

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

A RECRIAÇÃO DO *SIGLO DE ORO* ESPANHOL EM
EL CAPITÁN ALATRISTE, DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

ASSIS
2008

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

*A RECRIAÇÃO DO SIGLO DE ORO ESPANHOL EM
EL CAPITÁN ALATRISTE, DE ARTURO PÉREZ-REVERTE*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

(Área de conhecimento: Literatura e Vida Social.)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M313r Marcari, Maria de Fatima Alves de Oliveira
A recriação do siglo de oro espanhol em El Capitán
Alatriste de Arturo Pérez-Reverte / Maria de Fátima Alves
de Oliveira Marcari. Assis, 2008
215 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Intertextualidade. 2. Literatura espanhola.
3. Pérez-Reverte, Arturo, 1951- I. Título.

CDD 808.3

À memória de meu pai,
Antonio Alves de Oliveira Netto,
que me proporcionou o amor pela leitura e
a partir deste o conhecimento de vários mundos.

Para Mirival, Victor e Vinicius.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela concessão de auxílio financeiro para o desenvolvimento deste trabalho;

Ao professor Esteves, pela orientação segura e atenciosa, com a qual tive o privilégio de contar desde o mestrado; pela paciência e generosidade em compartilhar conhecimentos;

À professora Dra. Heloísa Costa Milton, cuja leitura sempre perspicaz forneceu contribuições muito valiosas e pertinentes que me auxiliaram a reformular partes do texto;

À professora. Dra. Maria de Lourdes Aybar, leitora criteriosa e perspicaz, pelas sugestões importantíssimas efetuadas durante o Exame de qualificação, as quais contribuíram decisivamente para o formato atual do trabalho;

Ao Mirival, Victor e Vinicius, pelo amor, paciência e compreensão, e por estarem sempre ao meu lado;

A todos os amigos que, de alguma forma, me auxiliaram nesta caminhada;

A Deus, pelos planos que traçou para a minha vida.

“ Cuando miras hacia atrás en la Historia de España y observas esa sucesión de sombras y claroscuros, esa siniestra trayectoria que nos llevó de la nada a la miseria, tienes – o tenías – al menos el consuelo de creer que, incluso en lo oscuro, en lo trágico, en la maldad y en el error, se daba una especie de coartada espiritual, ideológica o lo que diablos fuera. Una actitud ética; o incluso, si me apuran, estética. Algo que, si bien no bastaba para justificar lo injustificable, sí al menos explicaba que antaño fuésemos lo que fuimos, como preludio de la desgracia que ahora somos.” (Pérez-Reverte, A. “El hidalgo desnudo”, Patente de corso, p. 463)

MARCARI, M.F.A.O. **A recriação do *siglo de oro* espanhol em *El Capitán Alatriste*, de Arturo Pérez-Reverte**. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2008, 212 p. Tese (Doutorado em Letras).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os seis romances que constituem a série *El capitán Alatriste* (1996-2006), do escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte, com o intuito de comprovar a tese de que a reescritura do século XVII espanhol elaborada pela série tem a pretensão de veicular um conhecimento “objetivo e verdadeiro” da história, por meio de uma visão monológica dos fatos históricos ficcionalizados, reafirmando, assim, pressupostos da narrativa histórica clássica.

Para tanto, apoiamos nossa análise na investigação do hibridismo formal, que se configura por meio da exploração simultânea de gêneros, tais como a narrativa histórica, as memórias, o romance de formação, o romance picaresco e o romance-folhetim, cujo paradigma é ditado pela obra de Alexandre Dumas. Na análise da releitura do folhetim, servimo-nos das teorizações de Umberto Eco (1964 e 1978) sobre a literatura de massa, procurando demonstrar que as narrativas assumem formas recorrentes, nas quais detectamos homologias entre as estruturas narrativas, o enredo e as proposições ideológicas do autor

No exame dos procedimentos narrativos, analisamos, dentre outros aspectos, as características do personagem-narrador, o qual funciona como intérprete autorizado dos acontecimentos históricos ficcionalizados, na medida em que se configura também como porta-voz do sistema de valores preconizado nos romances. Assim sendo, demonstramos que a revisitação da história espanhola proposta pelos romances tende a enaltecer as dimensões heróicas da história imperial espanhola.

Palavras-chave: Narrativa espanhola contemporânea; romance histórico; Arturo Pérez-Reverte (1951); série *El capitán Alatriste*; folhetim; intertextualidade

MARCARI, M. F. A. O. **The recreation of the Spanish *siglo de oro* in *El Capitán Alatriste***, by Arturo Pérez-Reverte. Assis. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2008, 212 p. Doctoral Thesis (D.Litt.)

ABSTRACT

This research was carried out to analyze the six novels of the series *El capitán Alatriste* (1996-2006), by the Spanish writer Arturo Pérez-Reverte, to prove the thesis that the rewriting of the Spanish 19th century organized by the series claims at spreading an “objective and true” knowledge of history, by means of a monological vision of historical facts turned into fiction, thus reaffirming the presuppositions of classical historical narrative.

Therefore, our analysis is based on the investigation of the formal hybridism which is formed by means of the simultaneous exploitation of genres, such as the historical narrative, memoirs, the didactic novel, the picaresque novel and the serial novel whose paradigm is provided by Alexandre Dumas’ works. In the analysis of serial rewriting, we made use of Umberto Eco’s theorizations (1964 and 1978) about mass literature, trying to prove that narratives takes on recurrent forms, in which one may find out homologies between the narrative structures, the plot and the author’s ideological propositions.

In the examination of the narrative procedures, among other features we analyzed the characteristics of the character-narrator, who acts as an authorized interpreter of the historical events turned into fiction, to the extent that he also takes the shape of a spokesman of value system confirmed in the novels. In that case, we proved that the revisiting of the Spanish history proposed in novels tends to exalt the heroic dimensions of the Spanish imperial history.

Keywords: Contemporary Spanish narrative; historical novel; Arturo Pérez-Reverte (1951); the series *El capitán Alatriste*; *feuilleton*; intertextuality.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	11
--------------------------------	-----------

PARTE I

1. As aventuras do Capitão Alatriste.....	15
1.1 Arturo Pérez-Reverte e Alexandre Dumas: quando a história vira folhetim	19
2. Gentes de um só livro: a Inquisição e o clero espanhol em <i>Limpieza de sangre</i>	34
2.1 A defesa da Espanha contra a leyenda negra	39
3. Memória, história e épica em <i>El sol de Breda</i>	47
4. <i>El oro del rey</i>.....	69
4.1. Germanos, rufos e buscones – personagens da literatura picaresca em <i>El oro del rey</i>.....	74
5. <i>El caballero del jubón amarillo</i>	92
5.1 O mundo do teatro e o ‘teatro do mundo’	97
5.2 Quevedo, poeta e espadachim	104
5.3 A representação da figura feminina	111
6. Identidade e alteridade em <i>Corsarios de Levante</i>	115

PARTE II

1. A série <i>Alatriste</i> e o romance histórico.....	131
1.1 O romance histórico realista. Os <i>Episódios nacionais</i>, de Benito Pérez-Galdós e a série	

Alatriste	138
1.2 O romance histórico contemporâneo	145
2. A construção do herói.....	150
3. A série <i>Alatriste</i> e a literatura de mercado.....	164
4. O memorialismo e a reescritura da história	171
5. A reconstrução da identidade nacional espanhol	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
Referências bibliográficas	206

PALAVRAS INICIAIS

O escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte já afirmou várias vezes, em entrevistas e declarações, que escreve sua série de romances *El capitán Alatriste* com o intuito de esclarecer um período da história espanhola que, na sua opinião, tem sido pouco estudado nos atuais currículos escolares. Seus propósitos didáticos presentes na revisitação do século XVII ficam evidentes a partir dos temas predominantes em cada um dos livros. De acordo com o próprio autor, seu primeiro livro (*El capitán Alatriste*, 1996), retrata a política e a diplomacia na Espanha sob o reinado de Felipe IV (1621-1665). Já em *Limpieza de sangre* (1997) são descritos os obscuros procedimentos da Inquisição e do clero espanhol naquele período. *El sol de Breda* (1998) retrata as guerras pela manutenção do império espanhol, com a recriação da histórica retomada da cidade holandesa de Breda em 1625; *El oro del rey* (2000) desvela aspectos da economia espanhola, além de homenagear a literatura picaresca. O quinto volume da série (*El caballero del jubón amarillo*, 2003), se dedica a exaltar o teatro espanhol do século XVII; e o sexto exemplar (*Corsarios de Levante*, 2006), narra as incursões corsárias e as batalhas travadas pelos soldados espanhóis pelo Mar Mediterrâneo.

Durante vinte e um anos, Pérez-Reverte trabalhou como jornalista, cobrindo principalmente conflitos e guerras internacionais. Sua carreira literária se inicia em 1986 com “*El húsar*”, livro que narra a história de um jovem soldado francês das tropas napoleônicas. Logo lhe seguem êxitos internacionais como “*El maestro de esgrima*” (1988), “*La tabla de Flandes*” (1990) e “*El club Dumas*” (1992). No final de 1996 aparece a coleção “*Las aventuras del capitán Alatriste*”, que desde seu lançamento se converteu em uma das séries literárias de maior êxito, especialmente junto ao público juvenil. As obras do autor espanhol já foram traduzidas em trinta idiomas, convertendo-o, assim, no escritor espanhol mais lido no mundo, ainda que ele próprio tenha proibido sua editora (Alfaguara) de difundir as cifras de vendas de seus livros.

As pretensões didáticas da série favoreceram sua inclusão em muitas escolas espanholas, onde estão presentes como material didático. Assim, sua reescritura da história está

adquirindo estatuto de disciplina escolar, uma vez que a série está sendo utilizada como livro de texto não apenas em aulas de Literatura, mas também em outras disciplinas como História e Artes

Tamanho êxito fez com que mais de dez mil estudantes já tenham frequentado os cursos promovidos pela editora Alfaguara sobre as aventuras do capitão Alatríste, o que referendou a popularidade alcançada pelos romances. Sabe-se que somente as vendas dos quatro primeiros volumes no país, incluindo as edições escolares e de bolso, superaram os três milhões de exemplares.

Desse modo, a série atinge os propósitos do romancista, que afirma escrevê-la para estabelecer um contraponto às novas historiografias de corte separatista, que surgiram nas comunidades autônomas da Espanha, as quais se apoiariam basicamente nos acontecimentos históricos ocorridos em suas respectivas regiões. Contudo, nosso trabalho não tem o intuito de comparar essa nova historiografia espanhola com a releitura da história proposta pelas narrativas de Pérez-Reverte. Nossa tese tem como principal objetivo demonstrar que a reescritura do século XVII espanhol elaborada pela série *El Capitán Alatríste* tem a pretensão de veicular um conhecimento “objetivo e verdadeiro” da história, por meio de uma visão monológica dos fatos históricos ficcionalizados, reafirmando, assim, pressupostos da narrativa histórica clássica. Para tanto, apresenta um narrador que, embora seja um personagem marginal ao discurso histórico oficial, se configura como um narrador dogmático, com um ponto de vista onipotente, cuja voz pretende se elevar para o posto de verdade histórica ao reafirmar os sentidos transmitidos pelas historiografias tradicionais espanholas.

Partindo dessas proposições, nosso trabalho objetiva analisar os seis romances que constituem a série *El capitán Alatríste*, baseando-se nos principais temas explorados pelas obras, dentre os quais destacamos: a reescritura da história e a figuração da identidade nacional, esta projetada principalmente na recriação da identidade coletiva dos soldados que teriam lutado nas guerras pela manutenção do império espanhol.

Para tanto, elaboramos uma investigação do hibridismo formal que caracteriza a série de romances, e que se caracteriza pela exploração simultânea de gêneros, tais como a narrativa histórica, as memórias, o romance de formação, o romance picaresco e o romance-folhetim, cujo paradigma é ditado pela obra de Alexandre Dumas. Na primeira parte do trabalho, analisamos a releitura do romance-folhetim elaborada pelas narrativas, com o apoio das teorizações de Umberto Eco (1970 e 1991). Procuramos demonstrar que os romances assumem formas

recorrentes, a que Pérez-Reverte, na esteira de Dumas, se reportou em sua reafirmação do gênero.

Nos capítulos que compõem a primeira parte do trabalho, procedemos a análise de alguns temas explorados pela narrativa revertiana, tais como: o teatro espanhol do *siglo de oro*, a representação da figura feminina, a defesa de Espanha contra a *leyenda negra*. Demonstramos que a forma das memórias atende ao propósito dos romances de impugnar conceitos divulgados pela lenda anti-espanhola, tais como: a ferocidade dos soldados, a excessiva crueldade da Inquisição, a tirania política que imperava na Espanha, o isolamento cultural, etc.

Ainda nessa primeira parte, investigamos o diálogo intertextual estabelecido pelo quarto romance da série, *El oro del rey*, com obras da literatura picaresca, tais como a novela *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes; o romance *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, o *Buscón* e os poemas satíricos de Francisco de Quevedo. No exame das práticas hipertextuais presentes na narrativa, utilizamos como suporte teórico a classificação proposta pelo francês Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos* (1982).

No terceiro capítulo, procedemos a análise do terceiro romance da série, *El sol de Breda*, no qual detectamos a presença de um complexo hibridismo de gêneros - romance histórico, romance de formação, memórias, relato épico. Na análise da recriação ficcional da história do assédio à cidade de Breda, examinamos a utilização de técnicas narrativas do romance de formação e das memórias no relato da aprendizagem do jovem soldado Íñigo, que narra sua história integrada à saga dos soldados espanhóis.

No sexto livro da série, *Corsários do Levante*, analisamos a presença de temas como a figuração da identidade nacional e a representação de alteridades. O romance também apresenta um hibridismo de gêneros, tais como o relato de aventuras, a narrativa de viagem e o romance histórico. Predomina, no entanto, o retorno aos moldes realistas da narrativa histórica do século XIX.

Na segunda parte de nosso estudo, discorremos sobre os elementos característicos do romance histórico tradicional presentes na série *Alatriste*, com base nas teorizações sobre o romance histórico elaboradas por George Lukács (1977), cujas reflexões estabelecem como paradigma o modelo narrativo presente nos romances de Walter Scott. Também estabelecemos analogias entre a série de Arturo Pérez-Reverte e os *Episódios Nacionais* (1873), do escritor espanhol Benito Pérez Galdós, com o objetivo de demonstrar que a série revertiana retoma várias técnicas retórico-narrativas presentes no modelo narrativo galdosiano, tais como: a construção de

personagens que funcionam como intérpretes dos acontecimentos diegéticos, o reforço da autoridade e da credibilidade da instância enunciativa, a exploração de recursos característicos do folhetim, a intencionalidade didática, dentre outros elementos.

Na análise da reescritura da história espanhola elaborada pela série *Alatriste*, detectamos uma tentativa de assemelhar seus procedimentos narrativos aos do narrador clássico, que narra a partir de sua própria experiência, ou da relatada por outrem, segundo a caracterização que dele fez Walter Benjamin (1994). Assim sendo, procuramos comprovar que o narrador-Íñigo, por intermédio do relato memorialístico, se vale sobretudo da “autoridade e sabedoria” advinda da experiência na rememoração da história espanhola, na qual seleciona episódios, minimizando fracassos bélicos e exaltando feitos vitoriosos, ou que considera dignos de serem rememorados.

Ainda na segunda parte do trabalho, analisamos a construção do herói da série, o capitão *Alatriste*, demonstrando que o personagem se apresenta como um herói híbrido, que reúne características do herói típico e também atributos míticos, dentre outros elementos. Em nosso estudo, utilizamos como suporte teórico a releitura proposta por Umberto Eco (1991) a respeito da noção de tipicidade elaborada por George Lúkacs (1977) e, principalmente, as teorizações elaboradas pelo teórico italiano acerca do herói popular, por ele denominado “super-homem de massa”, porque produzido para uma massa de leitores e construído em função de uma fórmula comercial chamada romance de folhetim, cujo modelo subsiste na série revertiana.

Retomando como base teórica os estudos de Umberto Eco (1970) sobre a literatura popular, examinamos a presença de procedimentos narrativos próprios da narrativa popular, os quais são explorados pelos romances em que o modelo folhetinesco é predominante, procurando estabelecer homologias entre as estruturas narrativas, o enredo e as proposições ideológicas do autor

Finalmente, no último capítulo do trabalho, examinamos a retomada do tema de Espanha, assim como analisamos a recriação da identidade nacional espanhola, representada pelos soldados da esquadra de *Alatriste*, cujas particularidades culturais e étnicas são enfatizadas pelas narrativas. Desse modo, pretendemos esclarecer as dimensões ideológicas subjacentes nos romances, presentes na reafirmação da identidade nacional, na revisitação da história e do ideário espanhol do *siglo de oro*, e relacionadas com o presente histórico.

1. As aventuras do capitão Alatrisme

O primeiro livro da série de aventuras do apócrifo capitão Alatrisme, lançado em fins de 1996, apresenta vários elementos que já prenunciavam seu grande êxito junto ao público: um protagonista de dimensões heróicas e humanas, um enredo repleto de ação e intrigas, além de um cenário histórico bem reconstruído, dentre outros aspectos. Por meio de uma narrativa híbrida, que mescla o folhetim, o relato histórico e o relato memorialístico, *El capitán Alatrisme* narra as memórias do jovem Íñigo Balboa, que conta sua vida ao lado de Diego Alatrisme y Tenorio, soldado veterano das guerras de Flandres e espadachim de aluguel em Madri durante as tréguas das guerras da primeira metade do século XVII. No romance, o jovem é natural de Oñate, no País Basco, filho do falecido Lope Balboa, antigo companheiro de armas do capitão. Como Alatrisme havia prometido ao amigo que cuidaria de seu filho, o jovem Íñigo passa a residir em Madri, tornando-se pajem do capitão. A narrativa memorialística também evoca os romances picarescos; no entanto, Íñigo não será mais um *mozo de muchos amos*, e sim o fiel escudeiro do capitão Alatrisme - misto de patrão e pai adotivo para o rapaz –, até se tornar oficialmente um soldado e, mais tarde, chefe da guarda particular do rei Felipe IV.

As aventuras do capitão têm como cenário a Madri decadente do reinado de Felipe IV (1621-1665). O tempo do relato primário parte de um fato histórico: inicia-se pouco antes da chegada a Madri do príncipe Carlos de Gales, herdeiro do trono da Inglaterra e do duque de Buckingham, em 1623. Historicamente, os dois ingleses viajaram para a Espanha incógnitos, com o objetivo não só de consolidar um plano de aliança entre as duas coroas, mas também de conhecer a prometida esposa do príncipe de Gales, a infanta Maria, irmã de Felipe IV. Mas os projetos de aliança fracassaram e os ingleses deixaram a Espanha poucos meses depois.

Conforme já apontou Gonzalo Navajas (2002), Alexandre Dumas serve como modelo para a textualidade de Pérez-Reverte que, assim como o autor francês, opera em sua narrativa sobre uma plataforma de dados históricos, mas remodela-os segundo seus propósitos, de modo que a história transmuta-se em relato folhetinesco. Para tanto, o tempo da diegese encontra-se

vinculado ao tempo histórico em todos os livros da série, com a finalidade de conceder maior verossimilhança ao fato de que personagens fictícios contracenem com personagens históricos. Assim sendo, o capitão Alatraste surge neste primeiro livro como figura-chave de uma conspiração político-religiosa para impedir o casamento do príncipe de Gales com a irmã do rei da Espanha.

