

Almeida Garrett relê *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo: O Arco de Sant'Ana e a experiência das massas

Luciene Marie Pavanelo^a

Resumo

Com o sucesso de seu romance Notre Dame de Paris (1831), Victor Hugo foi responsável pela popularização de um outro tipo de narrativa histórica, diferente do modelo criado por Walter Scott. Entre outras características, Notre Dame de Paris difere da obra do escritor escocês por poder ser associada à voga reacionária do romantismo, que, segundo Lukács, defendia a nostalgia do passado e um olhar avesso às revoluções. Definido por Maria Helena Santana (2007) como um “romance histórico heterodoxo”, O Arco de Sant'Ana (1845-1851), de Almeida Garrett, possui muitos pontos de contato com a obra de Hugo, reconhecidos pelo próprio escritor português. Um desses pontos que nos chama a atenção é a representação da experiência das massas, aparentemente similar nos dois romances, mas profundamente distinta, o que mostraria a diferença de perspectivas políticas dos dois autores. É nosso objetivo, nesse sentido, analisar a recuperação temática e estilística que Garrett promove do romance de Hugo, a fim de compreender as suas especificidades no contexto português.

Palavras-chave: Almeida Garrett; Victor Hugo; romance histórico; experiência das massas.

Recebido em: 17/12/2017

Aceito em: 23/05/2018

^a Professora de Literatura Portuguesa da UNESP – São José do Rio Preto; E-mail: lucienemp@gmail.com.

Com o sucesso de *Notre Dame de Paris* (1831), Victor Hugo foi responsável pela popularização de um outro tipo de narrativa histórica, diferente do modelo criado por Walter Scott. Se a obra não se encaixa nas definições clássicas de romance histórico apontadas por György Lukács, a sua “fantasmagoria medieval, acrescida de sentimentalismo errático e motivos detetivescos, [...] pressagia a multiplicação mais prolífica do gênero” (ANDERSON, 2007, p. 212). De acordo com Helena Carvalhão Buescu, os exemplos paradigmáticos da narrativa histórica em Portugal serão “Scott, (que Herculano considerará o modelo desesperante de todo o romancista histórico), Hugo e Dumas” (2001, p. 14). Assim, é consenso que Alexandre Herculano dialogou explicitamente com o modelo scottiano. Almeida Garrett, contudo, optou por dialogar com Victor Hugo em seu “romance histórico heterodoxo” – para nos utilizarmos da expressão certa de Maria Helena Santana (2007) – *O Arco de Sant’Ana*, como reconhece o próprio autor em carta dirigida a um amigo escritor:

Comecei ali [no Porto] um romance em prosa, a que dei o título de – *Arco de Sant’Ana*, e cujas cenas principais se passam na cidade velha, que, por estar aí o meu quartel no Colégio, tive ocasião e vagar de estudar. Se houver umas semanas de sossego de espírito, é provável que o acabe. [...] Se leu *Notre Dame de Paris*, de Vítor Hugo, é um tanto nesse gênero o meu romance; se não o leu recomendo-lhe que o faça. (Apud BRAGA, 1905, p. 409).

O excesso de detalhes na reconstrução da atmosfera medieval, apontado por Lukács como característico das narrativas históricas francesas e alemãs, é criticado pelo teórico húngaro por sua superficialidade, “que beira muitas vezes o pedantismo pitoresco” (2011, p. 81), por apelar ao “atrativo pictórico da Idade Média” (2011, p. 81). A *Notre Dame* ocupa um espaço central na narrativa de Hugo, tanto que, se pesquisarmos a fortuna crítica sobre o romance, ao lado da figura de Quasímodo, o que mais encontramos são análises sobre a catedral. A descrição minuciosa da *Notre Dame* medieval serve de apoio ao olhar que o escritor francês dirige ao seu presente: a degradação da arquitetura ao longo dos séculos representaria a decadência da sociedade, o que deixa implícito a sua nostalgia sobre o passado. Num longo capítulo intitulado “*Notre Dame*”, o autor lamenta a “ruína”

dos monumentos da Idade Média, como símbolo da decadência do corpo social:

Podem-se distinguir em sua ruína três espécies de lesões [...]; o tempo [...]; depois, as revoluções políticas e religiosas, as quais, cegas e coléricas por natureza, arremessaram-se em tumulto sobre ela, rasgaram-lhe o rico vestuário de esculturas e ornamentos, rebentaram-lhe as rosáceas, romperam-lhe colares de arabescos e de figurinos, arrancaram-lhe as estátuas, tanto por sua mitra quanto por sua coroa; e, finalmente, as modas, mais e mais grotescas e imbecis, que, depois dos anárquicos e esplêndidos desvios do Renascimento, sucederam na decadência da arquitetura. (HUGO, 2011, p. 148)¹.

¹ Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz, do original: "On peut distinguer sur sa ruine trois sortes de lésions [...]; le temps [...]; ensuite, les révolutions politiques et religieuses, lesquelles aveugles et colères de leur nature, se sont ruées en tumulte sur lui, ont déchiré son riche habillement de sculptures et de ciselures, crevé ses rosaces, brisé ses colliers d'arabesques et de figurines, arraché ses statues, tantôt pour leur mitre, tantôt pour leur couronne; enfin, les modes, de plus en plus grotesques et sottes, qui depuis les anarquistes et splendides déviations de la *renaissance*, se sont succédé dans la décadence nécessaire de l'architecture." (HUGO, 1836, I, p. 251-252, grifo do autor).

² "[...] si bien qu'il était tout à la fois en ce moment sourd et aveugle. Double condition sans laquelle il n'est pas de juge parfait." (HUGO, 1836, II, p. 79).

³ "Du reste, ce qui arrive encore de nos jours, le public s'occupait encore plus des costumes qu'ils portaient que du rôle qu'ils débitaient [...]" (HUGO, 1836, I, p. 66).

⁴ "Le peuple, au moyen-âge surtout, est dans la société ce qu'est l'enfant dans la famille. Tant qu'il reste dans cet état d'ignorance première, de minorité morale et intellectuelle, on peut dire de lui comme de l'enfant: Cet âge est sans pitié." (HUGO, 1836, II, p. 150-151).

