII, tendo apenas recebido alguns comentários referentes às suas personagens, alguns elogios e bastantes desprezos, apesar da existência de pontuais imitações de certos episódios e carecendo, deste modo, esta época, de qualquer olhar metucioso ou portador de desenvolvimento do pensamento crítico, quer contrária ou favoravelmente. Contudo, refere Rico,

En la Francia y en la Inglaterra de esos años, el libro tuvo en cambio una vivaz presencia en el horizonte intelectual y operó como poderoso fermento de la creación. Son multitud, incomparablemente mayor que en España, las menciones que suponen una afectuosa familiaridade con el *Quijote* y la aplican contino a los más vários propósitos y en las más varias circunstancias. La huella cervantina se aprecia inconfundible en todo el camino que desemboca en la novela de los nuevos tiempos, [...]. Pero el *Quijote* no actuaba sólo como estímulo de la práctica literária: era tema central y punto de referencia en la teoría. (RICO, 2012: 16)

Transcende, então, o *Quixote* para o supremo panorama literário através do mecenato inglês. Lord John, Barão de Carteret, apaixonado pela obra, encomenda uma edição cuidadosamente revista, enriquecida com uma biografia do seu autor, que se vê impressa em Londres no ano de 1738. Ainda assim, “Es cierto: en los siglos XVII y XVIII, tanto las ediciones inglesas como las francesas superan largamente en número a las españolas.” (2012: 17)

No respeitante à construção narrativa do *Quixote*, refere Luis Gómez Canseco na sua obra *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, que, no panorama literário espanhol de finais do século XVI, imperavam as obras sentimentais, bucólicas, mouriscas e cavaleirescas, que satisfiziam o público e reinventavam as barreiras genológicas da época. Assim,

Durante todo el siglo XVI y hasta la publicación del Quijote en 1605, la prosa de ficción en España avanzó por tres sendas convergentes: la búsqueda de una literatura de entretenimiento, la mezcla de géneros y temas, y, por último, el deseo de ahondar en la verosimilitud de lo narrado. (GÓMEZ CANSECO, 2005: 25)

Deste modo, a criatividade artística gerou uma simbiose de géneros associando numa mesma obra verso e prosa, cartas e diálogos dramáticos, contos facetos e diálogos eruditos, a junção do teatro com a novela ou ainda aliando o trágico ao cómico. Com efeito, as vidas extraordinárias das próprias personagens apresentavam-se aos leitores como pertencentes ao mundo real e, assim, “La inercia creativa tuvo un estímulo esencial en los gustos del público, que respondió con generosidad a todos esos avatares sentimentales, pastoriles, moriscos o caballerescos, que desbordaban los rígidos límites de las poéticas tradicionales.” (*idem*: 25).

Neste contexto, surgiu a primeira parte do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes (1605), que, de acordo com o próprio autor, consistia numa paródia aos livros de cavalarias. Cervantes construiu, assim, uma narrativa que se detém nas aventuras de um fidalgo manchego, que, embebido até à medula de todas as histórias de cavalaria da época e com um ânimo desgarrado, decide não só armar-se cavaleiro, como usufruir dos privilégios e obrigações que esse título lhe outorgava.

Será importante apresentar aqui alguns bosquejos analíticos que a crítica tem vindo a destacar e que concorrem para a perceção do carácter excecional de *D. Quixote*, no qual se ancora o interesse que a obra suscitou noutras épocas e noutras literaturas, como é o caso do Romantismo.

A intriga do *D. Quixote* é construída então de uma forma fragmentária que se fundamenta nas reflexões e nos modelos narrativos contemporâneos de Cervantes. As narrativas cavaleirescas, a picaresca, os contos bucólicos e as novelas curtas entrelaçam-se no enredo principal e desenrolam-se a partir do mesmo. Neste sentido, aduz Luis Gómez Canseco que

El desarrollo del Quijote como novela impuso a Cervantes la necesidad de multiplicar las voces, variar los lenguajes y diversificar los estilos. La pluralidad lingüística, paralela a la complicación del juego de autores y perspectivas, terminó por convertir el libro en una mixtura sin parangón en ningún otro texto contemporáneo. De este modo ampliaba el entretenimiento del lector y se enfretaba a la poética tradicional. (GÓMEZ CANSECO, 2005: 117)

Ainda assim, continua Luis Gómez Canseco a explicar, foram provavelmente duas as intenções que condicionaram previamente a escrita da obra. O desejo de compilar a literatura da época seria a primeira delas e na segunda intenção estaria inserida a vontade de reproduzir os vários aspetos da vida contemporânea do seu autor. Deste modo, “Para afrontar el primer

desafio, Cervantes engastó lo retórico, lo cómico, lo elevado, las *novelle*, las historias pastoriles y las facecias más chuscas en el hilo de una sola voz de apariencia realista.” (*idem*:118). Para o segundo caso, se a intenção era a de uma representação cotidiana da vida, existia, para esse efeito, grande necessidade em misturar os diferentes acentos representativos da variedade linguística do mundo real.

Francisco Rico refere, neste sentido, na obra *Tiempos del “Quijote”*, o carácter superior do *Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha* face a qualquer outro clássico. Pois, as interpretações que sobre o mesmo se têm vindo a efetuar ao longo da história da literatura, são, sem dúvida, importantíssimas de forma a um melhor entendimento desta obra. No entanto,

De ahí la paradoja que el libro de Cervantes ilustra, insisto, en medida suprema: la perspectiva moderna traiciona en mayor o menor grado el sentido original; la perspectiva antigua le resta parte del valor y la vigencia que de mil amores seguimos reconociéndole; y no es fácil situarse en el punto justo entre uno y outro extremo del camino. (RICO, 2012: 9)

Destaca-se nesta obra de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, a pluralidade de perspetivas pertencentes a todos os que são encarregados de a narrar, segundo salienta Luis Gómez Canseco:

A la hora de trazar la historia de la historia, la relación de sus fuentes y de sus imaginários autores, Cervantes acudió a un recurso ya añejo de los libros de caballerías. Com la intención de dar autoridad y exotismo a sus aventuras, los autores del género aseguraban que sus originales habían sido escritos en extrañas lenguas y luego traducidos y vueltos a traducir en complicadas marañas. [...] Cervantes aplicó sin retóricas estos juegos y los llevó hasta sus últimas consecuencias. La intriga que inventó está poblada de personajes cuya labor es la de escribir, recopilar, glosar y transmitir al lector los ires y venires de don Quijote. (GÓMEZ CANSECO, 2005: 61)

É deste modo que Cervantes dá a observar a totalidade da história, dos factos e circunstâncias narrados, ou seja, indiretamente. Por exemplo, no capítulo II, o próprio D. Quixote anuncia, por palavras suas, um futuro narrador das suas audácias logo no início das suas aventuras:

– ¿ Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? (CERVANTES, 2016: 120)

Ainda assim, no primeiro parágrafo do capítulo IX do *D. Quixote*, um narrador surpreendido mostra o seu desânimo para com o autor perante uma possível descontinuidade

da história “*que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.*” (2016: 177).

Surpreendentes são as duas novas perspectivas que a obra apresenta no seguimento do mesmo capítulo. Por um lado, é-nos dado a conhecer, por um autor que se previa ser o original, tendo em conta os comentários e a descrição narrativa dos fatos, que a história foi inicialmente concebida por um autor arábico. Ou seja, um segundo autor que resulta, assim, ser o primeiro a descrever as andanças do aventureiro. Por outro, a tradução que o mourisco faz da história constitui mais uma das perspectivas narrativas que se inserem nas inter-relações características desta obra de Cervantes.

le di priesa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábico en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico. (CERVANTES, 2016: 180)

Assim mesmo, e conforme Luis Gómez Canseco, no âmbito do esqueleto narrativo constitutivo desta obra, observa-se também o contraste entre as personagens. Pois estas, ao estarem inseridas num contexto mutante, oferecem a perceção da realidade que as circunda: “La autonomía de los personajes de esta historia de la escritura de *D. Quijote* y los resultados de sus acciones se presentan disímiles y contradictorios, sin que sea posible alcanzar otra solución, para allegarse a la verdad, que la risa.” (2005: 72). Neste sentido, a própria personagem do D. Quixote apresenta uma dualidade percetiva que expõe o contraste entre a realidade e a ficção como corporalidade literária. Por exemplo, as imagens que desembocam das peripécias do aventureiro quando luta com os moinhos de vento pensando que seriam gigantes estão compostas por elementos ideais que se misturam com outros representantes de uma determinada realidade. E, no relacionamento entre as distintas versões da realidade, dilui-se a noção de ilusão com a de veracidade efetiva.

Cervantes construiu, assim, uma narrativa que se insere num contexto delimitado pelo possível e o impossível e onde a ironia é o fator preponderante, “pues, al fin y al cabo, todo es una burla.” (2005: 71), afirma ainda Gómez Canseco. Por isso, ao longo do texto, a ironia consiste na estratégia literária que resolve a distância entre a realidade e os parâmetros que se afastam da lógica comum. Os conflitos que surgem entre as personagens, que inventam e discutem sobre aquilo que as rodeia, e a inalterável imaterialidade dessas realidades, são sustentados por uma perspectiva irónica. Neste sentido, as atitudes disparatadas do D. Quixote, que se dispõe a ser cavaleiro andante – facto que obriga a aceitar como válido que um idoso pretenda materializar as suas ficções literárias –, acabam por se converter na eterna contenda

entre o relativo e o absoluto, e, “en esas versiones de la realidad, donde lo cierto y lo falso se religan, parece imposible acceder a una verdade efectiva.” (*idem*: 75)

Refere ainda Gómez Canseco que, se D. Quixote tivesse permanecido nos limites da leitura cavaleiresca, o conflito seria inexistente. Ou seja, ao identificar o seu universo mental com a materialidade da realidade desenvolve um conflito permanente no decorrer da narrativa.

Asistimos, en el fondo, a la pugna entre una concepción mágica del mundo y outra científica y empírica, que representa la modernidad. Caballería quiere decir mito y, fuera del papel, en 1605 sólo causaba risa. Para franquear las discordancias insalvables entre lo imaginado y lo real, don Quijote acude a dos mecanismos de origen livresco: las transformaciones y la imitación. El caballero transforma unas cosas en otras que, a su juicio, se ajustan más adecuadamente a los dictados de los libros de caballerías. (GÓMEZ CANSECO, 2005: 83)

Neste sentido, a conceção dialética que opõe, por um lado, a insanidade do cavaleiro andante à razoabilidade do seu escudeiro converte-os, não só em companheiros de aventuras, mas também em antagonistas. Por outro, caracteristicamente, as restantes personagens adquirem a capacidade de adotar personalidades distintas às que lhes corresponderiam, pois “a todos les mueve la intención de desplegar unas vidas diferentes de las suyas. Su opción es el desorden y la ruptura com las reglas que rigen su quehacer diario.” (*idem*: 100). Assim, as intenções das mesmas encerram-se no intuito de mostrar uma identidade e uma vida diferentes das suas. Resulta, então, da inquietação, ou do movimento, uma realidade onde ninguém pretende ser o próprio, pois, “el *Quijote* es un libro inquieto, en el que casi nadie quiere ser lo que es.” (*idem*:100)

Aduz Gómez Canseco que “frente a la materialidad que termina por imponerse, don Quijote defiende los principios del amor cortés.” (2005: 105). Neste âmbito, a temática do amor é preponderante e conecta a história a uma realidade contemporânea mediante uma ficção idealista onde o amor platónico de D. Quixote contrasta com a realidade amorosa dos personagens, representantes estes da sociedade contemporânea. A burla sobre as aventuras de um fidalgo pobre, cavaleiro, assim como os amores dos nobres conotados às suas mesquinhices, ou mesmo às suas belezas, responde ao confronto de uma realidade circundante na época, construindo uma narrativa por via das suas inter-relações.

D. Quixote defende os princípios do amor cortês como o culto cavaleiresco dirigido à amada. Assumindo uma atitude cavaleiresca de permanente apaixonado, evoca a dama com fins de enobrecimento e dignificação. No entanto, e apesar de que D. Quixote mantém um amor idealizado por Dulcinea, Cervantes descreve, nos episódios da Sierra Morena e da “venta”, o lado mais humano do amor e a sexualidade, o dinheiro, os enganos, a cobardia ou as conotações

sociais transparecem de uma realidade subjacente. “Para Cervantes, como para otros neoplatónicos cristianos, el matrimonio era la vía por la que el amor cortés sublimaba su sensualidad y se hacía aceptable para los valores sociales y morales dominantes.” (*idem*: 107). Ou seja, o desejo inalcançável sobre a possessão física, e a sua negação, denotam uma visão problemática do amor cortês, que, no entanto, Cervantes resolve com uma solução matrimonial e aceitando os valores sociais e morais dominantes na época.

Em síntese, a singularidade de *D. Quixote* consagra-se na capacidade com que Miguel de Cervantes assentou diferentes pontos de vista, pois a observação perspicaz que o autor faz do mundo contemporâneo é dominante na construção da obra, que nasce de uma multiplicidade de estilos, da mistura de géneros e da variedade de vozes que caracterizam as personagens. Neste sentido, e partindo de uma aparência realista, advém uma indagação histórica emoldurada por uma ironia carregada de humor e demonstrativa de diferentes faces da realidade. A caricatura do estilo dos livros de cavalarias permite a Cervantes não só atravessar a fronteira entre a realidade e a ficção transformando a rigidez das normas literárias, assim como um meio para efetuar uma crítica ao seu mundo contemporâneo.

D. Quixote, sobretudo, reproduz uma multiplicidade complexa de vivências epocais que se inserem numa compilação da literatura contemporânea, veiculando a mensagem de que os livros são os fundamentos de uma realidade pessoal, mesmo que idealizada, como no seu caso, que adota linguagens e comportamentos livrescos.

El desarrollo del Quijote como novela impuso a Cervantes la necesidad de multiplicar las voces, variar los lenguajes y diversificar los estilos. La pluralidad lingüística, paralela a la complicación del juego de autores e perspectivas, terminó por convertir el libro en una mixtura sin parangón en ningún otro texto contemporáneo. De este modo, ampliaba las miras de su obra, acrecentaba el entretenimiento del lector y se enfrentaba a la poética tradicional. (GÓMEZ CANSECO, 2005: 117)

Em suma, a realidade uma não existe, existem realidades. E a variedade estilística que transparece no *D. Quixote*, só advém como uma consequência do perspetivismo de Cervantes, que transforma a trajetória de um tresloucado cavaleiro numa inovação narrativa de forma a explorar diferentes pontos de vista, possíveis a qualquer indivíduo razoável.

2.2 Fundamentos da concepção romântica de *D. Quixote*

Aduz Anthony Close, em *La concepción romántica del Quijote* (2005), que muitos dos que se dedicaram à crítica e aos estudos da obra de Miguel de Cervantes, mais concretamente a *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*, a partir da década de 1800, continuaram as linhas adotadas pelos românticos. Com certeza que esta concepção sofreu com as evoluções devidas a cada um dos momentos que a seguiram, no entanto, manteve-se fiel no que respeita à sua essência e origens. Concepção, esta, que resume os seus fundamentos em três princípios caracterizados da seguinte forma:

- a) Se idealiza al héroe y se atenúa radicalmente el carácter cómico-satírico de la novela.
- b) Se considera que se trata de una novela simbólica, cuyo simbolismo expresa varias ideas bien sobre la relación del alma humana y la realidad, bien sobre la naturaleza de la historia de España.
- c) Se interpreta el simbolismo de la novela (y, de modo más general, el conjunto de su espíritu y estilo) de forma que refleje la ideología, estética y sensibilidad del período contemporáneo. (CLOSE, 2005: 15)

É no seio do Romantismo alemão que surge uma interpretação da obra mais conhecida de Miguel de Cervantes, a qual acabou por sobrepor-se àquela que o Neoclassicismo do século XVIII tinha legado. Os percursores do movimento romântico leem-na como uma obra de arte que antecipa as inquietações e os valores deste movimento, pois, consideravam a arte de Cervantes, assim como a de qualquer outro grande escritor, o produto de umas condições culturais concretas, peculiares de uma época e de uma nação. Acreditando, ainda assim, na existência de uma poesia universal que estabelecia uma relação de parentesco e continuidade entre as obras do passado, as quais seriam um antecipo à modernidade. Conforme faz referência Anthony Close,

Entendían que las tradiciones literárias nacionales, que habían nacido en la Edad Media Cristiana constituían un movimiento histórico que anticipaba el Romanticismo (el arte “moderno”) y desembocaba en él; com ello justificaban, de paso, su tendencia antineoclasicista. [...] veneraban a Cervantes casi a la par que a Shakespeare, atribuyéndoles un espíritu singularmente moderno y viéndoles como precursores. (CLOSE, 2005: 57)

Cabe então referenciar nomes como Friedrich e August Schlegel, Schelling, Tieck e Jean Paul Richter, como os regeneradores da interpretação da obra de Cervantes. Na qualidade de historiadores de literatura e teóricos de estética, os primeiros; Schelling e Richter como estéticos e Tieck como tradutor do *Quixote* e crítico literário.

Neste âmbito, produz-se uma nova conceção da obra citada, enquadrada no levantamento contra a normativa neoclássica que acaba por desenvolver uma poderosa influência na crítica posterior. Por um lado, devido à enorme autoridade intelectual daqueles que a iniciaram. Por outro, porque a interpretação da obra outorgada por estes adaptava-se perfeitamente à doutrina do movimento romântico iniciada pelos mesmos. Contudo, as suas interpretações foram inicialmente uma mera sucessão de ideias e fragmentos que a partir daí se desenvolveram, de acordo com a explicação de Anthony Close:

Cervantes y su obra – su obra en general, no solo el *Quijote* – estuvieron muy en boga durante muchos años: pero en lo que respecta a su gran novela, hubo un pico de intensidad más breve, entre 1798 y 1805. Los románticos alemanes no expresaron su interpretación en textos formales de crítica literaria, específicamente dedicados a Cervantes, sino en pasajes de sus conferencias sobre la historia literaria de Europa, en fragmentos de sus tratados sobre Estética general, en escritos ocasionales para esta o aquella revista literaria y en conversaciones que posteriormente se anotaron y llevaron a la imprenta. (CLOSE, 2005: 56)

O *D. Quixote* seria então visto como uma obra dotada de um espírito inovador para a sua época e precursora de um género literário que seria muito caro ao Romantismo: o romance. No entendimento destes românticos, Cervantes caracterizava-se por cumprir o especial requisito essencial a todo o romance pois, para os mesmos, o criador literário deveria ter uma determinante capacidade descritiva do seu entorno, dotado, ou não, de divagação, de ironia ou de drama, mas sempre acorde com um equilíbrio entre a lucidez e a imitação criativa da natureza. Ou seja, a harmonia da inter-relação dialéctica característica da narrativa de *D. Quixote* respondia na perfeição à importância dada pelo movimento romântico ao engenho. Ainda assim, a descrição feita por Cervantes da sua sociedade contemporânea retrata, como algo preponderante para este movimento, e de forma realista e pitoresca, a generalidade de uma época e de uma nação, tal como demonstra Anthony Close:

No es de extrañar; el mundo representado en el *Quijote* reunía todos los ingredientes que atraían el ánimo romántico hacia el cálido mediodía mediterráneo: catolicismo, sensualidad, alegría, vestígios de la caballería y el islam, el romancero, pasiones intensas y viños fuertes. Para los románticos, en el *Quijote* dominaban los rasgos poéticos por encima de los cómicos; o, para ser más precisos, se fundían por la asimilación de los cómicos a los poéticos. (CLOSE, 2005: 59)

Assim, Cervantes conseguiu, no entendimento destes românticos alemães, a proeza de criar um mundo poético que assentava com firmeza numa realidade demonstrativa de vários aspetos sobre a vida. Cervantes cumpria assim na perfeição com uma arte que alternava entre o entusiasmo, a divagação, ou o drama, aprofundada pelo humor, “pero siempre preservando una

lucidez e inteligência sublimes e imitando la pródiga creatividad de la Naturaleza primitiva.” (*idem*: 58)

O pensamento romântico leu a narrativa de *D. Quixote* como um protótipo quanto à maleabilidade de estilos, pois, “sin romper por un instante ni la armonía ni el buen gusto, es capaz de passar a voluntad del ingenio elegante a la grandilucencia.” (*idem*: 58) E a descrição das personagens – bandidos, nobres, donzelas errantes, “venteros” –, reveladoras da sociedade da época, outorgavam à obra de Cervantes o caráter pitoresco e realista, atrativos substanciais do ânimo romântico.