A trajetória de Alatraste é narrada por seu fiel escudeiro, Íñigo, que o acompanha desde os treze anos, mas relata a história cerca de cinquenta anos depois. A narração das memórias de Íñigo Balboa começa quando o jovem espera Alatraste na saída da prisão, onde seu amo havia passado uma temporada por causa de dívidas não pagas. Seguem, então, para a taverna do Turco, onde Caridad la Lebrijana, amante do capitão, costumava conceder-lhes mesa e quarto. Alatraste bebe com seus amigos dom Francisco de Quevedo, o licenciado Calzas e o padre dominicano Pérez, quando então recebe uma proposta de trabalho do tenente Saldaña, outro antigo companheiro de batalhas. No lugar estabelecido para fechar o trato, ele se encontra com dois mascarados que lhe explicam os detalhes do negócio: se tratava de assaltar dois cavalheiros estrangeiros incógnitos que chegariam a Madri a cavalo, mas sem feri-los gravemente. Também está presente outro espadachim, Gualtério Malatesta, companheiro indesejado do capitão na emboscada. Quando os mascarados deixam a reunião, surge então o padre dominicano Emílio Bocanegra, presidente do Santo Tribunal da Inquisição, o qual, contrariando os dois mascarados, ordena que os contratados matem os dois estrangeiros, pois pertenceriam, na opinião do padre, a “*una raza pérfida, funesta para España y la religión católica.*” (PÉREZ-REVERTE, 2003a, p. 52).

Durante a emboscada, no entanto, Alatraste não mata os estrangeiros, porque um deles pede clemência não para si próprio, mas para seu companheiro, o que o deixa desconcertado diante de tal demonstração de amizade e coragem. A peculiar ética de Alatraste é compensada quando descobre que deixou de matar ao marquês de Buckingham e ao próprio príncipe de Gales. Mais tarde, o capitão suporta com indiferença o escrutínio, quando se vê frente a frente com Buckingham, o príncipe de Gales e integrantes da Corte espanhola:

- *Mi amigo dice que os debe la vida.*- (...)
 - *Es posible – Alariste también se permitió una breve sonrisa -. Todos tuvimos suerte esta noche, me parece.* (...)
 - *Dice el caballero (...) que, aunque por razones de Estado resulte imposible publicar lo ocurrido esta noche, él, Carlos, príncipe de Gales, futuro rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda, no olvidará nunca que un hombre llamado Diego Alariste pudo asesinarlo, y no quiso.* (CA,¹ p. 116 -117)

Num contexto onde imperam a mesquinhez e o pragmatismo político, a conduta de Alariste se destaca, pois não tenta obter nenhum tipo de vantagem da situação. Assim, suas virtudes hiperbólicas contrastam com a insuficiência moral que dominava o país na época.

No entanto, ao desobedecer às ordens do sinistro frei Bocanegra, Alariste se torna uma presa do mesmo, e é logo capturado para prestar contas de seus atos. Ele fica frente a frente com o frei, que era também presidente do Tribunal da Inquisição, e ouve suas impressionantes ameaças:

“- Sois un traidor y un irresponsable – (...). Habéis visto demasiado, habéis oído demasiado, habéis errado demasiado. Vuestra existencia, capitán Alariste, ya no vale nada. Sois un cadáver que, por un extraño azar, todavía se sostiene en pie.” (CA, p. 168)

O capitão é então dispensado, com a ameaça de que “a ira de Deus saberá encontrá-lo.” Três espadachins, dentre os quais estava Malatesta, o aguardavam, mas Íñigo, que havia seguido o capitão, levava sua espada e pistola. O jovem consegue, com muito esforço, disparar contra um deles, derrubando-o, ao mesmo tempo em que joga a espada para seu amo. Alariste duela e mata um deles, restando apenas Malatesta. Após duelarem durante algum tempo, Malatesta, surpreendido com a rápida reação de Alariste, resolve ir embora, adiando, assim, o desfecho da pendência, que se arrastará por toda a série.

Nessa mescla de relato de aventuras permeado de elementos próprios do folhetim e da narrativa histórica clássica, o romance reconstrói de modo eficaz uma época histórica, a partir de seu espaço, costumes e ambiente social. Não ocorre uma recriação utópica da Madri do século XVI; ao contrário, a narrativa busca reproduzir com a maior fidelidade possível o ambiente social

¹ Nas referências aos romances, utilizaremos as seguintes siglas: CA (*El Capitán Alariste*), LS (*Limpieza de sangre*), SB (*El sol de Breda*), OR (*El oro del rey*), CJA (*El caballero del jubón amarillo*), CL (*Corsarios de Levante*).

e até mesmo a topografia da cidade, recorrendo à mapas da época para reconstituir a topografia de Madri.

Há extensas descrições do ambiente específico da cidade, como os *corrales* de comedias, que eram os pátios onde eram encenadas as peças dos autores mais famosos, como Lope de Vega e Calderón de la Barca. É retratado mais especificamente o chamado *corral del Príncipe*, com suas divisões para o público que representavam os mesmos rígidos estamentos em que se dividia a sociedade espanhola: os aposentos laterais com janelas abertas eram reservados aos nobres e a *gente de calidad*, enquanto o povo ocupava o pátio nas filas de bancos, ou permanecia de pé nas grades laterais.

A primeira peça vista por Íñigo – *El arenal de Sevilla*, de Lope de Vega - é descrita com deslumbramento pelo jovem:

“Yo lo miraba todo con ojos tan abiertos como es de suponer, fascinado por el gentío, los vendedores de aloja y golosinas, el ruido de conversaciones, (...). Sonaron los golpes que daban inicio a la comedia, gritaron ¡sombrosos! los mosqueteros, descubrióse todo el mundo, recorrieron la cortina, y mi atención voló sin remedio de los valentones a la escena, donde salían ya los personajes de doña Laura y Urbana, con mantos.”(CA, p. 214-216)

A peça é interrompida, pois, no mesmo local, estavam matadores contratados novamente pelo secretário Alquézar e pelo frei Bocanegra para assassinar Alatríste. Em poucos instantes, o espetáculo se desloca do palco ao pátio, e o público se prepara para assistir aquele lance adicional e, ademais, gratuito. Alatríste luta ao mesmo tempo contra cinco espadachins e, quando vê suas forças se esgotarem, recebe a ajuda inesperada de seu amigo, o poeta Francisco de Quevedo:

*“[El capitán] alzó la mano izquierda, la de la daga, para limpiarse los ojos con el dorso, y entonces vio una espada que se dirigía hacia su garganta, y a don Francisco de Quevedo que gritando: “¡Alatríste! ¡A mí! ¡A mí!” con voz atronadora, saltaba desde los bancos (...) e interponía la suya desnuda, parando el golpe.
- ¡Cinco a dos ya está mejor! - (...) – ¡No queda sino batirse!
Y se batía, en efecto, como el demonio que era toledana en mano, sin que su cojera le estorbase lo más mínimo. Meditando sin duda la décima que iba a componer si sacaba la piel de aquello.”* (CA, p. 223)

A narrativa recria parodicamente um Quevedo briguento e *buscón*, que fere seus inimigos tanto com a pluma como com a espada, cuja figura analisaremos mais adiante. O

episódio descrito assemelha-se aos numerosos lances de espadas presentes nas comédias de Lope de Vega. Torna-se ainda mais teatral com a participação do príncipe de Gales, o qual reconhece Alatríste e, após dizer ao rei que devia sua vida àquele homem, convoca Buckingham para participar do duelo. Após duelarem por alguns momentos, um estupefacto Felipe IV ordena que sua guarda cesse de imediato aquele espetáculo, frustrando o público já entusiasmado.

No epílogo do livro, o capitão escapa temporariamente da perseguição dos poderosos, graças a intervenção do primeiro-ministro Olivares, o qual constata que *“Alatríste es hombre cabal, con excelente hoja militar (...). Parece valente e de fiar... Sólido, sería el término justo. No abundan los hombres como él (...)* (CA, p. 247).” Assim, o romance conclui de forma aberta, deixando claro que o herói havia angariado dois inimigos mortais que o perseguirão sem tréguas nos próximos livros da série.

1.1 Arturo Pérez-Reverte e Alexandre Dumas: quando a história vira folhetim

“El conde de Montecristo es una novela llena de recursos del oficio, de diálogos y descripciones forzosamente largos [...], de estilo tosco y descuidado,(...), divagaciones y desvergonzadas metáforas profesionales.[...]El lector se adentra en ella con la conciencia de que todo es un artificio lleno de trucos y trampas, y sin embargo, a su pesar, termina prendido en la trama, pasando las páginas febril, deseando incluso, víctima agradecida del mismo artificio, encontrar en el libro (...) todos los lugares comunes, todos esos estereotipos melodramáticos que su sentido crítico rechaza, pero que su instinto de lector,(...), termina haciéndole, incluso, desear.”(PÉREZ-REVERTE, A. “¡Fatalidad!” In: *Obra breve/I*, 1995).

O folhetim é o principal modelo narrativo para a ficção de Pérez-Reverte, que elege como paradigma *Os três mosqueteiros*, um dos romances mais populares de Alexandre Dumas, publicado em 1844. Antes de analisarmos a releitura do modelo dumasiano efetuada pela narrativa do autor espanhol, convém traçar um breve histórico do folhetim, o qual se constitui como gênero específico de romance em meados do século XIX.

Inventado pelo jornal, e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamado a princípio, nasceu na França, na década de 1830, concebido pelo jornalista Émile de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo e arejar-lhe a matéria, tornando-o mais acessível. Havia desde o começo do século o *feuilleton*, ou rodapé, que trazia comentários ou crônicas, tradicionalmente de tom e assunto mais leves que o resto do jornal. O passo decisivo é dado quando Girardin decide publicar ficção em pedaços. Curiosamente, é o romance picaresco *Lazarillo de Tormes* (1554) o primeiro a receber esse tratamento, em 1836. Nota-se, pois, que na origem, o romance-folhetim é essencialmente uma nova concepção de lançamento de obras de ficção, qualquer que seja seu autor e o campo que abranja (MEYER, 1996).

Por outro lado, justamente para atingir esse público mais amplo, surge uma forma particular de produção romanesca, aquela precisamente com que o termo folhetim vai acabar se confundindo. Em 1838 Alexandre Dumas, já então consagrado romancista e, principalmente, dramaturgo, publica o *Capitaine Paul*, e com essa obra está definitivamente lançado o romance-folhetim. A obra é considerada o primeiro “folhetim-folhetinesco”, pois apresentava um estilo particular de escrita, próprio do folhetim e diferente do romance comum simplesmente publicado em fragmentos. Dumas descobriu que, para prender a atenção e suscitar expectativas nos leitores, era necessária a criação de uma nova forma de escrita: a elaboração de diálogos vivos, o corte estratégico dos capítulos, além da adição de elementos como o suspense, a redundância narrativa – a fim de que os leitores relembassem fatos de capítulos anteriores – e o uso do melodrama.

O gênero se consolida na década de 1840, sendo os franceses Eugène Sue e Alexandre Dumas seus artífices máximos. Entre 1842 e 1843, Sue publica *Os mistérios de Paris*. Note-se que, apenas em um único ano, 1844, saem *Os três Mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*, de Dumas, *O judeu errante*, de Eugène Sue, podendo-se incluir na lista a primeira parte dos *Esplendores e misérias das cortesãs*, de Honoré de Balzac, continuação folhetinesca de *As ilusões perdidas* (1843), sendo o autor tão vilipendiado quanto seus colegas pela crítica oficial, que esbravejava contra a nova “literatura industrial”, na expressão forjada pelo crítico Sainte-Beuve.

Em 1978, Umberto Eco publica *O super homem de massa*, livro no qual reúne vários estudos que revelam os elementos retóricos, narrativos e ideológicos presentes no romance-folhetim, além de teorizações acerca do herói popular, por ele denominado super-homem de massa, porque produzido para uma massa de leitores e construído em função da fórmula do romance de folhetim. O teórico italiano descreve a existência de três fases do folhetim, a partir de uma tipologia de seus principais protagonistas (ECO, 1991 p.111-13). A primeira, por ele denominada “democrático-social”, seria a fase dos romances de Eugène Sue e de Dumas, que florescem em meados do século XIX. Em sua aparente falta de compromisso e deliberada opção pelo entretenimento, o folhetim do primeiro período queria escrever a vida das classes inferiores, as contradições econômicas (Sue), os conflitos do poder no seio da sociedade (Dumas). Nessa fase, surge a personagem do super-homem: um protagonista de qualidades excepcionais, que põe a nu as injustiças do mundo onde se insere, e intervém para repará-las com atos de justiça. Super-homens típicos, neste sentido, são, segundo o teórico, o príncipe Rodolphe em *Os mistérios de Paris* e o Conde de Monte Cristo. O super-homem do folhetim tem consciência de que o rico prevarica contra o pobre; mas não repara essas injustiças subvertendo a ordem da sociedade: simplesmente sobrepõe sua justiça à comum.

Na segunda metade do século XIX, com a falência do primeiros movimentos socialistas e a tragédia da Comuna de Paris, tem início o segundo período do folhetim. É a época dos folhetins de Xavier de Montepin; da saga de *Rocambole* (1857-1871), do Visconde Ponson du Terrail. Os ingredientes do romance popular ainda são os mesmos - condessas culpadas, filhos abandonados, vinganças, reconhecimentos teatrais, assassinos desapiedados -, mas o fundo ideológico é outro, devido à instauração da ditadura pessoal de Luis Napoleão. Se os folhetins da primeira metade do século desempenhavam, bem ou mal, uma função democrática, agora proliferam romances ‘da lei e da ordem’, cujos protagonistas são representantes da alta burguesia e da nobreza. Para o crítico italiano, o folhetim passa a ser, nesse período, “hipócrita, nacionalista, imperialista e até anti-semita” (ECO, 1991, p. 112). Mesmo o protagonista mais significativo do período, Rocambole, não traz grandes inovações: prevalece nesta série, por algum tempo, a glorificação do malfeitor, mas Rocambole não tarda em ser reconquistado para a virtude, e age segundo os métodos do herói vingador do primeiro período. Seus ideais não tem amplo alcance, pois não questiona a ordem social vigente e passa a resolver pequenos problemas de famílias influentes.

No início do século XX, surgem Arsène Lupin e Fantomas. A característica principal da saga deste último é que o delito triunfa, e as simpatias do público vão para o assassino impune, desapiedado; ao contrário de Lupin, ladrão cavalheiro, gracioso, que depreda os ricos mas sem derramamento de sangue, motivado não por desejo de lucro, mas por ânsia de poder. Umberto Eco vê neste último “a encarnação do herói francês, representante de uma energia, de um impulso vital, de um gosto pela ação não desligado do respeito pela tradição” (1991, p. 113).

O teórico italiano define alguns tópicos que caracterizam o folhetim, que também relacionaremos, pois servem para revelar as estruturas constantes a que Pérez-Reverte, na esteira de Dumas, também se reportou em sua reafirmação do gênero. Ao eleger como paradigma *Os três mosqueteiros*, Pérez-Reverte situa sua série de aventuras no século XVII, a mesma época recriada por Dumas, que utiliza como contexto histórico a França sob o reinado de Luis XIII (1610-1643). Ana da Áustria, rainha da França, é irmã do rei da Espanha, Felipe IV, sob cujo reinado atuam os personagens de Pérez-Reverte. Na narrativa dumasiana a história serve aos propósitos do folhetim, cuja principal intenção é o entretenimento. A série de Pérez-Reverte, por sua vez, apropria-se do modelo folhetinesco para, por intermédio de um enredo igualmente repleto de aventuras e lances de espada, também reescrever a história da Espanha do século XVII, aliando, assim, entretenimento e pedagogismo histórico.

A epígrafe que mencionamos faz parte de um artigo de Pérez-Reverte sobre os procedimentos narrativos adotados por Dumas, citado por Sanz Villanueva (2002) em um estudo no qual analisa os elementos comuns às obras do romancista espanhol. Conforme bem observa o crítico, esta explicação sobre a obra dumasiana ilumina os procedimentos utilizados pelo autor espanhol: “*Si dejamos aparte las observaciones sobre el estilo, en buena medida vale para las propias novelas del moderno Dumas español. También parece como si diera por supuesta la adhesión acrítica del lector al orbe imaginario global creado por él y que, dicho lector, admite por la gracia de la fabulación*” (SANZ VILLANUEVA, 2002, p. 7). Acrescenta ainda que Pérez-Reverte lança mão dos artifícios menos nobres do folhetim dumasiano “*quizás inconscientemente*” (idem, 2002, p. 8); o que seria improvável, uma vez que o escritor espanhol lança mão dos mesmos mecanismos criticados por ele próprio, tais como a utilização de clichês desgastados; lances inverossímeis e teatrais; longas digressões, dentre outros aspectos a serem examinados.

A admiração de Pérez-Reverte por Alexandre Dumas tornou-se evidente desde a

publicação, em 1992, de seu romance *El club Dumas*. Na obra, a referência aos personagens dumasianos é explícita (a vilã da história, Liana, tem a mesma tatuagem de flor-de-lis de Milady, a *femme fatale* dumasiana, assim como vários personagens são inspirados no folhetim dumasiano). Este romance é narrado inicialmente pelo personagem Balkan, um crítico literário especialista em autores franceses do século XIX e admirador de Dumas. Ele é procurado pelo protagonista Lucas Corso, mercenário da bibliofilia, para autenticar o manuscrito de um capítulo de *Os três mosqueteiros*. Quando Corso comenta que o próprio Dumas definia seus romances como literatura fácil, Balkan contesta:

“- (...) *El folletín produjo mucho papel deleznable, pero Dumas estaba por encima de eso... En literatura, el tiempo es un naufragio en el que Dios reconoce a los suyos; lo desafío a que cite héroes de ficción que sobrevivan con la salud de D'Artagnan y sus compañeros, salvo, quizás, el Sherlock Holmes de Conan Doyle... El ciclo de los mosqueteros constituye una novela (...) indudablemente folletinesca; encontrará ahí todos los pecados propios de su clase. Pero es también un folletín ilustre, más allá de los niveles habituales del género.*”(PÉREZ-REVERTE, 1999, p. 26)

Alexandre Dumas realmente dominava a técnica folhetinesca com maestria, mergulhando o leitor nos diálogos vivos (muitas vezes monossilábicos), que ocupam páginas inteiras, situações imprevistas e lances teatrais, mas sempre demonstrando grande senso de corte dos capítulos. *Os três mosqueteiros* foi e continua sendo lido, fornecendo ao repertório imaginativo dos leitores ao longo de quase dois séculos uma série de personagens e momentos citáveis e recorrentes. No entanto, conforme já observaram vários críticos, dentre eles Umberto Eco (2004, p. 230), o romance de Dumas não pode ser classificado como literatura artística, pois, apesar de seu enredo rico de imaginação, “à sucessão dos eventos narrados falta-lhe uma condição de sistema, que ligue em relações estruturais, dificilmente alteráveis, o enredo à descrição caracterológica, e estes dois ao nível lingüístico, e unifique o todo (...)”