É curioso que essa visão positiva sobre o passado só se sustente nas descrições da arquitetura suntuosa da catedral. Quando retrata os costumes medievais, Hugo mostra uma justiça ridícula aos olhos modernos – a cena do julgamento da cabra de Esmeralda, por exemplo – e perversa para com os mais pobres – como no episódio em que Quasímodo é julgado por um magistrado surdo e cego –, e um povo ignorante – que despreza a arte, boicotando a apresentação da peça de Gringoire – e cruel – que se compraz de assistir Quasímodo ser chicoteado. É claro que muitas dessas situações poderiam ser aplicadas ao século XIX, reforçando a crítica de Hugo ao seu presente. Ao afirmar que o fato de o magistrado ser surdo e cego é uma “dupla condição sem a qual não seria um juiz perfeito” (HUGO, 2011, p. 237)², o escritor mais parece estar denunciando a Justiça oitocentista. Ao lamentar que “de resto, o que acontece ainda em nossos dias, o público [da peça de Gringoire] se ocupava mais com as vestes que [os atores] portavam do que com o papel que declamavam” (HUGO, 2011, p. 60)³, acaba dirigindo a sua reprovação ao público que assiste às peças românticas. Ao concluir que “o povo na sociedade, sobretudo na Idade Média, é como uma criança na família. Enquanto continuar nesse estado de ignorância primária, de menoridade moral e intelectual, pode-se dizer dele como da criança: ‘Esta idade é sem piedade’” (HUGO, 2011, p. 272)⁴, Hugo aponta a crueldade das massas, não apenas durante o período medieval, mas também no seu próprio momento histórico. Posteriormente voltaremos a essa questão.

Contudo, apesar de serem críticas direcionadas também ao presente, o leitor não fica com a impressão de um passado

idealizado, tal como aparece nas passagens com as descrições da catedral e em outros escritores rejeitados por Lukács, como Chateaubriand. Segundo o teórico húngaro, este “e outros pseudo-historiadores da reação fornecem um quadro idílico e mentiroso da insuperada e harmônica sociedade da Idade Média” (2011, p. 42). Em *Notre Dame de Paris*, há uma contradição entre a idealização do passado na descrição da catedral e um olhar crítico sobre a sociedade medieval, o que talvez mostre que “Victor Hugo vai muito além, política e socialmente, das finalidades reacionárias de seus contemporâneos românticos” (LUKÁCS, 2011, p. 101). O protagonismo da arquitetura da Notre Dame no romance, entretanto, acaba ecoando o discurso conservador em voga e contribuindo para o fortalecimento do espírito reacionário do período. Almeida Garrett já havia denunciado essa questão muito antes de Lukács, em seu prefácio dirigido “Ao leitor benévolo, na primeira edição” de *O Arco de Sant’Ana*, publicado em 1844:

[...] esta paixão do gótico em literatura e arquitetura, [...] inspirado pela escola romântica, tem, sim, tem ajudado mais do que se cuida, nas funestas tentativas de reação e retrocesso social que, há trinta anos a esta parte, andam ensaiando as oligarquias anãs do nosso século para se substituírem às gigantescas aristocracias dos tempos antigos. [...]

Mas como e em que tem concorrido para isso a escola romântica, a jovem literatura e a jovem arte-renascença do nosso século?

Muito e por muitos modos; inocentemente, – porém muito.

Walter Scott ressuscitou a poesia dos tempos feudais, e nos entusiasmou por ela; Lamartine fez-nos chorar sobre as ruínas dos mosteiros; Victor Hugo fez-nos carpir a soledade das nossas quase abandonadas catedrais [...]. O feudalismo, que não inspirava senão horror ao homem do século dezenove, começou a excitar-lhe a admiração; o monarquismo, que era aborrecido e desprezado, obteve dó e compaixão. [...]

Eis aqui como os Jesuítas queriam obscurantizar a França à sombra de Chateaubriand, o imortal defensor da liberdade da imprensa; [...] – e como ainda hoje, de novo, as pretensões clericais, por lá e por cá, por toda a parte vão levantando uma cabeça [...]. (GARRETT, 2004, p. 55-57).

Sendo assim, Garrett não se coadunaria com os escritores de narrativas históricas, que, em sua ânsia de retratar a Idade Média, acabam, mesmo que sem o querer, promovendo uma

ideologia reacionária. De acordo com Óscar Lopes, “*O Arco de Sant’Ana* não poderia ser uma obra de ressurreição da Idade Média cavaleiresca e monacal até porque, no prefácio de 1844, Garrett atribui à ‘paixão do gótico em literatura e arquitetura’ uma importante quota-parte na reação geral do tempo” (1981, p. 107). É por isso que o romancista português rejeita as descrições minuciosas do espaço, “assim como a ostentação de conhecimentos eruditos sobre a época em princípio retratada” (CUNHA, 2006, p. 136), frustrando “as expectativas do público treinado na leitura de romances históricos” (MARQUES, 2010, p. 172). Nesse sentido, a notícia-anúncio da obra no *Diário do Governo*, de 1845, não reflete de fato o seu conteúdo, servindo apenas para atrair os leitores:

[...] O Arco de Sant’Ana era uma das muitas feições góticas, um dos monumentos da Meia Idade que caracterizavam a parte antiga da cidade do Porto. Sobre o Arco estava uma capelinha da Santa, que dava o nome ao arco e à rua. [...] Reconstruídos porém agora na saudosa imaginação do autor do romance, são o principal lugar da cena onde ela se passa, e o foco de interesse da sua história. É uma legenda antiga incrustada nas antigas pedras de um monumento; é até certo ponto, o mesmo pensamento da *Notre Dame* de Victor Hugo. Felicitamos a nossa literatura por entrar nesta carreira. [...]. (Apud BRAGA, 1905, p. 410-411).

Atraindo os leitores de romances históricos com o título de sua obra, Garrett faz com que o público acredite que o Arco de Sant’Ana ocupará o mesmo espaço central em sua narrativa – “o foco de interesse da sua história” – que a *Notre Dame* no romance de Hugo. Mas Garrett não é um escritor afeito a imitações, como ele deixa bem claro na irônica receita para fazer romances, formulada no célebre capítulo quinto de *Viagens na Minha Terra* (1846). Nas palavras de Ofélia Paiva Monteiro, “categórica é [...] a recusa [de Garrett] de submeter-se a escolas e modelos” (2006, p. 51).

O “Arco da Santa” aparece no primeiro capítulo da obra, para depois não ter nenhuma função no enredo. Nesse capítulo, ao explicar ao leitor que o arco não existia mais na década de 1840, o narrador lança mão de um discurso aparentemente encomiástico, tal como o de Hugo sobre a catedral: “Falta-te, é verdade, ó nobre e histórica Rua de Sant’Ana, falta-te já aquele teu respeitável e devoto arco, precioso monumento da religião de nossos antepassados” (GARRETT, 2004, p. 67). Esse discurso

é contraposto pelo enunciado seguinte, que lembra ao leitor de que o arco era tão grande que vedava a luz do sol e deixava a rua escura: “certo é, mais te vedava a pouca luz do céu ‘material’ que tuas augustas dimensões deixam penetrar” (GARRETT, 2004, p. 67). Com isso, a afirmação de que “caíste pois tu, ó Arco de Sant’Ana, como, em nossos tristes e minguados dias, vai caindo quanto há nobre e antigo às mãos de inovadores plebeus, para quem nobiliarquias são quimeras” (GARRETT, 2004, p. 67), só pode ser entendida como uma ironia de Garrett. Tendo lutado ao lado dos liberais contra a nobreza que defendia o Absolutismo, o escritor estaria entre esses “inovadores plebeus, para quem nobiliarquias são quimeras”. Assim, o discurso da decadência do presente frente a suposta grandeza do passado, próprio da ideologia reacionária anteriormente mencionada, é aqui parodiado.