Neste âmbito, “El movimiento romántico definió el tema del *Quijote* de suerte que coincidía com una de las inquietudes esenciales de su metafísica, su estética y su arte: la oposición entre sujeto y objeto, mente y naturaleza, espíritu y materia, y las esferas de la libertad y la necesidad.” (*idem*: 60). O gosto do Romantismo pela utilização da natureza, a partir dos conhecimentos orgânicos e biológicos então desenvolvidos, teve ecos evidentes na criação artística a partir da concepção da natureza como um todo, e, “quizá el mayor descubrimiento del pensamiento romántico alemán fueron las aplicaciones que hallaron para la idea del desarrollo orgánico” (*idem*: 60). A natureza passa a ser vista como um único organismo vivo que, dotado de uma só corrente vital, se exterioriza sob a forma das diversas criaturas do universo. Neste sentido, a vida humana adquire o papel de apenas mais uma dessas formas, no entanto, constituída de uma sensibilidade que lhe permite intuir esse mundo natural em comunhão com o próprio “eu”. Este conceito passa então a afetar “la concepción romántica de la forma estética, de la psicología de la creación artística, de la historia y de la naturaleza como totalidad.” (*idem*: 60). Esta capacidade adjacente ao homem permite, então, ao criador artístico, uma possibilidade infinita de combinações. As mesmas, que simbolizam o próprio ritmo e a própria harmonia naturais, reconciliam as antíteses na expressão artística. E a liberdade criativa desvela, assim, a simultaneidade da reflexão e da intuição, dando origem a uma idealização do real. Este, por sua vez, materializa-se na obra de arte como uma fusão entre o universal e o concreto, conforme refere Close,

La facultad de crear artísticamente [...] es la misma creatividad dinámica de la naturaleza, pero elevada a su máxima potencia; como percepción, no es solamente receptiva, sino productiva (no solo le afectan las cosas sino que es capaz de influir en ellas mediante una reciprocidad activa y cooperativa; es capaz de proferir “transformaciones”, símbolo de la unidad de los elementos en apariencia irreconciliables; y espiritualiza alquimicamente cuanto ve, de modo que “incluso las formas y las sustancias se ven circundadas”. (CLOSE, 2005: 62)

Argumenta então, Anthony Close, que a consagração do *D. Quixote*, como característica de um perfil romântico, desenvolve-se a partir da interpretação de Schelling, “según el cual Cervantes es un poeta-filósofo que, a través del simbolismo de las aventuras del protagonista, refleja el conflicto universal entre Realidad e Idealidad.” (2005: 62). Esta afirmação será o ponto de partida para a posterior interpretação simbólica da obra de Miguel de Cervantes, “sobre todo en sus variantes moral y metafísica.” (*idem*: 62) Pois, tendo em conta a profunda tendência para o subjetivismo do pensamento romântico, dado que a interioridade humana é colocada sob uma perspectiva primordial, o conflito entre a razão e a intuição criadora, entre o espírito e a natureza, acabam por caracterizar a leitura de *D. Quixote*. E, “he aquí la clave del sesgo sombrío que tomará en las novelas del siglo XIX el conflicto quijotesco entre ilusión y realidad.” (*idem*: 63)

Na sua promoção do pensamento ou experiência individual, os românticos adotam as aventuras do herói desta obra como um conflito entre a ilusão e a realidade que assenta em critérios de verdade e de valor. “En épocas anteriores a la moderna, apenas si había precursores de tal concepto: en las numerosas autobiografías del Siglo de Oro, por ejemplo, los modelos predominantes del Yo son los estereotipos generalizados que fijan y difunden la ideología y la literatura de la época.” (2005: 63). Neste contexto, *D. Quixote* adquire sentido fulcral devido ao seu carácter perspectivista que, por um lado, descreve o mundo social no seu modo habitual e, por outro, apresenta as aspirações, as ilusões e os sentimentos do fidalgo manchego. Para os românticos, “la empresa caballeresca de don Quijote – y sobre todo su amor por Dulcinea – simbolizaba el martirio en el altar del Absoluto.” (*idem*: 67).

Quanto ao humor da obra de Cervantes – ou perspectiva irónica pela qual é retratado – o pensamento romântico estabelece-a como um modelo de ironia romântica, na qual o artista se ri das suas próprias ilusões. Assim, esclarece Anthony Close, que

Su concepción ideal del género novelesco como la confesión íntima de un genio los llevaba a contemplar la obra cervantina como una especie de autobiografía espiritual, en la que el autor conmemora irónicamente sus ideales de juventud – como poeta y soldado – y dispensa una despedida sardónica a una edad de heroísmo que se acaba. El humor del *Quijote* mediante el que en apariencia se burla de sí mismo, lo convirtió en libro de cabecera del artista hastiado de la vida. (CLOSE, 2005, 67)

Assim, na sua perspectiva irónica do *D. Quixote*, os românticos liam um herói retratado parodicamente, com Cervantes a rir-se das ilusões que cria, numa obra que era contemplada como uma autobiografia na qual o autor se ri de si mesmo. Ainda assim, o humor que emerge do contraste dialético da narrativa converte, para os românticos, o *D. Quixote* na leitura ideal para desfazer os desgostos momentâneos e eleva-o a um nível superior quando este anula a

linha que divide a razão e a loucura. Cervantes desenvolve então um paralelo humorístico entre o idealismo e o realismo. Entre o corpo e a alma. A insensatez do par D. Quixote e Sancho Panza será então lido como a personificação de um ideal que abrange toda a humanidade.

A arte de Miguel de Cervantes adquire assim um caráter distinto da antiga arte clássica, pois expressa singularmente uma desordem e uma heterogeneidade naturais. A partir do enfoque romântico, as sugestivas inter-relações dialéticas do *D. Quixote* atribuem-lhe então um aspeto de infinidade que despreza as regras racionalistas, “donde los griegos exaltaban el mundo natural y creaban una belleza harmoniosa y sensual, las razas románticas expresan el anhelo por lo infinito, la melancolia y percepción de la discordia entre el espíritu y la necesidad. (*idem*: 69)

Recuperando a ideia de que o Romantismo reavivou grandiosamente o interesse pela época que deu origem às nações da Europa ocidental, a Idade Média, observa-se que este interesse acompanhou tanto o estudo erudito das instituições medievais – a ordem cavaleiresca, as baladas, a literatura da época –, quanto a expressão artística imanente. Neste sentido, Espanha era venerada como sendo um país próspero nas manifestações culturais associadas ao mundo medieval e a um certo exotismo apenso ao contexto mediterrânico. É então neste contexto que se compreende o interesse manifestado por *D. Quixote*, em particular, e pela ficção cervantina, em geral, tal como refere Close: “En la traducción de los libros de caballerías ibéricos, el *Amadis de Gaula* (1803) y el *Palmerín de Inglaterra* (1807). Los románticos sintieron con fuerza la tentación de creer que Cervantes compartía sus intereses.” (*idem*: 89)

Contudo, os românticos não atribuíam à narrativa de Miguel de Cervantes um caráter simplisticamente burlesco. O gosto pela literatura medieval ou “medievalizante” justificou a crença de que algo de genuíno se encontraria na aproximação ao mundo cavaleiresco feita por Cervantes nesta obra. A devoção estética sentida pelos românticos face ao mundo medieval impedia, assim, no século XIX, uma leitura totalmente paródica da obra.

2.3 D. *Quixote* no Romantismo Português

O primeiro momento da receção do *Quixote* em Portugal fica assinalado pelas edições que se fizeram em Lisboa logo em 1605, as quais serão apresentadas com mais pormenor no capítulo seguinte. Além das edições, o primeiro documento da receção do *Quixote* em Portugal data também ele de 1605. Aduz Maria Fernanda Abreu que Tomé Pinheiro da Veiga, o qual se

deslocara a Valladolid para assistir às festas da celebração do príncipe nascido a 10 de junho desse ano, e com sucesso a 8 de Abril de 1605, descreve a cidade e relata as celebrações numa obra intitulada *Fastigimia*. Obra que de acordo com Fernanda Abreu apresentava o seguinte particular: “E nesta universal holgança, por não faltar entremês, apareceu um D. Quixote que ia nos dianteiros como aventureiro.” (1997: 67). Tomé Pinheiro da Veiga que, sem dúvida, já conhecia o *D. Quixote*, caracteriza então alguma das personagens do cortejo.

Outra fase da receção do *D. Quixote* em Portugal, ainda conforme Fernanda Abreu, está documentada já no século XVIII, mais precisamente em 1733 e numa peça de teatro “A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança”. Escrita por António José da Silva, “O Judeu”, foi representada no Teatro do Bairro Alto em Lisboa nessa data. É singular, a referência que Fernanda Abreu faz a um trabalho de Fidelino de Figueiredo, quando este último em 1920 escreve sobre o livro de Cervantes no Portugal do século XVIII. Sob o título “O Tema do *Quixote* na Literatura Portuguesa do Século XVIII” escreve Fidelino de Figueiredo o seu parecer acerca da peça de teatro acima referida, e diz o seguinte:

António José também compreendeu a novela de Cervantes, e nessa compreensão não havia filosofismos, nem simbolismos, nem imaginosas hermenêuticas; para o infeliz comediógrafo essa novela mais não era do que um inexaurível manancial de cómico, e Cervantes o mestre incontestado da graça. O cavaleiro manchego não era um sonhador, de olhos fitos nas estrelas, a cada passo sofrendo dos embates da realidade, era apenas um tresloucado, ébrio dos enredos das novelas fantásticas, uma imaginação densa que encobria o mundo objetivo e que avidamente procurava em volta de si as fantasmagorias que lhe enchiam o espírito; Sancho Pança seria a personificação da boçalidade comodista, mas interesseira, debatendo-se entre as delícias certas da comodidade presente e as negaças dum interesse próximo. Dois tipos infinitamente cómicos e nada mais. (ABREU, 1997: 71-72)

Deste modo, e ao comentar a peça de António José da Silva, Fidelino de Figueiredo oferece, em 1920, um parecer interpretativo que responde na perfeição ao modelo dado pelo movimento romântico do *Quixote*. Pois, pela negativa: “ali não havia filosofismos”; “nem simbolismos”; “o cavaleiro manchego não era um sonhador, [...], a cada passo sofrendo dos embates da realidade”, apresenta a perspetiva romântica sobre a imortal obra de Cervantes.

É novamente Fidelino de Figueiredo quem esboça um panorama subordinado ao tema que, na *Revista de Filologia Española*, surge, em 1921, sob o título de “O Tema do *Quixote* na Literatura Portuguesa do século XIX”. Sobre este aspeto aduz Maria Fernanda Abreu que

As peças aí recolhidas são, na verdade, escassas e não dão a medida do que a receção da obra de Cervantes produziu em Portugal nesse século: uma ficção dramática, anónima, de 1813, que se representou no Teatro do Salitre – *D. Quixote na Cova de Montesihnos*; a narrativa, também anónima mas que bem poderia ter saído da mão de Herculano, publicada n`*O Panorama*, em 1840 – *Murillo e Cervantes ou O Pintor e o Poeta*; [...]. Nem a relação das peças contidas no artigo da *Revista de Filologia Española* dão conta da presença não só temática – com as suas importantes implicações

ideológicas – mas também técnica que o *Dom Quixote* teve na Literatura Portuguesa, em particular, na sua narrativa de ficção. (ABREU, 1997: 77-78)

Ainda conforme Fernanda Abreu, em 1853 Latino Coelho publica n`*O Panorama* alguns os artigos intitulados “Miguel de Cervantes Saavedra”, concernentes à biografia do autor espanhol. Sendo estes reunidos postumamente por Arlindo Varela em 1919, resultaram, por sua vez, num volume, *Cervantes*, prefaciado por Pinheiro Chagas. Mais propriamente sobre o *D. Quixote* – continua Fernanda Abreu –, mostra Latino Coelho conhecimentos comuns ao ambiente literário do século XIX. Expõe Latino Coelho algumas das características do *Quixote* que demonstram o carácter singular desta obra intrínseca ao contexto da produção literária da época: “um livro sem modelo; um livro que interrompe extemporaneamente as tradições respeitadas no seu tempo; um livro que se rebelava abertamente contra a onnipotência da poética de Aristóteles” (1997: 80).

Tendo em conta que para a história da receção do *D. Quixote* no Portugal do século XIX a tradução para a língua portuguesa dessa obra realizada entre 1876-78 constitui um marco importante, cabe então destacar o Prefácio que Manuel Pinheiro Chagas lhe dedicou, o qual constitui um importante estudo crítico que sobre o *D. Quixote* e Cervantes se realizou nessa época. A tradução conhecida como a dos Viscondes de Castilho e Azevedo, prefaciada por Pinheiro Chagas, vai constituir-se num dos marcos notáveis da história da receção do *Quixote* no século XIX em Portugal, sobre a qual se debruçará o capítulo seguinte.

O Prefácio de Pinheiro Chagas é, na realidade, muito mais do que a apresentação da Edição Monumental do *Quixote*. Trata-se de um elaborado estudo crítico de vinte e nove páginas divididas por oito capítulos, em que o autor discorre, tanto sobre o *D. Quixote*, assim como pelas obras de Cervantes.

O próprio Pinheiro Chagas explica a razão de ser do seu Prefácio numa carta datada de Espinho a 14 de outubro de 1877 e dirigida a Pedro Ivo¹, que passo a transcrever:

Em.^{mo} Am^o e Sr.

Recebi e agradeço muito a carta de V. Ex.^a, e do mesmo modo agradeço o modo lisonjeiro como qualifica o princípio do prólogo do *D. Quixote*. Eu tinha que optar entre dois caminhos, ou fazer um prólogo em estilo brilhante e vago, ou fazer um prólogo erudito e substancial. Optei pelo segundo caminho, mais trabalhoso e de menos efeito, mas que poderia dar à edição de Cervantes portuguesa um lugar não de todo despiciendo nas bibliotecas dos *cervantistas*, que formam em Espanha uma verdadeira seita, e que vigiam cuidadosamente os trabalhos que aparecem no estrangeiro, pondo de parte os que são frívolos, embora brilhantemente escritos, e aceitando só os que trazem um estudo sério sobre o seu grande livro nacional.

¹ Pedro Ivo, pseudónimo de Carlos Lopes, Porto, 1842-1906.

Não desejei que Portugal figurasse de um modo pouco digno da erudição moderna n`este Certâmen Cervantesco e por isso segui o caminho mais difficil de trilhar, menos apreciado pelo vulgo, mas em que folgo de encontrar o valiosíssimo aplauso de pessoa tão ilustrada como V. Ex.^a.

O resto do prólogo está muito adiantado, e na sexta-feira ou no sábadado da semana que hoje entra terei a honra de o ir levar a V. Ex.^a, pedindo-lhe ao mesmo tempo as suas ordens para Lisboa, para onde tenciono partir no principio da semana imediata.

Disponha sempre de quem é

De V. Ex.^a Adm.^{or} etc. ...

M. Pinheiro Chagas

Espinho, 14-10-77

(MACEDO LOPES, 1926: 112-113)

O argumento de Pinheiro Chagas quanto à razão do seu Prefácio é assinalável. O parecer crítico que o autor insere nesta carta, tanto quanto aos “*Cervantistas*” espanhóis, assim como à exaltação patriótica dos mesmos sobre Cervantes, entronca-se de uma forma mais alargada no seu estudo crítico à primeira edição monumental do *Quixote* em Portugal. Quanto aos “*Cervantistas*”, refere P. Chagas que “Há uma tribo de sacerdotes, que se intitulam os *cervantistas*, que possuem a sua *crónica*, e que passam a existência a incensar perenemente o vulto do grande homem.” (1876: VI). Contudo, Pinheiro Chagas, tanto na carta, assim como no Prefácio, demonstra como recorreu a uma vasta bibliografia crítica espanhola sobre Cervantes e o *Dom Quixote* – Díaz Benjumea, Mainez, Pellicer, Vicente de los Ríos, Francisco María Tubino –, e, fazendo ecoar as opiniões dos mesmos, refuta alguma delas e partilha outras.

Assim, imbuído de ironia, Pinheiro Chagas não deixa de expor sem reservas a sua opinião sobre a crítica cervantina espanhola, tanto no referente a como esta crítica terá acolhido Cervantes, assim como a opinião da mesma sobre a forma como o seu célebre autor terá compreendido e expressado o génio espanhol circunscrito à sua época.

Pois a Espanha pode aceitar, como expressão da sua índole, a sátira implacável do entusiasmo e das proezas da cavalaria andante! Ela que nunca deixou de ser D. Quixote, que teve sempre uma Dulcineia, de que nunca viu senão a representação grosseira, e por quem, apesar disso, combateu intrepidamente, ou quando lhe chamava Religião, ou quando lhe chamava Liberdade! Ela que tantas vezes tomou moínhos de vento por gigantes, Maritormes por castelãs, carneiros por exércitos, bacias de barbeiro por elmos de Mambrino, constituições juradas por constituições executadas, republicanos por liberais, bandidos por patriotas! Ela que tantas vezes ajoelhou diante de campónias cheirando a cebola, tomando-as por deusas da Liberdade! Ela que tantas vezes se lançou em empresas temerárias e absurdas, sem escutar a voz do bom senso... pôde tomar como seu livro predileto a sátira pungente de todos esses ridículos enganos, de todas essas loucas ilusões! Um país essencialmente cavaleiresco, e que disso se preza, poderá tomar como a sua obra mais eminentemente nacional aquela que tem por assunto especialíssimo zombar do espirito cavaleiresco! Impossível! (“Prefácio”: VII)

A crítica de Pinheiro Chagas é singular. Por um lado, apesar das reminiscências ao espírito cavaleiresco e da sua expressão irónica, Chagas demonstra uma sensibilidade aquém

daquela que o espírito romântico evocava sobre o *Quixote*, que definia o herói como o símbolo da luta perpétua da imaginação contra a realidade. Ou seja, a crítica de P. Chagas parte do pressuposto do próprio Cervantes, que teria como único intuito o parodiar extraordinárias aventuras de cavaleiros ao serviço das suas damas, causa e modelo da loucura do D. Quixote e da sua existência como cavaleiro andante. Conforme o próprio Cervantes: “Cuanto más que, si caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías.” (2016: 101). Por outro lado, Pinheiro Chagas, partindo de um cabal conhecimento da crítica cervantista espanhola, disserta contra a mesma ao argumentar como sendo desvairados os comentários que esta mesma crítica veicula sobre o seu *D. Quixote* por considerá-lo formidável herói nacional. Refere Chagas, como se o escritor “não tivesse outro intento senão o de recomendar à admiração da posteridade” (1876: VII) as ações heroicas do Cavaleiro da Triste Figura.

Por isso também os críticos espanhóis, admirando com fanatismo *D. Quixote*, não puderam resolver-se a aceitá-lo simplesmente pelo que ele era, e, vendo neste livro uma longa alegoria, esforçaram-se por demonstrar, como D. Nicolau Diaz Benjumea, que o *D. Quixote* é apenas um livro de cavalaria, mais brilhante do que os outros, e que Cervantes, longe de odiar a literatura cavaleiresca, a compreendia e a adorava; outros, como D. Ramon Diaz Mainez, num livro recentíssimo, chegam a sustentar que o romance de Cervantes não é senão a apologia, a apoteose de D. Quixote. (“Prefácio”, 1876: VII)

Repelindo, portanto, a hipótese da crítica espanhola quanto à invalidez do caráter paródico da imortal obra de Cervantes – denominando Pinheiro Chagas esse caráter como “processo quixotesco” –, questiona-se ainda o prefaciador por qual motivo a cavaleiresca Espanha adota o *Quixote* como monumento nacional, sendo o mesmo um livro que flagela com o ridículo a cavalaria. Procurando responder à sua própria questão invoca agora, Pinheiro Chagas, opiniões não só referentes à crítica cervantista espanhola:

Esta dificuldade inquietou os críticos, e todos procuram de algum modo resolvê-la. Sismondi, no seu livro *Da literatura do sul da Europa*, e Cantu na sua *História Universal*, supuseram que Cervantes teve em vista pôr em relevo este eterno dualismo da existência humana, o espírito e a matéria, o ideal e o positivo.” (“Prefácio”, 1876: VIII).

E é também ironicamente que o prefaciador exprime o seu juízo sobre essa outra crítica romântica cervantista:

Desculpem-nos os eruditíssimos e respeitáveis cervantistas, cujos nomes citámos, e cujos conscienciosos trabalhos merecem tanto o nosso respeito, como o entusiástico afeto que votam à memória do grande escritor espanhol; [...] mas permitam-nos que lhes digamos, que foi realmente pena que Cervantes não pudesse ter previsto os seus comentadores. Que admiráveis capítulos ele acrescentaria ao seu *D. Quixote*! Como faria voltar, em torno do seu sublime cavaleiro, a turba dos eruditos ocupados a espremer o suco filosófico das suas fantasias! Não parece, realmente, que a loucura do

D. Quixote foi contagiosa, e que se propagou através dos tempos, pela longa fileira dos admiradores do poeta? Aqui temos a pobre Aldonza Lorenzo, honesta lavradeira, a quem se não aponta outro defeito senão ter no hálito um cheiro a cebola que tresanda; vem D. Quixote e transforma-a em Dulcinea del Toboso, uma formosa princesa; passam-se tempos, vem o Sr. Nicolau Benjumea, e, ainda a muda de princesa em símbolo, e em símbolo da sabedoria. Ah! Pobre Sancho Pança, se, quando ela era apenas princesa, não se podia desencantar senão com tres mil trezentos e tantos açoutes, agora que ela está transformada em símbolo da sabedoria, quantos açoutes não será necessário acrescentar à conta do nigromante Merlin? (“Prefácio”, 1876-78: IX)

Pinheiro Chagas, no seguimento da sua crítica da crítica, enfrenta-se então com a questão de ser, ou não ser, o *D. Quixote*, apenas uma sátira da literatura cavaleiresca. Neste sentido, refere agora outra perspetiva da crítica cervantista, “o sr. D. Francisco Maria Tubino sustenta que Cervantes não teve outro fim, com a composição do seu romance imortal, senão matar pelo ridículo os livros de cavalaria, e acabar com esse género fastidioso” (1876: IX). Apesar de que a opinião do crítico espanhol se fundamenta nas próprias alegações de Cervantes quando esta diz – “Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”; “llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros” (2016: 101) –, não concorda com a opinião do Sr. Tubino.

Alega o nosso prefaciador que a paródia, ou o “processo *quixotesco*” é suscetível de se aplicar igualmente à novela pastoril². E, sobre Cervantes a ter parodiado na novela intercalada do *Quixote* em que se narra a história dos pastores Marcela e Crisóstomo, sem que isso implique que o escritor tivesse a intenção de desacreditar o género. Sustenta Pinheiro Chagas o seguinte:

Admitida a teoria de que se pode desacreditar com a paródia um género literário, a própria história não fica a abrigo desse sistema. A aplicação do processo *quixotesco* pode ser tão funesta à história como aos romances de cavalaria. Se Amadis fica ridicularizado porque D. Quixote pretende absurdamente imitá-lo, atravessa as populações espantadas com a sua estranha armadura, e fala aos donos das hospedarias como se falasse aos ricos-homens de baração e cutelo, de mero e misto-império, de pendão e caldeira, não menos ridicularizado ficaria César, se o bom do Alonso Quixana se resolvesse a imitá-lo também, em vez da armadura vestisse a toga, tomasse a irmandade do Santíssimo pelo senado romano, qualquer galego por Pompeu, uma ragueira pelo Rubicon, e a capoeira pelo Capitólio! (“Prefácio”, 1876: XI)

Pinheiro Chagas acaba por afirmar que, se os livros de cavalaria acabaram depois da imortal obra de Cervantes, como diz o crítico cervantista, não foi o *D. Quixote* o seu carrasco,

² *La novela pastoril*, otro género de la novela, poético, idealizante, se desarrolló en España tras la publicación en 1559 de *La Diana*, de Jorge de Montemayor, y fue muy popular en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. Se dirigía a un público más culto, y los modelos del género eran obras del Renacimiento italiano: *Carmen Bucolicum*, de Petrarca, *Ninfale Fiesolano* y *Ameto*, de Boccaccio, y, sobre todo, la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, traducida al castellano en 1547. (CERVANTES, 2016., Introducción, pp. 18).

mas sim o desenvolvimento do gosto literário, “que, por uma transição cujas peripécias facilmente se podem seguir na história literária da península, foi transformando o romance de cavalaria no romance pastoril.” (1876: XI). Ou seja, o que “matou” os romances de cavalaria foi uma nova forma literária que sucedeu a outra forma literária por esta não corresponder já ao ideal das novas gerações, e não o *Quixote*. “O *D. Quixote*, não teve por fim desacreditar os livros de cavalaria, nem matar o espírito cavaleiresco. Diga-o embora Cervantes, que desta vez não o acreditamos.” (*idem*: XI). Argumenta ainda P. Chagas que, se o intuito de Cervantes fosse “a indignação contra os livros cavaleirescos, não faria um elogio tão pomposo dos principais d’entre eles, do *Amadis de Gaula* e do *Palmeirim de Inglaterra*, nem reservaria toda a sua indignação para as pífias imitações desses dois modelos.” (1876: XI). E, talvez, não falasse Cervantes, por meio do cónego, um longo discurso sobre as coisas boas que há nesses livros, como sucede no Capítulo L do *Quixote*: “De las discretas altercaciones que don Quijote y el canónigo tuvieron, com otros sucesos” (2016: 639).