Recordemos que o romance narra a história das aventuras de D'Artagnan, jovem gascão que deixa sua cidade para tentar ingressar na tropa de mosqueteiros do rei. O personagem chega a Paris sem conhecer ninguém, munido apenas de uma carta de seu pai, velho fidalgo, endereçada ao capitão dos escoteiros, De Trèville, na qual relembra a amizade de infância entre os dois, e recomenda seu filho aos seus cuidados. Impetuoso e valente, D'Artagnan demonstra sua bravura numa disputa contra os guardas do Cardeal Richelieu, o que o leva a ganhar a amizade e confiança dos mosqueteiros. Passa a liderar informalmente seu grupo de amigos, algo

um tanto inverossímil devido a sua pouca idade. Em suas aventuras, o jovem salva a honra da rainha Ana de Áustria de uma tentativa de difamação pública tramada por Richelieu, que envolvia o Duque de Buckingham, braço direito do rei Carlos I de Inglaterra. A pérfida Milady, agente do Cardeal, recebe ordens de Richelieu para matar Buckingham, aliado dos rebeldes sitiados de La Rochelle e suposto amante da rainha. Detida por D'Artagnan e os mosqueteiros, Milady escapa da prisão, persuade um fanático a matar Buckingham, mas finalmente é justificada nas margens do rio Lys. No final do romance, Athos retira-se para a vida campestre, Porthos casa-se com uma rica viúva e Aramis dedica-se à vida monástica. D'Artagnan, por sua vez, ascende ao cargo de tenente dos mosqueteiros, configurando, assim, o típico herói romântico, exemplo mais popularesco do jovem que sobe na vida pelos seus próprios esforços

As narrativas de Pérez-Reverte, por sua vez, lançam mão dos tópicos do folhetim dumasiano, ampliando seus esquemas pré-fixados ao conferir uma caracterização mais complexa aos protagonistas, além de um estilo mais bem elaborado. Em *El Capitán Alatriste*, temos como protagonistas o próprio Alatriste e o jovem Íñigo, sendo que várias características do herói dumasiano estão disseminadas entre os dois personagens. Assim como D'Artagnan, o jovem parte para Madri munido de uma carta endereçada ao capitão, a qual recorda a promessa feita por este ao pai de Íñigo, de que cuidaria de seu filho. O rapaz, então, passa a ser o pajem de Alatriste, envolve-se também em duelos, torna-se oficialmente um soldado e, mais tarde, chefe da guarda do rei. Ao contrário de D'Artagnan, a evolução de Íñigo ocorre gradualmente, ao longo dos cinco livros da série, especialmente após o jovem ter participado das batalhas de Flandres.

D'Artagnan age como mosqueteiro sem ter ainda obtido o cargo e acaba liderando seu pequeno grupo, assim como Alatriste é o líder natural de sua pequena esquadra. Em Madri, Alatriste, o poeta Quevedo e Íñigo estão sempre unidos nos lances de espada, evocando o trio de mosqueteiros. Um dos temas comuns aos dois romances é o da amizade solidária, fundada em princípios invioláveis, e consubstanciada no romance dumasiano nos personagens Athos, Porthos, Aramis e D'Artagnan, amigos inseparáveis cujo lema — “um por todos, todos por um” — virou um chavão desgastado. Nas aventuras de Alatriste, o bordão é evocado pela frase: “*No queda sino batirnos*” (“só nos resta bater-nos”), sempre pronunciada por Quevedo com irônica resignação, antes de enfrentar os adversários nos lances de espada.

Conforme notou Antonio Gramsci (1978), D'Artagnan encarna o herói portador da ação, guiado na sombra por Athos, o herói portador do carisma, pois é este quem exerce

efetivamente a autoridade sobre o grupo e toma as decisões últimas. Alatrisme reúne atributos de ambos. Assim como Athos, é solitário e imune ao desejo, não consumido por paixão alguma. Demonstra também algumas fraquezas como o costume de beber sempre sozinho, tal como Athos e, nessas ocasiões, amarga as lembranças de uma desilusão amorosa (talvez uma mulher cuja face marcou com a faca). Athos, por sua vez, rememora a traição de Milady, com quem fora casado quando jovem. Se Athos é o herói e o modelo de D'Artagnan, Alatrisme é alvo da veneração de Íñigo, pelo menos até o jovem tornar-se adulto.

Os mosqueteiros, assim como Alatrisme e seus amigos, obedecem ao código de ética da esgrima: nunca atacam pelas costas e dão tempo aos seus contendores para desembainhar a espada. A dimensão ética também está presente na configuração do protagonista revertiano, mas está pautada por um código peculiar, uma vez que Alatrisme é um soldado e também um espadachim de aluguel.

A complexidade psicológica do herói revertiano, no entanto, está completamente ausente em D'Artagnan, pois suas aventuras pouco dizem a seu respeito; não definem seu caráter, sendo sua presença nelas quase casual. D'Artagnan é quase um pretexto em torno do qual se desenvolve o relato de aventuras. Não é um *tipo* no sentido lukacsiano (LUCKÁCS, 1968), ou seja, uma personagem que, ao mesmo tempo, individualiza e concentra as experiências sociais fundamentais de uma época, os momentos mais significativos de um período ou de uma situação histórica. As aventuras de D'Artagnan poderiam desenrolar-se na corte espanhola, ou até mesmo alguns séculos mais tarde, bastando apenas modificar algumas particularidades para que o enredo funcionasse igualmente. A relação entre o personagem D'Artagnan e suas aventuras não é algo orgânico, como ocorre com os personagens Alatrisme e Íñigo, cujas vicissitudes são, ao contrário, dificilmente cindíveis das conjunturas históricas e sociais da Espanha.

Os protagonistas de Pérez-Reverte são condicionados historicamente, uma vez que o contexto histórico presente nos romances intervém diretamente em seus destinos. Alatrisme é um soldado mal-pago que, durante as tréguas das guerras movidas pela Coroa espanhola, sobrevive alugando sua destreza em duelos de espada. Alatrisme e o jovem Íñigo, assim como D'Artagnan, envolvem-se em situações fortuitas e até mesmo inverossímeis, mas suas reações individuais são mais coerentes. Íñigo também sofre uma certa evolução social e moral, ao contrário do protagonista dumasiano que, malgrado a sucessão frenética de suas aventuras, não evolui significativamente, comportando-se até mesmo com ingênua falta de escrúpulos, como ocorre,

por exemplo, no episódio final de sua reconciliação com o Cardeal Richelieu, quando recebe com satisfação uma patente de tenente outorgada pelo inimigo dos mosqueteiros.

No romance-folhetim temos sempre um universo maniqueísta submetido às duas ações opostas do bem e do mal. A sociedade, sempre conturbada, surge, todavia, em aparente equilíbrio. Os heróis usam os mesmos métodos de luta dos opressores: métodos anti-sociais, em que o fim justifica os meios e a justiça deve triunfar ainda que usando o punhal, porque é o herói que se arvora em fonte da justiça e não a justiça, como lei da sociedade, que determina seus movimentos. Neste sentido, os mosqueteiros agem como super-homens, sobrepondo sua capacidade de discriminar entre bem e mal à consideração legalista das autoridades oficiais, e decidem a execução de Milady - aliás, é Athos quem decide. Na continuação intitulada *Vinte anos depois* (1845), também determinam a salvação do rei inglês Carlos I (o que acaba não ocorrendo), e a morte de Mordante, filho de Milady. O conde Monte Cristo, protagonista do romance homônimo de Dumas (1844), também age como um super-homem que decide a punição de todos os maus sem alimentar dúvidas sobre a legitimidade de seu gesto, garantido por seu enorme poder econômico.

De forma análoga, Alatriste, em suas missões extra-oficiais, é quem toma as decisões cruciais, assumindo sempre as responsabilidades. Portador de uma lei e/ou de uma moralidade a que a sociedade se opõe, é ele quem determina quem deve ou não morrer, como no caso dos nobres ingleses. Já em *El oro del rey*, quarto livro da série, ao liderar uma missão para abordar de um navio que contrabandeava ouro real, dois de seus comandados tentam roubar uma parte do ouro e são sumariamente executados. Em *El caballero del jubón amarillo*, ao salvar o rei de uma emboscada, Alatriste só não mata o vilão Malatesta porque é impedido por Íñigo. Essa peculiar configuração do herói revertiano será analisada posteriormente em detalhe.

Por intermédio da ficcionalização do Cardeal Richelieu, Dumas fornece o personagem imprescindível em todo folhetim de aventuras: o inimigo poderoso. D'Artagnan envolve-se na luta contra Richelieu, que tenta cooptá-lo para sua guarda particular, mas este recusa o cargo e as vantagens oferecidas pelo Cardeal, em lealdade à rainha e a seus amigos. Sintonizando-se com o modelo folhetinesco em voga no século XIX, no final do romance as diferenças entre os dois são resolvidas e Richelieu conquista a confiança de D'Artagnan.

Nas aventuras do capitão Alatriste, no entanto, os antagonismos são dificilmente reconciliáveis. Os inimigos de Alatriste também são poderosos: o frei Emílio Bocanegra,

presidente do Tribunal da Inquisição, e Luiz de Alquézar, secretário particular de Felipe IV. Personificam a ambição, a venalidade e o fanatismo religioso, ou seja, todos os males que corrompiam o poder espanhol. Ambos perseguirão o herói sem tréguas, por meio do sicário italiano Gualterio Malatesta, companheiro de Alatrisme na emboscada, por este não ter obedecido às suas ordens para matar Buckingham e o príncipe de Gales.

O vilão, cuja destreza serve de referência para a de Alatrisme, não é um soldado, sendo apenas um assassino profissional, - “tão acostumado a matar pelas costas que, quando por acaso fazia-o pela frente, se afundava em profunda depressão, imaginando que perdia faculdades” (CA, p. 16, trad. nossa) – como o apresenta ironicamente o narrador. A descrição de Malatesta - cabelos longos e olhos negros, vestido sempre de preto, com um bigode fino e ostentando um meio-sorriso cínico e perigoso -, contrasta com a figura de Alatrisme, que usa uma pluma vermelha no chapéu, tem olhos azuis e possui uma mirada firme, ademais de estar sempre sério e silencioso. A dicotomia entre a dupla fica evidenciada pelas extensas marcas de varíola que o sicário italiano traz em suas faces. Ao contrário do capitão, que ostenta cicatrizes de guerra como provas de sua coragem, a deformação interior de seu antagonista exterioriza-se nos traços infamantes da doença.

Rochefort é o sicário de Richelieu, assim como Malatesta é o de Emilio Bocanegra. Ambos obedecem ao estereótipo do vilão: possuem olhos e vestes negras, bigodes finos e cicatrizes. Em *Os três mosqueteiros*, o leitor fica à espera do duelo entre o D’Artagnan e Rochefort, sempre adiado, pois o herói persegue o vilão sem jamais alcançá-lo durante a narrativa. Na última página do romance, o narrador frustra as expectativas do leitor, resumindo apenas que D’Artagnan bateu-se três vezes com Rochefort e três vezes o feriu, e que ambos acabaram fazendo as pazes. Em *Vinte anos depois*, Rochefort morre nos braços de D’Artagnan que o atravessa com uma espada sem reconhecê-lo durante um tumulto: “acabo de matar um antigo amigo”, diz o herói a Porthos.

Também na série Alatrisme o jogo opositivo entre herói/vilão se renova constantemente, mesmo quando a partida parece terminada. O enredo joga com iterações contínuas, próprias do folhetim, a fim de proporcionar ao leitor o prazer regressivo do retorno ao esperado. Assim, os duelos se repetem invariavelmente em todos os livros, excetuando-se *El sol de Breda* e *Corsários de Levante*, onde se transmutam em batalhas marítimas e campanhas.

Assim sendo, o enredo responde às prescrições do gênero folhetinesco e do romance

de capa e espada, desenvolvendo-se numa série contínua e articulada, que pode proliferar-se *ad infinitum*. Umberto Eco, referindo-se aos *Três mosqueteiros*, cujas aventuras se prolongam nos volumes de *Vinte anos depois*, cita-os como exemplo de enredo narrativo que “se multiplica como tênia”, situação não muito distinta do que ocorre na série Alatriste. De modo análogo, os romances da série repetem certos mecanismos de ação, descritos longamente de modo a se tornarem familiares. Assim, os duelos de espada são narrados de modo minucioso e prolixo: o narrador nunca descreve uma síntese imaginativa das cenas, pois prefere registrá-las integralmente.

Se a dicotomia herói/vilão é estabelecida claramente em *Os três mosqueteiros*, na série do autor espanhol ela apresenta nuances. Alatriste não corresponde ao herói solar dumasiano, de fisionomia alegre e franca, possuindo, ao contrário muitos pontos em comum com seu adversário, o que fica claro quando o capitão vai até a casa de Malatesta para um acerto de contas e o encontra acamado, recuperando-se de graves ferimentos resultantes do último duelo em que os dois se enfrentaram:

“(…) *No estaban tan lejos el uno del otro. Alatriste miraba la espada de su enemigo. La cazoleta tenía tantos golpes y mellas de acero como la suya propia. (...) Y luego, (...) salió de aquel cuarto que olía a soledad y a derrota; tan parecido al suyo propio, y a todos los lugares que él mismo había conocido a lo largo de su vida.*” (CA, p. 268, 271)

Alatriste identifica-se com o mercenário e decide não matar o inimigo que várias vezes tentou assassiná-lo, pois desta vez ele não teria condições de empunhar uma espada. Desse modo, demonstra que, apesar de possuir alguns pontos em comum com Malatesta, seu peculiar código de ética o diferencia dos sicários em geral. Sua figura se eleva sobretudo porque o próprio Malatesta o instiga a matá-lo, afirmando que matará Alatriste assim que puder.

Nota-se que essa oposição fundamenta sua natureza metafísica (bem contra mal), sobre um lado humanamente dramático, sendo esta uma das variantes de outra constante do folhetim: o artifício dos ‘irmãos inimigos’, em que ninguém é bom ou mau em absoluto, mas cada um assume uma qualificação em relação ao outro. Conforme questiona Umberto Eco, “a natureza profunda do folhetim não concerne à luta de um suposto bem contra um suposto mal que no fim se descubrem muito semelhantes?” (1991, p. 91)

Por outro lado, ao contrário dos protagonistas de Pérez-Reverte, os personagens dumasianos não apresentam dimensões heróicas ou patrióticas. Apesar do desfecho amigável, os

três mosqueteiros chegam a conspirar contra o Cardeal Richelieu, personificação dos interesses franceses. Dumas descreve seus heróis com certo distanciamento e ironia, o que não ocorre na caracterização de Alatriste, conforme verificaremos mais adiante.

A figura da mulher de personalidade demoníaca e aspecto angelical, um arquétipo folhetinesco proveniente do romance gótico (*la belle dame sans merci*), também está presente nos romances. Angélica de Alquézar, a dama de companhia da rainha da Espanha, é uma espécie de versão mais jovem de Milady de Winter. Assim como Milady manipula D'Artagnan, Angélica utiliza Íñigo para atingir Alatriste, a mando de seu tio, Luiz de Alquézar, secretário particular do rei. Os dois jovens, D'Artagnan e Íñigo, são seduzidos por Milady e Angélica; ambas loiras, belíssimas e diabólicas. Em *Os três mosqueteiros*, Milady luta e tenta esfaquear D'Artagnan na cama, mas não consegue atingi-lo. Angélica, por sua vez, apunhala Íñigo nas costas no quinto livro da série (*El caballero del jubón amarillo*), quando os dois também estavam na cama, com a finalidade de impedir temporariamente que o rapaz ajude Alatriste, que se encontrava aprisionado. A menina, precocemente amadurecida, atua como uma Milady inteligente e conspiradora, fazendo com que Íñigo se apaixone por ela e envolvendo-o em emboscadas. Corajosa, investe sobre Alatriste quando este invade a casa de seu tio, demonstrando senso de lealdade em relação a Alquézar. O protagonismo de Angélica, entretanto, é relativo, uma vez que atua sempre sob as ordens de seu tio.

Conforme se pode perceber, os personagens do romance-folhetim deveriam ser delineados de modo plano porque precisavam impor-se à memória do leitor sem equívocos, uma vez que este acompanhava periodicamente a narrativa fragmentada nos jornais. Obedecem, portanto, a estereótipos facilmente reconhecíveis, presentes tanto na obra de Dumas como na de Pérez-Reverte, pois as narrativas deste também apresentam fragmentação devido ao formato serial: um protagonista de excessivos contornos heróicos, destinado a intensificar a projeção do leitor médio; vilões que são verdadeiras encarnações do mal; a figura da mulher belíssima e diabólica, que seduz o herói; os ajudantes do herói, que lhe devotam irrestrita amizade, entre outros.

A série Alatriste apresenta uma cronologia linear, sem grandes saltos temporais, apesar de utilizar-se várias vezes de recursos característicos do folhetim como as antecipações, relativas a episódios que ocorrerão na mesma narrativa ou nas obras posteriores. O narrador lança mão de prolepses bem elaboradas e muito eficazes, que relatam resumidamente fatos importantes

que ocorrerão na narrativa e, em seguida, interrompe essas antecipações, criando uma atmosfera de suspense, com a função de manter o interesse do leitor, como podemos perceber logo nas primeiras páginas de *El Capitán Alatriste*:

“Pero la historia que voy a contarles debió de ocurrir hacia el año mil seiscientos y veintitantos,(...). Es la aventura de los enmascarados y los dos ingleses, (...) en la que el capitán no solo estuvo a punto de dejar la piel remendada que había conseguido salvar de Flandes, (...) sino que le costó hacerse un par de enemigos (...). Me refiero al secretario del rey nuestro señor Luis de Alquézar, y a su siniestro sicario italiano Gualterio Malatesta, (...). También fue el año en que yo me enamoré como un becerro y para siempre de Angélica de Alquézar (...). Pero cada cosa la contaremos a su tiempo.” (CA, p. 15-16).

A passagem anuncia as peripécias pelas quais passarão os protagonistas, além de antecipar os nomes dos personagens que participarão de todos os livros da série. Também evoca o modelo do *lead* jornalístico, que são os resumos que precedem as reportagens.

Além das prolepses, surgem com certa frequência as analepses ou alusões a acontecimentos anteriores, outro elemento típico do folhetim, com a função de recordar os episódios ocorridos nas narrativas anteriores, mantendo, assim, a unidade entre os livros da série. Por outro lado, devido à eficácia na utilização dos *flash-backs*, o recurso também permite que todos os romances possam ser lidos isoladamente

Georges Villiers, o duque de Buckingham, favorito do rei Jaime I da Inglaterra e, mais tarde, do rei Carlos I, é o personagem histórico ficcionalizado pelos dois romancistas. Como já mencionamos anteriormente, no romance do autor espanhol ocorre a reescritura do episódio histórico da viagem à Madri em 1623, empreendida por Buckingham e o príncipe Carlos de Gales. Ao adotar o modelo folhetinesco de Dumas, o romance recria fatos históricos para adequá-los a uma determinada situação narrativa, como é o caso do encontro entre Alatriste com os nobres ingleses. Assim como D’Artagnan, Alatriste atua nos bastidores da história, recebendo missões secretas, como a de matar os estrangeiros. No final do episódio, a atitude do capitão é reconhecida pelo príncipe de Gales, o qual, a contragosto do duque de Buckingham, entrega-lhe uma carta de recomendação. Assim sendo, a criação dos episódios envolvendo Buckingham e o príncipe culmina na elevação da figura de Alatriste acima dos nobres ingleses.