A paródia fica mais clara quando o narrador simula contar como o arco foi derrubado. Ao contrário do que defende Victor Hugo acerca da ruína da arquitetura da Notre Dame, o arco não foi destruído pela ação do tempo, pelas revoluções políticas e religiosas ou pelas modas. O narrador garrettiano relata que em certo ano da década de 1820 houve uma festa para celebrar o dia de Sant’Ana, na qual montou-se um palanque que acabou desmoronando devido ao peso de um homem. O tom jocoso é reforçado pelo apelido obsceno desse homem, “José U”, motivado pela “rotundidade nas [suas] [...] formas posteriores, que, por elegante e popular metonímia, lhe chamaram a parte pelo todo, e foi apelidado de José U, ou José outra coisa que a gravidade da minha história me não deixa pôr aqui mais clara” (GARRETT, 2004, p. 69). Após apresentar esse relato cômico, acerca da festividade interrompida, o narrador não explica por que, afinal, o arco foi derrubado: “E assim terminou a última função da senhora Sant’Ana do arco. E o arco foi demolido daí a pouco tempo para minha eterna saudade e de todos os amadores e veneradores de arcos antigos e de semelhantes preciosidades” (GARRETT, 2004, p. 70). A conclusão jocosa de que “fora fatídica, fora fatal ao bendito arco a agoirenta queda de José U!” (GARRETT, 2004, p. 70), desmente qualquer lamento que pudesse existir acerca da demolição do arco.

Monteiro chama a atenção para o “peculiar humor que enche *O Arco de Sant’Ana*” (1976, p. 19), que não seria esperado num romance histórico tradicional. Como já notou Ana Maria

dos Santos Marques (2010, p. 172-173), Garrett também quebra as expectativas de leitura em torno do gênero ao se negar a descrever os cenários medievais, como o paço do bispo do Porto: “frustrada, por não dizer *desapontada*, [...] ficará a esperança do amável leitor; porque eu, sem reparar na arquitetura do paço episcopal, vou entrando por ele dentro, tão sem cerimônia e com tanta pressa [...]” (GARRETT, 2004, p. 85). Nesse trecho, o autor menciona o lugar-comum da decadência do presente, tal como aparece em *Notre Dame de Paris*: “Que não era o paço do bispo do Porto, no tempo d’el-rei D. Pedro [I] em que isto se passa, o que hoje é no tempo do duque D. Pedro [IV] em que se conta, já o leitor está esperando ouvir” (GARRETT, 2004, p. 85). Entretanto, a crítica à moda da arquitetura gótica nos romances é colocada a seguir, quando o narrador ridiculariza a sua cópia pelos escritores lusitanos – uma vez que boa parte da arquitetura portuguesa medieval tinha influência moura, e não gótica:

E mais esperará ele decerto, que é uma descrição, em todas as regras d’arte, do palácio como ele era, com uma sapiente dissertação sobre os diversos gêneros de arquitetura gótica, a algum dos quais forçosamente havia de pertencer – que é gótico por força todo palácio de romance ou novela antiga –, inda que o construíssem os Abencerrages de Granada ou el-rei Almansor de Vila Nova. (GARRETT, 2004, p. 85).

Negando-se, portanto, a imitar Victor Hugo, Garrett apresenta um romance histórico que dialoga com o escritor francês de maneira bastante lúcida. Segundo Santana, há vários elementos que Garrett recupera de *Notre Dame de Paris*: “o espaço sinistro dos Paços da Sé do Porto [...]; o discípulo rebelde (Vasco), dividido entre a gratidão filial e os deveres de consciência” (2004, p. 28), tal como Quasímodo em relação a Claude Frollo; “a feiticeira que, na juventude, foi vítima da lubricidade do clérigo [...]; a jovem reivindicativa feita prisioneira (papel distribuído por Aninhas e Gertrudes)” (2004, p. 28), todas inspiradas na cigana Esmeralda, perseguida pelo arquidiácono Frollo. Porém, o aspecto que nos chama a atenção e que iremos desenvolver neste artigo é “a movimentação das massas populares que conduzirão à vingança necessária” (SANTANA, 2004, p. 28), presente em ambos os romances.

Em passagens que já mencionamos anteriormente, Victor Hugo mostra um olhar bastante negativo sobre as massas populares. No trecho em que apresenta o suplício de Quasímodo, o narrador aponta a crueldade do “povo na sociedade” (Cf. HUGO, 2011, p. 272), que assiste com prazer à cena do corcunda sendo açoitado injustamente. No capítulo em que descreve a decadência da arquitetura da Notre Dame, ele denomina as revoluções como “cegas e coléricas”, responsáveis pela ruína dos monumentos históricos (Cf. HUGO, 2011, p. 148). No prefácio, por sua vez, o autor defende a mesma ideia, de que a ação das massas populares no presente acabou destruindo um passado idealizado: “Pois é assim que se procede há quase duzentos anos com as maravilhas da Idade Média. As mutilações lhes chegam de todas as partes, tanto de dentro como de fora. O padre as cobre, o arquiteto as raspa; depois, vem o povo e as demole” (HUGO, 2011, p. 31)⁵. Nesse sentido, a crítica que Lukács faz aos escritores românticos poderia, em certa medida, ser aplicada ao Hugo de *Notre Dame de Paris*:

Na luta ideológica contra a Revolução Francesa, essa comparação em larga escala – sem dúvida, economicamente inconsistente, reacionária e tendenciosa – entre a sociedade antes e depois da Revolução torna-se o grito de guerra do romantismo legitimista. (LUKÁCS, 2011, p. 41).