Continua o prefaciador a sua análise crítica, focando-se agora sobre a questão de como o *Quixote*, “de simples e alegre paródia se transformou num livro, que deu a imortalidade ao seu autor” (1876: XII). De como conseguiu esta obra a proeza de agradar às gerações seguintes e fintar as evoluções do gosto literário, tornando-se num monumento da literatura espanhola e um dos mais célebres da europeia, em vez de morrer depois de ter suscitado tão grande gargalhada. Porém, é muito interessante a opinião que o crítico português detém no século XIX. Pois, P. Chagas, apesar de não concordar com o Sr. Tubino, alega que o processo paródico é o “processo *quixotesco*” que atua na imortal obra de Cervantes como diálogo intertextual entre os diferentes géneros literários abordados na obra, assim como entre as suas histórias intercaladas. Ou seja, o anacronismo das histórias de cavalaria que suscita na época de Cervantes o riso é o fio condutor do *Quixote*. Neste sentido, cito Michel Foucault:

Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino meticoloso que se detém diante de todas as marcas da similitude. [...]. Ora, ele próprio é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas. Não porém inteiramente: pois, em sua realidade de pobre fidalgo, só pode tornar-se cavaleiro, escutando de longe a epopeia secular que formula a Lei. O livro é menos sua existência que seu dever. Deve incessantemente consultá-lo a fim de saber o que fazer e dizer, e quais signos dar a si próprio e aos outros para mostrar que ele é realmente da mesma natureza que o texto donde saiu. (FOUCAULT, 2000: 62)

Continuando com o seu Prefácio, o crítico português começa agora por traçar o quadro da história política da Europa e segue com o da história literária, ambos relativos à época de Cervantes. Quanto a este último aspeto, destaca o autor nomes como o de Lope de Vega,

Calderón de la Barca e Shakespeare. Posteriormente, ao relacionar a história política com a literária relaciona também a ausência de liberdade com a paródia e o burlesco “Nas épocas em que a ausência da liberdade faz com que predomine na literatura o elemento frívolo, a paródia é um dos géneros mais cultivados, o burlesco é uma das formas da arte” (1876: XIV).

Passando depois a refletir sobre o processo de criação de Cervantes, Chagas evoca os géneros que o primeiro adotou no seu *Quixote* e que atraíam o público do seu tempo – a comédia ou drama de enredo, o género burlesco e a pastoral, sobrepondo, no entanto, o génio do autor à dialética literária: “mas o génio do autor quebrou imediatamente os estreitos moldes desse género; as figuras burlescas tomaram vida, animação e realidade; o que estava para ser simplesmente uma paródia tornou-se um estudo sublime da alma humana.” (1876: XV). Contudo, P. Chagas, que com anterioridade se dirigia à crítica cervantista sua contemporânea como “comentadores desvairados”, adota agora uma linguagem afim ao romantismo, “o que o sublime escritor espanhol fez, foi criar duas figuras profundamente humanas, não pelos processos mecânicos da alegoria ou da arte refletida, que nunca podem dar senão títeres, mas pela força irresistível e quase inexplicável do génio.” (1876: XV).

P. Chagas traça também a biografia de Cervantes no pressuposto de que as próprias aventuras e vida do célebre autor explicam por si só a original ideia do *D. Quixote*. Discorre comparativamente sobre Cervantes e *D. Quixote*, no que denomina “o carácter quixotesco de Cervantes”, facto que o leva a comparar Cervantes com *D. Sebastião* pela sua participação na batalha de Lepanto e pelo espírito cavaleiresco que ambos encarnavam. Assim, e dirigindo-se diretamente a Cervantes, refere o seguinte:

Doido, mil vezes doido, tu, que acreditas na honradez, na castidade, na fé cavaleiresca; tu, que supões que basta haver-se combatido em Lepanto para se ter direito à gratidão da pátria; tu, que imaginas que os príncipes da Europa pensam um momento só nos seus súbditos cativos, na sua fé ultrajada, e vão combater platonicamente pela ideia santa, pela cruz, pela fraternidade cristã! És doido, sim, doido, monomaniaco, perigoso, e, se fosses rei, perdias um reino como *El-Rei D. Sebastião* perdeu Portugal.” (“Prefácio”, 1876: XVII)

Uma parte importante da biografia de Cervantes traçada por Pinheiro Chagas está constituída pela história das relações do escritor espanhol com Portugal. A presença de Cervantes em terras portuguesas e as referências a Portugal que o autor faz na sua obra são os dois aspetos dessas mesmas relações: “esse afeto de Cervantes pelo nosso país manifesta-se a cada momento nas suas obras. Conhece e ama a nossa literatura, encanta-o a nossa língua.” (1876: XXIII)

Os últimos dois capítulos do estudo crítico são dedicados ao percurso literário de Cervantes. O nosso crítico português segue agora algumas das obras do célebre escritor espanhol considerando-as a par com a própria vida do autor do *D. Quixote*. Contudo, enfrentando-se agora a uma polémica questão como é a da autoria da continuação do *Quixote*, publicada sob o pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, em Tarragona³. Polémica, que outorgava como hipótese a autoria desta segunda parte do *D. Quixote* a Lope de Vega. Dedicando então a esta questão todo um capítulo, Chagas retira-lhe, no entanto, a má intencionalidade à singularidade da mesma ao argumentar que “Não seria de estranhar a publicação desta segunda parte, nessa época, sobretudo, em que os continuadores procuravam explorar o sucesso alcançado pelos livros a cuja sombra se acolhiam” (1876: XXVIII). Termina por argumentar a autoria de Lope de Vega razoando, contudo, quanto a qualquer que pudesse ser a identidade do pseudoautor, pois, “imitando a letra do D. Quixote, não compreendeu o seu espírito” (1876: XXVIII). Cabe, deste modo, citar o parágrafo no qual P. Chagas expõe o seu parecer respeitante a esta particular polémica, por ser notável a sua argumentação.

O Sr. Mainez, aventa uma hipótese que nos quadra completamente: a de que foi Lope de Vega o continuador misterioso do *D. Quixote*. Dá-se mesmo um facto singular, que apresentamos debaixo da nossa palavra de honra, único meio que temos de comprovar a veracidade do que dizemos. Ainda nos não chegara às mãos o eruditíssimo livro do Sr. Mainez, quando esta hipótese se formulou no nosso espírito, ao acabarmos de ler o *D. Quixote* de Avellaneda, na tradução de Germond Delavigne, por não termos encontrado nas bibliotecas lisboenses o original espanhol. (“Prefácio”, 1876: XXVIII)

Pinheiro Chagas demonstra o seu conhecimento sobre a polémica questão da autoria do *D. Quixote* de Avellaneda sob um longo confronto entre as edições do *Quixote* de Miguel de Cervantes e de Avellaneda e entre a obra e carácter de Lope de Vega e a as de Cervantes. Ainda assim, importa destacar outro ponto do estudo crítico de P. Chagas e que é a sua apreciação sobre Sancho Pança. De forma a dar coerência à sua hipótese, diferencia, o crítico português, o Sancho Pança de Cervantes do Sancho Pança de Avellaneda, contrastando algumas das suas características. Tendo em conta que se insere na interpretação romântica do *Quixote* o binómio Sancho Pança/D. Quixote, como uma antinomia entre o espírito e a matéria, representada esta última pelo famoso escudeiro, é possível dizer que se vê Sancho “desagraviado” – como diria

³ “Entre finales de agosto y septiembre de 1614, Miguel de Cervantes Saavedra pudo tener entre las manos el *Segundo tomo del ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*. Compuesto por el Licenciado Alonso de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas. El libro se decía impreso por Felipe Roberto en Tarragona y venía dedicado “Al alcalde, regidores y hidalgos de la noble villa de Argamesilla, pátria feliz del Hidalgo Caballero don Quijote de la Mancha», desvelando así un origen que había querido olvidar el autor de la primera parte. A la dedicatoria le seguía un prólogo pendenciero y un soneto firmado por un tal Pero Fernández, que remedaba el de Solisdán en los preliminares de 1605.” (GÓMEZ CANSECO, 2005: 157)

o Cavaleiro da Triste Figura –, pela sensibilidade de um português que lhe encontra uma grande dimensão humana:

Sancho Pança é cómico, é burlesco, mas estragaram-lhe o tipo primitivo. Já estamos longe daquele fiel escudeiro, profundamente dedicado, cheio de siso no fundo, de siso natural, e desvairado apenas pelo que lhe diz seu amo. Como não há de ele acreditá-lo? Vê-o tão sensato, tão ajuizado, tão sábio, tão valente, tão bondoso, tão amigo da justiça e da verdade! Segue-o confiando nas suas promessas, deixando-se guiar por ele à conquista dos reinos fantasiados. A cada instante o seu bom senso lhe diz que seu amo se engana, mas de cada vez torna a supor que a inteligência superior de D. Quixote lhe revela coisas, que ele na sua ignorância não pode compreender. É uma criação tão admirável como a de D. Quixote, esta de Sancho Pança, o homem chão e simples, todo prosa e todo bom senso, que se deixa conduzir por D. Quixote, [...], mal pode compreender como toda a sua inteligência, toda a sua bravura, toda a sua erudição, o não preservam de confundir moinhos com gigantes. [...]. Este Sancho, que representa o bom senso prático, e que por isso mesmo está sempre cheio de provérbios, essas máximas da sabedoria e da experiência popular, é uma criação felicíssima. (“Prefácio”, 1876: XXXI – XXXII)

Finalmente o estudo crítico termina com a analogia entre Cervantes e Camões, exaltando o espírito cavaleiresco representado por ambos, como glória e perdição da Península Ibérica: “um e outro representam o espírito cavaleiresco, que foi a grandeza e a glória de Espanha e Portugal, esse espírito cavaleiresco e audacioso, que levou a um tempo ao berço e ao túmulo do sol, as naus portuguesas de Gama e as caravelas espanholas de Colombo.” (1876: XXXIII). Prosseguindo com o desenvolvimento da ideia de que o *D. Quixote* é uma epopeia impossível dissimulada pelo riso numa atitude de “autoironia” que Cervantes caracteriza:

Mas Camões morreu com o espírito cavaleiresco, e Cervantes sobreviveu-lhe; por isso aquele teve a epopeia, este o romance cómico; aquele pode exaltar a coragem, a valentia, a abnegação, a glória de combater pelo seu rei, pelo seu Deus, e pela sua dama; Cervantes teve de se rir dos que combatiam pela sua dama, pelo seu Deus, e pelo seu rei. Cervantes é Camões depois da experiência de Alcácer-Kibir, é a cavalaria sobrevivendo a si própria, e rindo-se de se ver anacrónica. (“Prefácio”, 1876: XXXIII)

Assim como o sucesso d’ *Os Lusíadas* não expirou com o seu autor, o célebre *D. Quixote* também não morreu com Cervantes. Antes pelo contrário, ampliou-se cada vez mais e tornou-se universal. A bibliografia quixotesca engrossa, nos nossos dias, muitos volumes, e são inúmeras as suas edições e obras que se escreveram como sua análise crítica. Assim, são também inúmeras as traduções que para muitas línguas se realizaram desta obra imortal. Nós, os portugueses, também lhe atribuímos uma esplendida homenagem quando a Companhia Literária do Porto lhe levantou um monumento na primeira Edição Monumental do *D. Quixote* que se realizou entre os anos 1876 e 1878. Sobre a singular história desta tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* se debruçará então o próximo capítulo.

3. O D. Quixote de la Mancha e a sua tradução portuguesa de 1876-78

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas; [...] ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba. En la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas [...]. Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. (CERVANTES, 2016: 660-661)

Esta passagem, transcrita da obra de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), conta-nos como o autor desta história procurou com “curiosidad y diligencia” a continuidade das façanhas de D. Quixote. Não as encontrou, pelo menos, “por escrituras auténticas”. Porém, a sorte deparou-lhe com uma caixa de chumbo, achada entre os escombros de uma ermita antiga, que se renovava, e, no interior da qual se encontravam uns antigos pergaminhos, “escritos con letras góticas, pero en versos castellanos”, contendo novidades do famoso cavaleiro andante.

A paráfrase acima tem como objetivo estabelecer um paralelo com a própria história da tradução da obra, realizada em Portugal, entre os anos de 1876 e 1878. Esta passagem, que se encontra no último capítulo da primeira parte do *D. Quixote*, destaca a curiosidade que também certos factos da sua tradução levantam. Factos e “escrituras auténticas” que encarecem o que se conta, na tentativa de um reencontro com esta precisa tradução, da sua permanência e da sua continuidade.

3.1 Da primeira edição original à tradução portuguesa de 1876-78

Consoante a referência já apresentada no capítulo anterior, os primeiros contactos em Portugal com a obra de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, estão assinalados pelas duas edições em língua espanhola da obra que surgiram em Lisboa logo em 1605, ano da sua publicação inaugural. A primeira edição, de Jorge Rodrigues, tem data de Licenças – a da Inquisição –, de 26 de fevereiro do ano 1605; e a segunda, de Pedro Crasbeeck, surge com a data de Licença, um mês depois, a 27 de março de 1605.

Refere Jorge Peixoto que, tal como outras obras da literatura espanhola, o *D. Quixote* não encontrou grande divulgação em língua portuguesa, pois em Portugal as classes cultas, mesmo se não tivessem propensão para se debruçarem sobre a cultura espanhola, não encontrariam grandes dificuldades de compreensão ao ler os autores espanhóis na sua língua de origem. No entanto, “encontramos entre nós um maior número de traduções da imortal obra de Cervantes do que seria de esperar, apesar de estas, assim como a apresentação gráfica das edições, serem bastante imperfeitas. Os méritos do *D. Quixote* explicam facilmente esta divulgação.” (1961: 597). Seguindo Jorge Peixoto, o século XVII contou com quatro edições portuguesas do *D. Quixote* em castelhano, ou seja, contabilizando as duas edições mencionadas no parágrafo anterior, mais uma edição do mesmo ano (que Jorge Peixoto não identifica) e outra, apenas da segunda parte da obra, datada de 1617.

Haverá que chegar ao ano 1794, ou seja, aos finais do século XVIII, para se encontrar a primeira tradução em português, “em apresentação gráfica deficiente, que é ainda uma edição de características populares, tal como já acontecera às lisboetas seiscentistas.” (*idem*: 597). Inserida num quadro de possíveis traduções do *Quixote* realizadas em Portugal, refere Jorge Peixoto que a tradução seguinte surgirá praticamente cinquenta anos depois, em 1853, “com a ortografia atualizada, recorreu à ilustração, facto novo nas edições do *Quixote* em Portugal.” (1961:598). O mesmo autor aduz que posteriormente à tradução de 1853 unicamente se irá encontrar duas traduções, uma com data de 1877 e outra datada entre os anos de 1876 e 1878.

A tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* realizada pelos Viscondes de Castilho e Azevedo, e Pinheiro Chagas, entre os anos de 1876 e 1878, assim como a tradução com data de 1877, da autoria de Benalcâfor, marcam um novo rumo no quadro das traduções possíveis desta obra em Portugal. Quanto à qualidade das mesmas, aduz Jorge Peixoto que:

São tradutores escrupulosos e de prosa escorreita. Levados talvez pela inferioridade em que se viam as nossas letras no capítulo das traduções do *Quixote* ou ainda tentados pelo belo exercício que tal poderia constituir, realizaram trabalho de largo merecimento. (PEIXOTO, 1961: 598)

Estas traduções paradigmáticas acabaram por adquirir um carácter ortodoxo a que correspondem duas vias de filiação distintas, quebrando-se quase um século depois com a tradução de Aquilino Ribeiro (1954-55). Destaca-se, no entanto, a tradução vulgarmente conhecida como a dos Viscondes de Castilho e Azevedo, que se caracteriza, não só por ser a primeira tradução da obra realizada em Portugal a contar com uma edição monumental, assim como por marcar um auge quanto ao ponto de vista gráfico.

3.2 A Edição Monumental do *D. Quixote*

A interessante história da Edição Monumental do *D. Quixote*, editada no ano de 1876 a primeira parte, e em 1878 a sua segunda parte, inicia as suas “andanzas” com a fundação da Companhia Literária do Porto. Esta empresa, fundada no Porto nos finais do ano de 1874, teve como objetivo lançar no mercado português e brasileiro obras-primas, tanto da literatura nacional, assim como da estrangeira, tendo subsistido unicamente até novembro de 1884. Na Companhia figurava como Presidente da Assembleia Geral o Visconde de Macedo Pinto; como Diretores: o Visconde de Azevedo, o Dr. António Augusto C. Veloso e H. Guichard, e como Gerente, José António de Castanheira.

A direção da Companhia Literária, que inicialmente duvidou entre a publicação de *O Inferno* de Dante (c. 1304), *Os Lusíadas* (1572) e o *D. Quixote* (1605), resolveu iniciar a sua atividade com a imortal obra de Miguel de Cervantes. A edição, que deveria honrar a arte quanto à sua impressão, tinha como primordial objetivo o ênfase no seu aspeto gráfico e formato luxuosos. Enriquecida com desenhos de Gustave Doré, o afamado ilustrador francês do século XIX; com gravuras de H. Pisan, as mesmas que ilustraram a tradução francesa do *D. Quixote* realizada por L. Viardot e editada pela Casa Hachette de Paris em 1863; a impressão, em papel acartonado, formaria dois grossos volumes. A sua publicação deveria consistir de sessenta cadernetas – fascículos –, contendo cada uma delas pelo menos duas gravuras, o que exigia que se retirassem cinquenta exemplares devidamente rubricados pelo Presidente da Companhia, para destiná-los ao Rei e aos acionistas.

Devido às características de exceção que a Edição Monumental do *D. Quixote* teria de apresentar, também a sua tradução para a língua portuguesa deveria ser atribuída a reconhecido homem de letras, insigne conhecedor da língua nacional e ilustrado tradutor. Com este intuito foi inicialmente atribuída a valorosa tarefa ao saber de António Feliciano de Castilho. Contudo, o seu falecimento a 18 de junho de 1875 entorpeceu a continuidade da tradução, quando esta ainda se encontrava numa fase inicial e sem a publicação de qualquer uma das suas cadernetas.

Manuel Pinheiro Chagas, no estudo crítico que prefaciou a Edição Monumental do *D. Quixote*, manifesta o seu grande pesar pelo inesperado desaparecimento do Visconde de Castilho, e revela a interrupção da tradução para a língua portuguesa da imortal obra de Cervantes.

Ao escrever as primeiras linhas deste prólogo, não posso deixar de me lembrar, com tristeza profunda, do grande escritor português, que originariamente se incumbira desta honrosa mas difícil tarefa. A morte veio saltar o visconde de Castilho, quando ele nem sequer pozera a mão na obra que deveria ser a coroa e a glória suprema da sua tão

gloriosa velhice. Ficou incompleta a própria tradução do grande livro espanhol, e o insigne prosador, que se encarregara de nacionalizar D. Quixote e Sancho Pança, como nacionalizara Alceste e Sganarello, deixou cair a pena, quando andava a pôr em bom e castiço português os impagáveis chistes de Cervantes. Por uma ironia cruel a morte veio interrompe-lo, não quando ele murmurava os versos de uma elegia, mas quando procurava no teclado do nosso idioma a nota cômica mais própria para traduzir os desvarios do cavaleiro da Triste Figura e as simplicidades do seu escudeiro. (“Prefácio”, 1876: V)

O autor do Prefácio à Edição Monumental do *D. Quixote* não especifica o momento exato das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura em que Castilho “deixa cair a pena”. Porém, na Coordenação e Anotações do 2º Conde de Azevedo às *Cartas de Camilo Castelo Branco ao 1º Conde de Azevedo*, surge um número concreto do capítulo até ao qual o tradutor teria realizado a sua versão.

A tradução do *Dom Quixote* foi confiada ao saber consumado de Castilho, um dos mestres da nossa língua; mas quando o trabalho da versão apenas se encontrava no cap. XXV, ocorreu a morte do grande escritor. E nada estava ainda publicado sequer, quando ele faleceu. (AZEVEDO, 1926:110)

O que o 2º Conde de Azevedo aduz sobre o capítulo até ao qual ocorreu a tradução da Edição Monumental realizada por Castilho é sem dúvida muito interessante. Ao ser confrontado com o *Comércio do Porto* de 8 de maio de 1876, o qual noticia a publicação da primeira caderneta da Edição Monumental, surge um desfasamento sobre em qual dos capítulos se encontrava a tradução de Castilho aquando do seu desaparecimento.