Já em *Os três mosqueteiros*, o pano de fundo histórico é o cerco a La Rochelle em 1627, um dos últimos núcleos do protestantismo na França, foco de rebeldes e último porto aberto aos ingleses na França. O histórico assédio à cidade francesa, disputada por Richelieu e

Buckingham, transmuta-se no folhetim romântico em mero pretexto para obter a atenção da rainha da França, Ana da Áustria, pela qual os dois todo-poderosos estariam apaixonados. Segundo o relato histórico, quando Buckingham percebeu que não conseguiria firmar uma aliança entre seu rei Carlos I e Luis XIII, vingou-se deste último, fazendo publicamente a corte à rainha francesa. O duque, cuja figura ocupa pouco espaço na trama de Pérez-Reverte, é alvo de intensa sátira na narrativa dumasiana, que o descreve como uma figura pateticamente apaixonada por Ana da Áustria.

A recriação da morte de Buckingham na narrativa dumasiana adquire *status* paródico de fato histórico em *El Capitan Alatríste*, quando o narrador revertiano alude ao episódio, informando ironicamente o leitor sobre o infeliz destino do duque:

“Ahora que han pasados los años me pregunto si no hubiera hecho mejor Diego Alatríste en agujerearle la piel al inglés aquella famosa noche, a pesar de sus escrúpulos, (...) Pero quién lo iba a decir. De todas formas ya le ajustaron las cuentas al amigo Villiers más tarde en su propia tierra; cuando un oficial puritano llamado Felton, dicen que incitado por una tal Milady de Winter, lo puso mirando a Triana dándole más puñaladas en las asaduras que oremus tiene un misal.” (CA, p.191)

No lúdico diálogo intertextual, o “amigo Villiers”, poupado na narrativa revertiana pelo capitão Alatríste, não escapa da morte na narrativa dumasiana. Os capítulos sobre a trama urdida por Milady – aliás, a única personagem cuja focalização interna é intensificada pelo narrador - são os mais bem construídos do romance de Dumas. Personificando uma legítima *femme fatale*, consegue convencer o oficial da marinha Felthton de que é uma jovem puritana seduzida e aprisionada pelo duque. Neste episódio, o relato aproxima-se do romance histórico contemporâneo, narrando a história de um personagem marginal ao discurso histórico: John Felthton, o puritano fanático que, instigado pelos relatos inventados por Milady, acaba por assassinar o duque de Buckingham a facadas. O oficial realmente cometeu o crime, mas devido a suas convicções religiosas e não por ter sido persuadido por Milady, personagem inteiramente fictícia.

Os personagens históricos presentes no romance dumasiano são humanizados, sendo apresentados com seus vícios e debilidades. No romance de Dumas, Luis XIII é descrito superficialmente como um rei fraco e imaturo, que se comporta como uma marionete nas mãos de seu ministro Richelieu. O relacionamento de Luiz XIII com o cardeal, que oscila entre o ódio e

a admiração, bem como as intrigas tramadas pelo ministro são matéria para a invenção folhetinesca de Dumas.

Nas aventuras de *Alatriste*, o narrador ironiza fatos da história espanhola que se assemelhariam à episódios folhetinescos, como, por exemplo, a ocasião em que Felipe IV – descrito, assim como Luis XIII, como um rei inepto e imaturo –, desceu à praça de touros e matou um bravo animal com apenas um tiro de arcabuz, acontecimento aclamado pelo povo e logo imortalizado por escritores do porte de Quevedo e Lope de Vega. Após aludir ao fato, o narrador comenta:

“Si Felipe IV se hubiera puesto al frente de los viejos y gloriosos tercios (...), vencido a Luis XIII de Francia y su ministro Richelieu, limpiado el Atlántico de piratas y el mediterráneo de turcos, invadido Inglaterra, (...) no habría despertado tanto entusiasmo entre sus súbditos como el hecho de matar un toro con personal donaire...” (CA, p. 122)

Percebe-se que na série *El Capitán Alatriste*, a reflexão textual, ao mesmo tempo irônica e crítica, reavalia o passado espanhol. De acordo com Gonzalo Navajas (2002), a orientação textual se dirige neste primeiro livro para a recriação de uma sociedade na qual as dimensões heróicas e singulares sobressaem-se acima da venalidade e da degeneração moral que dominava o país. O crítico espanhol observa ainda que, se em *Os três mosqueteiros* a ética é mero cenário, os romances de Pérez-Reverte, por sua vez, assinalam a inserção da dimensão ética ao lado dos núcleos do entretenimento e da revisão da história. Contudo, ao contrário do que sustenta o citado crítico, não se trata apenas de uma *“evocación de grandes atributos clásicos - Virtus, Fortitudo, Nobilitas – manifestados a través de grandes íconos humanos – Exemplares Homines –”* (NAVAJAS, 2002). Há proposições ideológicas subjacentes aos valores éticos propagados pelas narrativas, as quais serão alvo de nossa ulterior análise.

O folhetim histórico dumasiano, por sua vez, não tem a intenção de reavaliá-lo criticamente a história francesa. Há uma presença mínima do pedagogismo, com a intenção de instruir o leitor sobre o pano de fundo histórico. Uma das poucas ocasiões em que D’Artagnan faz uma reflexão histórica ocorre quando descobre que Buckingham punha a serviço de sua paixão pela rainha da França, o poder ilimitado que o rei da Inglaterra lhe concedia. Então, surpreende-se *“ao ver os fios frágeis e desconhecidos de que pendem, não só os destinos de um povo, mas a vida dos homens”* (DUMAS, 2003, p. 164). Assim sendo, o romance se dedica mais a esmiuçar segredos de alcova e intrigas de outros tempos, envolvendo a alta nobreza da França,

demonstrando, no máximo, que as motivações pessoais também são uma força motriz da história. Assim como a maior parte da literatura de massa, o que importa na narrativa dumasiana é o enredo em estado puro, livre de tensões problemáticas, tendo como alvo o entretenimento.

Pérez-Reverte se beneficia de um paradigma prolífico e altamente sugestivo, com a ostensiva utilização de recursos como o hibridismo de gêneros, a inter-relação da cultura de massa e a elevada, o entretenimento como transmissor cultural, etc. Assim, por meio do hibridismo de gêneros, a série *Alatriste* mescla o folhetim e o romance histórico, movendo-se entre a reescritura da história espanhola, com finalidades didáticas e políticas, e os conteúdos fabulativos.

Neste sentido, ao contrário do até certo ponto ingênuo modelo narrativo de Dumas, cujo principal objetivo era escrever romances apaixonantes e vendáveis, a série de Pérez-Reverte está imbuída de um projeto de legitimação da história imperial espanhola. Ao aliar entretenimento e didatismo, o modelo híbrido elaborado pelo escritor espanhol se revela como o veículo ideal para a sua revisitação do século XVII, conforme demonstraremos na análise dos próximos romances.

2. Gentes de um só livro: os procedimentos da Inquisição e do clero em *Limpieza de sangre*

“En ese país, (...), no hubo nunca pensamiento, sino creencias. Desde casi siempre, los españoles no hemos construido nuestro espacio actual de convivencia sentándonos a meditar, sino en la acción movida por una fe u otra. Aunque (...) esa (...) fe haya servido como eufemismo de obsesión, revancha, ambición y locura.”(PÉREZ REVERTE, “El acento de la fe.” In: *Patente de corso*, 2001.)

O gênero folhetinesco segue predominante em *Limpieza de sangre*, segundo livro da série de aventuras de Alatríste, permeado pelo relato memorialístico de Íñigo, o pajem do capitão, que passa a ser o protagonista da trama, narrando a experiência vivida nos calabouços da Inquisição. Por intermédio de suas reflexões críticas, o romance reavalia a história, mais especificamente os procedimentos do Santo Ofício e do clero espanhol em geral.

A narrativa relata também a nova empreitada de Alatríste: o resgate de uma monja de um convento, a pedido de seu amigo, o poeta Quevedo. O capitão já se preparava para voltar às fileiras de seu antigo *tercio* de Cartagena, quando recebe a missão. A narrativa procura esclarecer que o capitão somente está na Corte alugando sua destreza como espadachim devido a um grave ferimento recebido em batalha, o que, curiosamente, não o impede de envolver-se em muitos duelos, como no caso dos ingleses no primeiro livro e a nova missão de resgate da monja.

O convento a ser invadido é administrado por dois clérigos corruptos e pervertidos, sendo que o principal deles, frei Juan, era filho de um banqueiro português, que estaria financiando os projetos do conde-duque Olivares, ministro do rei Felipe IV, de retomada das guerras de Flandres. Partindo do relato episódico para as reflexões de caráter geral, a narrativa

resume os obscuros procedimentos dos dois clérigos - que seduziam as monjas crédulas e amedrontadas, que acreditavam estar endemoniadas -, para, em seguida, concentrar suas críticas contra a hipocrisia religiosa e a corrupção geral do clero espanhol:

“En la España, (...) la fe era por lo común sincera; pero sus manifestaciones exteriores resultaban a menudo, en los grandes, hipocresía, y en el vulgo, superstición. En ese panorama, buena parte del clero era gente fanática e ignorante, grosera leva de ociosos que huían del trabajo y del servicio de las armas, ambiciosa e inmoral, (...). El resultado era que, junto a clérigos sin duda honrados y santos, se daban (...) sacerdotes amancebados y con hijos, (...), conventos donde se ocultaban amoríos, lances y escándalos, eran el pan, y no precisamente bendito, de cada día.” (LS, p. 45-6)

A jovem monja enclausurada era filha de um velho amigo de Quevedo, dom Vicente de la Cruz, personagem fictício, cavalheiro valenciano que havia prestado serviços, assim como dom Francisco, ao duque de Osuna, quando este fôra vice-rei de Sicília e, mais tarde, de Nápoles. De acordo com vários historiadores, (ASTRANA MARÍN, 1952, p. 1364; SOLDEVILA, 1955), Quevedo havia sido o homem de confiança do duque de Osuna entre 1613 e 1618 e, em suas missões diplomáticas, recorreu inclusive ao suborno de membros da Corte para assegurar a nomeação de seu protetor como vice-rei de Nápoles. Com o declínio do duque, o poeta é encarcerado durante um breve período e sofre dois desterros, em consequência do processo judicial contra o duque de Osuna. A narrativa, no entanto, não alude a esses fatos; apenas menciona brevemente que o poeta “fora prejudicado pelo duque após sua queda” (LS, p. 53, trad. nossa).

Ao descobrir que o amigo de Quevedo procedia de uma família de judeus conversos, Alariste satiriza o poeta, numa alusão ao seu histórico anti-semitismo, recordando-o ainda de seu célebre desafeto: o poeta Gôngora: *“Os creía muy puntilloso en limpieza de sangre, don Francisco. (...) Pero si vuestro querido Luis de Góngora conoce el lance, ya podeis iros poniendo a remojo”* (LS, p. 55). A narrativa faz então uma alusão intertextual aos dramas teatrais *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina e ao *Don Juan Tenorio* (1844), de Juan Zorilla, quando Alariste comenta que um parente seu também já havia assaltado um convento:

“- *Cuentan que un tío abuelo de mi madre, hombre notorio en los tiempos del emperador Carlos, lo hizo una vez, en Sevilla. Don Francisco alzaba la cabeza, interesado.*
 - *El que inspiró la comedia de Tirso?*
 - *Eso dicen.*
 (...)

- *Pues mal tercer acto tuvo vuestro tío, voto a Cristo” (LS, p. 61)*

Nota-se que o nome completo do capitão – Diego Alatraste y Tenorio -, confirma seu “parentesco” materno com o lendário personagem. Ao comentar que seu tio foi “*hombre notorio en los tiempos del emperador Carlos*”, Alatraste alude ao *Don Juan* de Zorrilla, cuja ação transcorre em torno de 1545. Já o comentário final de Quevedo – “*pues mal tercer acto tuvo vuestro tío, voto a Cristo*” -, evoca o desenlace fatal do *Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, no qual a estátua do falecido dom Gonzalo Ulloa vingava-se da desonra sofrida por sua filha Ana, matando dom Juan.

Naquele contexto onde a religião exercia enorme poder sobre o povo, Alatraste surge como um herói cético, cuja disciplina atuava no lugar da fé que não possuía. Assim, respeita a crença de seus companheiros, mas sempre manifesta uma espécie de lúcida indiferença:

“Así de contradictorio era él. No mucho tiempo después, en Flandes, tuve ocasión de verlo inclinada la cabeza y rodilla en tierra, (...); y nunca lo hacía para aparentar piedad, sino por respeto a los camaradas que iban a morir creyendo en la eficacia de todo aquello. (...) Por que al Dios de Alatraste ni se lo aplacaba con laudes ni se lo ofendía con juramentos. (...) Como mucho era el que, con juicio incomprensible para los actores de la humana comedia – por no decir mojiganga de matachines – manejaba la tramoya (...).” (LS, p. 64-65).

A tentativa de assalto ao convento fracassa, pois a família da monja estava sendo vigiada pelos agentes do Santo Ofício, a mando do frei Bocanegra e do secretário do rei, Luiz de Alquézar, que haviam armado uma emboscada em que pretendiam atingir o conde-duque Olivares, desprestigiando o convento regido pelo filho de seu amigo banqueiro e, ainda, ajustar contas com Alatraste. O capitão, assim como Quevedo, o pai e os irmãos da monja são surpreendidos por cerca de dez homens, com os quais lutam por algum tempo e conseguem escapar. Contudo, Íñigo é capturado por Gualterio Malatesta e é levado aos calabouços da Inquisição.

Angélica, a jovem pela qual Íñigo é apaixonado, tem importante participação na trama para prender o rapaz, com a intenção de fazê-lo confessar a participação de seu amo na invasão

do convento, crime para o qual havia pena de morte. Para tanto, a menina havia lhe dado um medalhão com inscrições judaicas, o qual ele aceita ingenuamente, sendo capturado com o mesmo. A partir do relato memorialístico de Íñigo, em que o jovem narra sua descida às masmorras do Santo Ofício, o romance procura esclarecer para o leitor os sinistros procedimentos da Inquisição:

“Los inquisidores se limitaban a formular pregunta tras pregunta, con el escribano anotándolo todo, mientras te estrujabas el seso queriendo averiguar si lo que decías iba a cuenta de tu descargo o de tu condena.. Podías pasar así semanas, meses, y incluso años ignorándolo todo sobre la causa de la prisión, con el agravante de que, si tus respuestas no eran satisfactorias, recurríase al tormento, para facilitar la confesión y pruebas necesarias. (...)” (LS, p. 126)

Mais tarde, o jovem é levado à presença do frei Bocanegra, presidente do Conselho de Juízes. No retrato do religioso, nota-se uma continuidade na descrição do aspecto físico ao moral, acentuando seu fanatismo e crueldade: *“Tenía (...) las mejillas hundidas, las manos descarnadas como garras que emergían de las mangas del hábito, y sobre todo el brillo fanático de unos ojos que parecían consumidos por la fiebre, hacían desear no tenerlo nunca como enemigo.” (LS, p. 132).*

Íñigo é também acusado de exercer práticas judaicas, por levar o medalhão ofertado por Angélica, mas, apesar de ser açoitado algumas vezes, segue negando sua participação no seqüestro, assim como também silencia sobre a participação de seu amo. Desse modo, o episódio evidencia os valores morais que regem a conduta do rapaz, pois a delação seria uma desonra para ele. A tragicidade de sua situação é amenizada por comentários não isentos de humor negro - “a coisa já cheirava a chamusco, e eu era carne daquele churrasco” -, que surgem também na descrição do terrível instrumento movido a cordas que esticavam os membros dos torturados, “o qual, ainda que costumava fazer a gente cantar, não era precisamente corda de violão” (LS, p. 139, tradução nossa).

Por outro lado, os romances deixam transparecer o propósito, aparentemente paradoxal, de amenizar a fama histórica do Santo Ofício espanhol. Para tanto, o relato memorialístico concede autoridade ao narrador Íñigo para testemunhar que a Inquisição agiria sob rígidos preceitos. O fato de que Alatríste não fora capturado até aquele momento seria explicado pela falta de provas, numa alusão à rígida burocracia que regia os processos: *“El Santo Oficio es muy puntilloso (...). Si no hay pruebas, por mucho que Bocanegra jure (...) que el*

capitán está metido hasta el cuello, la Suprema no aprobará nunca una actuación contra él. Si no hacen nada oficial es porque el chico no ha hablado.” (LS, p.176)

Ao comentar a frieza e o distanciamento com que se comportavam seus verdugos, que se sentiam respaldados por leis divinas, o narrador Íñigo, cuja perspectiva deixa entrever a do autor implícito, já no presente da enunciação, segue um procedimento comum aos romances de formação: conceder à sua experiência um caráter de lição a ser ensinada aos leitores – a de sempre desconfiar dos indivíduos que justificam seus atos e guiam suas vidas pela leitura de um só livro:

“(..) Y si terribles son quienes dicen actuar en nombre de una autoridad, una jerarquía o una patria, mucho peores son quienes se estiman justificados por cualquier dios. (...) Y aún resulta peor cuando se actúa como exégeta de una sola palabra, sea del Talmud, la Biblia, el Alcorán, o cualquier outro escrito o por escribir.” (LS, p. 168)

O conde de Guadalmedina, amigo do capitão, consegue uma audiência com o conde-duque Olivares, a quem Alatraste pede para que retire Íñigo do cárcere da Inquisição. Apesar da resposta negativa de Olivares, o capitão sustenta com firmeza seu olhar e lhe oferece sua única moeda de troca - seus serviços de espadachim. O conde-duque, que simpatiza com Alatraste desde a aventura dos ingleses, coloca num papel alguns dados e os entrega ao capitão. Munido daquelas pistas, o poeta Quevedo parte para Huesca, onde poderia encontrar algo que ajudasse a libertar o rapaz. No entanto, o auto de fé estava marcado, e a jovem monja seria queimada na fogueira, além de vários outros sentenciados - dentre os quais se encontrava Íñigo, que seria condenado à prisão.

O auto de fé é descrito minuciosamente pelo narrador, desde as ventimentas dos condenados até as dos juízes do Santo Ofício. Ele estrutura-se como um concorrido espetáculo teatral, cujos melhores lugares são disputados pelos mais ricos, e para o qual concorrem cerca de duas mil pessoas, encantadas pelo espetáculo gratuito. No instante em que a sentença de Íñigo seria proferida, dom Francisco de Quevedo chega de sua longa viagem e, invadindo o palco, entrega um livro ao secretário Luiz de Alquézar que, após reconhecê-lo, impede a tempo que o escrivão chame o jovem. Tratava-se de um livro de registros familiares, que continha a informação de que o próprio secretário do rei possuía em sua genealogia familiar um ramo judeu documentado como converso. Nas reflexões críticas sobre a compra de certificados de limpeza de

sangue pelo próprio secretário do rei, fica clara a confluência das perspectivas do narrador-Íñigo e do autor implícito, veiculando não apenas uma visão crítica dos que comandavam a sociedade espanhola do século XVII, mas também da Espanha atual:

“Por supuesto, la Inquisición, y fray Emilio Bocanegra, como el propio Olivares, estaban al corriente de todo aquello; pero en un mundo venal, hecho de hipocresía y falsas maneras, los poderosos, los buitres carroñeros, los envidiosos, los cobardes y canallas suelen encubrirse unos a otros. Dios nuestro señor los crió a todos, y éstos vinieron juntándose desde siempre, (...) en nuestra infeliz España.” (LS, p. 251)

Nas cenas finais, Quevedo e Alariste contemplam as últimas chamas das fogueiras que arderam naquele dia funesto. O espadachim e o poeta, silenciosos, compartilham da mesma amargura com relação àquela Espanha *“cainita, cruel, deslumbradora en el gesto de grandeza estéril, pero indolente y ruin en lo cotidiano” (...)*. *“Pues, desde siempre, ser lúcido y español aparejó gran amargura y poca esperanza” (LS, p. 254-255).*

2.1 A defesa da Espanha contra a *leyenda negra*

Nos romances da série *Alariste*, as reflexões sobre a história espanhola são efetuadas geralmente a partir de acontecimentos do relato episódico. Em *Limpieza de sangre*, a prisão deflagra as reflexões do narrador Íñigo, que assume a perspectiva ideológica do autor implícito, de tal modo que não há fissuras entre as duas instâncias narrativas. Em sua reavaliação da história, o segundo livro da série denuncia os procedimentos da Inquisição e, de modo aparentemente paradoxal, assume em algumas páginas um discurso predominantemente didático, que tem como objetivo amenizar a *leyenda negra*.