De acordo com Lukács (2011, p. 38), a História como experiência das massas foi vivenciada a partir da Revolução Francesa – seguida depois pelas guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão. Ainda que Hugo se compadeça do sofrimento dos pobres, ao denunciar a marginalização a que são submetidos na Paris de *Notre Dame*, quando são retratados como massa popular, a sua ação não é apresentada como revolucionária, mas como destruidora. Lukács (2011, p. 314) aponta que há uma mudança na perspectiva do escritor após *Os Miseráveis*, mas *Notre Dame de Paris* é anterior a essa fase de sua produção. Segundo Pascal Melka (2008, p. 7), na década de 1830, Hugo ainda era assombrado pelas memórias do Terror, que o faziam temer qualquer nova tentativa revolucionária. É claro que, como explica Eric Hobsbawm (2007, p. 102), a “imagem duradoura do Terror, da ditadura e da histórica e desenfreada sanguinolência” desse período foi associada à Revolução Francesa pela propaganda reacionária, como tentativa de evitar

⁵ “Car c’est ainsi qu’on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen-âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l’architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit.” (HUGO, 1836, I, p. 18-19).

o surgimento de novos levantes contra a ordem estabelecida. Mas, para Melka (2008, p. 57), Hugo não era exatamente um conservador: por ser um defensor dos direitos do homem, acreditava que o governo jacobino do Terror tinha contrariado os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade.

Feita essa ressalva, notamos que Hugo apresenta as massas como destituídas de humanidade, comparadas a animais ou fenômenos da natureza, o que contribui para a impressão negativa sobre elas. Logo no início do romance, o público que se aglomera para assistir à peça de Gringoire é descrito “como uma água que ultrapassa seu nível, [que] começava a se avolumar ao longo das paredes, a encher em torno dos pilares, a transbordar sobre os entablamentos, sobre as cornijas, sobre os apoios das janelas”, etc. (HUGO, 2011, p. 45)⁶. Mas a cena mais importante é o ataque dos populares à catedral. A descrição da massa como animalizada rebaixa completamente qualquer intenção nobre que ela pudesse ter: “esse longo madeiro sendo levado e precipitado contra a igreja por essa multidão de homens correndo, parecia o ataque de uma monstruosa besta de mil pés, com a cabeça baixa, a um gigante de pedra” (HUGO, 2011, p. 473)⁷. Em outro momento, o narrador os descreve como “bandidos” – essa população marginalizada, aliás, não é apenas vista como criminosa, mas também como vagabunda, enganadora e cheia de vícios⁸ –, que “famintos como uma matilha que encurrala o javali em seu covil, apressavam-se em tumulto ao redor da grande porta” (HUGO, 2011, p. 476)⁹. A princípio, o objetivo do povo era resgatar Esmeralda, que para eles tinha sido raptada por Quasímodo e seria em breve recuperada pela polícia para dar prosseguimento a sua execução por bruxaria. Mas, depois, esse objetivo é esquecido e trocado pela ganância e pela baderna, pelo desejo de saquear as riquezas da catedral e destruí-la:

Quando ela [a porta] se abrisse, quem estivesse mais perto se lançaria primeiro nessa opulenta catedral, ao vasto reservatório onde se acumularam riquezas de três séculos. Recordavam uns aos outros, com um rugir de alegria e apetite, as belas cruzes de prata, as belas capas de brocado [...]. Com certeza, bem nesse momento, mendigos e falsos doentes, bandidos e estropiados lembravam-se mais da pilhagem de Notre-Dame do que do resgate da cigana. Acreditamos de bom grado que, para muitos deles,

⁷ “[...] ce long madrier porté par cette foule d’hommes qui le précipitaient en courant sur l’église, on eût cru voir une monstrueuse bête à mille pieds attaquant tête baissée la géante de pierre.” (HUGO, 1836, III, p. 152).

⁸ “[...] cidade de ladrões [...]; esgoto de onde, a cada manhã, evadia e onde, a cada noite, estagnava nesse regato de vícios, de mendicidade e de vagabundagem, sempre transbordando nas ruas das capitais [...]; hospital mentiroso, onde o cigano, o monde despadrado, o estudante perdido, os vadios de todas as nações [...], cobertos de feridas maquiadas, mendigavam de dia e se transfiguravam em bandidos de noite [...]” (HUGO, 2011, p. 117). Do original: “[...] cité des voleurs [...]; égot de d’où s’échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit, ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage, toujours débordé dans les rues des capitales [...]; hôpital menteur où le bohémien, le moine défroqué, l’écolier perdu, les vauriens de toutes les nations [...], couverts de plaies fardées, mendiants le jour, se transfiguraient la nuit en brigands [...]” (HUGO, 1836, I, p. 192).

⁹ “Les bandits, haletants comme une meute qui force le sanglier dans sa bauge, se pressaient en tumulte autour de la grande porte [...]” (HUGO, 1836, III, p. 158).

La Esmeralda era apenas um pretexto, como se ladrões precisassem de pretextos. (HUGO, 2011, p. 476-477)¹⁰.

Esse olhar negativo sobre as massas populares é contraposto pela descrição dos cavaleiros do rei. Ao ser informado de que a população estava sitiando a Notre Dame, jurisdição sua, Luís XI manda os seus homens “extermin[arem] o povo e pendur[arem] a feiticeira” (HUGO, 2011, p. 517)¹¹. Nessa batalha, os cavaleiros do rei “comportavam-se corajosamente”, enquanto a massa popular é descrita por Hugo como “vagabundos, mal armados, [que] espumavam e mordiam” (HUGO, 2011, p. 521)¹². Se verificarmos o ponto de vista de Quasímodo, herói da história, temos essa mesma ideia: para ele, os populares são os inimigos, e ele luta sozinho para impedir a multidão de assaltar a catedral – ele não sabe que essas pessoas, inicialmente, tinham a intenção de ajudar Esmeralda. A ação do corcunda, em defesa da catedral (e de Esmeralda) é apresentada pelo narrador como nobre e heroica, e quando os soldados do rei dispersam a multidão, matando muitos dos populares – “deixando sobre o Parvis um atravancar de mortos” (HUGO, 2011, p. 521)¹³ –, Quasímodo os vê como os seus salvadores, sem perceber que na verdade os cavaleiros vieram buscar Esmeralda para levá-la ao cadafalso: “Quando Quasímodo, que em nenhum momento deixou o combate, viu essa derrota [dos populares que assaltavam a catedral], caiu de joelhos e levantou as mãos para o céu” (HUGO, 2011, p. 521)¹⁴.