A tradução do romance foi feita pelo Sr. Visconde de Castilho até perto do livro XXXV onde foi surpreendido pela morte que o roubou às letras e à pátria que encheu de glórias. As poucas páginas que o seu trabalho contém a 1ª caderneta deixam apreciá-lo já: linguagem corretíssima, verdadeiramente vernácula, passada pelos magníficos moldes quinhentistas. (*Comércio do Porto* Nº 108, 1876: Suplemento)

Por um lado, o 2º Conde de Azevedo refere que a morte de Castilho sucede quando o seu trabalho “apenas se encontrava no Cap. XXV”. Por outro, o *Comércio do Porto* notifica que o romance foi traduzido por Castilho “até perto do cap. XXXV”. Embora possa suceder que o desfasamento se deva a um erro tipográfico, o 2º Conde de Azevedo ao transcrever precisamente a notícia do *Comércio do Porto* Nº 108 nas notas e coordenação das cartas de *Camilo Castelo Branco ao 1º Conde de Azevedo*, mantém o número do capítulo até ao qual ocorreu a tradução de Castilho notificada pelo jornal da época. É curioso que o 2º Conde de Azevedo não corrija, esclareça ou referencie este aspeto, quando as suas anotações demonstram um particular interesse na história da Edição Monumental do *D. Quixote*, à qual dedica um

capítulo. Torna-se interessante tentar perceber em qual destas duas referências bibliográficas poderá faltar ou sobrar um “X”.

Lembrando-me das histórias intercaladas do *D. Quixote* e do espírito romântico, que entende a capacidade de captar semelhanças afastadas como análoga à faculdade de instituir comparações entre valores que à primeira vista são incomensuráveis, como é o caso da transposição do mundo físico para o espiritual, permito-me salientar um outro aspeto curioso.

Na sua exposição crítica, Pinheiro Chagas refere que a incompletude da tradução da Edição Monumental do *D. Quixote* sucedeu no momento em que Castilho “deixa cair a pena, quando procurava no teclado do nosso idioma a nota cômica mais própria para traduzir os desvarios do Cavaleiro da Triste Figura” (1876: V). Embora o prefaciador não especifique quantitativamente o número preciso do capítulo em que Castilho “deixou cair a pena”, dando mais atenção às palavras “os desvarios do Cavaleiro da Triste Figura”, é possível pensar que nas suas palavras a ironia não é casual. Pois, tomando como certa a referência do 2º Conde de Azevedo “o trabalho da versão apenas se encontrava no cap. XXV” quando o tradutor faleceu, e lendo-se, no seu seguimento, precisamente o cap. XXV da obra traduzida, encontramos que este capítulo tem como título “Que trata das estranhas coisas que em Serra Morena sucederam ao valente cavaleiro da Mancha, e da imitação que fez da penitência de Beltenebros”. Não poderia estar P. Chagas a referir-se precisamente ao Capítulo XXV como sendo o último traduzido por Castilho? Na realidade, a frase “os desvarios do Cavaleiro da Triste Figura”, usada por Chagas, ao ser confrontada com o título do Capítulo XXV, remete para uma semelhança de significado entre ambas, passível de ser entendida como indicação do capítulo em que Castilho “deixa cair a pena”. Ainda assim, na continuidade da leitura do Capítulo XXV do *Quixote* encontramos uma carta escrita pelo D. Quixote que deverá ser entregue por Sancho Pança a Dulcineia:

Carta de D. Quixote a Dulcineia del Toboso

Soberana e alta senhora!

O ferido do gume da ausência, e o chagado nas teias do coração, dulcíssima Dulcineia del Toboso, te envia saudar, que a ele lhe falta. Se a tua formosura me despreza, se o teu valor me não vale, e se os teus desdêns se apuram com a minha firmeza, não obstante ser eu muito sofrido, mal poderei com estes pesares, que, além de muito graves, já vão durando em demasia. O meu bom escudeiro Sancho te dará inteira relação, ó minha bela ingrata, amada inimiga minha, do modo como eu fico por teu respeito. Se te parecer acudir, teu sou; e, senão, faz o que mais te aprouver, pois com acabar a minha vida terei satisfeito à tua crueldade e ao meu desejo.

Teu até à morte

O Cavaleiro da Triste Figura

(CERVANTES, 2016: 192)

Fazendo minhas as palavras que Sancho Pança profere ao ouvir a carta do seu senhor, ousaria dizer como ele: “e como encaixa bem para assinatura aquilo do Cavaleiro da Triste Figura!” (1876-78: 193). Pois, do mesmo modo não poderia ter encaixado Pinheiro Chagas a menção do “Cavaleiro da Triste Figura” para se referir ao capítulo no qual Castilho deixou incompleta a tradução? Não poderia coincidir a expressão de P. Chagas com o conteúdo do capítulo XXV do *Quixote*, o mesmo que é referido pelo 2º Conde de Azevedo? Ou seja, “ironicamente”, não poderá estar Pinheiro Chagas a efetivar este aspeto?

O que também não deixaria de ser uma ironia do destino, e agora dando azo ao romance e “às voltas e reviravoltas do Quixote”, seria o facto de Castilho ter deixado incompleta a sua tradução do *D. Quixote* em algum momento de um capítulo que contém uma carta, na qual o remetente se despede com as trágicas palavras de “Teu até à morte”.

É também com pesar pelo desaparecimento de Castilho que Pinheiro Chagas justifica a sua presença em tão excelsa obra, como a que deveria ser a Edição Monumental do *D. Quixote*, ao dizer “Mas o prólogo, o estudo que deveria preceder a versão, nem fora começado, e foi só isso o que me decidiu a incumbir-me de tão hercúleo trabalho.” (1876: V). Efetivamente, Pinheiro Chagas, não só é o autor do estudo crítico que precede a tradução do *Quixote* para a língua portuguesa editada entre os anos de 1876 e 1878, assim como é também o autor de parte dessa mesma tradução, conforme se verá.

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmedar, y abusos que mejorar, y deudas que sastisfacer.
(CERVANTES, 2016: 120)

Tal como o *D. Quixote* no seguimento de algumas “prevenciones”, continuo a história da tradução do *Quixote* para a língua portuguesa editada entre os anos de 1876 e 1878.

Só em 1876, depois de vencidas as dificuldades originadas pelo falecimento de António Feliciano de Castilho quanto à sua sucessão, saiu a primeira caderneta. A primeira caderneta foi a única em que figurou somente o nome do Visconde de Castilho. A partir da segunda caderneta, e até à vigésima primeira, somou-se o nome do Visconde de Azevedo, ficando a Edição Monumental do *D. Quixote* conhecida até aos nossos dias pela designação da Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. E, é logo a partir da vigésima segunda caderneta que surge também o nome de Manuel Pinheiro Chagas como autor desta tradução.

Porém, a atribulada sucessão do Visconde de Castilho merece agora uma atenção especial.

Conforme a correspondência de *Camilo Castelo Branco ao 1º Conde Azevedo*⁴, o seu coordenador e anotador – 2º Conde de Azevedo –, aduz que depois da morte de Feliciano de Castilho a 18 de junho de 1875 alguém indicou o nome do Visconde Júlio de Castilho para sucessor de seu pai na tradução do *Quixote*, sem esclarecer a identidade de quem poderá ter tomado essa iniciativa. O filho de Feliciano de Castilho não aceita a insigne tarefa e indica, por sua vez, o nome de Camilo Castelo Branco. Nome que terá sido lembrado na fase inicial da tradução, como se verá mais adiante. Esclarece a este respeito o 2º Conde de Azevedo que a correspondência de *Camilo Castelo Branco ao 1º Conde de Azevedo* está incompleta, no entanto, figuram cartas que projetam alguma luz para a reconstituição da história da Edição Monumental.

Transcrevo o final de uma carta escrita um mês depois de falecido Castilho, pelo 1º Conde de Azevedo, como resposta a uma carta de Camilo Castelo Branco, que não se encontra referenciada.

Lá vai o Castilho pai, e creio bem que o filho seja habilíssimo para continuar a tradução; há porém na Companhia Literária bastantes embaraços ao presente, e não sei se para realizar a publicação do *D. Quixote* poderá prescindir-se dum continuador da tradução mais conhecido que o jovem filho do velho Mestre!

Para os assinantes se não escaparem precisa-se de um nome que lhes imponha respeito. Por ora, fico por aqui, mas pode ser que ainda sobre este ponto me explique um tanto mais.

Porto 18 de Julho de 1875

Seu Att.º Am.º e obrgdm.º Criado

Francisco de Azevedo

(AZEVEDO, 1926: 111)

Refere o 2º Conde de Azevedo não ter em seu poder também a carta que Camilo Castelo Branco enviou como resposta à acima citada. Possui, porém, uma outra carta que o 1º Conde enviou a este último a 6 de agosto do mesmo ano, pela qual se poderá perceber a resposta de Camilo à carta de 18 julho de 1875, que passo a transcrever.

Ex.^{mo} Amigo. – Como esta carta deve ser um tanto reservada vai escrita por mão própria, e por isso já V. Ex.^a compreende como em duplicado me custa escrevê-la: primeiro pelo trabalho de formar as letras e segundo sobretudo pelo martírio que lhe dou obrigando-o a lê-la! Voltemo-nos, pois, ambos para o Céu e peçamos-lhe paciência. Vamos ao essencial.

Quando se assentou na Companhia Literária em publicar o *D. Quixote*, o Castanheira não sei de que motu, se próprio, ou alheio, tinha falado ao falecido Castilho na tradução,

⁴ O título de Conde de Azevedo foi decretado por D. Luís I de Portugal em 23 de novembro de 1876 a favor de Francisco Lopes de Azevedo Velho da Fonseca de Barbosa Pinheiro Pereira e Sá, Visconde de Azevedo. Quando foi publicada a primeira caderneta da Edição Monumental do *D. Quixote*, o tradutor mantinha ainda o título de Visconde de Azevedo. Em 1926, data da coordenação e anotações das cartas de *Camilo ao 1º Conde de Azevedo*, o Visconde de Azevedo é nomeado como 1º Conde de Azevedo.

ou pelo menos tinha feito correr o rumor que o grande poeta traduziria o grande Romance; quando se falou no assunto em Direção pela primeira vez na minha presença eu lembrei por impulso natural a pessoa de V. Ex.^a e o colega Veloso era da minha opinião, porém como o rumor já andava espalhado de que era o Castilho o tradutor, eu retirei logo a minha indicação por muitas razões, que ficam para quando conversarmos.

Agora morreu o grande vulto, e o filho, que não conheço, escreveu uma carta muito obsequiosa para a Direção, escusando-se de continuar a tradução, que alguém sem eu saber, lhe havia oferecido, e lembrando a pessoa de V. Ex.^a para continuador do trabalho do Mestre pai; é porém a carta escrita finamente, e eu, lendo-a, pareceu-me descobrir nela o verso de Virgílio na Égloga, que em outro tempo me atrevi a traduzir: “Et fugit ad salices: et se cupit ante videri.” Não duvido, antes creio, que o rapaz tenha talento, pois é de raça, e que seja capaz de seguir na tradução, mas acho-o muito moço para fazer o Prefácio em que se diga a biografia de Cervantes, se apreciem as suas obras, sobretudo o Romance traduzido. Atendendo ao que V. Ex.^a me diz na sua última carta, e sendo reciproca a estima que mostram um pelo outro porque não se hão de entender, e acabarem ambos o que resta a escrever do livro, e vir depois o nome de ambos autorizar o Frontespício da nova publicação? Diga-me se aprova esta minha lembrança e, aprovando-a, se consente que eu dê aqui algum jeito para correr o negócio por este caminho; como tenciono partir daqui para a Póvoa até ao dia 12 e seguir depois para Azevedo até ao dia 25, o mais tardar, se V. Ex.^a poder, responda a esta para aqui.

Que vá indo melhor dos seus incómodos é o que cordialmente deseja
O seu sincero Am.^o e Cr.^o obrigado

Porto, 6 de Agosto de 1875

Francisco de Azevedo
(AZEVEDO, 1926: 112-113)

A extensa carta datada a 6 de agosto de 1875 e enviada pelo Visconde de Azevedo a Camilo Castelo Branco é reveladora de vários aspetos. Primeiro, demonstra, não só o especial interesse do Visconde de Azevedo pela nomeação de Camilo para tradutor do *Quixote*, como também que esse interesse surge na origem da escolha da nomeação de um tradutor para a Edição Monumental.

Segundo, e à semelhança de um romance, resulta que o Sr. Castanheira, Gerente da Companhia Literária do Porto, terá proposto a Feliciano Castilho a tradução da imortal obra de Cervantes, ou que ecoou o nome de Castilho como seu insigne tradutor. Tendo em conta que o rumor já circulava, “esqueceu” então o Visconde de Azevedo a sua proposta no que a Camilo como tradutor se refere. Porém, o Visconde de Azevedo, que mantém o seu interesse em Camilo, assim o demonstra quando o incentiva a dar continuidade à tradução para língua portuguesa do *Quixote*.

Por último, refere ainda o Visconde de Azevedo a Camilo Castelo Branco as desculpas de Júlio de Castilho por não aceitar o convite que lhe fora feito para continuar ele próprio a tradução. Ou seja, outro nome já tinha surgido, o de Júlio de Castilho. Pois, Júlio de Castilho e Camilo teriam reciprocamente sugerido. Situação que muito provavelmente estaria mais esclarecida na carta desaparecida de Camilo ao 1º Conde De Azevedo. Apesar do Visconde de

Azevedo não estar totalmente convencido quanto à idoneidade de Júlio de Castilho, no seu sentido prático sugere a Camilo uma parceria entre os dois nomeados. Porém, Camilo Castelo Branco apressa-se a responder ao Visconde de Azevedo, logo no dia imediato, 7 de agosto de 1875, numa carta em que agradece a honra, e escusando-se do encargo da tradução. Contudo, insiste Camilo na escolha de Júlio de Castilho, que elogia como adequado para sucessor do pai: “Quando indiquei o 2º visconde de Castilho apontei-o como habilíssimo para o encargo. Sei que ele sabe a língua admiravelmente” (1924: 114). O qual denota anteriores sugestões.

Camilo Castelo Branco continua a informar o Visconde de Azevedo sobre os posteriores sucessos. Júlio de Castilho instou de novo Camilo para suceder F. Castilho na tradução, aspeto que os jornais chegam a notificar. O grande romancista, face a repetidas insistências, e com receio de novas solicitações de parte da Companhia Literária, escreve apelativamente ao Visconde de Azevedo uma extensa carta, que passo a transcrever na totalidade devido ao seu singular valor.

Meu presado amigo e Exm.º Sr.

Tive de retirar da Póvoa logo que tomei o segundo banho de mar. Apareceram-me sofrimentos novos que a ciência considerou precursores da saúde; eu, porém, que já não engulo a pilula do paradoxo, retirei-me com uma boa irritação de intestinos e algumas dores suplementares às que levei.

Eis a razão por que não fiz a V. Ex.^a a minha almejada visita, e desta forçada culpa solícito perdão.

No dia 27 do corrente vou com os meus filhos para Coimbra; e, na passagem pelo Porto, deixarei em casa de V. Ex.^a a crónica da Trindade.

O Visconde de Castilho escreveu-me, há 15 dias, em termos muito lisonjeiros e não sei se muito sinceros, pedindo-me que continuasse a tradução do D. Quixote. Ao mesmo tempo, os periódicos autorizados pela *Justiça*, jornal do Castanheira, anunciavam ao orbe que eu era o tradutor do D. Quixote. Quando esta inexatidão indiscretamente se propalava – como quem dava aperceber que eu estava aqui às ordens do Castanheira – respondia eu ao visconde o que já havia comunicado a V. Ex.^a, declinando de mim o encargo, e dele a esperança em tão honrosa proposta.

Depois disso ainda veio um telegrama a que respondi na conformidade da carta.

A meu ver, o visconde está fazendo, como cá dizem os labregos, *partes* de modéstia; porém, se eu me engano, é muito natural que o Castanheira, sabendo quanto eu respeito, amo e venero V. Ex.^a, recorra ao direito que V. Ex.^a tem a ser de mim obedecido. Todavia, eu tenho como coisa segura que, sabendo V. Ex.^a com quanto constrangimento eu aceitaria tal encargo, se esquivará a entrevir nestas negociações.

E falarei com a máxima franqueza a V. Ex.^a: 1º – não gosto do livro – 2º acho-o descabido neste tempo; 3º, como pretexto para as gravuras, não colhe o argumento por que as duas que vi são muito ordinárias, mal inventadas, sem nitidez, nem relevo. O Doré esconde-nos a cara do cavaleiro poleado pelas azas do moinho; quando o essencial do quadro era a parte mais expressiva do episódio – a fúria, o espanto, a dor, que não se pode manifestar nas costas do D. Quixote, na estúpida admiração do Sancho. Pondo, porém, de parte esta ceifa na ceara alheia – darei as duas mais cabais razões: continuar a forma inimitável de Castilho, e lesar-me grandemente nos meus interesses imprescindíveis, por que vivo na galé das letras portuguesas.

Os meus fúteis escritos são pagos de modo que em metade do tempo lucro mais do que lucraria no extenso trabalho da versão. Era-me impossível pedir mais do que se dava ao Castilho; e eu nem pelo quadruplo aceitaria igual tarefa.

Aí estão sem reserva todas as impugnações que eu só a V. Ex.^a expendo.
Abraça-o com a maior estima o de V. Ex.^a

S. M. Seide, 25 de Setembro 1875

Camilo Castelo Branco
(AZEVEDO, 1924: 116-117)

Camilo Castelo Branco não teve qualquer reserva ao escusar-se como sucessor de António Feliciano de Castilho na tradução do *Quixote*. Não deixa de ser interessante que um dos seus argumentos seja o não gostar da grande obra de Cervantes, assim como curiosamente sugestiva é a sua argumentação quanto ao despropósito de uma tradução e edição da mesma naquela época. Pois, a sua apreciação crítica aos desenhos do grande ilustrador da época demonstram um cabal conhecimento da imortal obra de Cervantes. E o fator monetário que Camilo expõe sem reservas ser-lhe-ia também bastante pertinente. Com esta carta fica então excluída a hipótese de que a sucessão da tradução da Edição Monumental fosse entregue a Camilo Castelo Branco. Apesar de interessado, o Visconde de Azevedo acolhe os motivos de Camilo numa carta posterior, datada de 28 de setembro de 1875 e reveladora da existência de mais correspondência sobre a questão da sucessão de Castilho, “a sua primeira carta (recebi ontem duas) me fez perder toda a esperança! O que sobretudo me magoou foi ser a sua doença o motivo.” (1924: 119-120).

Refere o Visconde de Azevedo que Camilo lhe escreveu duas cartas. Numa carta com data de 26 de setembro de 1875, antecedente também à que respondeu a 28 de setembro o Visconde de Azevedo, Camilo endereça inclusive ainda uma outra carta, que recebeu de Júlio de Castilho. Solicita, porém, Camilo, ao Visconde, que inutilize a de Júlio de Castilho. Como o Visconde de Azevedo não a inutilizou, passo a transcrever a carta que Júlio de Castilho enviou a Camilo Castelo Branco a 24 de setembro de 1875.

Meu caro Amigo

Recebi as suas duas cartas, uma datada da Póvoa a 19, outra de S. Miguel de Seide em 23. A sua decisão é terrível. Parece-me porém que o escolhido será o Latino Coelho. Por hoje nada mais do que assignar-me.

De V. Ex.^a amigo, admirador

Lisboa 24 de Setembro de 1875

Castilho, Júlio
(AZEVEDO, 1924: 119)

Júlio de Castilho mostra-se consternado pela negação de Camilo em suceder Feliciano Castilho, mas também revela outro nome possível de suceder a seu pai na tradução do *Quixote*. Ou seja, surge o nome de Latino Coelho. Apesar das anotações do 2º Conde de Azevedo não

mencionarem este aspeto, o Suplemento do *Comércio do Porto* N° 108 notifica a 8 de maio de 1876, na sua rúbrica sobre publicações, o seguinte: “O ilustre tradutor⁵ tinha declarado que daria homem por si, se não pudesse concluir a obra, e indicara o seu filho primogénito e Camilo Castelo Branco; nenhum destes cavalheiros, porém, se quis encarregar de continuar a tradução. Convidado o Sr. Latino Coelho, também se escusou.” Apesar da afirmação de Júlio de Castilho, parece, que afinal o Sr. Latino Coelho não tinha decidido continuar a tradução.

Em janeiro de 1876 Camilo Castelo Branco escreve novamente ao Visconde de Azevedo. Carta interessante por mencionar ainda outra identidade que possivelmente estaria nomeada para dar continuidade à tradução de F. Castilho, e dal qual transcrevo um trecho.

Ill.º Ex.º Sr. e meu presado amigo

[...]

Recebi em tempo a carta a que V. Ex.ª se refere, se era uma respondendo a outra em que eu me recusava a traduzir o D. Quixote. Ouvi dizer que era o encarregado agora Pedro de Amorim Viana. Oxalá que ele tenha estudado a língua portuguesa desde que traduziu as *Memórias de Lafarge*. Eu, para mim, nem gratuitamente aceitaria um Cervantes estragado por tal intérprete. Se a tradução não ficar valendo como monumento de linguagem, não sei com que a Companhia Literária haja de justificar o intuito de tal publicação. Suponho que ela não quererá ser malsinada de mercantilismo.

Retribuo a V. Ex.ª felizes festas e peço a V. Ex.ª que me não risque nunca do número dos seus mais gratos devedores amigos.

Camilo Castelo Branco
(AZEVEDO, 1924: 121-122)

A carta citada, embora não esteja datada, dando seguimento à cronologia a partir das anteriores, e, tendo em conta o último parágrafo da mesma, faz supor ter sido remetida por Camilo nos inícios do mês de janeiro de 1876. A curiosidade desta carta recai no seu conteúdo, pois fornece mais um nome para a sucessão de Castilho na tradução do *D. Quixote*. Camilo refere, nesta carta, não só o rumor que dava Pedro de Amorim Viana como o indicado para continuar a versão do *Quixote*, assim como demonstra sem constrangimentos a sua indignação por tal sucesso. Desagrado que Camilo persiste em mostrar, como se pode verificar numa carta por si remetida, a 30 de abril de 1876, ao Visconde de Azevedo. Transcrevo esta carta na sua totalidade por também conter outros aspetos relevantes para a história que aqui se conta.

Exm.º Sr. Visconde

Boa nova me dá V. Ex.ª. Sou o primeiro a congratular-me com a pequena porção dos homens meus conterrâneos a quem importa que V. Ex.ª salvasse o Cervantes. Das unhas porcas do Amorim Viana e de outros javardos dignos de fossarem na parte mais posterior e esférica de Sancho Pança. Na última vez que visitei V. Ex.ª estive por um triz a dizer-lhe que traduzisse ou nacionalizasse o D. Quixote; mas reteve-me a lembrança de que tal empresa só por muito amor a aceitaria um homem rico, e de mais a mais valetudinário dos olhos. Eu por mim se tivesse os carros de pão e as inscrições

⁵ António Feliciano de Castilho.

que V. Ex.^a tem, assinava de cruz, e a respeito de livros apenas teria os do Teófilo para sustentar o horror às letras.