Leyenda negra é o conceito que se costuma aplicar a um conjunto de idéias acerca de Espanha e sua história, baseados principalmente em avaliações e juízos históricos sobre a atuação do império espanhol nos séculos XVI-XVII. O Dicionário da Real Academia Espanhola a define nos seguintes termos: "*opinión antiespañola difundida a partir del siglo XVI y basada en la política de España en Italia, Alemania y los Países Bajos, y en la conquista de América*". O termo surgiu na Espanha no início do século XX para referir-se a uma série de relatos aos quais se adjudica a intenção de apresentar uma imagem acentuadamente negativa da ação do império espanhol e da igreja católica. O historiador espanhol Julián Juderías, assim o define em seu livro *La Leyenda Negra* (1914):

“(...) *el ambiente creado por los relatos fantásticos que acerca de nuestra patria han visto la luz pública en todos los países, las descripciones grotescas que se han hecho siempre del carácter de los españoles como individuos y colectividad, la negación o por lo menos la ignorancia sistemática de cuanto es favorable y hermoso en las diversas manifestaciones de la cultura y del arte, (...).*” (JUDERÍAS, 2003)

As origens dos relatos datam do século XVI, tomando como referência algumas circunstâncias do reinado de Felipe II (1556-1598). Contudo, outros fatores, principalmente religiosos, contribuíram para a difusão dos relatos anti-espanhóis. As acusações acerca da intolerância e crueldade da Inquisição se intensificaram principalmente durante o reinado de Felipe II, com os grandes processos inquisitoriais (Valladolid, Sevilha, contra o bispo Carranza), além dos obscuros e dramáticos acontecimentos que culminaram com a morte do primogênito do rei, o príncipe Carlos, encarcerado por seu próprio pai.

Ao contrário do que afirma Juderías, os relatos da *leyenda* não possuíam teor fantástico, mas se baseavam em fatos históricos, principalmente na atuação dos espanhóis na América, tomando como base a obra do frei dominicano Bartolomé de las Casas, especialmente sua *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542). O frei defendia um sistema de colonização e evangelização humanizado e tolerante, totalmente contraposto ao que realmente se vinha levando a cabo. Os relatos, no entanto, também fomentaram-se nos territórios ocupados pelos espanhóis: Flandres e Itália, e não apenas pelos estrangeiros, mas principalmente por espanhóis da oposição. Antonio Pérez, o famoso ex-secretário de Felipe II, foi um desses divulgadores: preso sob acusações de corrupção e conspirações, escapou da prisão e, em seu desterro, passou a escrever acusações contra seu país de origem, assim como o fizeram também

muitos judeus e conversos que foram expulsos ou tiveram que abandonar a Espanha, devido ao clima de intolerância e opressão reinante. O conceito se manteve e enriqueceu também com obras como as *Noticias secretas de América* (1747), de Antonio de Ulloa e Jorge Juan; com os avatares do reinado absolutista de Fernando VII (1813-1833), até culminar com a ditadura do general Franco (1939-1975). Vinculado ao conceito surgiu como expressão antônima o termo *leyenda blanca española*, paradoxalmente orientado a apresentar, sob aspectos exagerados, a obra do império espanhol e da igreja católica como especialmente positiva e humanitária.

A reabilitação de conceitos acerca dos espanhóis e sua história difundidos pela *leyenda negra* é um dos principais temas da série de romances. A esse respeito, o crítico Manuel López de Abiada comenta:

“(...)las aventuras del capitán Alatriste constituyen una aportación imagológica sumamente importante, debido (..) a su alta recepción fuera de España (...), a la mejora, a contrapelo, de la imagen de España, en general, todavía anclada en lo que se ha llamado (quizá de forma extremada y en parte inexacta) leyenda negra. Así las cosas, bienvenidas sean las aventuras del capitán como elemento corrector (y revulsivo) de las imágenes y representaciones (negativas) europeas de lo hispánico (LÓPEZ DE ABIADA, 2004, p. 40-41)

Talvez o êxito popular da série se deva justamente a essa reabilitação da imagem da Espanha imperial. O tema é uma preocupação constante de Pérez-Reverte, presente também em várias de suas crônicas, como podemos observar no seguinte trecho de uma delas, na qual o autor tece duras críticas contra o que ele qualifica como uma ‘aceitação masoquista’ da *leyenda* por parte dos espanhóis: “engolimos sem chiar as versões interesseiras e manipuladas que nos impingem antigos inimigos sobre nossa própria história, esforçando-nos em ventilar só trapos sujos, como se os demais não os tivessem” (PÉREZ-REVERTE, 2004, trad. nossa).

Neste sentido, *Limpieza de Sangre* traz algumas páginas em que tais relatos são contestados. Ao situar o jovem Iñigo narrando sua experiência nos calabouços da Inquisição, o relato pseudotestemunhal adquire efeito de veracidade, como ocorre quando o rapaz ‘atesta’ que seus algozes agiam sob rígidos preceitos, como por exemplo, o de não torturar menores de catorze anos: “*También el Santo Oficio tenía sus reglas; (...) algunas de ellas cumplíalas a rajatabla. Alcancé muchas bofetadas y azotes, es verdad. (...). Pero una vez confirmaron mis años, (...) mantuvieron a saludable distancia el artilugio siniestro de madera, rodillos y cuerdas (...).*” (LS, p.165). Vale enfatizar que a forma das memórias é literariamente adequada, pois

concede uma autoridade persuasiva ao narrador, que assume uma posição estratégica ao narrar a partir de dentro dos fatos que ‘viveu’ ou ‘testemunhou’, configurando-se, assim, como um intérprete autorizado da história.

No capítulo V, intitulado “*En nombre de Dios*”, o didatismo é predominante. Assumindo um tom ensaístico, o autor implícito toma as rédeas do relato, dissertando sobre a inclusão da Inquisição na por ele denominada “infame lenda negra com a qual justificaram o saque do império espanhol na hora de sua decadência.” (LS, p. 116, trad. nossa). A presença da voz autoral fica evidente pela utilização da expressão *leyenda negra* num contexto narrativo em que haviam os relatos, mas o termo ainda não existia.

O narrador admite que o Santo Ofício na Espanha foi mais rigoroso que na Itália ou Portugal; no entanto julga que os alemães, franceses e ingleses “chamuscaram mais heterodoxos, bruxas e pobres desgraçados que os queimados na Espanha” (LS, p. 117, trad. nossa). A utilização de eufemismos para tratar de assunto grave não oculta o humor negro presente em suas justificativas descabidas, as quais dispensam comentários.

A grande quantidade de processos inquisitoriais documentados na Espanha é justificada pela menção da rigorosa burocracia imposta pela monarquia dos Áustrias espanhóis, que registrava todas as condenações à fogueira, ao contrário dos ingleses e franceses, pelos quais o narrador sempre manifesta desprezo e aversão: “(...) *los gabachos del rey cristianísimo de Francia, (...) o la Inglaterra siempre falsa, miserable y pirata; que cuando quemaban ellos lo hacían alegremente sin orden ni concierto y según les venía en ganas (..), condenado hatajo de hipócritas*” (LS, p. 117).

Cabe ressaltar que os ingleses foram grandes difusores dos relatos contra a Espanha; daí a virulência dos comentários. Assim como os holandeses, os ingleses são retratados nos romances como piratas cruéis, que têm por ofício acosar as rotas de comércio espanholas e roubar as riquezas obtidas pelo império. Os ingleses realmente eram peritos em assaltar as embarcações espanholas; assim sendo, as narrativas contra-atacam a *leyenda* pela rememoração de fatos históricos, como ocorre, por exemplo, quando relembram um dos vários assaltos ingleses ao porto de Cádiz, desta vez comandado pelo conde de Lester: “E desse modo havia chegado o tal de Lester, astucioso, cruel e pirata como bom inglês – ainda que os de sua nação se disfarcem sempre com arrogância e hipocrisia.” (OR, p. 13, trad.nossa).

O narrador não faz apologia da Inquisição, uma vez que seu propósito é o de desqualificar o discurso da *leyenda*, o qual, na sua opinião, propagaria uma imagem exagerada do Santo Ofício. Para tanto, procura amenizar sua fama histórica, mencionando que, “apesar das calúnias estrangeiras, (...) houve numerosos exemplos de piedade e de justiça” (LS, p. 118, trad. nossa); algo improvável, pois não cita qualquer registro histórico de tais casos. Por outro lado, não deixa de responsabilizar o Santo Ofício pelo obscurantismo religioso e o isolamento cultural que dominava a Espanha da época, além de denunciar o clima de horror propagado pelos agentes colaboradores da Inquisição:

“Decir familiar del Santo Oficio equivalía a decir espía o delator, y de ellos se censaban veinte mil en la España del católico Felipe (...). La cuestión ya no era ser buen católico y cristiano viejo, sino parecerlo. (...) Y entre el paisanaje, (...), llovían las denuncias, (...). Así, cuando el dedo implacable del Santo Oficio apuntaba a algún infeliz, este se veía abandonado en el acto de valedores, amigos y parientes. (LS, p. 118-119)

Apesar de recriminar o cargo infame, o narrador omite o fato de que literatos do porte de Lope de Vega e de Francisco de Quevedo – enaltecidos em sua narrativa –, também foram renomados agentes do Santo Ofício.

Outros juízos acerca do isolamento cultural, da crueldade do exército e da tirania política que imperava na Espanha nos séculos XVI-XVII - época do surgimento da *leyenda* -, são trazidos à tona pelos outros romances da série, os quais buscam, até certo ponto, desmentir ou justificar alguns de seus aspectos. A imagem difundida pela *leyenda* acerca dos exércitos de Flandres, por sua vez, como sendo compostos principalmente por assassinos cruéis, violadores de mulheres e saqueadores de cidades é reabilitada especialmente em *El sol de Breda*, terceiro livro da série, no qual os soldados são retratados como heróis. Os soldados que compunham o exército espanhol foram retratados como mercenários até mesmo pelas historiografias espanholas. Assim sendo, o narrador admite que as tropas eram formadas principalmente pela “*escoria de las Españas*”; no entanto, assevera que a atuação em combate dos soldados redimia-os de seus vícios. Na rememoração do ataque à cidade holandesa de Oudkerk, por exemplo, o narrador-Íñigo tenta reabilitar o exército espanhol, justificando seus atos bárbaros:

“Hoy los libros de Historia hablan del asalto a Oudkerk como de una matanza, mencionan la furia española de Amberes y toda esa parafernalia, (...). Y bueno... A mí no me lo contó nadie, porque estaba allí. Pero ya dirán vuestras mercedes de que otro modo toma uno por asalto, con ciento y cincuenta

hombres, un pueblo fortificado holandés cuya guarnición es de setecientos.”
(SB, p. 15-16)

A citação também alude ao episódio ocorrido em 1576 que consolidou a histórica qualificação de ‘fúria espanhola’ ao exército do país: o saque e incêndio de Amberes (Antuérpia) por soldados espanhóis amotinados, que chocaram-se contra o exército belga, dispostos a cobrar o pagamento da população, causando cerca de sete mil mortes. Ao mencionar “a fúria espanhola (..) e toda essa parafernália”, o narrador deprecia a opinião histórica comum sobre os ataques, minimizando a cruel atuação do exército nos dois episódios. Neste sentido, a narrativa tenta desacreditar não um mero relato difundido pelos inimigos da Espanha, mas um episódio divulgado pelas historiografias a nível mundial, por intermédio da atribuição de um *status* de ‘veracidade’ ao relato pseudotestemunhal do narrador Íñigo, o qual atesta, de modo conclusivo: “ninguém me contou nada, **porque eu estava ali**” (SB, p. 16, grifo e trad. nossa).

Outro aspecto propagado pelos relatos diz respeito ao atraso cultural e intelectual dos espanhóis, que viviam oprimidos pela ortodoxia católica imposta por uma monarquia ultraconservadora, sob condições em que o progresso das idéias seria impossível – quando não era considerado um delito. A incultura da sociedade espanhola é contestada no quinto romance da série, *El caballero del jubón amarillo*, por meio da exaltação de Madri como a cidade com a maior concentração de poetas da Europa no século XVII. “*La España del cuarto Felipe amó con locura el teatro*”, afirma o narrador Íñigo. O romance demonstra que o teatro espanhol era um espetáculo popular, ao qual tinham acesso todas as classes sociais, desde as camadas mais baixas até a realeza. Contudo, o teatro espanhol, apesar de ser um espetáculo de massas, era proposto sob a forma de mensagens elaboradas de acordo com a ideologia da classe dominante. O povo fazia exigências e impunha seu gosto próprio nas comédias de capa e espada, de amor e galanterias; no entanto, os temas subjacentes eram, em essência, a adesão à fé ortodoxa, fidelidade à pátria e à monarquia, além da defesa da honra.

Apesar de retratar a capital da Espanha como centro de efervescência cultural, os romances não deixam de ressaltar, em várias passagens, a ignorância e a alienação em que vivia a maior parte do povo, que acompanhava encantado tanto as comédias de Lope de Vega como os autos de fé do Santo Ofício: “*A la España del cuarto Felipe, como a la de sus antecesores, le encantaba quemar herejes y judaizantes. El auto de fe atraía a miles de personas, desde la aristocracia al pueblo más villano; (...)*” (LS, p. 221). Contudo, avaliam o obscurantismo

religioso e a ignorância vigentes na época como sendo elementos comuns à mentalidade da época e, sobretudo, resultantes das circunstâncias históricas: “(...) *en aquel tiempo, la justicia seglar era tan cruel como la eclesiástica, y las gentes también lo eran, por incultura y por afición natural del vulgo a ver descuartizar al prójimo.*” (LS, p. 117)

Os relatos da *leyenda* também versam sobre o caráter do povo espanhol, afirmando que a essência de seu talante derivaria de sua própria configuração racial e cultural, que lhes tornariam inferiores em relação aos demais europeus. Essa “depravação natural” é atribuída ao fato de ser um povo fruto de intensa mestiçagem, cuja cultura e mentalidade estariam permeadas por elementos judeus e muçulmanos. Os romances, por sua vez, desacreditam esse racismo abominável, estabelecendo a mestiçagem como um fator positivo na formação do caráter espanhol. Em *El sol de Breda*, a ascendência árabe e judaica presente na genealogia dos integrantes do exército espanhol é valorizada, uma vez que a narrativa projeta a formação da identidade nacional espanhola na identidade plural dos soldados, cujas particularidades étnicas são enfatizadas.

Por outro lado, o romance também procura afirmar a superioridade racial espanhola em relação à seus adversários. Em uma carta em que Íñigo narra o penoso assédio aos muros de Breda, os espanhóis são retratados como homens fortes, disciplinados na guerra e veteranos no hábito de sofrer privações, ao contrário dos soldados de outras nações:

“La carestía es grande, (...). Eso juega en nuestro beneficio y en el de la verdadera religión, pues franceses, ingleses, escoceses y flamencos de los que guarnecen la villa, acostumbrados a vida de más deleite, sufren peor hambre y las privaciones que los de nuestro campo, y en especial que los españoles. Que aquí es casi toda gente vieja muy hecha sufrir en España y a pelear fuera de ella, sin otro socorro que un mendrugo de pan duro y un poco de agua o vino para ir tirando.” (SB, 2003, p. 177-8)

O trecho ilustra um procedimento comum nos romances, os quais valorizam a identidade espanhola a partir da depreciação da alteridade representada pelos adversários do império espanhol. A concepção de que os espanhóis agiam movidos pela ambição de poder e fanatismo religioso nas guerras pela defesa e expansão imperial também é frequentemente contestada pelas narrativas, como podemos perceber no seguinte trecho de *El sol de Breda*:

“No en balde los españoles peleamos siglo y medio en Europa arruinándonos por defender la verdadera religión y nuestra reputación, mientras que

luteranos, calvinistas, anglicanos y otros condenados herejes, pese a especiar sua olla con mucha Biblia y libertad de conciencia, lo hicieran en realidad para que sus comerciantes y sus compañías de Índias ganaran más dinero, (...). Que siempre fue muy nuestro guiarnos menos por el sentido práctico que por el orapronobis y el qué dirán (...).” (SB, p. 119)

A passagem menciona a defesa da religião católica e da famosa reputação espanhola como sendo os únicos referentes morais para as batalhas em prol do império espanhol. Desse modo, tenta ocultar, sob a máscara da ideologia católica e da manutenção da honra, o fato de que a Espanha tinha os mesmos objetivos materialistas que os outros países. O desprezo e a intolerância religiosa em relação aos *outros* – luteranos, calvinistas e anglicanos -, fica patente ao reuni-los sob a qualificação de *condenados herejes*, assim como na alusão à ‘verdadeira religião’, exaltada de maneira dogmática como elemento de união e identificação nacional ao longo dos romances.

Essa tentativa de reabilitar aspectos da história espanhola por meio de um discurso pouco permeável à alteridade torna-se mais evidente na recriação do assédio histórico à cidade holandesa de Breda, tema principal do terceiro livro da série, o qual analisaremos a seguir.

3. Memória, história e épica em *El sol de Breda*

“Suena terrible, sí. Pero es nuestra historia. (...) Mientras los filósofos europeos ideaban cómodas utopías, españoles casi analfabetos salpicaban el mundo con su sangre por materializar sus ambiciones, sus odios y sus sueños;(...). Por eso nuestra historia se basó en la espada.”(PÉREZ-REVERTE, A. Patente de corso, 2001)

El sol de Breda, terceiro livro da série Alatríste, centra seu relato nas guerras de Flandres, conhecidas como Guerra dos oitenta anos, mais especificamente na ficcionalização da tomada da cidade de Breda, ocorrida em setembro de 1625, a qual sucumbiu após o longo assédio das tropas espanholas. O narrador da história é novamente Íñigo, agora atuando como aprendiz de soldado. No início do romance, os protagonistas estão em Flandres há cerca um ano, e a guerra “havia se convertido em um jogo de xadrez, longo e tedioso, onde as praças fortes eram assediadas e mudavam de mãos uma e outra vez, e onde contava menos a coragem do que a paciência” (SB, p. 13, trad. nossa).