A representação que Almeida Garrett faz das massas populares em *O Arco de Sant’Ana*, por sua vez, é bastante diversa da de Victor Hugo em *Notre Dame de Paris*. A cena em que Gertrudes, com o filho de Aninhas nos braços, incita a população a se rebelar contra a tirania do bispo do Porto, que raptara a amiga, é apoteótica: “concitava aquele generoso entusiasmo que a indignação contra os atos de prepotência excita sempre nas classes menos corrompidas da sociedade... a que chamam as ínfimas; e o são decerto na ordem da vilania, e do egoísmo sem paixões, porque todo é interesses...” (GARRETT, 2004, p. 119). Ao contrário de Hugo, que descreve os marginalizados de forma rebaixada, como “bandidos”, “vagabundos” e “falsos doentes”, Garrett mostra uma simpatia muito maior pelo povo que sofre “tantas torpezas e abominações” (GARRETT, 2004, p. 119). A descrição das

¹⁰ “C’était à qui se tiendrait le plus près pour pouvoir s’élaner des premiers, quand elle s’ouvrirait, dans cette opulente cathédrale, vaste réservoir où étaient venues s’amonciler les richesses de trois siècles. Ils se rappelaient les uns aux autres, avec des rugissements de joie et d’appétit, les belles croix d’argent, les belles chapes de brocart [...]. Certes, en ce beau moment, cagoux et malingreux, archisuppôts et rifodés, songeaient beaucoup moins à la délivrance de l’égyptienne qu’au pillage de Notre-Dame. Nous croirions même volontiers que pour bon nombre d’entre eux la Esmeralda n’était qu’un prétexte, si des voleurs avaient besoin de prétextes.” (HUGO, 1836, III, p. 158-159).

¹¹ “Eh bien! mon compère, extermine le peuple et pends la sorcière.” (HUGO, 1836, III, p. 239).

¹² “Les cavaliers du roi [...] se comportait vaillamment [...]. Les truands, mal armés, écumaient et mordaient.” (HUGO, 1836, III, p. 249).

¹³ “[...] laissant dans le Parvis un encombrement de morts” (HUGO, 1836, III, p. 251).

¹⁴ “Quand Quasímodo, qui n’avait pas cessé un moment de combattre, vit cette dérouté, il tomba à deux genoux, et leva les mains au ciel” (HUGO, 1836, III, p. 251).

massas, em *O Arco de Sant'Ana*, da sua “algazarra, a vozearia, as risadas ferozes e descompostas, a alegria terrível da multidão que se preparava para o festim da carnagem”, como “vozes discordantes dos Demônios” (GARRETT, 2004, p. 128), apesar de aparentemente negativa, acaba mostrando a “tremenda fúria” do povo e “o seu poder irresistível e formidável” (GARRETT, 2004, p. 153), enfim, a sua força. Tanto que o narrador lamenta o arrefecimento que acomete a massa, que, após o discurso do bispo, “caíra naquele estado paralítico que sucede às grandes irritações” (GARRETT, 2004, p. 153). Por outro lado, o relato do revigorecimento da população após “uma voz aguda e estridente” (GARRETT, 2004, p. 153) romper na multidão gritando por Aninhas é entusiástico:

Um rufar de caldeiras e de arames de toda a sorte, tim, tim, tim, respondeu com infernal dissonância àquele grito agudo: a assuada recobrou toda a vida febril e temulenta de sua primeira nascença.

Brados, uivos, imprecações, clamores e gritos espantosos deram fé que o braço popular, entorpecido um momento pelo magnetismo da autoridade e sangue-frio do bispo, tornava a levantar-se mais irritado e tremendo. [...].

O povo gritava e bradava, e fazia uma bulha insuportável: o motim renascia e recrudescia... (GARRETT, 2004, p. 153-154).

No capítulo XXXIII, intitulado “Guerra civil”, a multidão invade o paço do tirano bispo do Porto. É também apoteótica a cena em que a massa consegue derrubar a porta do palácio:

Uma das portas caiu em mil pedaços ardentes, centelhando em faíscas... e os sitiados de levantar um tremendo clamor de: “Vitória, vitória!” que espantou e atroou toda a cidade.

No mesmo instante, por entre a chuva de brasido que ainda caía, [...] rompeu sem mais ordem, cega, louca e amouca de seu furor e entusiasmo, uma imensa massa de povo, que, ao som dos vivas e dos morras, entrou pelo átrio densa, confusa, apertada e empuxada das muito maiores massas que atrás e atrás vinham sem solução de continuidade... (GARRETT, 2004, p. 315).

Ao contrário de Hugo, que vai mostrar Quasímodo comemorando a derrota dos populares que assaltavam a Notre Dame, a narração de Garrett lamenta o fato de a massa ser composta de “gente toda mal armada, sem comando nem disciplina”, que “deram consigo aturdidos contra o bem-

disposto batalhão dos episcopais” (GARRETT, 2004, p. 315). O extermínio do povo, promovido pelo exército do bispo, é visto de forma bastante negativa pelo narrador garrettiano: “Tudo se foi cravar pelos peitos nas lanças e alebaldas que os esperavam firmes; ou caíram porfendidos dos tremendos talhos de espada que lhes assentava o bispo, e dos que seus oficiais repartiam sem poupança... nem piedade” (GARRETT, 2004, p. 315). Aqui, o inimigo claramente não é o povo, mas o bispo e os seus subordinados: “os olhos do bispo que flamejavam, e luziam mesmo entre o fogo como os de Lúcifer... Pêro-Cão que ria o seu riso de demônio... tudo dava àquela cena ferocíssima o aspecto de uma cena de Inferno” (GARRETT, 2004, p. 316). A chegada da tropa comandada pelo herói Vasco é comemorada, para “vingar a sua vanguarda de amoucos” (GARRETT, 2004, p. 316), a massa composta pelos populares mortos. Por ser uma tropa dirigida e organizada, que “vem avançando, mais regular e pausada”, “não grita desatinada, nem se desordena gritando; mas o seu brado de guerra é tremendo e solene”, cuja fúria “traz regra e comando”, consegue conferir “outra sorte de batalha” (GARRETT, 2004, p. 316) e passa a levar vantagem sobre o exército do bispo, principalmente depois que este cai de seu cavalo. Após a proposta de um armistício, porém, a população acaba sendo encurralada dentro da igreja, onde seria traiçoeiramente dizimada:

Os do bispo começaram por segurar a sua presa... Vinhalhes já crescendo a vontade de a espedaçar – e o pavimento do templo ia ser lavado no sangue das vítimas, se no meio da geral confusão, um pobre homem de entre os populares, envolto numa ruim capa, [...] repentinamente não causasse a mais inesperada diversão que ali podia sobrevir [...].

– “Sou eu que o levanto agora, este pendão”, bradou ele com grande voz: “eu que defendo a cidade da Virgem e a tomo na minha proteção”.

Tudo calou, tudo tremeu, tudo caiu de joelhos em terra.

O homem era el-rei D. Pedro – el-rei D. Pedro, o cru, o justiceiro! (GARRETT, 2004, p. 342).

