

Dívidas não pagas: o palimpsesto camiliano em *O Judeu* de Bernardo Santareno

Mauro Cavaliere¹

Resumo: Como se sabe, *O Judeu* de Bernardo Santareno é constituído por um mosaico de citações. Na nota final, o autor remete para numerosos autores que mencionou na sua narrativa dramática. No entanto, a obra homónima de Camilo Castelo Branco não aparece nestas referências; e com ótimas razões, porque, com efeito, o autor oitocentista nunca é citado. Ainda assim, uma série de elementos transtextuais bem como a presença, nos dois textos, das mesmas personagens, revelam a relação com *O Judeu* de Camilo Castelo Branco, que pode ser considerado como um hipotexto da obra do dramaturgo novecentista.

Palavras-chave: Bernardo Santareno. Camilo Castelo Branco. Hipertextualidade. Personagem. *O Judeu*. Transtextualidade.

Abstract: As is well known, *O Judeu* by Bernardo Santareno is made up of a mosaic of quotations. In the final note, the author refers to numerous authors he mentioned in his dramatic narrative. However, the homonymous work by Camilo Castelo Branco does not appear in these references; and with good reason, because, in fact, the 19th century author is never mentioned. Even so, a series of transtextual elements as well as the presence, in both texts, of the same characters, reveal the relationship with *O Judeu* by Camilo Castelo Branco, which can be considered as a hypotext of the work of the 20th century playwright.

Keywords: Bernardo Santareno. Camilo Castelo Branco. Character. Hypertextuality. *O Judeu*. Transtextuality.

¹ Professor da Universidade de Estocolmo, Estocolmo, Suécia. E-mail: mauro.cavaliere@su.se. ORCID: 0000-0002-4618-7718

Introdução

Na nota final de *O Judeu*, Bernardo Santareno refere, sumariamente, as inúmeras obras que aproveitou para escrever o drama (SANTARENO, 1993, p. 259). Trata-se dos textos originais dos próprios protagonistas: António José da Silva e do Cavaleiro de Oliveira – na tradução de Aquilino Ribeiro. Para além deles, temos autores portugueses coevos dos personagens: Luís António Verney, D. Luís da Cunha, o Cardeal da Cunha, Ribeiro Sanches, o Marquês de Pombal, D. João V e Alexandre Gusmão, assim como diferentes livros e documentos. Nesses incluem-se: livros sagrados judaicos, processos inquisitoriais, o Regimento do Santo Ofício, um autor quinhentista (António Ferreira) e um oitocentista (Vilhena Barbosa), e, finalmente, um escritor contemporâneo a ele: António José Saraiva. Trata-se de 15 textos. O recurso a uma bibliografia tão vasta não surpreende em nada quem acabe de ler um texto tão rico de referências históricas à época descrita – e não só a ela.

No entanto, o que pode surpreender o leitor é que não haja nenhuma referência a Camilo Castelo Branco e nomeadamente à obra homónima do célebre escritor oitocentista. Em certo sentido, tendo em conta as normas bibliográficas, a omissão é impecável: Bernardo Santareno nunca cita Camilo Castelo Branco no drama² e, por isso, a nota bibliográfica não se pode acusar de incompleta. Entretanto, é difícil que o leitor se livre da sensação que, de uma ou outra maneira, o texto camiliano, mesmo não sendo nunca citado diretamente, seja completamente alheio à composição do drama. Muito pelo contrário: a sensação é que não se mencione nem Camilo Castelo Branco nem o seu romance por ser tão óbvia a referência.

Há, com efeito, uma relação transtextual evidente entre o drama de Santareno e o romance de Camilo, o que se manifesta em diferentes níveis: paratextual, architextual e mesmo intertextual, até ao ponto que o texto camiliano poderia bem ser considerado como hipotexto do drama de Santareno, como tentarei argumentar neste trabalho.

O paratexto e o código temporal

1) Em primeiro lugar, é o próprio título do drama a remeter o leitor para outro título idêntico, que um escritor canônico do século XIX escolheu para tratar do mesmo trágico caso. Aliás, há uma curiosa coincidência: *O Judeu* de Santareno

² Ignorando deliberadamente a indicação genérica do autor (“narrativa dramática em três atos”), referir-me-ei neste texto a *O Judeu* de Bernardo Santareno com a palavra “drama”. A identidade dos títulos dos dois livros aqui analisados sugerem, por motivos práticos, uma oposição procedente dos géneros literários, que, portanto, será, drama *vs.* romance.

foi publicado em 1966, exatamente cem anos após o romance camiliano. *O Judeu* não é considerado uma obra paradigmática de Camilo, ainda que, paradoxalmente, tenha sido considerada uma biografia fidedigna do malogrado escritor até à década de 1940 (SILVEIRA, 1992, p. 24). No entanto, entre as doze resenhas ao livro de Santareno recolhidas no volume de Camelo e Pecante (1984, p. 292-309), o único a lembrar-se de Camilo é Gaspar Simões, que, no entanto, se engana sobre o ano de publicação do romance deste: “romance em dois volumes, pela primeira vez publicado em 1869” (CAMELO; PECANTE, 1984, p. 302). O dado é bastante significativo: a crítica, assim como o autor, esquecem-se por completo de estabelecer uma relação com *O Judeu* de Camilo, e a única vez que alguém o faz, depara-se num erro: o nível de atenção para com o escritor oitocentista não devia ser entre os maiores.