Mas agora, seriamente falando, se V. Ex.^a se abalança à tarefa enfadonha de traduzir, o livro há de sair tão congénere nas duas versões como a sua égloga a Virgílio o saiu com as de Bocage. Tem V. Ex.^a um feliz jeito de assimilação de forma; e estou em que relendo a porção que traduziu Castilho dará à sua frase o boleio e severidade clássica daquele ótimo escritor. Se o estímulo de um homem que literariamente nunca lisonjeou alguém vale alguma coisa para V. Ex.^a, rogo-lhe que não esmoreça nem delongue o propósito. Mãos à obra.

Continuo na cama, friccionando as pernas com essência de terebentina. Aprendi isto num tratado de alveitaria, e acho que vou bem por aqui. Bom será que esta parte patologicamente bestial que tenho nas pernas me não suba à cabeça; por enquanto, se apalpo as orelhas, não as acho maiores que a do comum dos nossos confrades da Academia.

Tenha V. Ex.^a melhor saúde, e tão boa quanto lha deseja o seu amigo do coração
Camilo Castelo Branco

Seide 30 de Abril de 1876.

(AZEVEDO, 1924: 123-126)

A ironia e bom humor de Camilo Castelo Branco não se deixam intimidar pelas reservas que o romancista pudesse ter quando expressa a sua contundente opinião sobre a possível nomeação de Amorim Viana para suceder Castilho. O mais interessante desta carta de Camilo ao Visconde de Azevedo é o facto de que finalmente revela quem continuaria a tradução do *Quixote* para a língua portuguesa depois de falecido Castilho a 18 de junho de 1875.

Embora não se encontre referenciada nas anotações do 2º Conde de Azevedo percebe-se que a carta acima transcrita é provavelmente a resposta a uma outra em que o Visconde de Azevedo lhe teria dado a novidade de que seria ele próprio o sucessor de Castilho. Esta carta é também um testemunho do entusiasmo com que Camilo recebeu a boa nova, elogiando o Visconde ao recordar-lhe o mérito pela sua tradução das *Églogas* de Virgílio. Facto também noticiado pelo *Comércio do Porto N.º 108*: “O Sr. Visconde de Azevedo traduziu as *Églogas* do poeta mantuano em formosíssimos versos, de que fez a crítica o nosso primeiro romancista num folhetim publicado neste jornal.”⁶

Chegamos então ao sucessor de António Feliciano de Castilho na tradução do *Quixote* para língua portuguesa editada entre os anos 1876 e 1878.

O Visconde de Azevedo, apesar de debilitada visão, face às dificuldades encontradas para continuidade à tradução para língua portuguesa do *Quixote*, terá decidido ser ele próprio o sucessor de Feliciano de Castilho. Provavelmente, o bom fim que a Edição Monumental merecia e o facto de o Visconde de Azevedo pertencer à Direção da Companhia Literária do

⁶ *Comércio do Porto* N.º 108, Suplemento. Rúbrica à publicação da primeira caderneta da Edição Monumental do D. Quixote.

Porto terão pesado na sua decisão. Cede, contudo, aquela que poderia ser a sua remuneração como tradutor a favor desta Companhia.

O Visconde de Azevedo terá iniciado a sua versão antes da publicação da primeira caderneta. O *Comércio do Porto* N° 108 ao noticiar esta primeira publicação diz o seguinte:

Em uma destas e de outras dificuldades, o Sr. Visconde de Azevedo, que era indicado com os primeiros, cedeu às solicitações, e, além do prólogo, traduziu já alguns capítulos; e tomou com tanto desinteresse este encargo pesado à sua idade e aos sofrimentos, que cedeu em benefício da Companhia a remuneração destinada ao tradutor.

O prólogo já deixa ver que este monumento literário será concluído por mão de mestre. A sua reputação era uma formidável garantia da perfeição do trabalho. (*Comércio do Porto*, N° 108, Suplemento)

A partir desta notícia também se compreende que, embora na primeira caderneta apenas figurasse o nome de Castilho como tradutor da versão, este não traduziu o Prólogo da primeira parte do *D. Quixote*, tendo sido sim o Visconde de Azevedo o autor do mesmo. Facto também alegado pelas anotações do 2º Conde de Azevedo. Conforme estas anotações, O Visconde de Azevedo traduziu o Prólogo da primeira parte do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, e desde o capítulo XXV até ao capítulo XLI inclusive, pois, viria a falecer a 25 de dezembro de 1876:

Mas já muito doente, quase cego, ditando o seu trabalho, talvez também ao Leorne⁷, traduziu só desde o Cap. XXV até ao Cap. XLI inclusive. Pouco depois, agravados os seus padecimentos, veio a falecer no seu palacete do Porto em 25 de Dezembro de 1876. (AZEVEDO, 1924: 124)

Com o falecimento do Visconde de Azevedo em dezembro de 1876, a tradução para a língua portuguesa do *Quixote* editada entre os anos 1876-78 viu-se novamente ofuscada. No entanto, é notável a “diligencia” da Companhia Literária para dar continuidade à sua Edição Monumental do *D. Quixote*.

Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábico en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*. (CERVANTES, 2016: 180)

Com o intuito de dar seguimento à recordação do Cavaleiro Andante, e, existindo a necessidade de que um novo autor, que “volviendo” os pergaminhos encontrados sucedesse ao Visconde de Azevedo, surge um novo nome na história da Edição Monumental do *D. Quixote*: Manuel Pinheiro Chagas.

⁷ António Martins Leorne foi um distinto calígrafo que realizou vários trabalhos para o Conde de Azevedo, assim como para José Gomes Monteiro, conf. anotação do 2º Conde de Azevedo.

Pinheiro Chagas não só é autor do Estudo Crítico que antecede a Edição Monumental do *D. Quixote*, como também traduziu a partir do capítulo em que a deixara o Visconde de Azevedo. Ou seja, desde o capítulo XLI, em diante: “[...] Manuel Pinheiro Chagas, que não só fez o Prefácio do monumental romance, [...], mas levou a tradução até final, desde o ponto em que ficara o trabalho do Conde de Azevedo.” (1924: 124), conforme aduz o 2º Conde de Azevedo.

É também o próprio Pinheiro Chagas quem testemunha este facto numa carta que remete a Pedro Ivo, que financiou a Edição Monumental do *D. Quixote* por se encontrar já iniciada a sua publicação e por carências monetárias da Companhia Literária do Porto. Expressa, no entanto, P. Chagas ao seu correspondente algum desagrado relativo a determinadas circunstâncias referindo o seguinte:

Ex.^{mo} A.º Snr.

Protesto energicamente contra a acusação de V. Ex.^a. Se uma ou outra vez tenho demorado as provas, erro de que logo tenho sido advertido por seus implacáveis telegramas, esse facto tem constituído a exceção e não a regra geral, tanto assim que, se em vez de vir pelo correio de hoje a carta de V. Ex.^a, tivessem vindo as provas do final da primeira parte do *D. Quixote*, o correio, regressando ao Porto, levaria em vez da minha resposta as provas emendadas. Eu não me queixo da substituição, porque folgo sempre de receber uma carta de V. Ex.^a, ainda mesmo quando vem um pouco zangada. V. Ex.^a porém é que preferiria de certo receber a conclusão do primeiro volume.

Se não tenho remitido as provas da Introdução, que veio intercalar-se agora no texto, é simplesmente porque, não seguindo aí o sistema que me pareceria preferível de enviarem juntamente com as provas o original a que se referem, e não tendo eu em casa as *Novelas Exemplares* de Cervantes, de que me servira por empréstimo, não pôde ainda emendar uma citação do *Licenciado Vidreira*, que vem evidentemente errada, mas que não posso reconstituir de memória. Tem-me esquecido mandar buscar o livro, porque não suponha necessária a Introdução, quando a impressão do texto caminha regularmente.

Peço pois que V. Ex.^a torne aos seus hábitos de benévola indulgência, porque deve ter a certeza de que as minhas faltas, de que aliás peço desculpa, não autorizam contudo as reticências do *mais...* tão cortesmente traduzidas logo em seguida por *menos diligente*.

De V. Ex.^a etc. ...
M. Pinheiro Chagas
(MACEDO LOPES, 1926: 114-115)

Todavia, revela esta mesma carta de Pinheiro Chagas, que, apesar de não se encontrar datada, advém no seguimento de uma outra remetida de Espinho a 14-10-1877, que teria já começado a sua participação na tradução do *Quixote* quando surgiu a necessidade de que escrevesse também o estudo crítico, como o próprio refere: “Introdução, que veio intercalar-se agora no texto” (1926: 115). Ainda assim, embora não especifique este tradutor a data na qual iniciou a sua versão do *Quixote*, tendo em conta a data do falecimento do Visconde de Azevedo,

25 de dezembro de 1876 e a data da carta na qual explica o caminho escolhido quanto ao Prefácio, ou seja, a de 14 de outubro de 1877, provavelmente deu início à sua versão da tradução entre as duas datas, e já no ano de 1877.

Quanto ao capítulo exato a partir do qual continuou P. Chagas a sua versão da tradução do *Quixote*, nem as anotações do 2º Conde de Azevedo o esclarecem com precisão, nem o faz Pinheiro Chagas no Prefácio da primeira Edição Monumental portuguesa. Refere P. Chagas apenas a sua sucessão como tradutor do *Quixote* para a língua portuguesa, ausentando-se de qualquer especificidade:

Começou a traduzi-lo no idioma de Camões um dos génios mais iminentes de que se ufana a nossa literatura, um dos escritores mais notáveis da Europa neste século – o visconde de Castilho: infelizmente, a morte veio interromper o trabalho primoroso; sucedeu-lhe outro erudito distinto, o Conde de Azevedo, cujos ombros podiam bem com a pesada tarefa; enfim, vai concluí-la o autor destas linhas, o último dos três na ordem cronológica e no merecimento literário. (“Prefácio”, 1876: XXXIII)

Como se pode observar, Pinheiro Chagas refere sucintamente a questão das alternativas da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* editada entre os anos 1876-78. Não esclarecendo também qualquer aspeto sobre as circunstâncias que as envolveram.

Contudo, noutra carta igualmente sem data que dirigiu a Pedro Ivo, o prefaciador refere algumas circunstâncias relacionadas com as provas da tradução, na qual se percebe que a intervenção de Chagas e dos serviços dos Correios desempenham um papel semelhante às “andanzas” do D. Quixote e à sua vontade de “enderezar los tuertos”. A singular carta de Pinheiro Chagas a Pedro Ivo diz o seguinte:

Ex.^{mo} A.^o e Snr.

Faço o que posso para não o deixar mal, mas começo a crer que pesa deveras má signa na tradução do *D. Quixote*. Extraviam-se umas provas, não se recebe um original que juntamente remiti com uma carta para V. Ex.^a senão no dia seguinte, ao passo que V. Ex.^a recebe a carta no dia próprio, porque teve até a bondade de satisfazer o meu pedido pela volta do correio! E agora finalmente vejo que se extravia também, pelo salto que daí me indicam, uma grande porção de original, que eu escrevi, que eu enviei, e que tenho agora de escrever e de enviar outra vez, com grande despeito meu, porque antes desejo escrever uma obra toda de novo do que tornar a escrever uma página que já escrevi.

Queira V. Ex.^a dizer ao Sr. Oliveira J.^{or} a quem peço desculpa de não escrever agora diretamente que pode mandar compor para diante, que eu amanhã, sem falta, envio pelo correio o preenchimento da lacuna, por minha desgraça existente.

Disponha de quem é.

De V. Ex.^a Am.^o e colega, etc. ...

M. Pinheiro Chagas

(MACEDO LOPES, 1926: 116)

São singulares as circunstâncias e as palavras proferidas por Pinheiro Chagas há quase um século e meio sobre a continuidade da tradução da Edição Monumental do *D. Quixote*. No que respeita à conclusão da tradução, é o próprio Pinheiro Chagas quem assim o testemunha: “vai concluí-la o autor destas linhas, o último dos três na ordem cronológica e no merecimento literário” (1876: XXXIII). É meritória a “diligencia” de Pinheiro Chagas para com a continuidade das aventuras do Cavaleiro Andante. Pois o facto de ter sucedido a dois tradutores que com anterioridade iniciaram a mesma tradução, com o intuito de corresponder ao interesse da Companhia Literária de enaltecer também em Portugal a obra de Miguel de Cervantes, enaltece o contributo deste tradutor para a “perpétua itinerância do D. Quixote e Sancho Pança”.

Quanto ao “merecimento literário”, como o próprio tradutor refere, talvez não se lhe tenha dado a Pinheiro Chagas aquele que realmente lhe corresponderia. Pois, sem incluir os Versos Preliminares, as Dedicatórias e os Prólogos das suas duas partes, o *Quixote* de Miguel de Cervantes é constituído por LII Capítulos na sua primeira parte e LXXIV Capítulos na sua segunda parte, perfazendo, entre as suas duas partes, um total de 126 capítulos.

Castilho traduziu o *Quixote* até ao Capítulo XXV. O Visconde de Azevedo traduziu desde o Capítulo XXV até ao Capítulo XLI. Manuel Pinheiro Chagas traduziu o *Quixote* desde o capítulo XLI até ao final da segunda parte. Portanto, Pinheiro Chagas traduziu para a língua portuguesa a maioria da obra imortal de Miguel de Cervantes. Ou seja, a tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* realizada entre os anos 1876 e 1878, conhecida até aos nossos dias como a tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo, deve a maior parte da sua execução ao labor de Manuel Pinheiro Chagas.

Sem dúvida, são também agora pertinentes as singulares palavras do prefaciador da primeira Edição Monumental do *D. Quixote* em Portugal: “O sucesso do *D. Quixote* é que não expirou com o seu autor; pelo contrário, ampliou-se cada vez mais.” (1876: XXXIII).

3. 3 António F. Castilho, tradutor até ao Capítulo XXXV?

Dejamos en la primera parte desta historia [...] al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, [...], y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.

Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. (CERVANTES, 2016: 177)

Conforme ao referenciado no capítulo anterior, o 2º Conde de Azevedo aduz que Castilho consumou a sua tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote* quando apenas se encontrava no capítulo XXV:

A tradução do *Dom Quixote* foi confiada ao saber consumado de Castilho, um dos mestres da nossa língua; mas quando o trabalho da versão apenas se encontrava no cap. XXV, ocorreu a morte do grande escritor. (AZEVEDO, 1926:110)

No entanto, da referência do 2º Conde de Azevedo quando confrontada com a notícia do *Comércio do Porto* de 8 de maio de 1876 resulta um desfasamento no que ao número do capítulo respeita:

A tradução do romance foi feita pelo Sr. Visconde de Castilho até perto do livro XXXV onde foi surpreendido pela morte que o roubou às letras e à pátria que encheu de glórias. (*Comércio do Porto* Nº 108, Suplemento)

Tendo em conta a discrepância, confronto agora algumas passagens desses mesmos capítulos da tradução do *Quixote* para a língua portuguesa realizada entre os anos 1876-78, pinciipiando por transcrever os dois primeiros parágrafos do Capítulo I.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un Hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomito de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de veludo para las fiestas, com sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba com su vellorí de lo más fino. (CERVANTES, 2016: 113)

Transcrevo agora precisamente os dois primeiros parágrafos do Capítulo I da tradução do *D. Quixote* realizada entre os anos 1876-78, pelos quais terá pinciipiado Castilho a sua versão.

NUM lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor.

Passadio, olha seu tanto mais de vaca do que carneiro, as mais das ceias restos da carne picados com sua cebola e vinagre, aos sábados outros sobejos ainda somenos, lentilhas às sextas-feiras, algum pombito de crecença aos domingos, consumiam três quartos do seu haver. O remanescente, levavam-no saio de belarte, calças de veludo para as festas, com seus pantufos do mesmo; e para os dias de semana o seu *bellori* do mais fino. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 36)

Do contraste entre os textos acima transcritos podemos observar que no correspondente à tradução Castilho os termos denotam uma linguagem simples e acorde com a própria expressividade narrativa seguida por Miguel de Cervantes. No seu conjunto, o vocabulário que na língua portuguesa utiliza Castilho traspõe harmoniosamente a imagem transmitida no seu

original. É interessante, no entanto, a opção que na língua portuguesa é introduzida por este autor no que à palavra “passadio” se refere. Pois, no texto castelhano não se encontra qualquer termo seu correspondente, o que leva a crer que a deliberação do tradutor se deva à intenção de esclarecer o contexto adotando uma forma simples. É também assinalável que Castilho traduza a palavra castelhana *velarte*⁸ pela portuguesa *belarte*⁹, a qual detém na língua portuguesa um significado idêntico à castelhana, *vellorí*¹⁰. Opta, porém, Castilho, por não traduzir para a língua portuguesa a palavra castelhana *vellorí*, modificando-lhe apenas a grafia (*vellorí/bellori*), que destaca em itálico. Apesar de Castilho optar por uma pausa mais longa para sinalizar com parágrafo o primeiro e o segundo período, mantém, no entanto, um ritmo semelhante ao do texto em castelhano. Pois, como Cervantes, Castilho mantém as frases curtas da narrativa, separadas por vírgulas, de onde se percebe um controlo sobre o dinamismo. Aspeto que, não só simplifica a leitura, assim como concede ao leitor uma imagem detalhada e uma melhor compreensão das circunstâncias, da personagem e do contexto.

Na sua totalidade, os parágrafos transcritos revelam a preocupação de Castilho por manter no texto traduzido a similitude com o texto original. O tradutor constrói uma versão do *Quixote* que sintaticamente reproduz na língua portuguesa os efeitos estilísticos de Cervantes.

Transcrevo agora dois momentos do Capítulo XXVI por se tratar este do capítulo imediatamente a seguir ao qual nos interessa perceber se terá sido o último a ser traduzido por Castilho.

Esta necesidad le forzó a que llegase junto a la venta, todavía dudoso si entraría o no. Y estando en esto, salieron de la venta dos personas que luego le conocieron. (CERVANTES, 2016: 364)

Esta necessidade o obrigou a aproximar-se da taverna, indeciso contudo se entraria ou não. Estando naquilo, saíram de lá dois indivíduos, que logo o conheceram. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78; 305-306)

No que respeita à sua estrutura rítmica este pequeno parágrafo do Capítulo XXVI denota alguma diferença quando comparado com o Capítulo I anteriormente referenciado. Na língua portuguesa, a sua estrutura sintática obriga a pausas discursivas que não se verificam na língua de Cervantes. Pois, o facto de numa só constituição frásica o tradutor optar por colocar os artigos definidos antes dos verbos, mantendo a reflexividade no segundo verbo sugere um ritmo

⁸ *Velarte*, Paño enfurtido y lustroso, de color negro, que servía para capas, sayos y otras prendas exteriores de abrigo. Cf. Dicionario da Real Academia Espanhola.

⁹ *Belarte*, [Desuso] Espécie de tecido de lã. Etimologia: do castelhano *velarte*. Cf. Dicionário Online de Português.

¹⁰ *Vellorí*, Paño entrefino, de color pardo ceniciento o de lana sin teñir. Cf. Dicionario da Real Academia Espanhola.

diferente daquele que é apresentado em língua espanhola. Por exemplo a frase “Esta necessidade o obrigou a aproximar-se da taverna”, traduzida da frase na língua espanhola “Esta necesidad le forzó a que llegase junto a la venta”. Que, por sua vez, comparada com a estrutura rítmica da tradução do parágrafo do Capítulo I referenciado acima, é demonstrativa de pausas e da quebra do discurso. Também os termos optados na língua portuguesa pelo autor da tradução do parágrafo do Capítulo XXVI denotam uma expressão conotada mais com um aspeto vulgar do que o natural, afastando-se da simplicidade da língua espanhola. Por exemplo, a tradução da frase “salieron de la venta dos personas” por “saíram de lá dois indivíduos”. A escolha do advérbio “lá” como designação do espaço físico “venta”, e a substituição do nome “personas” por “indivíduos”, faz transparecer uma linguagem simples, no entanto, banal.

Constata-se também, que o termo castelhano “venta” que é traduzido para a língua portuguesa como “taverna” no parágrafo do Capítulo XXVI, é sempre traduzido para a língua portuguesa como “venda” em diversos momentos compreendidos entre os Capítulos I e XXV da tradução do *Quixote* para a língua portuguesa realizada entre 1876-78. Por exemplo, no Capítulo II da obra em língua espanhola a frase “vio, no lejos del caminho por donde iba, una **venta**” (2016: 122), que na sua tradução de 1876-78 para a língua portuguesa encontramos como “viu não longe do caminho uma **venda**” (1876-78: 45). E, no Capítulo IV do *Quixote* a frase espanhola “cuando don Quijote salió de la **venta**” (2016: 135), consta traduzida para a língua portuguesa como “quando D. Quixote saiu da **venda**” (1878-76). No Capítulo XVII podemos encontrar que o seu título em língua espanhola “Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la **venta** que, por su mal, pensó que era castilho. (2016: 247), traduzido na língua portuguesa por “Onde se prosseguem os inumeráveis trabalhos, que o bravo D. Quixote e o seu escudeiro passaram na **venda**, que o fidalgo por seu mal cuidara ser castelo” (1876-78: 175). Como se verifica pelos exemplos acima referenciados, o termo que consta no *Quixote* em língua castelhana como “**venta**” é sempre traduzido para a língua portuguesa como “**venda**”.

Em diferentes momentos da tradução do *D. Quixote* para a língua portuguesa realizada entre 1876 e 1878, mais concretamente entre os capítulos I e XXV desta tradução, a escolha do tradutor mantém a sua coerência na forma de traduzir uma mesma palavra, assim como uma estrutura frásica e expressividade acordes com a língua espanhola. No Capítulo XXVI é já possível perceber algumas diferenças quanto ao modo de traduzir, como é o caso da estrutura sintática e de alguns dos seus termos, como é o caso da tradução da palavra “venta” por “taverna”.

Ainda com o intuito de melhor compreender em qual dos capítulos se encontrava a tradução para a língua portuguesa do *Quixote* à data do falecimento de Castilho, confronto agora outro parágrafo do Capítulo XXVI desta mesma tradução.