Mais do que um *deus ex machina*, a aparição de D. Pedro I para “colocar ordem na casa” e resolver uma situação que resultaria num banho de sangue ainda maior reflete a posição ideológica de Garrett. O autor vê como necessária a reação do povo, tanto que coloca na boca de Gertrudes a crítica

àqueles que, como o pai da personagem, um juiz da terra, acabam se omitindo, por medo, conveniência ou em nome de uma “prudência [...], que senhores e prelados podem muito” (GARRETT, 2004, p. 124). Como critica a heroína, “quem tanto quer viver no temor e respeito dos maiorais, não devia aceitar o cárego de punir e zelar pelos pequenos!” (GARRETT, 2004, p. 124). Contudo, segundo Santana, Garrett possui um “espírito crítico e até um pouco cético, [...] um olhar que contagia tudo de relativismo”, um “lado antipopulista”, que tende a enxergar “a demagogia [...] como um vírus intrínseco às revoluções” (2004, p. 33). Ao afirmar que “a maior parte das crueldades e injustiças demagógicas – não menos crueldades nem menos injustiças contudo – explicam-se por esta teoria do terrível instinto dos povos” (GARRETT, 2004, p. 120), que “diz aos perpetuamente oprimidos que é preciso aproveitar a hora da vingança e do castigo, que a opressão dura séculos, e a liberdade é de instantes” (GARRETT, 2004, p. 120), o narrador reverbera o discurso do trauma do Terror, bem como faz a crítica ao comportamento violento de parte dos liberais durante a guerra civil em Portugal. Para Monteiro, Garrett defendeu a moderação “sempre nas tantas horas conflituosas do viver português em que teve participação empenhada” (2010, p. 78). De acordo com a pesquisadora,

Conquistado, sem dúvida, por muitos princípios revolucionários [da Revolução Francesa] [...], Garrett, como muitos outros, encontrou nos excessos cometidos em seu nome [da Revolução] e na própria sequência de eventos que conduziu de 1789 [...] ao imperialismo napoleônico e à Europa da Santa Aliança e das revoluções liberais, a mais eloquente prova histórica dos perigos da síntese e da abstração, que não curam de adequar os princípios dogmaticamente afirmados às circunstâncias reais do contexto em que interferem. (MONTEIRO, 2010, p. 78).

Dessa forma, segundo Santana, “o problema [das revoluções] reside na sua falta de sentido dialético, quando ao ímpeto destruidor não sucede um programa de reconstrução que torne o futuro habitável” (2004, p. 34). Para a estudiosa, “dir-se-ia que Garrett não acredita, no fundo, na qualidade política do heroísmo popular; reconhece-lhe o instinto, a força propulsora, mas parece sugerir que o protagonismo se esgota

uma vez cumprida a sua missão” (2004, p. 34). Isso fica claro no trecho em que o narrador garrettiano defende que

Há um vazio sempre, um oco de incerteza em todas as comoções populares, de que é fácil aproveitar-se qualquer com mediana habilidade [...].

Assim se fez sempre, assim se há-de sempre fazer: porque o povo nunca se excita fortemente pelo *bom* do que há-de vir, senão pelo *mau* e insuportável do que é.

Por outras palavras: nenhum demagogo fez nunca uma revolução com os seus programas [...]; todas as fazem os governos, todas as concita o poder por seus abusos e insolências.

Nem o tremendo brado das iras de uma nação diz nunca, senão: “Destruam.” A sentença de seu tribunal sem recurso é sempre: “Morra!”

Mas quem há-de viver depois? – porque alguém e alguma coisa é preciso que viva; o que se há-de edificar sobre essa destruição? – porque ruínas não se habitam. (GARRETT, 2004, p. 211-212, grifo do autor).

Daí a intervenção do rei D. Pedro I no final da diegese. Segundo Santana, haveria no romance a defesa da “necessidade de unir o povo sob uma liderança esclarecida e democrática, que o defenda e oriente em direção a uma causa comum” (2004, p. 34). Para Óscar Lopes, Garrett “mostra confiar ainda, ou confiar à falta de melhor, numa aliança do povo com a monarquia” (1981, p. 107), ainda mais porque a referência a D. Pedro I, o cru, nos remete ao então falecido D. Pedro IV (Cf. LOPES, 1981, p. 108), pai da rainha D. Maria II. Como afirma o narrador garrettiano,

Estou pensando... e não se arrepiem os meus amigos liberais!... que pelo jeito que as coisas hoje levam, antes de muito, o povo terá outra vez de estreitar mais fortemente a sua aliança com a monarquia, para se defender do omniabsorvente despotismo dos senhores das burras, dos alcaides-mores dos bancos e de todo este feudalismo agiota, que é a fatal lepra da democracia, que a rói e a carcome, e que não vejo forças nem meios – na democracia só – para os combater. As vagas teorias do socialismo, os sonhos do comunismo não me parecem provar senão a impotência da forma contra o poder da matéria. (GARRETT, 2004, p. 303).

A trajetória da escrita de *O Arco de Sant’Ana* passa por três momentos – a década de 1830, a de 1840 e a de 1850 –,

cujos contextos políticos certamente se relacionam com o forte conteúdo crítico do romance. Segundo Teófilo Braga (1905, p. 408), quando Garrett começa a esboçar a narrativa, em 1832, em plena guerra civil, visa, por meio do retrato do bispo do Porto, a atacar um bispo contemporâneo que, entre outros, apoiava a facção de D. Miguel e pregava o extermínio dos liberais. Em 1841, quando retoma a composição da obra, Garrett teria em mente “um dos atos políticos mais ominosos de Costa Cabral – a forma de restabelecimento das relações de Portugal com a Cúria interrompidas desde 1834” (BRAGA, 1905, p. 408). Braga (1905, p. 410-411) explica que, após a vitória dos liberais, o papa não reconheceu o novo governo, que expulsou os bispos nomeados por D. Miguel e suprimiu as ordens monásticas em Portugal, o que suscitou um cisma religioso, invalidando os sacramentos praticados pelas autoridades eclesiásticas nomeadas pelos liberais. Após a morte de D. Pedro IV, D. Maria II incumbiu Costa Cabral de liderar uma comissão para negociar um pedido de perdão ao papa, submetendo-se a todas as exigências de Roma, “tais como – reconhecer os bispos e os párocos que D. Miguel nomeara e o serviram nas lutas sangrentas, pagar o ordenado aos bispos que não quiseram voltar ao reino [...]”, etc. (BRAGA, 1905, p. 413), ou seja, trazer de volta ao poder ou sustentar, com dinheiro público, aquela parte da elite eclesiástica inimiga dos ideais liberais, que supostamente deveriam embasar o atual governo português. A influência de Costa Cabral cresce nesse período: em 1842 é nomeado Ministro do Reino, dando início ao Cabralismo, um governo de retrocessos sociais e perseguição aos opositores políticos, apoiado pela Igreja e pela alta burguesia. Em meio a esses acontecimentos, Garrett termina de escrever a primeira parte do romance em 1844 e a publica no ano seguinte. A segunda parte será escrita em 1849, justamente no ano em que Costa Cabral volta a ser ministro e presidente do Conselho. De acordo com Braga (1905, p. 575-576), D. Maria II se mantinha no poder com a ajuda dos Cabralistas, pois a imprensa setembrista pedia a sua abdicação – o que teria motivado a Lei das Rolhas, aprovada em 1850, contra a liberdade de imprensa e amplamente criticada por Garrett. Datada de 1850, a segunda parte de *O Arco de Sant’Ana* será publicada em 1851¹⁵.