Como é sabido, a composição do drama empenhou Bernardo Santareno durante vários anos (CABRERA, 2008, p. 47), e ter sido publicado exatamente no ano do centenário pode ser inclusive casual, mas a opção por um título já existente no repertório bibliográfico português dificilmente poderá ser atribuída a uma falta de inventiva.

2) Outro elemento diz respeito ao marco temporal escolhido por Santareno. Para além de alguma referência analéptica, a ação do drama abre-se em 1726, no período da primeira detenção de António José da Silva, que é o mesmo ano em que começa a ação do 2º volume do *Judeu* camiliano.³

Há, todavia, uma discrepância quanto ao marco temporal no que diz respeito ao desenlace. O drama de Bernardo Santareno conclui-se com o martírio de António José da Silva ao passo que, no romance camiliano, estende-se até ao final do século, com o regresso de Leonor (a viúva de António José da Silva) a Lisboa junto com a sua descendência – não faltando uma breve referência ao início do século XIX⁴. Entretanto, Santareno tinha boas razões para efetuar um corte tão radical. No romance camiliano, a extensão da intriga tem em vista a punição do vilão, Duarte Cottinel, no trágico cenário do terremoto de Lisboa. Entretanto, esta personagem não é recuperada por Santareno, ou melhor, é reduzida ao mesmo papel actancial (opponente, enquanto espião e delator) que é desempenhado por uma personagem anónima e apenas perceptível, o Estudante Pálido, cuja ação é limitada ao mínimo – mesmo atravessando toda a extensão temporal da fábula.

³ Aproveito a ocasião para especificar que o estudo comparativo aqui proposto só se limita ao mencionado 2º volume, e doutra maneira não poderia ser, visto que, no primeiro volume do *Judeu* camiliano, António José da Silva só aparece no final (a partir do capítulo XI num total de XIII de que consta o primeiro volume), quando ainda é uma criança. Como se sabe, os protagonistas da intriga do 1º volume são as duas gerações anteriores ao escritor.

⁴ No epílogo (CASTELO BRANCO, 1866, p. 275-276).

Obviamente, tal redução justifica-se no plano estético e ideológico, mas tal análise não cabe neste artigo. Contento-me, por enquanto, com constatar que a supressão de Cottinel obtém dois resultados: eliminar o motivo mais romanesco que atravessa o romance camiliano – desta vez no seu conjunto, primeiro volume incluído⁵: trata-se do motivo do tesouro escondido pelo bisavô de Leonor (CASTELO BRANCO, 1866, p. 154) e cobiçado por uma numerosa série de vilões e vilãs ao longo dos dois volumes do romance. Em segundo lugar, a supressão de Cottinel tem como resultado concentrar a atenção sobre o verdadeiro protagonista, António José da Silva, cuja vida é marcada pelos dois julgamentos.

As personagens

No que se refere à categoria da personagem, o que ressalta é, antes de tudo, a presença da maioria delas em ambas as obras; e, em segundo lugar, a presença de uma série de personagens históricas que apenas agem no drama de Santareno. Em particular, ressalta, apenas considerando os primeiros da lista, a coincidência das personagens principais: António José da Silva, obviamente, e as duas mulheres mais próximas do dramaturgo setecentista, a mãe e a mulher. Entretanto, o que mais vale a pena destacar é a presença e a metamorfose de uma personagem não excessivamente próxima de António José da Silva e que, aliás, nos momentos tópicos da vida deste (o êxito teatral e o trágico fim), já vivia muito longe de Lisboa: o Cavaleiro de Oliveira. Com efeito, Camilo Castelo Branco, mesmo na invenção romanesca, respeita o dado biográfico, assumindo Francisco Xavier de Oliveira alguma relevância na fase posterior ao primeiro julgamento de António José da Silva, isto é, quando ainda o Cavaleiro de Oliveira efetivamente vivia em Lisboa, o que fez até 1734 (PORTELA, 1982, p. 165). A presença do Cavaleiro de Oliveira, no drama de Santareno, pelo contrário, é ubíqua, devido a um dispositivo discursivo diferente, isto é, a posição extradiegética de onde narra e comenta os acontecimentos.

Tal genial adaptação, devida à adesão de Bernardo Santareno à poética brechtiana⁶, aumenta o protagonismo do Cavaleiro de Oliveira, cuja cambiante colocação temporal no drama se situa, no início, no mesmo plano temporal dos acontecimentos para depois deslizar umas décadas para adiante (inclusive após o auto-de-fé de 1761 no qual o próprio foi queimado em efígie) e, inclusive, até mais para além, nos trechos em que pisca o olho, e repetidamente, ao leitor/espetador do século XX.