A passagem alude ao fato de que Breda foi um permanente palco de batalhas e tréguas durante a *Guerra dos oitenta anos* (1568-1648), guerra de secessão na qual o território depois conhecido como Países Baixos se tornou um país independente frente à Espanha. Cabe lembrar que Flandres era terra natal do imperador de Espanha, Carlos V (1500-1558), que era também

imperador dos Países Baixos. Tratava-se, portanto, de uma herança austríaca, não genuinamente espanhola. O imperador não quis cedê-las a seu irmão Fernando, que já as governava e, assim, passaram para o efetivo domínio espanhol ao serem herdadas por seu filho, Felipe II de Espanha.

As primeiras rebeliões foram deflagradas a partir de 1564, quando Margarita de Parma, governadora dos Países Baixos, filha ilegítima de Carlos V e meio-irmã do rei Felipe II, solicitou a supressão do edito que estabelecia a Inquisição e abolia a liberdade de culto. O rechaço de tal documento pelo monarca espanhol foi um dos principais detonantes da rebelião das Províncias Unidas. O Conselho de Regência de Felipe II rompeu com os nobres locais, que foram excluídos do governo. Altos impostos, desemprego e temores da perseguição católica contra os calvinistas criaram uma perigosa oposição, esmagada em 1567 por dom Fernando Álvarez de Toledo, terceiro duque de Alba – que ficou conhecido como Duque de Ferro –, com um reino de terror e opressão, onde não faltaram execuções sumárias.

O saque da cidade de Amberes (Antuérpia) em 1576 pelo exército espanhol levou a uma união temporária de todos os Países Baixos, mas os excessos calvinistas levaram as províncias do sul (situadas hoje na sua maioria na Bélgica), a fazerem as pazes com a Espanha. Os estados protestantes do norte, presididos por Guilherme de Orange, formaram a União de Utrecht (1579) e a guerra tornou-se uma luta religiosa pela independência

Em 1581, os espanhóis enviaram um exército para tentar recapturar as Províncias Unidas, com algum sucesso inicial e, em 1584, Guilherme foi assassinado. As Províncias Unidas pediram ajuda à França e Inglaterra, sendo que esta já apoiava os holandeses não-oficialmente há anos. Em 1590, sob o comando de Maurício de Nassau, filho de Guilherme, grande parte das províncias do sul revoltaram-se contra Espanha ou foram capturadas pelas Províncias Unidas. Após um período de tréguas, em 1625, sitiada pelo general Ambrósio Spínola, a cidade de Breda se rendeu às tropas espanholas, durante o famoso assédio cuja reconstrução histórica é assunto central do romance de Pérez-Reverte. Os territórios foram recuperados definitivamente pelos holandeses comandados por Frederico Enrique de Nassau em 1637, depois de quatro meses de resistência.

Assim, o romance elege certamente um dos últimos episódios vitoriosos da guerra dos oitenta anos, protagonizado pelo exército espanhol, como objeto de sua recriação. Aquele que na realidade fora um longo e penoso assédio, o qual durou cerca de um ano, com numerosas

baixas de ambos os lados, converte-se em uma série de quadros narrativos repletos de ação e dramaticidade, em que o autor utiliza com maestria técnicas pictóricas próprias do barroco como os efeitos de iluminação, luzes e sombras, recursos cinematográficos como a combinação de primeros planos e *close-ups* com planos gerais, assim como a utilização de efeitos sonoros.

El sol de Breda apresenta um complexo entrecruzamento de gêneros: romance de formação, relato testemunhal, relato épico e romance histórico. Construído principalmente como um romance de formação, relata a aprendizagem do jovem Íñigo nas batalhas de Flandres, ao mesmo tempo em que narra a saga dos soldados espanhóis, os quais são elevados à categoria de herói coletivo.

O romance de formação foi considerado como uma variante específica do gênero romanesco pelo teórico Mikhail Bakhtin (1992). Baseando-se nos princípios estruturais da imagem do herói, o autor apresenta uma tipologia histórica do romance, a partir da qual conceitua o romance de viagem, romance de provas, biográfico e autobiográfico, e o romance de educação ou formação. De acordo com o filósofo, no romance de formação, “a imagem do herói já não é uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica, cuja transformação varia conforme a assimilação do tempo histórico” (1992, p. 235).

Bakhtin (1992, p. 237-242) define cinco tipos de romance de formação. No primeiro, o desenrolar do destino e da vida do herói confere conteúdo ao enredo, no qual as mudanças por que passa adquirem importância. O segundo tipo consiste em representar um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transformaria o adolescente idealista num adulto sóbrio e prático, cuja trajetória é acompanhada de graus variáveis de ceticismo e resignação; caracteriza-se por uma representação que assimila o mundo e a vida a uma *experiência*, a uma *escola* pelas quais todos os homens devem passar. O terceiro tipo é representado pelo tipo biográfico – “é o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter” (*Tom Jones* (1749), de Fielding; *David Copperfield* (1849), de Dickens, etc.) O quarto tipo é representado pelo romance didático-pedagógico, que apresenta o processo pedagógico da educação no sentido estrito da palavra (*Emílio* (1762), de Rousseau; *Telêmaco* (1699), de Fénelon, etc.). Finalmente, o quinto tipo é considerado o mais importante, pois nele a evolução do homem seria indissociável da evolução histórica – o homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo (*Gargantua e Pantagruel* (1532), de Rabelais, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, etc.) O teórico

esclarece que não se tratam de categorias estanques, pois o romance de Goethe, por exemplo, também contém elementos característicos do segundo tipo. Bakhtin limita seu estudo aos romances de Rabelais e Goethe, reconhecendo neste último a forma mais bem acabada do romance de formação.

Assim, o romance de formação adquiriu estatuto específico no interior da tradição romanesca, tendo como paradigma o texto de Goethe. O termo *Bildungsroman* (em português, “romance formativo” ou “romance de formação”) foi cunhado em 1803 por K. Morgenstern como conceito amplo, a fim de mostrar o caráter distinto e o valor artístico de obras como *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, ou o *Agathon* (1766-67) de Wieland, a par da necessidade de integrar o romance alemão no contexto da produção européia. No processo de afirmação e respeitabilização da forma romanesca, articulando ainda a vertente lúdica e de entretenimento exigidas pelo novo público leitor com a vertente moralista e didática tão ao gosto do Iluminismo, o *Bildungsroman* adquire então o estatuto de forma específica.

O termo se impõe a partir da obra do filósofo W. Dilthey (1905), *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Vida e poesia*). Os elementos considerados pelo filósofo alemão como os mais marcantes do paradigma que define o romance de formação caracterizam o protagonista como uma personagem jovem, geralmente do sexo masculino (às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permite ao herói o contato com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de autoconhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva. Ele deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando. Em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver. No final, seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.

Neste sentido, a narrativa de Pérez-Reverte apresenta elementos do romance de formação, pois relata a trajetória do jovem Íñigo, sua longa série de experiências ao passar da inocência à maturidade, durante o período em que esteve nos campos de Flandres. Em algumas passagens ou capítulos breves, a narrativa passa a ser focalizada por um narrador-onisciente, em terceira pessoa. O romance, no entanto, é narrado quase na sua totalidade em primeira pessoa; assim sendo, tal como ocorre na maioria dos romances de formação, o narrador-personagem nos

impõe seu ponto de vista, uma vez que vemos apenas o que Íñigo narra ou comenta. Desse modo, a partir de uma perspectiva subjetiva, mas que se afirma como um discurso dogmático, Íñigo, ao mesmo tempo em que narra sua experiência particular, também recria a história do assédio das tropas espanholas à cidade de Breda.

O jovem passa a ser um dos protagonistas neste novo relato e demonstra um certo amadurecimento, apesar de ter apenas catorze anos. Já passou pela experiência de empunhar espada e pistola para ajudar Alatríste nas emboscadas de Malatesta, encomendadas por Frei Bocanegra e o secretário do rei, Alquézar, além de ter escapado por pouco do cadafalso da Inquisição, após uma breve temporada em seus cárceres. O romance inicia-se em *media res*, narrando a ação do grupo de soldados que assalta a fortificação da entrada de Oudkerk, cidade que dava acesso ao canal por onde os rebeldes holandeses enviavam socorros a seus compatriotas assediados em Breda. A memória histórica espanhola subordina-se à memória particular, subjetiva, de Íñigo, cujo relato pseudotestemunhal adquire foros de relato verídico, ao descrever com realismo e riqueza de detalhes o assalto a Oudkerk. Conforme já mencionamos, na reescritura do episódio o narrador busca reabilitar o exército espanhol, justificando seus atos bárbaros:

“Hoy los libros de Historia hablan del asalto a Oudkerk como de una matanza, (...) Y bueno... A mí no me lo contó nadie, porque estaba allí. Pero ya dirán vuestras mercedes de que otro modo toma uno por asalto, con ciento y cincuenta hombres, un pueblo fortificado holandés cuya guarnición es de setecientos.” (SB, p. 15-16)

O narrador Íñigo tenta depreciar os juízos históricos sobre o ataque, minimizando a atuação cruel do exército no episódio ao alegar que os soldados espanhóis estavam em menor número, assim como há mais de dois anos não recebiam seus soldos. Também contrapõe sua memória particular ao discurso historiográfico, desacreditando-o através de uma linguagem ao mesmo tempo irônica e autoritária, por meio da qual proclama sua participação como sujeito da história: *“Y bueno... A mí no me lo contó nadie, porque estaba allí.”* Após o ataque, o jovem participa do saque à cidade, entre envaidecido e satisfeito:

“El Ayuntamiento ardía hasta la veleta. (...) Yo me pavoneaba con un buen jubón de terciopelo rojo, (...), obtenido en una casa abandonada (...). (...) aquello me sumía en una especie de vértigo, de ebriedad juvenil con sabor a pólvora, gloria, exaltación y aventura. Así es, voto a Cristo, como llega a verse la guerra con la edad de los versos de un soneto, cuando la diosa Fortuna hace

que no deba oficiar uno de víctima – Flandes no era mi tierra, ni mi gente – sino de testigo. Y a veces, también, de precoz verdugo.” (SB, p. 20)

Íñigo rememora e qualifica as emoções passadas - “*aquello me sumía en una especie de vértigo, de ebriedad juvenil (...)*”, e o uso do imperfeito concede um caráter inacabado aos sentimentos, recordados com nostalgia. A seguir, no presente da enunciação, o *eu* adulto desculpa-se com cinismo (“*Flandes no era mi tierra, ni mi gente*”), justificando seus sentimentos ao evocar sua pouca idade, ao mesmo tempo em que antecipa sua participação na matança, como um “precoce verdugo.”

Assim sendo, cabe destacar que a recriação histórica das guerras de Flandres se faz principalmente a partir da evocação das memórias do narrador-Íñigo. A história é filtrada através dos sentimentos do personagem, que avalia não apenas suas atitudes, mas também a atuação dos soldados. Desse modo, o romance não incorpora a voz do *outro*, das vítimas do imperialismo espanhol, pois, em última instância, quem fala na narrativa revertiana é um verdugo menor, mas verdugo. A perspectiva do narrador-Íñigo transparece até mesmo na rememoração das impressões dos *outros*, os vencidos:

Nunca olvidaré el modo en que aquellas gentes nos miraban a nosotros, los españoles, allí en Oudkerk como en tantos otros lugares: la mezcla de sentimientos, odio y temor, cuando nos veían llegar a sus ciudades, (...) erizados de hierro y vestidos de andrajos, aún más peligrosos callados que vociferantes.” (SB, p. 21)

Fica evidente que não há qualquer intenção de reconhecer a alteridade representada pelos holandeses, pois a recordação do olhar do adversário tem apenas o intuito de destacar a figura dos soldados, cuja antitética qualificação – fortemente armados e esfarrapados, mais perigosos calados que vociferantes –, torna-os ainda mais impressionantes.

O aprendizado de Íñigo, que inicia em Flandres como ajudante dos soldados e acaba empunhando um arcabuz, se dá de modo instintivo, por intermédio dos sentidos, especialmente o olfato, mencionado sempre para atestar sua evolução como aprendiz de soldado: “*Ya he contado que el olor a pólvora me era harto familiar (...). podía olfatear una cuerda de arcabuz encendida a media legua, distinguía las libras y las onzas de cada bala de cañón o mosquete por su zumbido (...)*” (SB, p. 40).

O romance inova em relação aos outros volumes da série por apresentar, sob a forma de um relato histórico de tintas épicas, a atuação dos *tercios* espanhóis, as unidades militares mais

características da Espanha, sob o reinado dos Áustrias. Os protagonistas do relato compõem uma esquadra pequena e singular, onde não havia um cabo ou sargento, sendo formada por soldados veteranos chefiados pelo capitão Alatríste, o qual, apesar do título apócrifo, exercia efetivamente a liderança. Sua figura, como sempre, se sobressai também em relação a Bragado, capitão oficial que reconhece o valor de Alatríste a ponto de apelidá-lo também de capitão.

Utilizando-se diversas vezes de prolepses, o narrador-Íñigo antecipa fatos como a perda daqueles longínquos territórios - *“Flandes iba se perdiendo, y nunca se acababa de perder, hasta que al cabo se perdió”* (SB, p.37)-, e o longo período de tréguas e batalhas. Contudo, o narrador orgulha-se da poderosa máquina militar imperial, que ainda conseguia manter aquelas distantes terras sob o domínio da Espanha, e as cifras históricas servem de apoio na exaltação do triunfo do exército espanhol nos campos de Flandres, apesar de haver um contingente superior de soldados aliados belgas e alemães:

“(...) no pasaron jamás de 20.000 los españoles allí, y nunca estuvimos más de 8.000 juntos. Pero tal era la fuerza que nos permitió ser amos de Europa durante un siglo y medio: conocer que sólo las victorias nos mantenían a salvo entre gentes hostiles, y que, derrotados, ningún lugar adonde retirarse estaba lo bastante cerca para ir andando.” (SB, p. 46)

O simbolismo contundente representado pela figura dos soldados isolados em território hostil, longe da terra espanhola, é mencionado na passagem com o intuito de reabilitá-los historicamente, assim como para justificar sua crueldade, além do fato de estarem sempre com seus soldos atrasados e sofrerem privações.

A ação é sobretudo externa, com a descrição das sangrentas batalhas entre os soldados espanhóis e holandeses; no entanto o espaço é mais fechado que nos livros anteriores, pois a narrativa focaliza, sob a ótica particular e subjetiva de Íñigo, o cotidiano dos soldados. Por vários dias, o ambiente chuvoso mantém os soldados encerrados nas casas holandesas. É a memória olfativa que traz à tona as recordações da atmosfera úmida e sufocante da guerra:

“Todo se veía sucio, (...) y el olor de los cuerpos encerrados entre las paredes de la casa con la humedad filtrándose por las vigas y tejas, podía cortarse con cualquiera de las dagas o espadas que estaban por todas las partes, (...) Olía a cuartel, a invierno y a la miseria. Olía a soldados, y a Flandes.” (SB, p. 47-48).

Cabe observar que o relato sempre parte de um episódio focalizado de perto e narrado minuciosamente; a seguir, abre para um plano geral, no qual o narrador faz reflexões sobre as conseqüências da guerra. Desse modo, a narrativa destaca o profissionalismo e o estoicismo dos companheiros de Alatríste, que encaram com indiferença seu ofício, sob a chuva e a lama dos caminhos holandeses. Por outro lado, tece reflexões irônicas sobre a única ‘patente’ que alcançavam muitos soldados que perdiam suas vidas nos campos de Flandres:

“(...)Y aquellas miradas vacías, indiferentes, de soldados viejos dispuestos a encarar una vez más los azares de su oficio, antes de volver un día a su tierra recosidos de cicatrices, sin hallar cama que acostarse, (...)Eso sí no conseguían – la jerga soldadesca los llamaba terratenientes – siete lindos palmos de tierra flamenca donde dormir eternamente con la nostalgia de España en la boca.” (SB, p. 60)

Esta perspectiva ao mesmo tempo irônica e melancólica com relação ao destino dos soldados evoca a defesa dos combatentes espanhóis, presente em várias narrativas cervantinas, mas sobretudo no famoso “Discurso das armas e das letras”, tema do capítulo XXXVIII da primeira parte do *Don Quijote*. Por meio de seu herói, Cervantes interpreta o tema sob o ponto de vista humanista, concedendo sua estima ao ofício do soldado, em detrimento do togado: *“(...) Lléguese, pues (...), el día y la hora de recibir el grado de su ejercicio: lléguese un día de batalla, que allí le pondrán la borla en la cabeza, hecha de hilas, para curarle algún balazo, (...) o le dejará estropeado de brazo o pierna.” (CERVANTES, 2004, I, p. 395)*. Assim, de acordo com a narrativa cervantina, o único prêmio a ser recebido pelos soldados – *“el grado de su ejercicio”*, tal como os graus acadêmicos -, é a *“borla en la cabeza, para curarle algun balazo,”* ao invés do barrete doutoral. De modo análogo, os soldados que conseguem ‘sete lindos palmos de terra’, obtêm o ‘título’ de *terratenientes*, de acordo com a gíria soldadesca evocada por Íñigo.

Pedro de la Daga é o personagem que personifica a crueldade e a intolerância dos comandantes das tropas, os chamados mestres de campo. Qualificado como *“avaro con el dinero, mezquino en sus favores y cruel en los castigos” (SB, p. 80)*, os soldados o apelidam *Jiñalásoga*, por sua obstinação em enforcar soldados indisciplinados. No episódio em que ordena o enforcamento de dois soldados que haviam ferido um sargento por tê-los insultado, a narrativa destaca a coragem dos soldados, contida na aparente indiferença com relação à morte:

“Entonces, (...) pudimos oír al del pelo cano decir que era soldado viejo y, como el otro camarada, cumplidor de su obligación (...). Que morir iba de oficio; pero que hacerlo por enfermedad de sogá, estuviera la rama verde o seca, (...) pardiez,

era afrenta impropia (...). Así que, puestos a verse despachados, él y su camarada pedían serlo por bala de arcabuz, como españoles y hombres de hígados, y no colgados como campesinos.”(SB, p. 81)

Nota-se que os soldados se julgavam superiores aos camponeses, assim como a passagem exalta a famosa reputação: a imperturbável crença do espanhol em seu valor pessoal. Ao comentar o episódio, Íñigo ressalta ironicamente que, de qualquer maneira, “*cuerta o arcabuz o cantándoles coplas, a su camarada y a él los aviaban sin pagarles meio año de atrasos*” (SB, p.81-82). Desse modo, o romance também explicita as tensões oriundas das relações de opressão, assim como denuncia as condições sócio-econômicas que levaram as tropas a se amotinarem diversas vezes:

“Había hambre en Europa, en España, en la milicia, y los tercios luchaban contra todo el mundo desde hacía un siglo largo, empezando a no saber exactamente para qué; sí para defender las indulgencias o para que la Corte de Madrid siguiera sintiéndose, entre bailes y saraos, rectora del mundo. Y ni siquiera quedaba a los soldados la consideración de ser profesionales de la guerra, pues no cobraban; y no hay como el hambre para relajar la disciplina y la conciencia.” (SB, p. 70)

O narrador Íñigo, revestido da autoridade narrativa concedida pela forma das memórias, justifica os motins como sendo a única forma das tropas receberem seus soldos, e acrescenta o fato agravante de que, estando a milhares de quilômetros de seu país, os soldados não poderiam desertar, pois ficariam expostos a uma população que lhes era completamente hostil. O motim, deflagrado pela revolta dos soldados com o enforcamento dos companheiros, inspira-se em um episódio histórico ocorrido durante o assédio da cidade de Amberes (Antuérpia), quando o general da infantaria espanhola ordenou a dom Lope de Acuña, tenente-general da cavalaria de Flandres (1557-1573), que sua tropa disparasse contra os soldados amotinados. O general pensou que os soldados sob o comando de Acuña, recém-chegados da Itália, não haviam tido tempo de relacionar-se com as tropas amotinadas a ponto de desobedecerem tal ordem. Mas estava equivocado, pois os soldados de dom Lope imediatamente se solidarizaram com os sublevados, sentando-se todos no solo como sinal de protesto.