¹⁵ Procuramos levantar, de forma breve, apenas algumas das problemáticas que afetavam o contexto político de Portugal na época da escrita e publicação de *O Arco de Sant’Ana*. Certamente houve várias outras questões, envolvendo a participação de Garrett na vida pública, que podem ter influenciado o conteúdo do romance, nas quais não iremos nos deter, por extrapolarmos os objetivos deste artigo.

É claro que essas correspondências entre o contexto político português e a escrita de *O Arco de Sant'Ana* não são meras coincidências. Como defende Santana, Garrett, “*persona non grata* do regime, considera oportuno denunciar as relações perigosas entre o Estado e a Igreja” em seu romance, “incorporando-lhe a *sua* leitura ideológica: a das lições a retirar, no presente, de um episódio histórico em que simbolicamente o povo se revolta contra o poder eclesiástico” (2004, p. 16). Nas palavras do autor, no prefácio de 1844,

Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso – que é pior – recordar à memória de D. Pedro Cru açoitando por suas mãos um mau bispo.

De repente, em dous anos, a oligarquia eclesiástica levantou a cabeça. [...] vão aconselhando e aprovando quanta crueldade e perseguição podem contra os liberais [...].

Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça real.

Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal. [...]

Eis aqui porque hoje se publica e de pouco se concluiu o romance que aqui vai. (GARRETT, 2004, p. 59).

A associação à ascensão de Costa Cabral ao poder é óbvia: dois anos antes de 1844 marcam o início do Cabralismo. Em seu prefácio, o escritor explicita que a motivação para a publicação de seu romance é claramente política, de chamar a nação a uma reação contra a “oligarquia eclesiástica” – aquela que apoia Costa Cabral – e, quem sabe, a nosso ver, mover a simpatia da rainha pelos anseios de seu povo, que a ele se uniria. Como explica Maria de Fátima Marinho, “a intriga de *O Arco de Sant'Ana* [...] tem como objetivo principal descrever a força da agitação popular contra os abusos de poder, ressaltando a justiça real, como tradicional coadjuvante dos oprimidos contra a nobreza e o alto clero” (1999, p. 68). Segundo Sérgio Nazar David (2009, p. 111), Garrett era súdito leal da rainha; portanto, para o autor a revolta popular teria de ser dirigida contra Costa Cabral e seus apoiadores, e não contra ela. Contudo, ao afirmar que “é comparativamente moderna a desinteligência dos reis com os povos. Foi necessária muita má fé, muita traição de coroados tribunos para desenganar o pobre do povo que tantos anos combateu por eles e quase só para eles, cuidando que para

si combatia” (GARRETT, 2004, p. 172), o narrador garrettiano parece se mostrar traído pela monarquia constitucional, que teria virado as costas ao povo e a uma parcela dos liberais que, tais como ele, a apoiaram na guerra contra D. Miguel: “Depois da vitória, o leão fez a partilha do costume; e ainda em cima pôs-se a devorar o sendeiro que o auxiliara” (GARRETT, 2004, p. 172). Queixando-se da resignação do povo, o narrador tenta acordá-lo: “sendeiro que briga com um leão, mas que se deixa albardar depois como quem é...” (GARRETT, 2004, p. 172).

Analisando textos de opinião escritos por Garrett na década de 1820, Monteiro afirma que, para o escritor, a Revolução Francesa teria sido fruto dessa “desinteligência dos reis com os povos”: “Infringindo o ‘pacto social’ – o ‘contrato mútuo de ajuda e socorro’ que os cidadãos fazem entre si e com o Rei –, por culpa do regime por este sancionado, legitimamente o ‘povo’, desligado das suas obrigações com o Monarca, tinha reclamado pelos seus direitos, recorrendo a meios ‘justos’” (MONTEIRO, 2010, p. 80). O país sob o governo de Costa Cabral, no qual também teria havido um rompimento do “contrato mútuo de ajuda e socorro” entre o povo e o rei (ou a rainha), correria o risco de sofrer uma revolução sangrenta como foi a francesa. É por isso que Garrett, em nome da moderação, defenderia, na “concórdia final de *O arco de Sant’Ana*”, o “equilíbrio povo-trono” (DAVID, 2009, p. 122).

Entretanto, a jocosa sentença final do romance é quase enigmática e suscita diversas interpretações: comentando sobre a volta do marido de Aninhas de viagem, após tudo o que sucedeu – o rapto dela pelo bispo, a revolta dos populares e a intervenção de D. Pedro – o narrador alerta que “nem sempre há reis que nos acudam – e nem sempre são bispos velhos os que nos perseguem” (GARRETT, 2004, p. 362). A segunda parte da sentença é bastante clara: de acordo com Santana, Garrett denuncia que “as oligarquias do século XIX não são apenas eclesiásticas [...]; os inimigos do povo nem sempre têm rosto, ou simplesmente se designam como ‘os barões da minha querida terra’” (2004, p. 34). Em suma, os inimigos do povo seriam a alta burguesia, o alto clero e todos aqueles que apoiavam Costa Cabral, que promovia a perseguição aos opositores políticos e exercia um governo tirano, assim como o bispo do Porto no romance. O que nos causa dúvidas é a primeira parte da sentença, que diz que “nem sempre há reis que nos acudam”.

Nessa frase, parece-nos haver uma exortação ao povo para que reaja perante os acontecimentos políticos atuais e se torne agente da História, sem ficar esperando a salvação vinda do rei, ou melhor, da rainha.

Segundo Monteiro, em texto publicado na década de 20, Garrett defendia “a legitimidade da Revolução de 1820 e a prudência com que os seus mentores – uma elite intelectual e social – a tinham levado a cabo através de um pronunciamento militar que mantivera afastada do movimento libertador a ‘plebe’ dos párias” (2010, p. 81, grifo da autora). Porém, alguns anos depois, o escritor teria reconhecido que esse caráter militar – e, a nosso ver, elitista – “colaborara para alhear do sistema proclamado ‘a massa geral, o corpo da Nação’” (MONTEIRO, 2010, p. 89). Não podemos nos esquecer de que em *Viagens na Minha Terra*, Garrett já não mais parece acreditar nessa “elite intelectual e social”, tendo depositado as suas últimas esperanças naquele que ele chama de “povo povo”:

Mas ainda espero melhor todavia, porque o povo, o povo povo, está são: os corruptos somos nós os que cuidamos saber e ignoramos tudo.