⁵ Veja-se Silva (2012).

⁶ O recurso ao efeito de distanciação brechtiano, para além de ser referido na resenha negativa de Simões já citada acima, é explicado pelo próprio Santareno numa entrevista de 1966 (CAMELO; PECANTE, 1984, p. 308). Sobre o tema veja-se também Cury e Lopondo (2000).

Este procedimento aumentativo contrasta com o procedimento reductivo sofrido por uma personagem já mencionada: o vilão, Duarte Cottinel. No romance camiliano, é um amigo de infância de António José da Silva que acaba por traí-lo e entregá-lo nas mãos da Inquisição para se apoderar do tesouro do palácio da Bemposta. Para atingir o objetivo, Cottinel manipula a escrava negra dos Silva Coutinho, Feliciana⁷, para que esta acuse António José da Silva de criptojudaísmo. No drama, como já foi aludido, quem desempenha este papel é o estudante pálido. No entanto, a identidade actancial é mais evidente ao atentar num pequeno detalhe textual.

A denúncia da escrava negra, no drama, é deixada num depoimento aos 1º e 2º Inquisidores, e não à figura do vilão – como é no caso do romance. No entanto, a figura do delator entra efetivamente em contato com a escrava sugerindo a denúncia: “[1º Inquisidor] e quem te mandou que ao Santo Ofício viesses? ... [escrava] Um santo Senhor ... um familiar contou ser... mui mimoso e *pálido* de pele” (SANTARENO, 1993, p. 229-230, grifo do autor).

Entre as outras personagens que sofrem alguma transformação, pode-se mencionar a mãe de Leonor. Importa dizer, antes de mais, que, historicamente, nada se sabe sobre a sogra de António José da Silva. Costa e Silva – que aliás foi, como refere Silva (2012, p. 52), uma das fontes de Camilo – afirma o seguinte: “António José da Silva casou em 1731 com Leonor Maria de Carvalho, cuja filiação, e qualidade se ignora, porém é muito provável que pertencesse a alguma família também de origem hebraica” (COSTA e SILVA, 1850, p. 331).

Camilo atribui-lhe o nome de Sara e esta personagem desempenha um papel importante no 1º volume, papel que, logicamente, passa a segundo plano no 2º volume, pois aqui quem protagoniza o romance é a geração seguinte. Note-se que, no romance, “Sara” morre de doença em 1733 (CASTELO BRANCO, 1866, p. 107 e p. 112). No drama, pelo contrário, é uma personagem ausente – isto é, não representada por atores: nunca se refere o nome dela, sendo nisto, Santareno, como sempre, mais respeitoso para com as fontes históricas – e revive só no discurso analéptico de Leonor (SANTARENO, 1993, p. 119), a partir do qual se entende que foi queimada viva⁸. Intui-se também que tal ocorreu alguns anos atrás, acontecimento que, para que não haja dúvidas, é confirmado explicitamente pouco depois no discurso direto de Leonor: “Sei que a minha mãe foi queimada, no auto-de-fé de Castela” (SANTARENO, 1993, p. 121).

Em definitivo, Bernardo Santareno corrige as falsificações históricas procedentes daquilo que Silveira (1992, p. 19) chama de “foco devastador da

⁷ Assim, no romance, é chamada a escrava negra que delatou os Silva Coutinho. Na verdade chamava-se exatamente como a mulher de António José da Silva, Leonor, e Gomes de apelido (SILVEIRA, 1992, p. 23). Nem Camilo nem Santareno referem-se a ela com o verdadeiro nome, o que com efeito geraria alguma confusão.

⁸ Com efeito tanto Leonor de Carvalho como a mãe foram julgadas em Valhadolid em 1727 (SILVEIRA, 1992, p. 18).

imaginação” de Camilo, todavia, ao fazer tal, recupera mais uma vez uma personagem do romance. Para além dela, é recuperado também, como é de esperar dado o papel que desempenhou na trágica vicissitude histórica, o Inquisidor-geral, chamado geralmente Inquisidor-mor. De vez em quando, menciona-se também o Inquisidor-geral no drama (SANTARENO, 1993, p. 133), mas Bernardo Santareno omite o seu nome (Nuno da Cunha de Ataíde⁹). O seu papel é menos importante no drama até porque é coadjuvado por outros dois inquisidores, denominados como “primeiro” e “segundo”¹⁰, cuja atitude, para com o caso, é reciprocamente oposta: fanaticamente obstinada a do segundo e atormentada pelas dúvidas a do primeiro.

Quem não é recuperado por Santareno é Bartolomeu Lobo Correia, que, no entanto, apenas desempenha um papel episódico no romance, sendo assassinado pelo Cavaleiro de Oliveira por causa da delação que determinara a primeira prisão de António José da Silva. O episódio, quanto mais romanescos, é uma invenção de Camilo. É, entretanto, histórica a existência de um Pedro Lobo Correia (no romance é o pai de Bartolomeu), tradutor do espanhol do livro antissemita *Sentinela contra Judeus*, publicado pela primeira vez em 1684 (FEITLER, 2015, p. 52-54).