– No, no – dijo el barbero –, Sancho Panza; si vos no nos decís dónde queda, imaginaremos, como ya imaginamos, que vos le habéis muerto y robado, pues venís encima de su caballo. En verdade que nos habéis de dar el dueño del rocín, o sobre eso, morena. (CERVANTES, 2016: 365)

– Deixe-se disso, Sancho Pança – disse o barbeiro; – se nos não diz onde ficou, cuidaremos, como já vamos cuidando, que o matastes e roubastes; e tanto mais, que vindes montado no seu cavalo; ou nos haveis de apresentar o dono do rocim, ou com a justiça vos heis-de haver. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 306)

No parágrafo do Capítulo XXVI acima transcrito o tradutor mantém na sua expressão linguística um discurso palavroso e confuso, e sua construção frásica dificulta a compreensão do mesmo. Pois, o Verbo Deixar, que se apresenta inicialmente reflexivo e no singular, não coincide com as restantes formas verbais do mesmo parágrafo. A opção do tradutor confere ao início do parágrafo um caráter coloquial que não coincide com o caráter elevado que advém das formas verbais da segunda pessoa do plural, conforme se apresentam até ao final do parágrafo. Assim, o tradutor levanta dificuldades quanto ao entendimento geral do parágrafo traduzido. Também a tradução da expressão em língua espanhola “sobre eso morena” que se encontra traduzida para a língua portuguesa como “com a justiça vos heis-de haver”, afasta-se do efeito que produz na sua forma original. Pois, na primeira a intenção é a de escarnecer, e quando transformada em língua portuguesa a expressão reproduz um efeito autoritário, provocado pelo termo “justiça”, pela escolha do pronome na segunda pessoa do plural e pela forma verbal “vos heis-de de haver”.

Tendo em conta o analisado sobre o parágrafo do Capítulo XXVI acima transcrito, é possível perceber que a tradução para a língua portuguesa mantém um caráter idêntico ao da tradução do parágrafo do Capítulo XXVI transcrito com anterioridade a este.

Transcrevo agora um parágrafo do Capítulo XXXVI da tradução do *Quixote* para a língua portuguesa por ser este posterior ao Capítulo XXXV, sobre o qual caía a dúvida da elaboração da sua tradução.

[...]. Parecióle a Dorotea que don Fernando había perdido la color del rostro y que hacía ademán de querer vengarse de Cardenio, porque le vio encaminar la mano a ponella en la espada; y así como lo pensó, com vista presteza se abrazó con él por las rodillas, besándoselas y teniéndole apretado, que no le dejaba mover, y, sin cesar un punto de sus lágrimas, le decía: [...] (CERVANTES, 2016: 503)

A este tempo Doroteia, que estava olhando para D. Fernando, como que entreviu mudar ele de cor, e que dava ares de querer vingar-se de Cardénio, porque lhe viu levar a mão ao punho da espada; e, havendo observado isto, com infinita presteza se lhe abraçou aos joelhos beijando-lhos, e tão fortemente que não o deixava movê-los, e com muitas lágrimas lhe dizia: [...] (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 465)

Do confronto entre o parágrafo do Capítulo XXXVI do *Quixote* na sua língua original com a sua tradução para a língua portuguesa, é possível verificar que a tradução apresenta artifícios não conformes à espontaneidade com a versão original. Por exemplo, a frase “Parecióle a Dorotea que don Fernando había perdido la color del rostro” é traduzida para a língua portuguesa como “A este tempo Doroteia, que estava olhando para D. Fernando, como que entreviu mudar ele de cor”, demonstrando assim pouca simplicidade e harmonia que advém das suas três frases separadas por vírgulas. As primeiras duas frases não se encontram no texto original, que as resume com a forma verbal “Parecióle”. Deste modo, as duas primeiras frases obrigam a uma outra frase, na totalidade originam uma sucessão de pausas que não se verificam na versão em língua espanhola. Também a frase “y así como lo pensó” que se encontra traduzida para a língua portuguesa como “e, havendo observado isto”, apesar de manter a concordância com a ideia “parecióle/pensó” – “olhando/observado”, não se relaciona com a ideia original que informa o leitor que a ação da personagem está a ser desenvolvida num espaço mental e não num espaço físico, conforme é apresentado na tradução para a língua portuguesa. Ainda assim, a frase “com vista presteza se abrazó con él por las rodillas, besándoselas y teniéndole apretado”, é traduzida na versão portuguesa por “com infinita presteza se lhe abraçou aos joelhos beijando-lhos, e tão fortemente que não o deixava movê-los”. Nesta frase é possível também notar que a literalidade da sintaxe da tradução transforma a ideia que a sua língua original oferece. Pois, a interpretação da frase em língua espanhola é de que Doroteia se abraçou a D. Fernando pelos joelhos impedindo-o de se mexer. Porém, a interpretação da sua tradução é a de que Doroteia ao se abraçar aos joelhos, não deixava que os mesmos se movessem. Apesar da ideia do autor original estar implícita na tradução, ou seja, o bloqueio do movimento, na realidade a pretensão de Doroteia era agarrar D. Fernando, e não, impedi-lo de mover os joelhos, tal como é apresentada pela versão portuguesa. Assim, a literalidade da reflexividade dos verbos modifica na tradução o sentido transmitido pela língua espanhola.

Dos vários exemplos acima relacionados é possível perceber que o Capítulo XXXVI da tradução para língua portuguesa do *D. Quixote* mantém características idênticas àquelas que se verificaram no Capítulo XXVI. Portanto, é também possível concluir que a tradução de ambos capítulos corresponde ao mesmo autor. Pois, a expressão linguística utilizada pelo tradutor a

partir do Capítulo XXVI não mantém a narrativa ágil, clara e simplificada, que caracterizam, não só aquela que usada por Cervantes, assim como aquela que se verifica até ao Capítulo XXV, exemplificada pela transcrição do trecho do Capítulo I da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre 1876 e 1978. Também se verificou que a sintaxe dos diferentes exemplos posteriores ao Capítulo XXV acima expostos demonstra uma continuidade quanto à norma e procedimento utilizados.

Portanto, concluo que António Feliciano de Castilho traduziu para a língua portuguesa até ao Capítulo XXV da primeira Edição Monumental do *D. Quixote*. O qual concorda com a referência das *Cartas de Camilo ao 1º Conde de Azevedo*, coordenadas e anotadas pelo 2º Conde de Azevedo. E contradiz o noticiado pelo Nº 8 do *Comércio do Porto* a 7 de Maio de 1876, que refere o Capítulo XXXV da tradução para a língua portuguesa da Edição Monumental do *D. Quixote* como sendo o capítulo em que se encontrava Castilho quando faleceu.

Não obstante, parece-me neste momento pertinente referir a polémica que se instalou com a tradução do *Fausto* de Goethe (1775), realizada por António Feliciano de Castilho no ano de 1872, por ser este um dos autores da tradução do *Quixote* que aqui se destaca.

3.4 A “Questão do Fausto”

É a tradução do *Faust* para a língua portuguesa realizada por António Feliciano Castilho, publicada no ano de 1872, que está na origem da polémica que ficou conhecida por “Questão do Fausto”. As opiniões conhecidas sobre esta tradução fazem referência a alguns nomes conhecidos dos leitores atuais, porém, a textos publicados há quase um século e meio atrás.

Sucintamente, recordo que a afeição a traduções de obras de autores estrangeiros para língua portuguesa teve um grande ímpeto no século XVIII. É com os árcades, chamados pré-românticos, como por exemplo, Filinto Elísio (1734-1819), Marquesa de Alorna (1750-1839) ou Bocage (1765-1805), que a tradução consegue alcançar alguma liberdade durante esse século. Neste sentido, aduz Carlos Pais que num dos textos reflexivos de maior importância do século, da autoria de Custódio José de Oliveira, este autor não deixava de referir a opinião que então era comum, “muito desvantajosa das traduções. Apesar de já aí se referir a tradução como outro segundo original, ainda predominam nesse texto as menções que a descrevem como exercício doméstico ou exercício literário.” (2013: 52).

A teoria, ou modo de traduzir, deslinda-se na obra traduzida ou naquilo que na obra se encontra realizado. E, efetivamente, o Visconde de Castilho conta com uma longa caminhada nos horizontes da tradução, na qual o *Fausto* ocupa praticamente o último lugar das suas principais obras traduzidas. Não obstante, é a fidelidade à língua portuguesa que o envolve na polémica tradução do *Fausto*, e, as reações que se seguiram à mesma dão corpo à “Questão do Fausto”, um dado curioso para o estudo da tradução portuguesa no século XIX.

Nomes como os de Camilo Castelo Branco e Pinheiro Chagas envolvem-se nesta “questão” e posicionam-se a favor de Castilho. Joaquim de Vasconcelos encabeça a crítica depreciativa à tradução do *Fausto* através de vários escritos. Desenvolver minuciosamente os meandros da contenda é tarefa que ultrapassa o objetivo aqui pretendido. O mesmo tem como intuito estabelecer esta discórdia como um facto plausível do destaque da reflexão sobre diferentes modos de traduzir naquela época. O que é precisamente assinalável pela abundância de textos que a controvérsia gerou:

Com efeito, na contracapa da obra de Joaquim de Vasconcelos, *O Fausto de Castilho Julgado pelo Elogio Mútuo* (1873), era anunciado, sob etiqueta da “Questão Faustiana”, um conjunto constituído por sete obras a publicar ou já publicadas pela Imprensa Portuguesa, uma editora sediada no Porto. Pertenciam a Joaquim de Vasconcelos as seguintes obras: *O Faust de Goethe e a Tradução de Castilho*, *O Consumado Germanista*, *O Fausto de Castilho Julgado pelo Elogio Mútuo*, *O Fausto de Castilho Julgado pela Crítica Estrangeira*. (PAIS, 2013: 13)

Após a publicação de Joaquim de Vasconcelos, José Gomes Monteiro publica, na mesma editora em que se publicara o *Fausto*, “uma obra de quase duzentas páginas” (*idem*: 13) – *Os Críticos do Fausto do Sr. Visconde de Castilho* – na qual, valendo-se dos seus conhecimentos da língua alemã, apoia a tradução criticada, defendendo assim Castilho dos ataques proferidos contra à fidelidade da sua tradução.

Inserido num movimento de textos que aplaudiam ou denegriam o trabalho de Castilho é interessante destacar a posição de Antero de Quental quanto à “Questão do Fausto”, devido a uma outra e importante controvérsia que marcou a história da literatura portuguesa na segunda metade do século XIX. Na “Questão Coimbrã” (1865), que assinala um ponto de viragem na poética do Romantismo português, tanto Antero de Quental, assim como António Feliciano de Castilho desempenham, em fações opostas, grande protagonismo. É possível perceber este ponto numa carta enviada por Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco, datada em Lisboa a 25 de novembro de 1865, da qual apresento um trecho:

Exmo. Sr. E meu querido confrade.

Vai aqui pelo nosso beco literário uma bulha suja. Os fadistas da Coimbra declararam-se rasgadamente (deixe ir a expressão da moda) contra o senso comum, a civilidade e todas as boas praxes. Supõem ou sem o suporem pretendem persuadir, que

todo o Portugal é um Egipto afogado em trevas, e que o seu *colis imbrium* é que é a terra de Gessen alumiada de sol. Os *orates mores*, as duas estátuas de *Memnon* que estão cantando as alvoradas, são dois fedelhos impertinentes, o *Teófilo Braga*, e o *Antero do Quental*; ou o *Antero do Quental*, e o *Teófilo Braga*; que eu ao certo, ainda não sei bem qual é o maioral; nem creio que eles mesmos se achem concordes nesse ponto. [...]

Do Quental, apareceu aqui uma carta em resposta à que eu dirigi ao Pereira, sobre o poema do Chagas. Não a vi, nem hei de ver, porque tenho por costume e sistema não me incomodar por causa de tolices e insolências; e consta-me que só de insolências e tolices, é que vem compaginada a tal argumentação, que em última análise, não é, senão um manifesto de independência e supremacia da escola literária coimbrã. Por isto e pelo que eu já tinha posto no *postscriptum* da minha carta ao Pereira, nem respondi ao selvaginha mal criado, nem lhe hei de responder. (*Castilho e Camilo*, 1924: 49)

Portanto, revela-se singular a opinião detida por Antero de Quental sobre a “Questão do Fausto” alguns anos após a controvérsia do *Bom Gosto e Bom Senso*. Como se pode apreciar na carta que o escritor dirige desde Ponta Delgada no dia 22 de julho de 1873 a Gomes Monteiro, Quental não só agradece a oferta de *Os Críticos do Fausto do Sr. Visconde de Castilho* enviado por Monteiro, assim como discorda daqueles que se insurgiram contra a tradução do *Fausto* realizada por Castilho:

O livro de V. Ex^a. foi um verdadeiro serviço prestado à razão vacilante dos incautos e crédulos, que aquela boa gente parece que se apostou a intoxicar de todo com as fumaças do corrosivo absinto, que lhes ministra, como se fosse cordial e bálsamo maravilhoso. Deus se amercie de nós! E são estes os representantes da geração nova, que tanto tem a fazer, e que se alguma coisa fizer será só por meio de estudo sincero, da largueza de ânimo, numa palavra, da virtude intelectual e moral! Protesto e protestarei sempre contra tais falsos profetas. (PAIS, 2013: 14)

A reconstituição da tradução do *Fausto* realizada por F. Castilho requer uma laboriosa reflexão inserida no seu próprio tempo, no entanto, é necessário transpor alguns aspetos e algumas reflexões que sobre tradução detinha Castilho. A tradução do *Fausto*, que surge praticamente no final da lista das obras do tradutor, implica que se deva compreender a tradução desta obra inserida num vasto espaço de tempo em que se incluem outras traduções realizadas. Por exemplo, datam de 1836 as primeiras traduções realizadas por Castilho: *Palavras de um Crente* (Lamennais) e *A Confissão de Amélia* (Delfine Gay). No ano de 1841 é publicada a tradução de *As Metamorfoses* (Ovídeo); em 1858 *Amores* (Ovídio) e *Adriana Lecouvreur* (Achilles de Lauzières); 1866 será o ano de *Os Fastos* (Ovídeo); 1867 as *Geórgicas* (Virgílio); *O Médico à Força*, *O Tartufo* e *O Avaro* de Molière, correspondem aos anos 1870, 1871 e 1872 respetivamente. O *Fausto* de Goethe surge no ano de 1872 juntamente com a tradução de *As Sabichonas* de Molière. *O Misanthropo*, também de Molière, é publicado em 1874, ano no qual se inclui a publicação da tradução de *Sonho de Uma Noite de S. João* de Shakespeare,

obras que antecedem às póstumas publicações do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, 1876-78, e *O Doente de Cisma* de Molière no ano de 1878.

É sintomático que a tradução de um autor venerado pelo Romantismo, Goethe, preceda a tradução do *Quixote* que aqui se expõe. E é considerável o trabalho realizado por Castilho quanto à tradução. Refere Carlos Pais que “O discurso interventivo dos nossos românticos no campo da tradução, inscreve-se no topos da defesa do idioma” (2013: 32). Numa época em que as traduções das obras de autores estrangeiros provinham essencialmente da língua francesa, os nossos românticos questionavam os galicismos que corrompiam a excelência da língua pátria. Neste âmbito, faz-se também notar a opinião de António Feliciano de Castilho:

As traduções de língua francesa, a que há pouco atribuí parte da culpa no estrago do nosso idioma, e que pelo demais têm sido feitas por ignorantes movidos pela cobiça do lucro, por duas vias danaram a sincera e nativa pureza da nossa língua; já cobrindo-a com o voraz e feio musgo de estranhos vocábulos e frases, já principalmente quebrando-lhe o estilo próprio, a interior contextura, e desgastando-lhe, sem o cuidarem, a vida e espírito semi-romano, com que tão fera e poderosa andou sempre entre as de Europa. (PAIS: 2013, 27-38)

Os pontos essenciais da intervenção de Castilho obedecem à vernaculidade da língua portuguesa, impondo-se contra qualquer tradução que dilacere a grandiosa língua materna. Porém, as razões que suscitaram a discórdia contra a tradução de Castilho “referem-se à tradução do *Faust* para a classificar de *pseudotradução*, feita por quem do alemão nem uma palavra sabia, por uma versão francesa, a de Gérard de Nerval, aparecida em 1827.” (*idem*: 169)

É também possível perceber a posição de F. Castilho no que ao desempenho do tradutor se refere, pois, fica assinalada no Prólogo da tradução às *Metamorfoses* no ano de 1841, no qual Castilho propõe um tratado sobre as regras da arte de traduzir.

Um tratado deste género não seria fora de propósito em tempo em que tudo se traduz; mas em tempo como este, em que todos traduzem, inteiramente ficaria escusado.

De mais: o que nele viria pedindo seria tanto, que os néscios, que têm o traduzir pelo debique mais comezinho de quantos há, por nenhum modo me perdoariam o desenganá-los; e, por derradeiro, matéria era essa mui larga, para se encolher, e encaixar em um ou dois parágrafos de prefação. (PAIS, 2013: 88)

A ambição pelos requisitos de um trabalho de tradução afinca-se em Castilho devido à sua preocupação pela conservação da língua nacional, da sua pureza original, genuína e absorta de qualquer estrangeirismo. Questão que é proclamada com entusiasmo por Castilho já com anterioridade à sua tradução do *Fausto* (1872), como se verificou no Prólogo de 1841, assim como pelo que afirma numa carta enviada de Lisboa, a 2 de janeiro de 1866, a Camilo Castelo Branco, na qual desabafa: “Que língua não é a nossa que se não exaure, e que quanto mais se

lhe pede, mais tem para dar, e que ignaros e patifes os que a motejam e só admitem algaravia francesa!” (1924: 38).

O zelo de Castilho pela língua portuguesa não se manifesta unicamente pela exigência para com o outro mas também pela sua própria exigência pessoal. Pois, numa carta remetida a Camilo Castelo Branco, juntamente com o primeiro volume da sua tradução das *Geórgicas*, Castilho solicita a Camilo que confronte a sua tradução com a obra de Virgílio para verificar a sua fidelidade à obra original. Assim, a 11 de agosto de 1866 escreve Castilho a Camilo Castelo Branco o seguinte:

Se não fosse o não querer distraí-lo da sua amantíssima religiosa havia de lhe pedir (e mesmo assim lho vou pedindo) que me comparassem lá bem escrupulosamente o original com a versão tomando nota de todos os passos em que acharem que andei menos fiel, menos elegante, menos vernáculo ou menos apurado em metro ou rima. Desejo isto do fundo d`alma para ficar com um livro bom e de que a nossa literatura se não haja de envergonhar. (*Castilho e Camilo*, 1924: 128)

Apesar de ser pertinente nomear alguns aspetos da controversa tradução do *Fausto* de Goethe elaborada por Castilho, não se cumpre neste momento estipular quais os portadores da razão. A natureza dos seus intervenientes e o carácter polémico da questão impunham sim necessário intercalar a “Questão do Fausto” na história da tradução para a língua portuguesa do *D. Quixote*, na qual o Visconde de Castilho intervém como um dos autores que “con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo” (2016:660).

4. A expressão romântica e a Edição Monumental do D. Quixote, 1876-78

Depois de intercalar alguns aspetos sobre a tradução do *Fausto* realizada por Feliciano de Castilho em 1872, que partiu, por sua vez, de uma tradução francesa, passo agora ao enquadramento do período histórico denominado como Romantismo para clarificar a tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre 1876 e 1878 devido à linguagem tripartida que a mesma apresenta.

Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado estropeada, y echada la culpa a la malignidade del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida.

Por outra parte, me parecia que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como *Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares*¹¹, que también su historia debía de ser moderna, y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas. (CERVANTES, 2016: 178)

¹¹ 1586 e 1587, respetivamente.

Tomando como eixo a expressão linguística, assim como a Cervantes, portanto, será que o famoso espanhol D. Quixote de la Mancha, “luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas” (2016: 178), adquire, na sua tradução para a língua portuguesa, do último quartel do século XIX, um novo caráter de modernidade?

Transcrevo algumas passagens da imortal obra de Cervantes, assim como as suas traduções para a língua portuguesa da primeira Edição Monumental do *D. Quixote*.

– No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguizado alguno; ca a la orden de caballería que profeso no toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

Mirábanle las mozas, y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesion, no pudieron tener la risa, y fue de manera, que don Quijote vino a correrse. (CERVANTES, 2016: 124)

– Não fujam, Suas Mercês, nem temam desaguizado algum porquanto a Ordem de cavalaria que profeso a ninguém permite que ofendamos, quanto mais a tão altas donzelas, como se está vendo que ambas sois.

Miravam-no as moças, e andavam-lhe com os olhos procurando o rosto, que a desastrada viseira em parte lhe encobria; mas como se ouviram chamar donzelas, coisa tão alheia ao seu modo de vida, não puderam conter o riso; e foi tanto, que D. Quixote chegou a envergonhar-se. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 46-47)

A transcrição pertence ao Capítulo II de *O Engenhoso Fidalgo Don Quixote de la Mancha*: a autoria da sua tradução é de António de Feliciano de Castilho. Esta passagem da célebre obra de Cervantes, que relata a chegada do D. Quixote à venda, narra o diálogo que o Cavaleiro Andante mantém com “las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando.” (2016: 124). Neste diálogo é possível perceber um contraste entre fações, pois, à postura fidalga do valoroso cavaleiro e a sua subsequente linguagem, opõe-se a simplicidade de uma expressão característica das moças, demarcada pelo facto de as mesmas não conseguirem “tener la risa” quando “se oyeron llamar doncellas”. É a partir da dualidade expressiva que transcorre do diálogo entre os personagens que deriva a noção de uma determinada verdade, implícita à própria realidade do D. Quixote. E, de acordo com Paolo d’Angelo, “no momento em que eu dou àquilo que é comum um lugar elevado, àquilo que é habitual um aspeto pleno de mistério, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aparência infinita torno-o romântico” (1998: 72). Assim, a percepção que o leitor adquire quando

o fidalgo manchego se dirige às “mozas” com um trato digno de “vuestras mercedes” é um ato estético que remove a oposição entre realidade e aparência, inserido num pensamento conotado com o Romantismo.