A rebelião atinge um terço das tropas e Pedro de la Daga, que queria “sangue ou obediência”, dá ordens para que as tropas avancem na direção dos amotinados, ficando as tropas leais e rebeldes a poucos metros de distância umas das outras:

*“- Sargento mayor!.... Devuelva a esos hombres a la obediencia del rey!
El sargento mayor Idiáquez se adelantó bastón en mano e intimó a los rebeldes a deponer su actitud de inmediato. Era mero formulismo, e Idiáquez, (...) intervino breve e seco, volviéndose a nestras filas sin esperar respuesta.(...).
- Orden de fuego!...A mí voz!
(...) Y ya alzaba la mano Jiñalasoga cuando todos vimos – o creímos ver, que es más propio – cómo Idiáquez hacía un levísimo ademán negativo con la cabeza: apenas un movimiento (...); un gesto inexistente, digo, y por tanto no reñido con la disciplina, de modo que más tarde, cuando se indagaron responsables, nadie pudo jurar haberlo visto.
Y con ese gesto, justo en el instante en que don Pedro de la Daga daba voz de “fuego”, las ocho compañías leales abatieron sus picas, y los arcabuceros, como un sólo hombre, dejaron sus armas en el suelo.” (SB, p. 93-95)*

O sargento veterano, que já havia se amotinado várias vezes em outras ocasiões, coloca-se ao lado dos soldados e não dos oficiais. Assim, o motim das tropas encena a luta de classes, colocando em primeiro plano a união dos soldados, tanto os leais como os rebeldes, que se revoltam não apenas contra a tirania do mestre de campo, mas sobretudo contra as condições adversas à dignidade humana que enfrentavam para exercer seu ofício.

Desse modo, o romance esboça uma dialética entre micro e macro-história, relacionando acontecimentos históricos com questões cotidianas vividas pelos soldados, as quais ganham verossimilhança por serem resultantes do processo histórico vivenciado por eles. Os problemas do país se refletem nas tropas, gerando o descontentamento e a indisciplina, resultante da penúria econômica. Os enfrentamentos entre os soldados e seus superiores explicitam as tensões humanas oriundas das relações de opressão, cujo ápice ocorre com a deflagração da rebelião.

Para obter sua dissolução, entra em cena a figura do general Ambrósio Spínola, personagem histórico, comandante dos exércitos de Flandres, protagonista do famoso quadro *La rendición de Breda* (1635), do pintor espanhol Diego de Velázquez. O general consegue liquidar o motim, pagando os soldados com dinheiro de suas próprias arcas. Contrastando com o rebaixamento do mestre de campo Pedro de la Daga, a figura histórica de Spínola é enaltecida

pelo narrador, que menciona seus êxitos militares em Flandres, aos quais sacrificou toda sua fortuna pessoal. Contudo, ao relatar o passeio do general italiano por entre as tropas, não o poupa em relação aos outros chefes militares:

“(...) pues resulta sabido que, simpáticos o tiranos, estúpidos o astutos, todos los generales y maestros de campo fueron siempre perros de la misma camada, a quienes sus soldados diéronseles un ardite, sólo buenos para abonar con sangre toisones y laureles. Pero aquel día los españoles, (...), estaban dispuestos a aceptar cualquier rumor (...). Sonreía paternal don Ambrosio (...), decía “señores soldados”(...)”(SB, p. 102)

A passagem denuncia a atitude hipócrita de Spínola, em cujos gestos há o cinismo comum a todos os superiores no trato com os subalternos. Na criação do encontro entre Spínola e Alatríste, o narrador atribui estatuto histórico à figura deste, quando o general recorda que ambos estiveram juntos no assédio a Ostende, em Fleurus contra os franceses, assim como em várias campanhas anteriores à trégua de Doze anos. O mais ilustre personagem histórico do assédio de Breda dirige a palavra ao capitão apócrifo, e a figura deste eleva-se em relação à de Spínola, pois Alatríste segue impassível, respondendo com laconismo e discreta ironia às suas perguntas, enquanto o general comporta-se com hipocrisia:

“- Pardiez, capitán Alatríste, ¿sois vos?...Creí que os habíais quedado para siempre en Fleurus.

- Cerca estuve – respondió mesurado -; como me hace el honor de recordar vuecelencia. Pero no era mi hora. (...)

- Bien – zanjó – . De cualquier modo, celebro veros de nuevo. Puedo hacer algo por vos?

Alatríste sonreía sin gesto alguno. (...)

- No creo, Excelencia. Hoy cobro seis medias pagas atrasadas (...).

- Me alegro. Y me place este encuentro de antiguos veteranos, no os parece?... – había alargado una mano amistosa, como si fuese a palmear suavemente el hombro del capitán, pero la mirada de éste, fija y burlona, pareció disuadirlo.- Me refiero a vos, y a mí.

- Naturalmente, Excelencia.

- Soldado y, ejem, soldado.

- Claro.” (SB, 2003, p. 105)

O episódio, assim como tantos outros, pretende elevar a figura de Alatríste, apesar de deixar entrever um aspecto tragicômico ao destacar a atitude do soldado esfarrapado e arrogante,

que despreza o oferecimento do general. A passagem destaca não apenas a figura de Alatríste, denominado capitão pelo próprio general – o qual é desprezado pelo soldado com apenas um olhar zombeteiro -, mas também enaltece a de sua esquadra, devido à descrição do aspecto físico do general e dos soldados, apoiada em antíteses. O general Spínola, em seu uniforme militar impecável, ostentando medalhas reluzentes, observa, com intensa admiração, Alatríste e sua esquadra, *“casi toda de soldados viejos, con mucho mostacho y cicatriz en la piel hecha a la intemperie como cuero de Córdoba (SB, p. 102).*

A atuação do exército espanhol nos combates é retratada com intenso realismo no capítulo seguinte, intitulado *“La fiel infantería.”* Os soldados são surpreendidos em plena madrugada com a notícia da chegada de reforços holandeses e ingleses, enviados por Maurício de Nassau:

“(...) hachas encendidas, iluminando carreras, empujones y sobresaltos, rostros serenos, graves o atemorizados, órdenes contradictorias, gritos de capitanes y sargentos disponiendo apresuradamente filas de soldados soñolientos, a medio vestir, que se colocan los arcos de guerra; (...). Y brillo de acero, y relucir de picas (...). Y viejas banderas que son sacadas de sus fundas y se despliegan,(...), a la luz rojiza de las antorchas y las fogatas.” (SB, p.124)

A descrição metonímica do despertar das tropas, na metade da noite, capta de modo eficaz a profusão de sons, as imagens e os movimentos dos soldados surpresos que se preparam para o contra-ataque. Ao relatar o momento em que as tropas espanholas se apossam do moinho Ruyter, passagem obrigatória para os holandeses em direção à Breda, Íñigo descreve o horror e a desorientação das vítimas anônimas da guerra: *“vi al molinero y su familia,(...), mirando impotentes cómo los soldados rompían puertas y ventanas, (...) lloraban los críos de terror (...) y se llevaba el molinero las manos a la cabeza, viéndose arruinado y devastada su hacienda, sin que nadie se comoviera por ello (...).” (SB, p. 127).*

Vale notar que o episódio, descrito de modo sumarizado, exemplifica as técnicas narrativas presentes na obra. Nos episódios em que são narrados as impressões e atitudes dos adversários, ou naqueles em que a atuação cruel dos soldados é mais evidente, a narrativa frequentemente apresenta o modo *telling* (narrar), por meio do *sumário*, em que o narrador

resume os acontecimentos. Por outro lado, quando a narrativa pretende destacar a atuação dos soldados, há uma predominância do modo narrativo *showing* (mostrar) e da *cena*, nos quais são mostradas as ações e diálogos, assim como detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar. Tal distinção, elaborada por Lubbock (*apud* LEITE, 1985), na qual se baseia a tipologia do narrador descrita por Friedman (1967), tem a ver com a intervenção ou não do narrador. Quanto mais este intervém, mais ele *conta* e menos *mostra*.

Essa interferência do narrador fica clara no mesmo parágrafo em que a reação das vítimas do ataque ao moinho é descrita. O narrador-Íñigo, já distanciado daqueles acontecimentos, tenta minimizar a crueldade dos soldados, resumindo de modo sentencioso que, “*en la guerra toda tragedia viene a ser rutina, y el corazón del soldado se endurece tanto en la desgracia ajena como en la propia.*” (SB, p. 127). A passagem ilustra um procedimento narrativo comum no relato, o qual frequentemente lança mão de aforismos apoiados no senso comum, com a finalidade de direcionar a leitura no sentido de uma adesão às opiniões e justificativas veiculadas pela narrativa.

Já na descrição das tropas alinhadas para a batalha junto ao moinho, a cena em plano geral pormenoriza a formação do exército espanhol, realçada pela descrição apoiada em antíteses: *cetrinos, barbudos, país indisciplinado / inmovilidad absoluta, sin una voz o estremecimiento*:

“Lo más particular era el silencio en que aguardaban; la inmovilidad absoluta con que aquellas filas de hombres cetrinos, barbudos, venidos del país más indisciplinado de la tierra, veían acercar el enemigo, sin una voz, un estremecimiento, un gesto que no estuviera regulado pelas ordenanzas del rey nuestro señor. (...) el tercio era en combate una máquina militar disciplinada, perfecta, en la que cada soldado conocía su oficio; y ésa era su fuerza y su orgullo” (SB, p. 133).

O relato novamente lança mão dos elementos do romance de formação ao atribuir à singular visão daquela “máquina militar perfeita” um caráter de lição: “*Fue ese día, (...) cuando alcancé muy de veras por qué nuestra infantería fue, (...) la más temida de Europa.*” (SB, p.133). Dessa forma, o relato testemunhal de Íñigo tenta atribuir efeito de veracidade às suas asserções acerca da excelência do exército espanhol. A enumeração hiperbólica dos atributos dos soldados (*sin una voz, un estremecimiento, un gesto*), por sua vez, mitifica a impassível formação dos mesmos, assim como a denominação *muralha humana*, recorrente na qualificação das tropas.

Ao recordar o momento em que ouviu pela primeira vez o famoso grito da infantaria espanhola - “*España!...España!... Cierra, España!*” -, o jovem comenta que não conseguiu verificar se Alatríste também havia gritado ou não. Desse modo, o narrador nunca deixa clara a adesão ideológica do enigmático personagem, procurando sempre enfatizar a individualidade de suas ações, o que também transparece na seguinte descrição do herói:

“Sus ojos, rodeados ahora del tizne que acentuaba las arrugas, rojizos los lagrimales irritados por el humo, seguían con obstinada concentración el avance de las filas holandesas, y cuando fijaba un nuevo enemigo al que apuntar, lo miraba todo el tiempo cual si temiera perderlo; como si matarlo a él y no a otro fuese una cuestión personal. Tuve la impresión de que elegía con cuidado a sus presas.” (SB, p. 139)

Vale observar que a descrição sob a forma de um intenso *close-up* individualiza Alatríste, destacando-o dentre os demais soldados, além de ressaltar atributos como seu profissionalismo de soldado veterano e a fleuma, qualidade incomum nos espanhóis.

O jovem Íñigo atua como testemunha ocular da batalha junto aos diques; logo, o verbo *ver* é o mais utilizado em suas descrições, sobretudo ao narrar em primeiro plano o combate corpo a corpo entre os homens, quando a pólvora já se havia esgotado: “*Vi a Mendieta voltear el arcabuz y agarrarlo por el caño, para usarlo como maza(...). Vi como Alatríste e Copons, (...), tiraban los arcabuces al suelo y desenvainaban toledanas, (...). También vi entrar picas holandesas por nuestras filas, y sus moharras herir y mutilar* (SB, p. 140)”.

No entanto, o narrador Íñigo supera o relato meramente testemunhal, pois, ao recordar o que viu, emite juízos de valor, como ocorre em sua descrição das incursões entre os feridos, na qual revela os reais bastidores da guerra:

“Que los menguados que hablan de la gloria de la guerra y las batallas deberían (...) darse paseos como el que yo me di aquella mañana para conocer la verdadera trastienda, (...) y los discursos inventados por bellacos y valentones de retaguardia; esos que salen de perfil en las monedas y en las estatuas sin haber oído jamás zumbir una bala, ni visto morir a los camaradas, ni mancharon nunca sus manos con sangre de un enemigo (...).” (SB, p. 145, grifo nosso)

Nota-se que a evocação de seu testemunho confere efeito de veracidade à denúncia sobre a falsa glória das conquistas bélicas, bem como desmascara o pseudo-heroísmo dos personagens que são exaltados pelo discurso histórico tradicional espanhol.

Com o retrocesso dos holandeses, os soldados reincorporam-se e alguns aproveitam para despojar os cadáveres dos inimigos. O malaguenho Curro Garrote, fazendo jus ao sobrenome, sem o menor escrúpulo corta dedos dos cadáveres para embolsar anéis; no entanto é o único dentre os companheiros de Alatríste que o faz. Os demais, corroborando a heroicidade e o desprendimento atribuído a eles pela narrativa, apenas procuram armas, como Mendieta, que busca um novo arcabuz, pois o seu estava com o gatilho quebrado.

As recordações da guerra, como já comentamos, são reiteradamente trazidas à tona através da memória sensorial, principalmente a auditiva, como transparece na enumeração dos sinistros ruídos rememorados por Íñigo: *“Y de esas batallas, (...) recuerdo sobre todo los sonidos: gritos de los hombres, palilleo de picas, estrépito del acero contra el acero, golpes de las armas rasgando ropas, entrando en la carne, rompiendo huesos.”* (SB, p. 153-154).

Já em plena maturidade, no presente da narração, Íñigo também enumera os sentimentos suscitados pela sua primeira participação em uma batalha. A utilização de verbos no presente aproxima o tempo do enunciado do contexto do leitor:

“También recuerdo el orgullo. Entre los sentimientos que pasan por la cabeza, en el combate, cuéntanse el miedo, primero, y luego el ardor y la locura. Calan después (...) el cansancio, la resignación y la indiferencia. Mas si sobrevive, y si está hecho de la buena simiente con que germinan ciertos hombres, queda también el punto de honor del deber cumplido.” (SB, p. 154-155, grifo nosso)

Os comentários grifados configuram-se como máximas morais, recurso típico do romance de formação, com a finalidade de ‘instruir’ o leitor, o que fica claro quando o narrador acrescenta uma nova lição a ser aprendida: *“Y no hablo (...) del deber del soldado para con Dios o con el rey,(...). Me refiero a otra cosa (...); hablo de conocer, y aprovechar, que raras veces la vida ofrece ocasión de perderla con dignidad, y con honra.”* (SB, p. 155)”

Desse modo, a narrativa contrapõe valores como a honra individual (cujo ápice residiria na morte honrosa) *versus* valores coletivos como os deveres para com a pátria ou o rei, como se fossem excludentes, o que caracteriza um evidente anacronismo, pois, no contexto histórico retratado, os personagens não poderiam apresentar tal discernimento. Os soldados, embora lutem, em último caso, para defender a própria vida, também defendem valores coletivos. O próprio grito de guerra das tropas – *“¡España!... ¡España!... ¡Cierra, España!”* – ostenta um patriotismo, ainda que primário, o qual evoca os velhos ideais da Reconquista. Contudo, a

narrativa individualiza a atuação de Alatraste e sua pequena tropa – ocultando, como vimos, sua adesão ideológica -, além de se valer do relato da aprendizagem de Íñigo principalmente para legitimar e exaltar a violenta atuação do exército espanhol.

Com o recrudescimento da batalha, o deslumbramento inicial de Íñigo diante da formação das ‘muralhas humanas’ cede lugar ao horror e ao assombro causados pela barbárie assistida de perto. A cena expressa de modo sintético, em primeiro plano, o bárbaro espetáculo da carnificina:

“Por vida del rey que parecían lobos. Dentro del caos de las primeras filas, la escuadra de mi amo peleaba agrupada (...); lanzando en torno golpes de espada y daga tan peligrosos que parecían dentelladas.(...) Sebastián Copons seguía con su ensangrentado cachirulo(...), Garrote y Mendieta blandían medias picas para tener a raya a los holandeses, y Alatraste empuñaba en una mano la daga y en la otra la espada, enrojecidas una y otra hasta los gavilanes. (...).”(SB, p. 157).

Os companheiros de Alatraste, anteriormente qualificados como impávidos, surgem agora animalizados no combate corpo a corpo, descritos já sem nenhum distanciamento pelo jovem. Mas o assombro de Íñigo é breve, pois, de posse de uma adaga curta, logo passa efetivamente de mero espectador a participante da matança, justificando com incrível frieza a histórica ferocidade dos soldados espanhóis *“Se mató mucho, pues teníamos dónde; y habiendo tantos no podían degollarse pocos”* (SB, p. 162). A xenofobia também se torna patente na descrição animalizada dos inimigos: *“Aquilo era ao mesmo tempo matança, jogo e loucura, e a batalha havia se tornado matadouro de novilhos ingleses e açougue de fatias flamengas”* (SB, p. 161, trad. nossa).