A inserção de Bartolomeu Correia, todavia, é uma ocasião para Camilo dar conta da postura ideológica de Francisco Xavier de Oliveira, a da maturidade em qualquer caso. O episódio é constelado de comentários sarcásticos acerca da obra traduzida por Pedro Lobo Correia:

— Reparem n'isto! — exclamou Antonio José interrompendo a leitura
— Reparem, por honra da historia natural e do defunto Lobo morto, e do Lobo vivo!

E prosseguiu na leitura: *Uns têm uns rabinhos que lhes saem do seu corpo do remate do espinhaço; outros lançam e derramam sangue...*

— Alto lá! — atalhou o padre Luís Álvares — Estão senhoras na sala próxima: quem quiser, vá ler à rua o restante da imundícia.

— Eu já li — disse Francisco Xavier apertando as cartilagens do nariz
— Isto vapora miasmas de latrina. (CASTELO BRANCO, 1966, p. 32).

Este diálogo, entretanto, implicaria que António José da Silva e Francisco Xavier de Oliveira se conhecessem desde a juventude, nos tempos em que andavam na Universidade de Coimbra, onde, pelo que consta, Francisco Xavier nunca cursou. Tinha provavelmente razão Aquilino Ribeiro (1922, p. C) em afirmar que os dois não só não se conheciam, mas provavelmente nunca ouviram falar um do outro. António José da Silva não é mencionado no *Amusement* e, para

⁹ Há uma monografia relativamente recente dedicada a esta personagem histórica (BRAGA, 1992).

¹⁰ Os nomes deles, Gomes e Silva, são mencionados por Camilo (CASTELO BRANCO, 1866, p. 15). Na *Recreação Periódica* (OLIVEIRA, 1922, p. 108) cita-se por extenso o nome de um deles, Nuno da Silva Teles.

além disso, na nota biográfica de Portela (1982, p. 159-179) nunca se faz menção a um conhecimento recíproco, o que é, mais uma vez, uma invenção de Camilo.

Também o Alcaide não é recuperado, mas ele tem um papel relevante apenas no que diz respeito ao motivo do tesouro, que, como já se referiu, foi suprimido no drama por óbvias razões. Outra personagem relevante, historicamente, é o rei D. João V, que, porém, no romance, não desempenha um papel central sendo apenas nomeado poucas vezes sem participar na ação¹¹. No drama, pelo contrário, desempenha um papel subordinado apenas ao do protagonista, António José da Silva, e do deuteragonista/narrador, o Cavaleiro de Oliveira.

É preciso analisar em pormenor mais algumas personagens, mas tal será feito no parágrafo final. Por enquanto considero mais oportuno tratar outra relação transtextual.

A interpolação dos textos dramáticos de António José da Silva

A frequente interpolação de trechos textuais tirados de outros autores que, como já se referiu, são mencionados na nota final, poderia fazer com que Bernardo Santareno pudesse ser considerado um autor pós-modernista *ante litteram*. Não se trataria de uma das extensões indébitas do pós-modernismo de que falava, com ironia, Umberto Eco (1990, p. 528), considerada a data de publicação do drama.

Pelo contrário, tal extensão indébita dar-se-ia caso se considerasse parte da produção de Camilo Castelo Branco como tal. Mesmo assim, podem-se considerar apropriadas as observações de McNab (1993, p. 170-171) sobre as técnicas peculiares do romance histórico camiliano, que se parecem bastante aos recursos técnicos do pós-modernismo.

O autor oitocentista, como é sabido, insere trechos textuais das obras de António José da Silva. Todavia, limita-se a dois: um breve trecho retirado de *Anfitrião e Alcmena* e uma abundante citação de *A vida do gordo Sancho Pança*.¹² Mais exatamente, esta obra é reproduzida duas vezes numas citações bastante extensas (CASTELO BRANCO, 1866, p. 73-78 e p. 118-122).

Por outro lado, como já foi referido, o drama de Bernardo Santareno é um verdadeiro mosaico de citações, entre as quais ressaltam as das obras do dramaturgo setecentista, nomeadamente as do recém-mencionado *A vida do gordo*

¹¹ É mencionado nas p. 22, 25, 178 apenas nas notas de rodapé; nas p. 23, 106, 125, 127, 177, 178 sem que participe na ação. Só na p. 263 há uma rápida referência à relação entre o monarca e o arquiteto Ludovici, naturalmente em relação ao convento de Mafra.

¹² Para além disso, Camilo menciona mais uma obra, *A Esoipada* (CASTELO BRANCO, 1866, p. 127), sem, todavia, citar trechos dela.