Ainda assim, sob uma perspectiva romântica, é condição indispensável a uma poesia que fala pela boca dos seus personagens o uso de uma linguagem representativa do ser humano e da natureza. Com a escolha de personagens de características rurais é possível alcançar aquilo que o romântico considera ser o essencial, pois o carácter espontâneo predominantemente camponês termina por conectá-las a uma linguagem carente de ostentações e realmente usada pelos homens no seu quotidiano.

Sobre o modo como os românticos percebiam a expressão poética, aduz Paolo d’Angelo:

A “declamação poética” é a tentativa de reproduzir de modo artificial e ostentando a linguagem “ousada e figurada” em que se exprimem os primeiros poetas de todas as nações, mas enquanto nestes essa linguagem era expressão de paixões reais, nos contemporâneos não passa de um fingimento, que se afasta da linguagem quotidiana sem ter as justificações dos poetas antigos. (d’Angelo, 1998: 175)

Tendo em conta a oposição linguística intrínseca à passagem acima transcrita, e, ainda tendo em conta que para os românticos a arte é uma experiência de verdade que resulta de uma realidade total, é possível depreender o interesse que para estes últimos constituía o *Quixote* de Miguel de Cervantes. Quando as moças reagem com o riso à expressividade do D. Quixote surge o conhecimento sobre um Cavaleiro que apresenta a sua interioridade pelo facto de não diferenciar o desfasamento temporal que subjaz da sua expressão linguística. Ainda que para os românticos a linguagem usada por D. Quixote se pudesse inserir num “fingimento, que se afasta da linguagem quotidiana sem ter as justificações dos poetas antigos” (1998: 175), conforme aduz Paolo d’Angelo, o Cavaleiro Andante não se considerava a ele próprio desfasado da sua época, e, portanto, estaria justificado.

No que respeita à versão para a língua portuguesa da passagem do *D. Quixote* transcrita, verifica-se que António Feliciano de Castilho mantém na generalidade da sua tradução não só uma terminologia de acordo com a versão de Cervantes, assim como uma estrutura frásica que não se afasta da versão original. Assim, é possível compreender que a oposição linguística que demarca o contraste entre a expressão dos personagens permanece idêntica à que transparece no *Quixote* de Cervantes. Os termos usados de forma a elevar a linguagem do fidalgo manchego, e que permitem a postura do Cavaleiro Andante, concordam com os termos utilizados pelo autor de origem. A tradução de “no pudieron tener la risa” por “não puderam

conter o riso”, expressão que denota a admiração das “donzelas” perante a forma como o D. Quixote se lhes dirige e diferencia ambas partes, mantém um caráter idêntico à língua original.

Contudo, é interessante constatar que Castilho opta por traduzir as frases “como vuestras presencias demuestran” por “como se está vendo que ambas sois”, e, “cosa tan fuera de su profesion” por “coisa tão alheia ao seu modo de vida”. Na construção da primeira frase, a opção de Castilho quanto à tradução da forma verbal “demuestran” pela forma verbal “sois” outorga às moças uma característica íntima e profundamente identitária e não apenas superficial ou reveladora de algo, no caso de ele ter optado na língua portuguesa pela equivalente forma verbal “demonstram”. Também a construção frásica à qual esta escolha obriga concede à frase uma linguagem desconectada da valorização que a mesma frase na língua de Cervantes auferia às moças, que, sob a perspectiva do D. Quixote, eram “tão altas donzelas” tal “como vuestras presencias demuestran”, e não simplesmente “como se está vendo”. No que respeita à segunda frase, a tradução de Castilho distancia-se do significado sob o qual Cervantes caracteriza as “doncellas”, pois, para o autor espanhol designar as “mozas” –, que em espanhol pode corresponder a aceção de um empregado de categoria inferior –, como “doncellas” é “cosa tan fuera de su profesion”. No entanto, e ironicamente, esta opção pode implicar não ser a profissão das mesmas um labor de “mulheres virgens”. Para o tradutor português, designar as “moças” como “donzelas” é algo “alheio ao seu modo de vida”, o que, apesar de não fazer corresponder à palavra “profesion” a palavra portuguesa “profissão” como sua equivalente, revela que Castilho poderá ter depreendido precisamente como irónico o significado que Cervantes outorga à frase, demonstrando assim o modo de subsistência das “moças”, desconexo da pureza característica das “donzelas”.

Tendo em conta a expressividade poética afim ao pensamento romântico, pela qual se descrevem situações nas quais exista a possibilidade de selecionar uma linguagem utilizada pelas pessoas na vida real, verifica-se na tradução transcrita que o tradutor apresenta uma terminologia que encontra afinidades com este mesmo pensamento. Sucede, por exemplo, no parágrafo descritivo da atitude das moças, o qual apresenta uma linguagem simples e afim do que se compreende ser a realidade das mesmas. Apesar do contraste entre fações, Castilho, na fala que caracteriza o Cavaleiro Andante, opta por termos que não se apresentam excessivos. As construções frásicas do tradutor não apresentam complexidade, o que facilita a sua devida compreensão.

Na sua totalidade, ambos os parágrafos da tradução de Castilho para a língua portuguesa descobrem uma linguagem que não é rebuscada nem ostensiva, o que não só lhes confere um efeito de equilíbrio entre estes mesmos parágrafos, assim como comprova a sua inserção num

modo linguístico afim ao romantismo; transmitem a totalidade da sua ideia por meio de uma expressividade carente de qualquer mecanismo possível de lhes elevar o estilo ou desadaptada da circunstância representada como quotidiana, característica primordial do pensamento romântico, por se tratar de um meio essencial para chegar às leis elementares da natureza.

Passo a transcrever um momento do Capítulo XXVII do *Quixote*, na tradução do Visconde de Azevedo.

Entróse Sancho por aquellas quebradas de la sierra, dejando a los dos en una, por donde corría un pequeño y manso arroyo, a quien hacían sombra agradable e fresca otras peñas y algunos árboles que por allí estaban. (CERVANTES, 2016: 372)

Entranhou-se o escudeiro por aquelas quebradas da serra, deixando-os ambos numa delas, por onde manava um pequeno e manso regato, sombreado fresca e agradavelmente de outras penhas e árvores, que por ali abundavam. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 315)

Nesta ocasião, a obra de Cervantes insere-nos num espaço diretamente relacionado com uma natureza viva. Como se pode verificar na passagem acima transcrita, o autor espanhol mantém uma escrita singela que expressa com naturalidade o meio circundante. Os termos e a construção frásica escolhidos revelam com facilidade a imagem representada, assim, a simplicidade da expressão de Cervantes concorda com o pensamento romântico quanto ao essencial de uma poética comunicativa da realidade.

Na tradução do Visconde de Azevedo, muito embora o seu espaçamento frásico seja equivalente à versão espanhola, a sua terminologia, apesar de descrever uma paisagem natural, aufere um aspeto que conduz a uma sensação da natureza mais rude do que aquela que é representada por Cervantes. A tradução de palavras como “Entróse” por “Entranhou-se”; “corría” por “manava”; “arroyo” por “regato”, ou “estaban” por “abundavam”, para as quais haveria correspondentes diretos na língua portuguesa, comunicam, não só uma ideia distinta, assim como uma sonoridade mais agressiva implícita nas próprias palavras da língua portuguesa. Os termos utilizados sugerem uma ideia em menor grau representativa da circunstância e um ritmo que expressa brusquidão, distorcendo o momento de repouso que é ambientado no interior de uma paisagem fresca e natural.

Por exemplo, a construção frásica “Entróse Sancho por aquellas quebradas de la sierra, dejando a los dos en una, por donde corría un pequeño y manso arroyo”, e a sua tradução “Entranhou-se o escudeiro por aquelas quebradas da serra, deixando-os ambos numa delas, por onde manava um pequeno e manso regato” divergem entre si. Na língua espanhola a ação inicial da frase recai sobre o verbo “entrar” e a sua reflexividade, porém, é traduzida para a língua

portuguesa como “Entranhou-se”. A forma verbal “Entróse” sugere não só que a personagem entrou na serra, como também alguma reflexão sobre o seu próprio estado de ânimo. No entanto, a percepção que se obtém da forma verbal “Entranhou-se” quando transmite o facto de Sancho se ter introduzido na serra, é a de um lado mais físico, visceral e ausente de questionamento. Ainda assim, a opção de Azevedo ao traduzir o nome próprio “Sancho” pela denominação da personagem “escudeiro”, mostra uma deliberação despropositada num parágrafo em que não existe possibilidade de repetir a nomeação. Também a tradução da frase “por donde corría un pequeño y manso arroyo” e sua correspondente na língua portuguesa “por onde manava um pequeno e manso regato”, distanciam-se. Ao termo “manava”, que comunica a ideia de uma nascente, e não a de um espaço pelo qual a água flui, como sucede com o termo “corría”, encontraria uma equivalência na língua portuguesa com o termo “corria”. E, o termo “arroyo” poderia ser substituído por “arroyo” como seu correspondente direto na língua portuguesa, em vez do termo “regato” que traduz uma ideia e um efeito mais agressivo daquele que é transmitido pela língua espanhola.

De acordo com aspetos analisados na tradução para a língua portuguesa acima transcrita, é possível observar que a terminologia pela qual opta o Visconde de Azevedo distancia-se do conceito romântico sobre a idoneidade figurativa de espaços naturais. Para o pensamento romântico o contacto com a natureza provoca um estado básico nas percepções, que, quando expressadas, as suas representações alcançam um estado de maior pureza. Os termos utilizados pelo tradutor não se apresentam ostentosos, nem a construção frásica demonstra um estilo elevado, contudo, as opções de Azevedo quanto aos termos conferem a este trecho do *Quixote* um aspeto rígido que não comunica a sensação do espaço aprazível de descanso que é expressado por Cervantes, o qual discorda com a natural exposição da realidade, um atributo essencial a uma expressividade de características românticas.

Conforme o exposto na história da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* (1876-1878), esta edição, embora seja reconhecida como a tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo conta com um terceiro autor: Manuel Pinheiro Chagas. Portanto, passo a transcrever um momento do Capítulo XLIII do *D. Quixote* por a sua tradução corresponder a este autor.

– Habláis de modo, señora Clara, que no puedo entenderos: declaraos más y decidme qué es lo que decís de alma y de lugares, y deste músico, cuya voz tan inquieta os tiene. Pero no me digáis nada por ahora; que no quiero perder, por acudir a vuestro sobresalto, el gusto que recibo de oír al que canta; que me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto. (CERVANTES, 2016: 574)

– Falais de modo, minha senhora Clara, que não posso entender-vos: declarai-vos melhor e explicai-me: que é isso que dizeis de almas e de lugares, e deste cantador, cuja voz em tal inquietação vos pôs? Mas por agora nada me digais, que não quero perder,

por acudir ao vosso sobressalto, o gosto que sinto de ouvir o músico, que, ao que me parece, volta ao seu cantar, com versos novos e nova toada. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 553)

Este trecho do *Quixote* expõe uma linguagem adequada a um tratamento respeitoso e formal entre as suas personagens. Contudo, Cervantes mantém a simplicidade quanto à sua expressão, e um equilíbrio entre a narrativa, as personagens e o sucesso apresentado.

A imagem representada afirma-se pela evocação da emotividade e por uma chamada constante à compreensão, tando no que se refere a um aspeto físico, assim como sentimental. Para o pensamento romântico a preocupação de que uma mesma obra represente a alma e o mundo é manifesta. Neste sentido, a frase “decidme qué es lo que decís de alma y de lugares” (2016: 574) expressa efetivamente ambas as formas de perceção vinculadas ao Romantismo.

Citando Novalis, aduz Paolo d’Angelo que “O sentido da poesia tem muito em comum com o sentido do misticismo. É o sentido daquilo que é peculiar, pessoal, desconhecido, misterioso; por aquilo que deve ser revelado” (1998: 66). Para o romântico, a arte é uma experiência pela qual se acede à própria verdade, porque lhe reconhece um valor absoluto em que verdade e beleza coincidem. Aspeto que se torna perceptível pelo contraste das frases “cuya voz tan inquieta os tiene”, expressiva do desassossego da “señora Clara”, e, “el gusto que recibo de oír al que canta; que me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto”, que evoca a beleza da música e da poesia através da sensibilidade de Doroteia. A expressividade das frases demonstra que beleza interior nem sempre é sinónimo de satisfação e deleite, aproximando esta passagem do *Quixote* da noção que os românticos têm de belo. Ou seja, e de acordo co d’Angelo, para os românticos o belo não “é um acessório, um acrescento, um ornamento que não toca a essência das coisas” (1998: 62), coincide sim com o mundo e com a própria vida. Portanto, tanto a inquietação da “señora Clara”, que não é sinónimo de deleite, assim como a satisfação de Doroteia, manifestam a beleza por se tratar das suas íntimas verdades, o que se enquadra com o pensamento romântico.

No que respeita à tradução para a língua portuguesa, o parágrafo acima transcrito mantém-se quanto ao ritmo, assim como quanto à sua expressividade de acordo com o texto de Cervantes. O seu espaçamento frásico é praticamente idêntico ao seu correspondente castelhano, transmitindo assim um ritmo, uma harmonia e um efeito também eles semelhantes aos comunicados pelo *Quixote* em língua espanhola. Por exemplo, na frase “decidme qué es lo que decís de alma y de lugares, y deste músico, cuya vos tan inquieta os tiene” (2016: 574), na sua tradução “que é isso que dizeis de almas e de lugares, e deste cantador, cuja voz em tal inquietação vos pôs?” (1876-78: 553), a interrogativa que é assinalada em língua espanhola

pelo pronome interrogativo “qué”, surge na língua portuguesa com a substituição da palavra “decidme” pela construção frásica “que é isso que dizeis” e o respetivo sinal de pontuação. Porém, o tradutor português mantém acorde a restante pontuação, o que confere à totalidade da frase um rítmico idêntico à mesma frase na sua versão espanhola.

A passagem transcrita, que poderia dar lugar a uma linguagem ainda mais formal, carece em língua portuguesa de elevação de estilo e transmite a espontaneidade do momento com uma opção terminológica representativa de simplicidade. A naturalidade e a sonoridade dos termos escolhidos por P. Chagas conferem à sua tradução suavidade quanto ao timbre. Como, por exemplo, sucede na frase “o gosto que sinto de ouvir o músico, que, ao que me parece, volta ao seu cantar com versos novos e nova toada” (1876-78: 553), que elegantemente se identifica com “el gusto que recibo de oír al que canta; que me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto” (2016: 574).

Tendo em conta os aspetos representativos de uma poética conectada ao Romantismo que o parágrafo acima transcrito manifesta, em língua espanhola, também a sua tradução concorda com essa mesma fisionomia. As escolhas de P. Chagas são conformes ao efeito original da obra, pois os termos utilizados não se afastam da exortação à beleza e às emoções transmitidas em língua espanhola, como se pode verificar pelas frases: “o gosto que sinto de ouvir o músico”; “volta ao seu cantar” ou “versos novos e nova toada”. O tradutor mantém, não só um equilíbrio no que respeita à construção frásica, como também as suas opções terminológicas se adequam à circunstância representada com uma linguagem simples e natural. A globalidade da tradução para a língua portuguesa do parágrafo acima transcrito reúne uma linguagem harmoniosa, espontânea e emotiva que se insere o seu autor numa expressividade inerente a características do pensamento romântico.

– ¡Bueno está eso! – respondió don Quijote –. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal Caballero hizo, o caballeros hicieron? CERVANTES, 2016: 639)

Tendo em conta que as três autorias da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre os anos de 1876 e 1878 apresentam aspetos que as diferenciam entre si, para

melhor compreender a sua afinidade com o Romantismo transcrevo mais alguns momentos do *Quixote* referindo os seus tradutores.

Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. (CERVANTES, 2016: 195)

Então expressavam-se os conceitos amorosos da alma simples, tão singelamente como ela os dava, sem se procurarem artificiosos rodeios de fraseado para os encarecer. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 117-118)

A transcrição acima pertence ao Capítulo XI do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes e a sua respetiva tradução corresponde a António Feliciano de Castilho.

Esta passagem advém da exortação que o Cavaleiro da Triste Figura faz a tempos distantes “– Dichosa edad y siglos dichosos aquellos” (2016: 194), apreciando-os quando comparados com modelos seus familiares “– Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería” (2016: 193). A posição do D. Quixote é contemplativa de uma época medieval à imagem das Ordens de Cavalaria que, arraigadas à sociedade, viviam numa atitude construtiva e de simbiose com o meio circundante “Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere [...] que se cubra” (2016: 195).

A versão do *Quixote* realizada em Portugal entre os anos de 1876 e 1878 inscreve-se já numa época que evoca o esplendor da arte pela redescoberta da Idade Média. Ou seja, pela exaltação do esplendor de uma época passada que se distingue, não pela ostentação e o fausto, mas sim pela simplicidade, liberdade e comunhão com a natureza. Neste sentido, a própria passagem do Capítulo XI do *Quixote* acima transcrita é intrinsecamente afim a um dos aspetos que identificam o Romantismo. E, é interessante como a definição de J. Görres (1776-1848) sobre a poesia romântica estabelece uma relação com a própria posição do Cavaleiro Andante, como se verifica pela referência de Paolo d’Angelo ao citar o escritor alemão:

Que época maravilhosamente singular é esta Idade Média, como resplandecia então a terra, animada de amor e ébria de vida; como eram fortes os povos, as linhagens ainda jovens! [...] Devoção, amor e heroísmo fluíam numa única corrente, que penetrou em todos os animais, fecundando a rica sensibilidade: assim desabrochou o novo jardim da poesia, o Éden do romantismo. (d’Angelo, 1998: 57)

No trecho do Capítulo XI do *Quixote* acima transcrito, a par com a Idade Média, existe a possibilidade de relacionar com o pensamento romântico ainda outro aspeto, o qual faz referência ao debate entre clássico e romântico. De acordo com a exposição sobre o

Romantismo apresentada no presente trabalho, o confronto com uma estética predominantemente clássica implicou um repensar radical da sua conceção que teve os seus primórdios na Alemanha. Concretamente, no que à literatura respeita aduz Paolo d'Angelo que foi na Inglaterra que ocorreu a primeira manifestação pública da teoria romântica como uma tomada de posição contra o adversário. “Um grito de revolta contra a tradição neoclássica: o ataque de Wordsworth à chamada *declamação poética*, que anima o primeiro Prefácio das *Baladas Líricas*” (1998: 174). Para Wordsworth, a “declamação poética” é precisamente aquele conjunto de convenções que implicam uma estrutura frásica artificiosa. Com intuito de elevar a linguagem, os artifícios linguísticos tornam-na estranha, contradizendo a eficácia da verdadeira poesia que só é possível alcançar optando “por situações da vida quotidiana e narrando-as mediante uma seleção de linguagem realmente usada pelos homens” (1998: 175). Neste âmbito, um dos temas identitários do Romantismo encontra justaposição no parágrafo do *Quixote* acima transcrito: “Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos.” (2016: 195). Nos primórdios do século XVII, o D. Quixote clama pela simplicidade linguística de um outrora, ação que permanecerá circunscrita à imortal obra de Cervantes, porém, encontra um singular paralelo quando dois séculos depois os românticos anseiam a época cavaleiresca evocada no *Quixote*.

No que respeita à tradução para a língua portuguesa verifica-se que a estrutura frásica mantém um ritmo e uma harmonia acordes à expressão cervantina. A terminologia escolhida por Castilho é adequada à imagem apresentada, pois a simplicidade e a sonoridade dos termos usados pelo tradutor transmitem com naturalidade a narrativa quando trasladada para a língua portuguesa.

Contudo, é interessante o facto de Castilho traduzir a frase “Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente” por “Então expressavam-se os conceitos amorosos da alma simples, tão singelamente”. A frase na língua espanhola refere que os “conceptos amorosos” eram decorados “simple y sencillamente”. A tradução em língua portuguesa alude que os “conceitos amorosos” pertencem à “alma simples”, alterando assim o sentido da frase. Sobressai também o facto de Castilho traduzir a palavra espanhola “decoraban” por “expressavam-se”. D. Quixote relembra em língua espanhola que antigamente os conceitos amorosos eram ornamentados, a sua versão portuguesa de 1876-78 recorda como os conceitos amorosos eram expressados. Em língua portuguesa não deixaria de existir a possibilidade de conexão com a ideia original por meio de termos como decorar, ornamentar ou adornar. Assim, a escolha da forma verbal “expressavam-se” denota a relevância que a exposição da

interioridade detinha para o tradutor, e, desconeta Castilho do conceito de “declamação poética” detido pelo Romantismo.

Tendo em conta as observações sobre o parágrafo do Capítulo XI do *Quixote* acima transcrito verifica-se que a sua construção frásica permanece afim à narrativa na sua língua de origem. A escolha de uma linguagem simples e sem pretensões linguísticas, assim como alguns termos utilizados, ressaltam na tradução de Castilho características poéticas preponderantes do pensamento romântico.

Calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostro bien claro el sentimiento y vergüenza del alma. En las suyas sintieron los que escuchado la habían tanta lástima como admiración de su desgracia; y aunque luego quisiera el cura consolarla y aconsejarla, tomó primero la mano Cardenio. (CERVANTES, 2016: 404-405)

Calou-se aqui, e se lhe cobriu o rosto de uma cor, que bem claramente mostrava o sentimento e quebranto do seu ânimo. Tanta lástima excitou nos ouvintes, como admiração por tão porfiosa desgraça.

O cura quis logo tentar-lhe consolações e conselhos, mas antecipou-se-lhe Cardénio. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 350)

A transcrição acima pertence ao Capítulo XXIX do *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, a sua tradução é da autoria do Visconde de Azevedo.

A circunstância representada advém do relato de Doroteia sobre alguns sucessos por si vividos e transmite “bien claro el sentimiento”, não só de Doroteia, assim como dos personagens que a acompanham. Termos como “Calló”, “mostró”, “escuchado”, “tomó” e “admiración”, desenvolvem uma abordagem que atinge os sentidos. As frases “el sentimiento y vergüenza del alma”; “sintieron los que escuchado la habían tanta lástima como admiración de su desgracia”; “quisiera [...] consolarla y aconsejarla” não manifestam uma natureza física, mas sim apelam a um relacionamento com o íntimo que conduz a um ponto relevante do pensamento romântico. Conforme Paolo d’Angelo, a ingenuidade consiste numa harmonia total com a natureza, e a sentimentalidade é precisamente a tentativa de voltar a essa condição. “A poesia ingénuo tende para a imitação do *real*, a sentimental impele para a representação do *ideal* [...]. [...], o poeta ingénuo excele na arte da *limitação*, enquanto o sentimental se distingue na arte do *infinito*.” (1998: 45). Tendo em conta que o Clássico é consistente de uma forma fechada ou limitada, e o Romantismo de uma forma aberta ou infinita, a expressividade da passagem do *Quixote* acima transcrito vincula-se ao pensamento romântico por representar um ideal.