Nós, que somos a prosa vil da nação, nós não entendemos a poesia do povo; nós, que só compreendemos o tangível dos sentidos, nós somos estranhos às aspirações sublimes do senso-íntimo que despreza aos nossas teorias presunçosas, porque todas vêm de uma acanhada análise que procede curta e mesquinha dos dados materiais, insignificantes e imperfeitos; – enquanto ele, aquele senso-íntimo do povo, vem da Razão divina, e procede da síntese transcendente, superior, e inspirada pelas grandes e eternas verdades que se não demonstram porque se sentem. (GARRETT, 2010, p. 410).

De acordo com Monteiro, “da perseverante vontade de ver regenerar-se uma sociedade mal constituída e dos desenganos constantemente colhidos na experiência que lhe foi dado viver terá em grande parte resultado a *ironia trágica* que marca a maturidade romântica de Garrett” (2010, p. 93, grifo da autora), ironia esta que define a sentença final de *O Arco de Sant’Ana*. De toda forma, não foi nosso intuito trazer aqui uma resposta definitiva sobre as últimas linhas do romance, mas somente algumas hipóteses, suscitadas pelas diversas interpretações que elas podem fomentar. Buescu aponta que a produção do escritor possui alguns momentos que poderiam ser lidos como “‘ambiguidades’, ‘indecisões’ e ‘autocontradições’” (2001, p. 78).

Contudo, a pesquisadora defende que “as pretensas ‘fases’ de evolução [de sua trajetória] seriam apenas a face mais visível de uma simplificação redutora” (2001, p. 78): “este gesto implicaria afastar o entendimento global da sua obra como respondendo a um projeto que, afinal, é sustidamente desenvolvido e coerentemente praticado” (2001, p. 78). Com isso, Buescu mostra que, apesar das supostas “autocontradições” de sua produção, o que importa ressaltar é que “*toda* a obra garrettiana é devedora de um espírito antiautoritário e progressivo, em que as vertentes estética e ética se combinam e mutuamente se condicionam” (2001, p. 74, grifo da autora).

Assim sendo, procuramos mostrar que, apesar de recuperar alguns elementos da obra de Victor Hugo, Almeida Garrett apresenta uma perspectiva profundamente distinta da do escritor de *Notre Dame de Paris*. Recusando-se a fazer uma apologia da Idade Média, rejeitando a descrição minuciosa dos cenários e apresentando um olhar muito mais positivo sobre a força das massas populares, o autor português estaria longe de ser associado à voga dos escritores românticos de narrativas históricas, tidos como conservadores e reacionários por Lukács. É desprezando a imitação da ficção estrangeira, tão na moda em Portugal, como ele mesmo denuncia em *Viagens na Minha Terra*, que Garrett propõe em *O Arco de Sant’Ana* o seu próprio romance histórico:

Com romances e com versos fez Chateaubriand, fez Walter Scott, fez De Lamartine, fez Schiller, e fizeram os nossos também, esse movimento reacionário que hoje querem sofismar e granjear para si os prosistas e calculistas da oligarquia.

Com romances e com versos lhe havemos de desfazer pois o vilão artifício. (GARRETT, 2004, p. 58).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. Tradução: Milton Ohata. *Novos estudos*, n.77, p. 205-220, mar. 2007.

BRAGA, T. *Garrett e os dramas românticos*. Porto: Livraria Chardron, 1905.

BUESCU, H. C. Práticas sócio-institucionais do literário no Romantismo. In: _____. *Chiaroscuro: modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 13-30.

_____. O “caleidoscópio garrettiano”. In: _____. *Chiaroscuro: modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 53-105.

CUNHA, M. do R. Garrett, Herculano e o romance histórico. *Discursos: Almeida Garrett – 150 anos depois*, Lisboa, n. 1, 6ª série, p. 127-138, mar. 2006.

DAVID, S. N. O último Garrett: inquietudes na esfera pública, dramas íntimos na vida e na literatura (1843-1854). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, p. 110-125, jul./dez. 2009.

GARRETT, A. *O arco de Sant’Ana: crônica portuense*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

_____. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

HOBSBAWM, E. J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 21ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HUGO, V. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Eugène Renduel, 1836, v. I, II e III. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 28 nov. 2017.

_____. *Notre Dame de Paris*. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

LOPES, Ó. D’“O Arco de Sant’Ana” a “Uma Família Inglesa”. *Revista de História*, Porto, vol. 4, p. 107-119, 1981.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARINHO, M. de F. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARQUES, A. M. dos S. *O anacronismo no romance histórico português oitocentista*. Dissertação (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

MELKA, P. *Victor Hugo: un combat pour les opprimés – étude de son évolution politique*. Paris: La Compagnie Littéraire, 2008.

MONTEIRO, O. P. Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 30, p. 13-29, mar. 1976.

_____. A modernidade romântica em Garrett. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 45-63, jan./jun. 2006.

_____. No contexto da gênese do Romantismo em Portugal: a reflexão garrettiana sobre a “boa revolução”. In: _____. *Estudos Garretianos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 77-93.

SANTANA, M. H. Introdução. In: GARRETT, A. *O Arco de Sant’Ana: crônica portuense*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 13-45.

_____. Um romance histórico heterodoxo: *O Arco de Sant’Ana*. In: MONTEIRO, O. P. (Coord.). *Sociedade e ficção: Garrett, romance histórico*, Júlio Dinis. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa; Faculdade de Letras, 2007, p. 47-56.

Abstract

Almeida Garrett rereads Victor Hugo's *Notre Dame de Paris: O Arco de Sant'Ana* and the experience of masses

With the success of his novel Notre Dame de Paris (1831), Victor Hugo was responsible for the popularization of another type of historical narrative, different from the model created by Walter Scott. Among other characteristics, Notre Dame de Paris differs from the Scottish writer's work because it can be associated with the reactionary vogue of romanticism, which, according to Lukács, defended the nostalgia of the past and an averse look at the revolutions. Defined by Maria Helena Santana (2007) as a "heterodox historical novel", Almeida Garrett's O Arco de Sant'Ana (1845-1851) has many points of contact with Hugo's work, recognized by the Portuguese writer himself. One of these points that strikes us is the representation of the experience of masses, apparently similar in the two novels, but profoundly different, which would show the distance in the political perspectives of the two authors. It is our objective, in this sense, to analyze the thematic and stylistic recovery that Garrett promotes from Hugo's novel, in order to understand its specificities in the Portuguese context.

Keywords: Almeida Garrett; Victor Hugo; historical novel; experience of masses.