Sancho Pança (SANTARENO, 1993, p. 150-166), *A Esoipada* (SANTARENO, 1993, p. 182-187), *Guerras de Alecrim e Manjerona* (SANTARENO, 1993, p. 198-202) e, finalmente, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (SANTARENO, 1993, p. 202-214). Como se vê, o uso das citações é mais frequente e abundante no caso de Santareno. Entretanto, a propósito de *A vida do gordo Sancho Pança*, é preciso destacar que a segunda citação camiliana (CASTELO BRANCO, 1866, p. 120-122) corresponde quase completamente à de Santareno (1993, p. 155-156), acrescentando-lhe o dramaturgo só uns versos na página 157.

Enfim, se o procedimento de Santareno, já em geral, parece proceder do de Camilo, a identidade do trecho citado dificilmente poderá ser considerada como casual. Por isto, as analogias que já foram detetadas no que se refere ao código temporal, ao paratexto e às personagens, também são detetáveis a um nível transtextual mais específico: a própria intertextualidade, isto é, a citação.¹³

O triângulo entre *Amusement Periodique (Recriação Periódica)*, romance e drama

A dívida de Santareno para com Camilo é revelada pela quantidade de personagens compartilhadas pelo texto romanesco e teatral e, se possível, ainda mais pela presença de figurantes. É um caso que merece especial menção pois nessa transmigração de elementos que abarca códigos técnico-narrativos e elementos transtextuais, temos mais uma que diz respeito às personagens de uma maneira original. Trata-se da condensação de Joana Vitorina e Catarina (duas personagens separadas no texto camiliano) numa única personagem por parte de Bernardo Santareno, que revela a relação dos textos novecentista e oitocentista com o texto setecentista, isto é, o *Amusement Périodique* do Cavaleiro de Oliveira, tanto na sua versão original (consultada por Camilo), quanto na tradução de Aquilino Ribeiro (consultada por Santareno).

Antes de considerar este caso de condensação, mencionarei outros figurantes comuns nas duas obras. Trata-se de Margarida do Monte e de Gamarro (ou Gamarra): figurantes, no caso de Camilo e, no caso de Santareno, personagens ausentes, só trazidas à luz pelo discurso analéptico do Cavaleiro de Oliveira. No entanto, ambas são reveladoras desta relação esquecida ou recalcada entre hipotextos e hipertextos.

Estas figurantes denunciam esta relação apenas pela presença nos dois textos. Margarida do Monte é mencionada brevemente no romance (CASTELO BRANCO, 1866, p. 104-105) como “amante de um dos infantes”, ao passo que no

¹³ Como é sabido, Genette (1982, p. 7-14) distingue seis manifestações da transtextualidade: arquitextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e intertextualidade. Esta última é limitada à alusão explícita, à citação e ao plágio.

drama (SANTARENO, 1993, p. 66) é a “amante do rei”. Quanto a Gamarro, no romance, é uma cigana. Na realidade, a fonte mais próxima a esta personagem histórica, o *Amusement périodique* (OLIVEIRA, 1922, p. 174), refere o seu apelido como “Gamarra”, de maneira tal que a conclusão mais plausível é que Camilo Castelo Branco se tenha enganado na transcrição. Aqui se vê, mais uma vez, que o trabalho de Santareno é muito mais cuidadoso no tratamento das fontes.

A tal Gamarro é apenas mencionada no romance (CASTELO BRANCO, 1866, p. 104), e tem em comum com Margarida do Monte o facto de vestir o hábito de monja para facilitar o encontro com os infantes (mais uma vez, não com o rei).

No drama, ela é mencionada como “Gamarra” e é uma homóloga de Petronilha, aliás mencionada também por Camilo Castelo Branco (1866, p. 23), ou seja: é a amante do rei, assim como é tal na jaculatória que o próprio António José da Silva dirige aos seus atores (SANTARENO, 1993, p. 194).

Trata-se de personagens cuja celebridade se deve às suas relações com o rei (ou os infantes) e a sua presença, tanto no romance como no drama, procede de os dois autores se referirem constantemente às obras do Cavaleiro de Oliveira.

Como se vê, as coincidências começam a ser mesmo muitas. E ainda mais ao considerar, finalmente, as figurantes antes citadas.

Como se depreende pela leitura de ambas as obras, a paixão pelas ciganas irmana o monarca e Francisco Xavier, que, no romance, se lança à procura de uma Joana Vitorina que o tinha abandonado em Lisboa, mudando-se para a Espanha. Numa rápida sequência, ela é alcançada pelo jovem e ardente cavaleiro em Valhadolid, onde, ao mesmo tempo, é celebrado o julgamento de Sara e Leonor (CASTELO BRANCO, 1866, p. 40 e segs.). Sobre Joana Vitorina não se diz muito mais, é uma figurante que sai da cena quando a paixão termina. A cena em que esta personagem age segue a linha temporal do relato, não é analéptica, e desenrola-se entre 1726-1727, havendo de facto um respeito pelo dado histórico do julgamento de Leonor de Carvalho. Entretanto, antes disso, já no início do romance (CASTELO BRANCO, 1866, p. 13) o Cavaleiro de Oliveira tinha evocado outro amor, de carácter bem diferente.