No que respeita à tradução para a língua portuguesa do momento do Capítulo XXIX do *Quixote* transcrito, verifica-se que o tradutor transforma em dois parágrafos a narrativa que é

apresentada na língua espanhola apenas num só. Este facto reproduz para a língua portuguesa uma estrutura frásica que contradiz o ritmo e a harmonia originais. Quanto aos termos utilizados pelo tradutor, encontramos por exemplo que a frase “Calló en diciendo esto” surge na língua portuguesa como “Calou-se aqui”, revelando uma terminologia que denota brusquidão e que se ausenta da simplicidade e sensibilidade transmitidas na língua espanhola. Também a sintaxe adotada pelo Visconde de Azevedo traduz para a língua portuguesa um efeito distanciado da expressão de Cervantes, como sucede com a frase “y el rostro se le cubrió de un color” e a sua respetiva tradução “e se lhe cobriu o rosto de uma cor”. Na construção em língua portuguesa a frase mantém a reflexividade antes da forma verbal apesar da alteração da posição do nome, o que denota uma quebra do ritmo e uma linguagem que conduz à exaltação estilística. Na frase seguinte “que bem claramente mostrava o sentimento e quebranto” embora seja explicativa, entre ambas, não coincidem na língua portuguesa, nem a temporalidade dos verbos “cobriu” – “mostrava”, conforme à concordância “cubrió” – “mostró”, nem a tradução da palavra “vergüenza” por “quebranto”, que expressa em língua espanhola um sentimento específico e a sensibilidade da alma, não a fraqueza de ânimo ou a quebra de uma disposição geral, conforme é apresentada pelo tradutor.

O segundo parágrafo da tradução acima transcrita segue um ritmo desordenado, adotando neste caso uma celeridade superior àquela que é apresentada em língua espanhola. Por exemplo, na tradução da frase “y aunque luego quisiera el cura consolarla y aconsejarla” por “O cura quis logo tentar-lhe consolações e conselhos” a conjunção “aunque” concede à frase em língua espanhola uma ponderação que poderia ser traduzida com simplicidade por “apesar”. O autor espanhol narra sucinta e elegantemente a disponibilidade do “cura” para consolar e aconselhar Doroteia, não o repentino arrebatamento do cura quanto a “consolações e conselhos” consoante o tradutor português. Ainda assim, a tradução para a língua portuguesa da frase “tomó primero la mano Cardenio” por “antecipou-se-lhe Cardénio”, apresenta, não só uma aceleração do ritmo, como também a discricção, a delicadeza e a compaixão intrínsecas à expressão “tomó la mano”, não estão conferidas no termo “antecipou-se-lhe”.

Os aspetos do trecho do Capítulo XXIX analisados demonstram que a sua tradução para a língua portuguesa não se justapõe à versão espanhola. A construção frásica, a terminologia e a expressividade do Visconde de Azevedo auferem dificuldades quanto à sua interpretação e compreensão. Tendo em conta a possibilidade de conotação com o pensamento romântico, a tradução abstém-se de uma linguagem simples e os termos escolhidos pelo tradutor carecem da idêntica sensação emotiva que é transmitida pela versão em língua espanhola. Portanto, a autoria do Visconde de Azevedo desvincula-se, aqui, da expressividade do Romantismo.

– Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estranheza del mesmo caso. Todo es peregrino, y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye. Y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mesmo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara. (CERVANTES, 2016: 565)

– Na verdade, senhor capitão, que a forma por que contastes este estranho successo igualou a novidade e estranheza do mesmo caso: tudo é peregrino e raro, e cheio de accidentes que maravilham e surpreendem a quem os ouve: e tão grande foi o gosto que tivemos em escutá-lo, que, ainda, que o dia de amanhã nos achasse entretidos com o mesmo conto, folgáramos de o ouvir de novo. (VISCONDES de CASTILHO e AZEVEDO, 1876-78: 543)

O texto transcrito pertence ao Capítulo XLII da monumental obra de Miguel de Cervantes. A escolha obedece ao facto da sua tradução para a língua portuguesa recair em Manuel Pinheiro Chagas.

Atendendo primeiro à versão espanhola deste trecho do Capítulo XLII, e, tendo em conta a importância da díade Clássico/Romântico, relaciono novamente a narrativa de Cervantes com este conceito. Conforme à exposição sobre o Romantismo efetuada no presente trabalho, os termos “clássico” e “romântico” são de grande importância para a sua teoria estética e evocam-se mutuamente. Longe de qualquer antítese, o segundo termo define-se em relação ao primeiro. Pois, os românticos delinearam a noção de uma arte romântica refletindo precisamente sobre a relação entre a arte à qual deram este nome e a arte clássica da antiguidade. Atendendo à díade Clássico/Romântico na sua globalidade, os teóricos do Romantismo, sobretudo os alemães, repensaram a poesia e a arte sob a compreensão da sua própria história e a diversidade radical das formas sucessivamente assumidas. Deixava de existir a possibilidade de fixação de cânones, modelos ou regras. A crítica artística e literária deixa de se fundamentar num arquétipo de beleza para alcançar a compreensão da obra de arte, esta passa a ser compreendida tendo em conta a situação particular da sua produção e na sua individualidade histórica.

A transcrição acima apresenta a satisfação de D. Fernando, personagem que perante a narração de um “extraño suceso” evoca a igualdade entre a “novedad y estranheza del mesmo caso”. Partindo de uma perspectiva romântica, é possível perceber que a personagem dá voz a uma situação particular que é avaliada, não através de um arquétipo, mas sim pela compreensão da sua singularidade histórica. A personagem do *Quixote* reflete a história sob o reconhecimento do seu caráter histórico e sob a sua permanência, “aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara”.

É importante referir que os românticos não combatiam uma arte clássica em prol de uma arte moderna, neste caso denominada como romântica. O seu interesse por diferentes modos de manifestação artística mantinha-se no que a uma arte preponderante de outras épocas se refere, e como tal a arte clássica era também apreciada. A questão recaía sobre a imitação e evocação da arte clássica como protótipo de beleza e modelo a seguir, e, neste sentido, a arte clássica desempenha um papel de contenção sob as formas artísticas.

O *Quixote* é uma obra que não critica a literatura cavaleiresca, mas sim o facto deste género literário ter prolongado o seu período de duração e ter suscitado bastantes imitações, muitas delas de escasso valor literário, como ficou patente no episódio do escrutínio que o cura e o barbeiro executaram sobre a biblioteca do D. Quixote. Miguel de Cervantes, inovador quanto à própria estrutura da sua imortal obra, manifesta o anseio pelo progresso da literatura sob a voz de D. Fernando, um nobre espanhol, que transmite uma postura de compreensão e abertura para com o outro e para com a história, “Todo es peregrino, y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden”. Conforme Paolo d’Angelo: “se o clássico é perfeição, forma acabada, contornos definidos e íntegros, o romântico é progresso contínuo, forma aberta, superação dos limites definidos no tempo e no espaço” (1998: 185). Assim, a narrativa de um sucesso sem igual, apreciado num presente e transcendente quanto a um futuro, coloca o seu autor numa perspectiva que se identifica com o pensamento romântico.

No que respeita à tradução para a língua portuguesa acima transcrita, verifica-se que Pinheiro Chagas apresenta uma escrita ligeira, de fácil compreensão e acorde com a narrativa de Cervantes. A versão portuguesa mantém, pois, uma estrutura frásica que se identifica com o ritmo e a harmonia na sua versão em espanhol. Quanto à terminologia pela qual opta Pinheiro Chagas, observa-se que os termos empregues pelo tradutor português denotam suavidade e delicadeza quanto à sua entoação, transmitindo assim na língua nacional um efeito idêntico àquele que é apresentado na língua espanhola. É possível perceber a ausência de uma terminologia rebuscada, pois a simplicidade linguística dos termos escolhidos por P. Chagas revela a espontaneidade do momento narrado.

Como a tradução para a língua portuguesa do trecho do *Quixote* acima transcrito se identifica com a versão na língua de Cervantes, não só no que à sua estrutura frásica e à sua terminologia respeita, como também no referente a uma linguagem simples e acorde à circunstância narrada, a autoria de Pinheiro Chagas manifesta-se afim a uma poética de características românticas.

Tendo em conta a totalidade dos trechos transcritos, verifica-se, ainda, que as autorias da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre os anos de 1876 e 1878

apresentam características que as diferenciam entre si. As passagens nas quais a sua tradução corresponde a António Feliciano de Castilho e a Manuel Pinheiro Chagas, oferecem uma estrutura frásica e uma expressividade que concordam amplamente com as circunstâncias narradas na versão espanhola. Os termos escolhidos por ambos tradutores apresentam-se simples e próximos da linguagem que caracteriza os personagens, revelando uma terminologia cuidada, porém, carente de qualquer elevação estilística. Portanto, tanto os excertos utilizados traduzidos por A. Castilho, assim como os de P. Chagas se conectam à poética do Romantismo.

No que respeita às transcrições com autoria do Visconde de Azevedo, constatou-se, através dos exemplos analisados, que as estruturas frásicas apresentam desarmonia com as suas correspondentes na língua espanhola. A terminologia escolhida pelo tradutor confere muitas vezes um efeito mais brusco e rígido do que aquele que é transmitido pela versão de origem. A expressividade de Azevedo não manifesta a emoção nem o sentimento concordes com a naturalidade de algumas circunstâncias narradas. Antes pelo contrário, por vezes a linguagem mostra-se deselegante e com elevações estilísticas, o que desconecta o tradutor de uma poética de características românticas.

Portanto, a tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre os anos de 1876 e 1878 insere dois tradutores, António Feliciano de Castilho e Manuel Pinheiro Chagas, com características afins a uma poética romântica; e uma terceira autoria, a do Visconde de Azevedo, que se afasta de aspetos linguísticos conectados ao Romantismo.

Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de cabellerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo. (CERVANTES, 2016: 661)

Conclusões

Apresentaremos agora, de forma sucinta, as principais conclusões deste estudo.

O presente trabalho procurou contribuir para o desenvolvimento do estudo da cultura literária, pois se entendeu a relevância da tradução de obras de autores estrangeiros para a língua portuguesa, mormente o ímpeto destes trabalhos a partir do século XVIII. A tradução portuguesa do *D. Quixote*, realizada entre os anos de 1876 e 1878 reveste-se de um carácter excepcional pela importância da obra de Miguel de Cervantes, que se perpetua ainda nos nossos dias, e pelo facto de o pensamento romântico, especialmente nos primórdios dos Romantismos alemão e inglês, lhe ter atribuído especial ênfase.

A concepção romântica do *Quixote* via representado no herói de Cervantes o apelo que sobre esta época exercia a cultura e os textos da Idade Média, assim como as inquietações da primeira metade de oitocentos no que à essência da sua estética e da sua arte se refere. Na sua promoção do pensamento ou experiência individual, os românticos adotam as aventuras do herói desta obra como um conflito entre a ilusão e a realidade. Neste contexto, a personagem de D. Quixote adquire um sentido fundamental devido ao seu perspectivismo. Por um lado, descreve o mundo no seu modo habitual; por outro, apresenta as aspirações e os sentimentos de um fidalgo manchego. Também na perspectiva irónica do *Quixote*, os românticos liam um herói retratado parodicamente numa obra em que o autor se ri de si mesmo. A arte de Miguel de Cervantes adquire assim um carácter que se distingue da antiga arte clássica ao expressar originalmente a heterogeneidade natural, e por não se conectar a modelos estereotipados. A partir do enfoque romântico, as inter-relações dialéticas do *D. Quixote* atribuem-lhe um carácter de infinidade que despreza as regras racionalistas. O pensamento romântico leu a narrativa do *Quixote* como um protótipo no que se refere à maleabilidade de estilos: a descrição das personagens revelava a sociedade da época, outorgando à obra de Cervantes um carácter pitoresco e realista, atributos essenciais do Romantismo, conforme esperamos ter ficado demonstrado.

A recepção do *D. Quixote* no Romantismo português passou essencialmente pelas diferentes traduções desta obra que se fizeram no país e pelas alusões dos escritores nacionais às suas personagens. Neste âmbito, distingue-se o prefácio de Pinheiro Chagas à edição do *Quixote* de 1876 e 1878, não só por ser um importante estudo crítico sobre a obra e o seu autor realizado no Portugal do século XIX, como também por acompanhar a tradução da obra que aqui se estudou, com ela dialogando.

Sobre esta tradução para a língua portuguesa do *Quixote* realizada entre 1876 e 1878 recai uma história singular que se justapõe à própria narrativa cervantina. Primeiro, a história da sua conceção contém factos e peripécias possíveis de comparar às aventuras do famoso Cavaleiro Andante, atribuindo-se, a ela própria, uma configuração romanesca. Segundo, o traçado desta história permitiu demonstrar que a autoria da tradução não é imputável somente aos viscondes de Castilho e Azevedo, ao contrário do que é reconhecido até hoje, mas que se insurge uma terceira autoria: a de Manuel Pinheiro Chagas. Com efeito, este último tradutor da primeira Edição Monumental do *D. Quixote* realizada em Portugal não é só o autor do seu Prefácio, mas também da maioria da sua tradução. Trata-se de um facto sem dúvida significativo que, contudo, não fora reconhecido nem divulgado pela crítica.

É possível afirmar tal como Cervantes que o “autor desta história” (2016: 660) demonstra o anseio de conhecer a continuidade das peripécias do *Quixote*, uma possível continuidade da história. Mas quem é o autor que fala? Será o mesmo que na obra de Cervantes conta a história do D. Quixote e que, no seu final, se refere a si mesmo sob um ponto vista externo, ou seja, na terceira pessoa? Será Cide Hamete Benengeli, o historiador árabe? Será o próprio Cervantes? Ou o “morisco” que “prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad” (2016: 180)? Parece que o facto de se terem “hallado unos pergaminos” (2016: 660) é o que precisamente dá azo à multiplicidade de autores que, entrelaçados entre si se fundem naquele achado no *D. Quixote* de Miguel de Cervantes. Por sua vez, o facto constitui os próprios “pergaminos” num dos principais eixos da grande inventiva de Cervantes. E, na possibilidade levantada em relação ao “morisco”, surge a ideia de que autoria e tradução são equiparáveis.

A história da tradução do *D. Quixote* realizada em Portugal entre os anos 1876-78 remete para aquele texto longínquo, sobejamente interpretado e decifrado. Na perspetiva antes enunciada, torna-se importante destacar o trabalho dos autores/tradutores para com a mesma pois, empenhados numa tarefa historiográfica portentosa, contribuíram, também eles, para imortalizar as façanhas do Cavaleiro Andante. À semelhança do “autor” que, “volviedo” os pergaminhos encontrados, ofereceu ao D. Quixote a sua continuada recordação.

Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábico en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico.* (CERVANTES, 2016:180)

A particularidade da autoria tripartida da tradução portuguesa do *Quixote* de 1876-78 conferiu-lhe, segundo cremos ter demonstrado, diferentes estilos linguísticos associados a cada um dos três autores. Perante o termo “romântico”, e perante a situação particular da sua

conceção, tornou-se relevante estabelecer as relações linguísticas que guardam os diferentes autores da tradução com o período em que foi concretizada. Embora não fosse possível considerar a individualidade de cada uma destas tónicas como uma construção inesgotável de sentidos, conforme Paolo d'Angelo sobretudo porque “não se pode reduzir a estética romântica à simples reivindicação dos lados obscuros ou irracionais da arte” (1998: 13), concluiu-se que tanto a autoria do Visconde de Castilho como a de Pinheiro Chagas oferecem características linguísticas acordes a uma dita poética romântica, das quais destacamos a simplicidade terminológica que as suas expressões demonstram. Releva-se, ainda, que, da autoria do Visconde de Azevedo, transparece um estilo linguístico que eleva a sua expressividade, afastando-se, deste modo, das características afins do Romantismo, que enunciámos.

Recordo aqui que o movimento romântico não foi apenas a génese de uma nova sensibilidade desenvolvida como afirmação contrária à neoclássica, e nem sequer a descoberta de outras formas de expressão, como precipitadamente pode parecer: foi uma estética que se desenvolveu a partir tanto de um esforço de compreensão teórica, como de uma elaboração concetual. Conforme o exposto no subcapítulo dedicado à Estética do Romantismo, constatámos que, em muitos casos, foi precisamente a partir de novos problemas teóricos que surgiram os fenómenos de gosto habitualmente ligados à experiência romântica.

Numa aceção mais lata, Paolo d'Angelo refere-se ao termo “romântico”, afirmando que “acontece a todos os termos indicadores de grandes movimentos e tendências da cultura serem utilizados em sentido meta-histórico” (1998: 12). Neste sentido, “romântico” é utilizado para apontar determinadas obras de arte ou determinadas situações diversas daquelas que indicam historicamente, e, nesta aceção, “deixa de ser uma categoria historiográfica para passar a descrever uma característica psicológica” (1998: 12). Ou seja, uma disposição natural ou uma tendência particular são o acento tónico de uma obra caracterizada como romântica. Assim, pode considerar-se que a autoria tripartida da tradução para a língua portuguesa do *Quixote* contém três diferentes acentos tónicos que se unem para a inserir numa característica romântica.

Deste modo, não só é relevante o interesse que a obra de Cervantes despertou no Romantismo que importou aqui justificar (compreensível, de resto, tal como tivemos oportunidade de comprovar a partir do levantamento das grandes questões e problemas que movem o homem romântico). Também a própria tradução é uma obra que demonstra uma unicidade na multiplicidade, o que a relaciona diretamente com a sua própria época.

Bibliografia

AA.VV., *Comércio do Porto*, Nº 108, de 7 de maio de 1876. “Noticiário”, Rubrica à edição da primeira caderneta da Edição Monumental do *D. Quixote* em Portugal.

ABREU, Maria Fernanda de (1994), *Cervantes no Romantismo Português*, Editorial Estampa, Lda., Lisboa.

AZEVEDO, 2º Conde de (1926), *Cartas Inéditas de Camilo Castelo Branco ao 1º Conde de Azevedo*, Coimbra Editora Lda., Coimbra.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1982), “Rococó, Pré-Romantismo e Romantismo” in *Teoria da Literatura*, Vol. I, 4ª Ed., Livraria Almedina, Coimbra, (pp. 499-528).

CAMILO e CASTILHO, *Correspondência Trocada Entre Os Dois Escritores*, Prefácio. e Notas de João Costa (1924), Imprensa da Universidade, Coimbra.

CERVANTES, Miguel de (2016), *Don Quijote de la Mancha I*, Ed. John Jay Allen, 35ª Ed., Cátedra, Madrid.

CERVANTES, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quichote de la Mancha*, Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo (1876-1878), Imprensa da Companhia Literária, Porto, Ed. Projeto Vercial, Prof. Dr. João Costa, comunicação via correio eletrónico a 26/03/2018.

CHAGAS, Manuel Pinheiro (1876), “Prefácio”, pp. V-XXXIV, in *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo, Empresa da Companhia Literária, Porto.

CLOSE, Anthony (2005), *La concepción romántica de Quijote*, Trad. Gonzalo G. Djembé, Crítica, S.L. Diagonal, Barcelona.

COELHO, Jacinto do Prado (1983), “Novelas de cavalaria” in *Dicionário da Literatura*, 3ª ed., 3º vol., Academia das Ciências e da Faculdade de Letras de Lisboa, Figueirinhas, Porto.

D’ANGELO, Paolo (1998), *A Estética do Romantismo*, Trad. Isabel Teresa Santos, Editorial Estampa, Lda., Lisboa.

FERREIRA, Alberto (s.d.), *Perspetiva do Romantismo Português*, 4ª Ed., Litexa Editora, Lda., Lisboa-Porto.

FOUCAULT, Michel (1999), *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, Trad. Salma Tamus Muchail, 8ª ed., São Paulo, Martins Fontes Editora.

FRANÇA, José-Augusto (2003), “Perspetiva do Romantismo Português” in *O Romantismo, História da Literatura Portuguesa*, Vol. 4 (7 vol.), Ed. Francisco Lyon de Castro, Publicações Alfa, Mem Martins.

GÓMEZ CANSECO, Luis (2005), *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid.

LOPES, Fernando de Macedo (1926), *O limbo de Pedro Ivo*, Fernando Machado & C^a. Lda., Porto.

MACHADO, Álvaro Manuel (1979), *As Origens do Romantismo em Portugal*, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

MACHADO, Álvaro Manuel (1986), *O Romantismo na poesia portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), “Romantismo” in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Ed. Presença, Lisboa.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), “Novela (ou Romance) de cavalaria” in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Ed. Presença, Lisboa.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2003), “A palavra ‘Romantismo’: um pouco de história” in *O Romantismo, História da Literatura Portuguesa*, Vol. 4 (7 vol.), Ed. Francisco Lyon de Castro, Publicações Alfa, Mem Martins.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2003), “O período literário romântico unidade e diversidade” in *O Romantismo, História da Literatura Portuguesa*, Vol. 4 (7 vol.), Ed. Francisco Lyon de Castro, Publicações Alfa, Mem Martins.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2003), “Considerações contextuais” in *O Romantismo, História da Literatura Portuguesa*, Vol. 4 (7 vol.), Ed. Francisco Lyon de Castro, Publicações Alfa, Mem Martins.

PAIS, Carlos Castilho (2013), *António Feliciano de Castilho, Tradutor do Fausto*. (Inédito disponível a partir da ligação <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2588/1/Ant%C3%B3nio%20Feliciano%20de%20Castilho,%20tradutor%20do%20FAUSTO.pdf>, consultada em 27/09/2018).

PEIXOTO, Jorge (1961), “Bibliografia das Edições e Traduções do *D. Quixote* Publicadas em Portugal” in *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, Vol. 2, Lisboa, (pp. 597-622).

REIS, Carlos e Pires, Maria da Natividade (s.d), “O Romantismo” in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. V (I-IX), 2ª Ed., Editorial Verbo, Lisboa.

RICO, Francisco, *Tiempos del “Quijote”* (2012), Acantilado, Barcelona.