O motivo de tal relato é a cena de abertura em que, voltando a encontrar Francisco Xavier, após uns anos, António José da Silva não o encontra tão firme como dantes quanto à sua fé. É neste contexto que o Cavaleiro de Oliveira lhe conta como os familiares do Santo Ofício o tinham arrancado dos braços de uma Catarina, uma moça de vinte anos, extremamente pia e devota e que, todavia, fora acusada de judaizante e, após dezoito meses, executada num auto-de-fé. Vale a pena transcrever o trecho em que tentarei realçar que a história da infeliz moça é narrada pulando de um narrador para outro: antes Francisco Xavier enquanto personagem (em que a suas palavras procedem da deliberação do autor do romance), depois o narrador heterodiegético, apenas durante duas linhas, e

finalmente, por meio de uma longa citação (e tradução), do *Amusement Périodique*, isto é, em princípio, as palavras textuais do escritor setecentista:

Enfim, meu caro António José, para te não enfadar mais, basta dizer-te que, perdida a fé num dogma, perdi-a em todos [...].

O leitor precisa saber que morte foi esta de Caterina. Será propriamente Francisco Xavier de Oliveira quem lha refira: “O conde de Povolide e mais dous familiares do santo ofício quase me arrancaram dos braços uma amante que eu amava em extremo. Era uma rapariga de vinte anos, mais simpática do que bela, e tão espirituosa quanto bem-feita. Era uma cristã papista, exagerada em suas devoções como eu o tinha sido [...]. Comia de tudo, gostava de presunto, e muito de chouriças de porco. Numa palavra, a moça guardava o domingo, nunca abria a Bíblia; e bem longe de saber o que era o *sabbath* e judeus, ignorava que tivesse existido neste mundo um Moisés. Como havia de saber Catarina que Moisés legislara? Ora, tudo isto, junto ao amor que eu lhe tinha, fez que eu despropositasse em brados contra semelhante prisão [...].” (CASTELO BRANCO, 1866, p. 12-13, grifo meu).

Mais uma vez: depois de uma breve introdução na qual o narrador é o jovem Francisco de Oliveira-personagem, a narração passa ao narrador heterodiegético que imediatamente passa a palavra ao texto do Cavaleiro de Oliveira. É neste texto, que se conclui na primeira pessoa (“[...] eu lhe tinha, [...] eu despropositasse”), que aparece o nome de Catarina (“Como havia de saber Catarina...”).

Vale a pena, agora, reproduzir o mesmo trecho assim como aparece na tradução de Aquilino Ribeiro:

Cerca fins de 1722 o conde de Povolide com dois outros familiares do Santo-Ofício arrancaram-me dos braços, por assim dizer, uma rapariga que deveras amava. Ia nos vinte anos, mais prazenteira que formosa, mas bem-feita de corpo e dotada de espírito buliçoso. Era uma criatura muito temente a Deus, tão assídua nas devoções, como eu, àquela data. [...] Comia de tudo, de tudo gostava, presunto, chouriço de carne ou de sangue. Para resumir, guardava os domingos e dias santos, nunca na vida abria a Bíblia e, não só não sabia o que era o Sabate, como ignorava completamente que um Moisés tivesse existido no mundo.

Junte-se a isto o amor que lhe consagrava e compreender-se há que me queixei amargamente da prisão da pobrezinha. (OLIVEIRA, 1922, p. 110).

Ao comparar os dois trechos citados não se poderá senão constatar a fidelidade do texto camiliano, para além das diferentes opções lexicais na tradução. No entanto, também se poderá reparar que a fidelidade à fonte é

desrespeitada (brutalmente) num pormenor que não deixa de saltar à vista¹⁴: a interpolação em que aparece o nome de Catarina, nome que no texto do Cavaleiro de Oliveira não existe. Não tendo à disposição o texto original francês parto da premissa que Aquilino, enquanto tradutor, não suprimiu nada. Até prova em contrário, a única constatação possível é que Camilo Castelo Branco falsificou o texto do Cavaleiro de Oliveira tendo em vista objetivos puramente romanescos.

Na dinâmica narrativa do drama de Bernardo Santareno, o Cavaleiro de Oliveira não tem necessidade nenhuma de explicar uma mudança tão radical quanto à sua fé, e ainda menos numa fase bastante avançada da intriga (SANTARENO, 1993, p. 139). Entretanto, esta história é também narrada, só que, desta vez, não se trata de uma Catarina, mas de uma outra personagem já conhecida. Atente-se, porém, no uso das aspas onde reproduzo a versão original do drama:

Joana Vitorina!...«ia nos vinte anos, mais prazenteira que formosa, mas bem feita de corpo e dotada de espirito buliçoso. Era uma criatura temente a Deus, tão assídua nas devoções como eu àquela data. Ia à missa, confessava-se e comungava; reverenciava à Virgem e aos santos, e para as alminhas do Purgatório iam as suas preces mais rendidas. Comia de tudo, de tudo gostava, presunto chouriço de carne ou de sangue. Não só não sabia o que era o Sabat como ignorava completamente que um Moisés tivesse existido no mundo». *Pois o Santo Ofício, um dia, prendeu inesperadamente a Vitorina, sob a suspeita de ser ela judaizante! Porquê, Santo Deus!?* «Obra de dezoito meses decorridos, celebrou-se o auto-de-fé onde a minha amante devia figurar e a sua confissão e sentença serem lidas publicamente. Fui assistir e qual não foi o meu espanto ao ouvir que a criatura declarara observar invariavelmente o Sabat, não provar carne de porco, e abster-se de muitos alimento que mil e uma vez eu lhe tina visto comer de boa gana! A triste rapariga era condenada à pena de morte só porque na confissão fora diminuta isto é não pudera identificar os nomes das pessoas que falsamente tinha deposto contra» (SANTARENO, 1993, p. 139, grifo meu).

Como se vê, os textos são parecidos no conteúdo. No entanto vale a pena destacar, para além da maior concisão das citações no texto dramático, que, assim como é declarado na nota final, Bernardo Santareno cita diretamente da tradução de Aquilino Ribeiro, ao passo que Camilo Castelo Branco cita diretamente da versão original francesa, o *Amusement Périodique*, pois não havia outra e calhou nas mãos de Camilo Castelo Branco por casualidade (CASTELO BRANCO, 1866,

¹⁴ “Dessa perspetiva, os romances de Camilo contestam o impulso totalizante do romance histórico da sua época. Na definição do campo histórico, a falta de detalhes de “cor local” problematiza a capacidade evocadora do narrador. Na elaboração do discurso, a presença de lacunas explicativas encaixa uma descontinuidade no texto. E na procura de autorização, a utilização de fontes complica o estabelecimento de credibilidade” (McNAB, 1993, p. 168).

p. 8, 15, 114 117, 135, 251). Mas há outro detalhe que vale a pena salientar: quando Santareno cita o nome da rapariga, fecha brevemente as aspas que apontam para a citação textual, para depois abri-las de novo. Temos mais uma vez uma interpolação a acrescentar o nome da desventurada rapariga, no entanto o uso das aspas denuncia a licença poética, que, mesmo por isso, no caso do dramaturgo pode ser considerada como tal e não como falsificação.¹⁵

No entanto, como se explicam as diferentes opções sobre a identidade nominal da jovem que sofreu o martírio? Como já se viu, na fonte original, o *Amusement*, o Cavaleiro de Oliveira (1922, p. 110) não nos proporciona nome nenhum, só diz que se trata de “uma rapariga”. Ao que parece, quem fomenta a confusão nominal é a reticência do próprio Cavaleiro de Oliveira.

Em certo sentido, Bernardo Santareno parece mais coerente em atribuir o martírio a Joana Vitorina, não apenas porque suspeita enquanto cigana e filha de uma mãe endemoninhada (OLIVEIRA, 1922, p. 124), mas também porque a Joana Vitorina, efetivamente uma amante do jovem Francisco Xavier, foi deveras presa pela Inquisição (PORTELA, 1982, p. 162).

Mesmo assim, também há alguma coerência na alteração camiliana. A prisão de Joana Vitorina deu-se um ano após o exorcismo caseiro, isto é, em 1722. Por isso, a própria não podia ser protagonista de uma fuga para Valhadolid que coincidissem temporalmente com o julgamento de Sara e Leonor, que se dá em 1727. Na economia do relato, isto era necessário para que Francisco Xavier interviesse e interferisse com a futura esposa e a mãe de António José da Silva, portanto era preciso introduzir – inventar – mais uma personagem, uma tal Catarina, nome que, por sinal, evoca ao mesmo tempo pureza e heresia.

Ainda assim, mesmo emendando as incoerências e as licenças de um autor dedicado à invenção romanesca, Bernardo Santareno acaba mais uma vez por referir-se ao texto camiliano, que provavelmente foi a fonte primária da inspiração para que depois se recorresse à fonte original, ou melhor, à tradução dela, isto é, a *Recreação Periódica* de Aquilino. Desta obra, aliás, são citadas famosas passagens, nomeadamente a definição de Portugal como “relógio atrasado da Europa” (OLIVEIRA, 1922, p. 103; SANTARENO, 1993, p. 43 e 254), definição que Camilo Castelo Branco, ao contrário de Santareno, não tem motivo ou não considera oportuno recuperar.

O triângulo, portanto, não quer referir-se ao uso da mesma fonte por dois autores diferentes, mas ao recurso e à emenda do terceiro autor na ordem cronológica, Santareno, que chega até ao primeiro, o Cavaleiro de Oliveira (citado diretamente), depois de o segundo, Camilo, lhe ter proporcionado a fábula, as

¹⁵ É sempre possível que a falta de aspas dependesse de razões como a notória pressa com que Camilo escrevia e publicava assim como o desleixo (do autor, do editor ou do tipógrafo), no entanto é bem-conhecido o à-vontade de Camilo para com a utilização das fontes (RIBEIRO, 1922, p. C; SILVEIRA, 1992, p. 19-24).

personagens e a visão de António José da Silva como perseguido político. Todos os elementos são reelaborados por Santareno, sendo depois integrados num colossal mosaico de citações textuais, adequando-os aos códigos literários mais inovadores da sua época e, finalmente, perseguindo objetivos ideológicos conformes à época histórica em que o dramaturgo viveu.

Conclusões

Apesar de não ser citado nas referências finais, o fantasma de Camilo Castelo Branco é ubíquo no drama de Santareno.

É macroscópica a referência proporcionada pela identidade do título, que induz qualquer estudo comparativo, como o presente, a referir-se aos géneros (drama *vs.* romance) para distinguir as duas obras, e não aos títulos, como é da praxe. Para além do elemento paratextual, temos também o elemento intertextual em que Santareno retoma o procedimento de Camilo e inclusivamente cita as mesmas passagens das obras do comediógrafo setecentista. O procedimento é aperfeiçoado por Santareno, tanto no rigor como na copiosa multiplicação das fontes, que torna a “narrativa dramática” um mosaico de citações.

Também é significativa a coincidência de muitas personagens. Por começar, a proximidade entre duas personagens, António José da Silva e Francisco Xavier de Oliveira, que bem teria sido possível por pertencerem à mesma geração e viverem na mesma cidade, mas que, pelo que se sabe, nunca houve. Uma proximidade que é efeito do “fogo devastador da imaginação”, no caso de Camilo; no caso de Santareno, tal proximidade, que seria melhor definir como contiguidade, é mais respeitosa do dado histórico e funcional a um projeto estético-ideológico de grande coerência. Mesmo assim, a analogia e a proximidade dos dois são devedoras da inventiva do autor oitocentista.

Finalmente, a relação entre o romance e o drama é deslumbradora também pela presença e tratamento de figurantes, numa reconstrução que, em ambos os casos, é devedora da obra do Cavaleiro de Oliveira.

Referências

BRAGA, Maria Luísa. *A Inquisição em Portugal: primeira metade do séc. XVIII: O Inquisidor Geral D. Nuno da Cunha de Athayde e Mello*. Lisboa: INIC, 1992.

CABRERA, Ana. A censura ao teatro no período marcelista. *Media & Jornalismo*, Coimbra, n. 12, p. 27-58, 2008. Disponível em:

<http://cicdigitalpolo.fcsh.unl.pt/pt/revista-media-jornalismo-no-12-estudos-de-teatro-e-censura-portugal-brasil/>

CAMELO, José António; PECANTE, Maria Helena. “O Judeu” de Bernardo Santareno. Porto: Porto Editora, 1984.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O Judeu* (2 vols.). Porto: Casa da Viúva Moré, 1866.

COSTA E SILVA, José Maria da. *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (tomo X). Lisboa: Régia Tipografia Silviana, 1850. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=222281>

CURY, J. J.; LOPONDO, L. Inquisição e salazarismo: um estudo do *Gestus* em “O Judeu” de Bernardo Santareno. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 6, n. 10, p. 51–59, 2000. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/779>.

ECO, Umberto. Postille a “Il nome della rosa”. In: ECO, U. *Il nome della rosa*, 27^a ed. Milano: Bompiani, 1990 [1983].

FEITLER, Bruno. *The imaginary synagogue: Anti-Jewish Literature in the Portuguese Early Modern World (16th-18th centuries)*. Leiden/Boston: Brill, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

McNAB, Gregory. Camilo e a Problematização do Romance Histórico. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 30, n. 1, p. 167-173, Summer, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3514210?seq=1#metadata_info_tab_contents

OLIVEIRA, Francisco Xavier Cavaleiro de. *Recreação periódica*. Prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1922 [1751].

PORTELA, Artur. *Cavaleiro de Oliveira. Aventureiro do século XVIII*. Lisboa: Casa da Moeda, 1982.

RIBEIRO, Aquilino. Prefácio (à *Recreação Periódica*). In: OLIVEIRA, F. X. de. *Recreação periódica*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1922. p. I-CXVII.

SANTARENO, Bernardo. *O Judeu*. 14^a ed. Lisboa: Ática, 1993 [1966].

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SILVA, Eduardo Neves da. Entre a biografia e a história, o folhetim: a vida e a obra de Antônio José da Silva em *O Judeu*, de Camilo Castelo Branco. *Revista Hispeci & Lema On Line*, Centro Universitário UNIFAFIBE – Bebedouro/SP, ano 3, n. 3, 2012. Disponível em: <https://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/hispecielemaonline/sumario/22/20122012123309.pdf>

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do judeu, ou, O bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura*. São Paulo: Perspectiva, 1992.