Dentre os sentimentos díspares provocados pela guerra, Íñigo menciona pela primeira vez a vergonha, que pairava entre os companheiros de Alatraste, que evitavam encarar-se após participarem do saque das casas e da degolação dos vencidos. Mas, após alguns inutos, o rapaz escuta as conversas de outros grupos e impressiona-se profundamente ao ouvir o som de uma risada: *“(...) pues llegué a creer, después de semejante jornada, que la risa de los hombres habíase extinguido para siempre de la faz del mundo.”* (SB, 2003, p. 164). O eu adulto do narrador reconstitui e reinterpreta os contraditórios sentimentos despertados naquele dia em que passou de menino a homem: *“Yo estaba al mismo tiempo avergonzado y orgulloso, agotado, (...) horrorizado, triste, amargo y feliz por estar vivo; y juro a vuestras mercedes que todas esas*

sensaciones y sentimientos, (...) pueden albergarse a la vez tras una batalla” (SB, p. 165). Mas, acima de tudo, relembra o olhar fixo de Alatraste sobre ele, como se pretendesse ler algo em seu interior. A descrição da cena, que assemelha-se a um quadro de Velázquez, emprega técnicas pictóricas como os efeitos de iluminação, luzes e sombras:

“[Alatraste] estaba sentado contra la pared, (...) Sebastián Copons se tenía a su lado, (...). Sus perfiles se recortaban a contraluz en el resplandor de una de las casas que ardían más allá, iluminados a intervalos con el vaivén de las llamas. Los ojos de Diego Alatraste, relucientes por el reflejo del incendio, me observaban con una suerte de cavilosa fijeza, como se pretendieran leer algo en mi interior.”(SB, 2003, p. 164)

O rapaz, incomodado pelo olhar de seu herói, resolve se afastar e entra numa das casas devastadas. Encontra então um jovem holandês moribundo, cuja face era uma representação de Jano: tinha um dos lados praticamente intacto, e o outro convertido em uma massa disforme de carne queimada: *“Parecía un viajero sentado a la orilla del río de los muertos; alguien a quien el barquero Caronte hubiese dejado atrás, olvidado, en un penúltimo viaje”* (SB, 2003, p. 168). Ao pedir que Alatraste socorra o holandês, o capitão apenas olha para Copons, que saca sua espada e degola o rapaz. Aturdido, Íñigo volta-se contra Alatraste pela primeira vez em sua vida: *“ - ¿Quiere decir vuestra merced, capitán, que acabamos de hacer una buena obra?(...)(...) la voz de Alatraste sonó extrañamente opaca(..) - Cuando llegue el momento – dijo – ruega a Dios que alguien te lo haga a ti.”*(SB, p. 173)

O episódio representa o momento epifânico da narrativa: o soldado morto simboliza Jano, o deus bifronte, representante da mudança e da transição, dos começos e dos finais. Ao sair da casa, Íñigo ultrapassa definitivamente o umbral que separa a inocência da maturidade. A pena intensa, sentida como uma projeção de seu antigo *eu* sobre o *outro*, o jovem soldado, ambos jazendo sobre o solo, cede então lugar a *“una cólera desesperada, amarga, como los silencios del propio Alatraste”* (SB, p. 173). Os últimos resquícios da inocência de Íñigo sofrem seu golpe derradeiro e, a partir desse dia, passa a olhar o mundo de modo diferente:

“Y vime en posesión de una verdad terrible, que hasta ese instante sólo había sabido intuir en la mirada glauca del Capitán Alatraste. (...) quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos (...) ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. (...) ni crea fantasmas que

luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida.” (SB, p. 174)

Assim, a partir dessa experiência - cuja narração deixa evidente a confluência da perspectiva do autor implícito -, Íñigo definitivamente incorpora a visão de mundo de Alatríste. Neste sentido, a guerra funciona como um ritual de iniciação para o jovem, que passa a assemelhar-se cada vez mais com Alatríste, uma vez que a construção de sua identidade se dá a partir de alteridades, como a de seus companheiros de batalha; contudo, a principal delas é a do capitão.

No capítulo intitulado “*El asedio*”, o foco narrativo alterna-se, passando o romance a ser narrado em terceira pessoa. O relato passa a focar o cotidiano do grupo de Alatríste, que assedia as fortificações de Breda, ocupando uma das trincheiras mais avançadas. Com a chegada do capitão Bragado, a esquadra de Alatríste recebe a arriscada missão de percorrer as chamadas *caponeras*, que eram os túneis estreitos cavados com a finalidade de atingir os adversários. Como uma câmara, a narrativa pormenoriza o cenário percorrido pelos soldados sob a terra, descrevendo em detalhes uma verdadeira descida ao reino dos mortos

“Huesos. El túnel discurría bajo el cementerio y ahora caían huesos por todas partes, revueltos con la tierra. Huesos largos y cortos, cráneos descarnados, tibias e vértebras. Esqueletos enteros amortajados en sudarios rotos y sucios, (...). Todo ello mezclado con la polvareda y los escombros, astillas podridas de féretros, (...) y un hedor nauseabundo (...).” (SB, 2003, p. 194)

O romance assume um tom épico principalmente no penúltimo capítulo, intitulado “*El maestro y la bandera*”, ao narrar um episódio em que atuação dos soldados é heroificada ao máximo: a defesa do quartel de Terheyden, local onde o mestre de campo Pedro de la Daga, escoltado apenas por sua guarda particular e pela pequena esquadra de Alatríste, resolve pernoitar para fazer uma ronda de inspeção das tropas italianas. A chegada repentina de reforços ingleses surpreende as tropas italianas avançadas, que fogem pelo dique. No entanto, o sargento maior impede a fuga do restante dos italianos, que retomam o combate pelo dique. Ao situar o reduto onde estava Alatríste e sua tropa numa pequena elevação de terra, próximo a um pântano e longe dos muros de Breda, a narrativa impossibilita a opção de fuga para os companheiros do capitão, ao mesmo tempo em que os eleva em relação aos italianos.

Neste episódio, a narrativa de Pérez-Reverte apresenta-se como uma releitura da terceira jornada da peça *El sitio de Breda* (1640), do dramaturgo Calderón de la Barca. A peça coloca em primeiro plano as figuras do general Ambrósio Spínola e do capitão-geral dom Gonzalo Fernández de Córdoba, ao mesmo tempo em que relata as estratégias utilizadas pelos exércitos para sitiarem Breda. A terceira jornada dedica-se quase integralmente a enaltecer a atuação dos soldados italianos em Breda. Na reescritura do episódio efetuada pelo romance, a narrativa concede o protagonismo aos soldados espanhóis, personificados na esquadra de Alatríste, ao inseri-los na última batalha antes da rendição da cidade. Desse modo, os italianos são rebaixados por sua tentativa de fuga, ao passo que a atuação dos espanhóis é heroificada ao máximo.

Conforme ensina Bakhtin (1987), ao contrastar o monologismo épico com o dialogismo do romance, o universo épico pertence ao passado absoluto, sendo, por natureza, inacessível à experiência pessoal e, portanto, não admite pontos de vista. O relato de Íñigo, por sua vez, se apresenta como um relato épico particularizado, que também apresenta uma visão monológica, mas focalizado sob a perspectiva homodiegética do narrador-Íñigo, cujo *eu* narrativo relata a ação e nela se inclui. A tropa de Alatríste, que contava com cerca de vinte homens, e aos poucos era alcançada por quase uma centena de ingleses, personifica a metáfora recorrente na narrativa: o soldado perdido em território inimigo, sem outro auxílio a não ser sua bravura.

“(...) como una jauría de perros salvajes, echamos todos a correr (...), blandiendo dagas y espadas, cuando los primeros ingleses estaban a punto de coger la bandera del suelo.(...). (...) Alatríste e los demás iban tajando (...) con tal ímpetu y ferocidad – la fuerza de los desesperados es no esperar salvación alguna - que los ingleses,(...), empezaron a flaquear mientras eran heridos, y a caer, (...)”(SB, p. 253)

Como tantas vezes havia visto Alatríste e os demais soldados fazerem, Íñigo empunha o arcabuz pela primeira vez em uma batalha. Já é um soldado feito e, assim como Alatríste, sente apenas *“un cansancio muy hondo y muy viejo, y ganas de terminar todo aquello”*(SB, p. 251). A descrição dos mínimos gestos dos protagonistas traduz a dramaticidade da cena, que representa o momento em que Íñigo assume o seu destino de soldado:

*“- La bandera – dijo Alatríste.
(...) Lo entendí. Mejor junto a la bandera, peleando en torno a ella, que allí arriba tras los cestones, como conejos. (...) Noté como se me erizaba la piel de los brazos cuando eché mano a mis riñones para desenfundar la daga. Mano y*

daga me temblaban, así que la apreté muy fuerte. Alatríste vió el gesto, y por una brevísima fracción de tiempo sus ojos claros relampaguearon en algo que era al mismo tiempo una disculpa y una sonrisa. Luego desnudó la toledana, se quitó el sombrero y el corraje con los doce apóstoles, y sin decir una palabra, fue a encaramarse al parapeto.”(SB, 2003, p. 251-252)

Ao verem o capitão descer a ladeira, numa acometida feroz e suicida, todos o imitam e caem sobre os ingleses que, após lutarem por alguns minutos, fogem espantados com a atuação selvagem e inesperada dos espanhóis. A cena, extremamente inverossímil, deixa patente não apenas a bravura, mas o ardor patriótico dos personagens, que não admitem perder sua bandeira. O patriotismo também se manifesta de modo evidente quando Íñigo rola sobre a bandeira, pois, conforme o mesmo admite, *“una bandera capturada era fama de quien la lograba y vengüenza de quien la perdía; y en aquélla (...) estaba (...) la honra de España y del rey nuestro señor”* (SB, p. 248).

Desse modo, a formação de Íñigo se completa. A construção de sua identidade, como já afirmamos, espelha-se principalmente na alteridade representada pelo capitão, da qual extrai seus exemplos e ensinamentos. Em seu relato de aprendizagem, o narrador Íñigo seleciona as experiências que lhe afetaram sobretudo em sua formação profissional como soldado. Assim, ao contrário do romance de formação tradicional, que privilegia a reconstrução do mundo interior do protagonista, a narração das memórias de Íñigo tem como principal objetivo validar e construir sua história integrada à história heroificada dos soldados espanhóis. Sua formação não representa uma compreensão mais ampla do mundo em que vive, mas uma integração, pois, assim como Alatríste, Íñigo configura-se, essencialmente, como um indivíduo adaptado ao contexto histórico em que vive.

No epílogo do romance, ocorre um salto temporal de cerca de dez anos. Íñigo encontra-se com o pintor Diego Velázquez, com quem o jovem nos informa haver mantido longas conversas sobre os detalhes do assédio e rendição de Breda, que auxiliariam o pintor na elaboração de seu famoso quadro *Las lanzas* (1635). Os comentários de Íñigo travam um diálogo intertextual com o conto *“La fiel infantería”*, escrito em 1992 por Pérez-Reverte. Neste relato - que é uma espécie de embrião do romance -, um soldado anônimo, integrante das tropas espanholas em Breda, narra os antecedentes e a cerimônia da rendição da cidade, imortalizada por Velázquez: a chegada dos participantes, a disposição dos soldados (*“el capitán Urbieta nos puso en las filas delanteras a los que teníamos la ropa menos harapienta”*); alguns incidentes

que enaltecem a rebeldia dos soldados - (*la revista (...) había sido un calvario: diez azotes por cada falta de aseo(...). (...), para qué puñetas queremos impresionarlos más, capitán, después de que los hemos fastidiado (...), que hasta se rinden, los herejes*) -; culminando com a entrega das chaves da cidade.

O relato avança para o presente da enunciação e o narrador-soldado nos convida a situar-nos em frente ao quadro, reivindicando seu papel não como mero coadjuvante, mas como protagonista e testemunha ocular do assédio (*“A la derecha estamos nosotros; mi lanza es la tercera por la izquierda”*), assim como tece amargas reflexões (*“Nosotros sólo somos el decorado, el telón de fondo de una escena en la que hasta el caballo de don Ambrosio, sus cuartos traseros, parece tener más importancia”*) (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 345) , a fim de despertar o leitor e o espectador para uma visão do quadro sob uma outra perspectiva, que colocaria em primeiro plano os heróis anônimos:

“Fíjense en nosotros: siempre al fondo y muy atrás, perdidos, anónimos como siempre, como en todos los cuadros y todos los monumentos y todas las fotos de todas las guerras. Soldados sin rostro y sin nombre, carne de cañón, de bayoneta, de trinchera. La pobre, sudorosa y fiel infantería.”(PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 346).

A invocação de uma dupla atividade ao público - leitura do conto e fruição atenta e consciente do quadro –, se faz de forma reiterada, numa gradação que vai desde o convite à ordem reivindicativa que finaliza o relato:

“Fíjense en nosotros: siempre al fondo y muy atrás (...).”

“Sitúense ante el cuadro y miren a los holandeses, a la izquierda del lienzo.”

“Échenle un vistazo tranquilo al lienzo, sin prisas, e intenten reconocernos. Somos la humilde parcheada piel sobre la que redobla toda esa ilustre vitola de los generales y los reyes que posan de perfil (...).”

“Fíjense en el cuadro de una maldita vez. Nosotros le dimos nombre y apenas se nos ve. Nos tapan, y no es casualidad, los generales, el caballo y la bandera.” (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 346-347)

A citação acima finaliza o conto, que termina em aberto, com a reivindicação de um novo olhar para o quadro, no qual os soldados ocupariam o posto de reais protagonistas da história. A sugestão do conto é realizada pelo romance, que afirma inverter a perspectiva tanto do

quadro como do discurso histórico tradicional, que nomeia apenas os personagens célebres e narra a história sob seu exclusivo ponto de vista.

Essa inversão da perspectiva, contudo, não implica em um novo olhar para o passado espanhol. Ao ‘inverter’ o quadro, concedendo o protagonismo aos soldados, a narrativa não elabora uma reavaliação efetiva da história espanhola, embora dedique alguns capítulos a descrever a história do cotidiano dos soldados, deixando entrever o esboço de uma dialética entre micro e macro-história. Desse modo, o romance transmite uma visão humana e realista do cotidiano dos soldados, que alternam batalhas com jornadas inglórias, enfrentando o frio, a chuva e a lama dos diques holandeses, além das sufocantes incursões dentro dos túneis.

Contudo, a narrativa se utiliza dos conflitos sócio-históricos vivenciados pelos soldados sobretudo para legitimar a ação bélica imperial. As tensões são neutralizadas, uma vez que o relato coloca em primeiro plano a narração das batalhas épicas, evidenciando, assim, as dimensões heróicas da história espanhola. Neste sentido, pode-se alegar que os soldados são, ao mesmo tempo, vítimas e verdugos do império.

Por outro lado, o romance não incorpora outras vozes, como a dos adversários do imperialismo espanhol. Conforme vimos, também não ocorre nenhuma tentativa de representar concretamente o *outro*. O resultado de uma visão tão unilateral pode inclinar o romance para o panfleto chauvinista, no qual o adversário permanece quase completamente abstrato.

Íñigo, orgulhoso por também pertencer ao panteão de heróis da história espanhola, ainda insinua a supremacia de seu discurso em relação ao quadro de Velázquez, o qual seria “incapaz de retratar o caminho” percorrido pelos soldados: “(...) *Ni siquiera Diego Velázquez, pese a que le conté cuanto pude de todo aquello, fue capaz de reflejar en el lienzo (...) el largo y mortal camino que todos hubimos de recorrer (...), ni las lanzas que quedaron en el camino sin ver levantarse el sol de Breda.*” (SB, p. 153). A figura de Íñigo, - assim como ocorre com a de Alatríste em todos romances da série -, é aqui colocada em um patamar superior ao do próprio Velázquez ficcionalizado, pois, sem o ‘privilégio’ do testemunho do jovem, o personagem nem teria condições de retratar a cena. O discurso do jovem aprendiz de soldado, que se arvora de porta-voz dos personagens marginalizados pelas historiografias tradicionais, é bastante sedutor e convincente, como podemos perceber na seguinte passagem:

“Sería un gran cuadro y el mundo, tal vez, recordase a nuestra infeliz España embellecida a través de ese lienzo, (...). Pero la realidad, mis verdaderos

recuerdos, estaban en el segundo plano de la escena; (...) más allá de la composición central que me importaba un gentil carajo: en la vieja bandera ajedrezada (...), tenida al hombro por un porta enseña (...), que bien podía ser el alférez Chacón, a quien vi morir intentando salvar ese mismo lienzo (...). En los arcabuceros – Rivas, Lop y los otros que no volvieron a España ni a ningún otro sitio – vueltos de espaldas a la escena principal, o en el bosque de lanzas disciplinadas, anónimas en la pintura, a las que yo podía sin embargo, una por una, poner nombres de camaradas vivos y muertos que las habían paseado por Europa, sosteniéndolas con el sudor y con la sangre (...) (SB, 2003, p. 263)

Trata-se de um discurso sedutor porque, ao nomear os soldados que morreram sustentando suas lanças “*con el sudor y con la sangre*”, o narrador-Íñigo tenta cooptar o leitor, por meio de uma linguagem cuja conotação emotiva sujeita-o à efeitos sentimentais. Desse modo, a narrativa de Íñigo, ao recontar a história de Breda sob a perspectiva dos soldados espanhóis, pretende elevar sua voz para o posto de “verdade histórica”, por meio de uma visão monológica que se torna tão hegemônica quanto as historiografias tradicionais.

4. *El oro del rey*

“Sevilla era una superposición de historias, de vínculos imposibles de explicar unos sin otros. Rosario de tiempo, y sangre, y rezos en lenguas diferentes bajo un cielo azul y un sol sabio que todo lo igualaban en el transcurso de los siglos.”(PÉREZ-REVERTE, *La piel del tambor*, 1992.)

O regresso dos soldados da guerra de Flandres, narrada em *O sol de Breda*, marca o início de *El oro del rey*, quarto romance da série. Se no livro anterior vemos Alatríste e seu grupo travando batalhas épicas no frio inverno de Breda, em *El oro del rey* o cenário é a ensolarada Sevilha, cidade rica e turbulenta, em cujo porto desembarcavam todas as riquezas vindas da América. Nesta nova aventura, desta vez desprovida da glória épica de Breda, Alatríste recruta uma tropa de mercenários para executar a abordagem de um barco que contrabandeava ouro da

América. O livro narra o recrutamento dos novos integrantes da tropa de Alatríste, o assalto ao barco que transporta o ouro e o reencontro dos protagonistas com velhos amigos, como dom Francisco de Quevedo, o rufião Bartolo Cagafuego, o conde Guadalmedina, e também com velhos inimigos: Gualtério Malatesta, Angélica e seu tio Luis de Alquézar. O contexto histórico retratado é o de plena decadência do império espanhol, em que, além de Madri, praticamente apenas Sevilha resplandecia, graças ao monopólio do comércio com a América.

Assim como nos dois primeiros livros, Alatríste configura-se como um personagem que atua à margem da história, sempre presente nas missões extra-oficiais, como é o caso de sua participação na conspiração contra o príncipe de Gales. No segundo livro (*Limpieza de sangre*), o herói é peça importante da luta encoberta entre a Inquisição e o conde-duque Olivares. Assim sendo, os romances de Pérez-Reverte respeitam o contexto histórico – realmente ocorreram conspirações contra o casamento dos infantes, assim como Olivares atuou sempre à sombra da perseguição do Santo Ofício –, mas alteram os dados, de modo que a história subordina-se à ficção.

A epígrafe que precede a narrativa refere-se a um trecho da *Elegia I ao Duque de Alba na morte de don Bernaldino de Toledo*”, escrita por Garcilaso de la Vega, para homenagear o irmão do referido duque, morto numa batalha: “*Qué se saca de aquesto? Alguna gloria? Algunos premios, o aborrecimiento? Sabrálo quien leyere nuestra historia*”(OR, p. 9).

Garcilaso de la Vega, um dos maiores representantes do renascimento espanhol, foi poeta e soldado; participou de numerosas batalhas, sendo morto em um temerário assalto a uma fortaleza francesa, quando ocupava o posto de mestre de campo. Na elegia, cujo tema principal é a exaltação do jovem militar morto, o poeta faz críticas ao excessivo belicismo espanhol, e discorre brevemente sobre as trágicas conseqüências das guerras. A resposta do poeta - *Sabrálo quien leyere nuestra historia* -, inserida no novo contexto, adquire outra significação: a “nossa história” passa a referir-se à narrativa revertiana e não ao discurso histórico tradicional. Vale ressaltar o tom autoritário que a frase adquire ao determinar que somente aqueles que lerem o romance terão as respostas.

As primeiras páginas do livro narram o desembarque de Íñigo e Alatríste no porto de Cádiz. O ambiente de luz e calor, totalmente distinto do céu acinzentado e do clima frio das terras holandesas, deslumbra o jovem, que se sente acolhido pela cidade: “*Yo miraba Cádiz, fascinado por el efecto de la luz sobre sus casas blancas y la majestuosidad de su inmensa bahia verde y*

azul; aquella luz tan distinta de mi Oñate natal, y que sin embargo también sentía como propia. Como mía” (OR, p.16).

Alatríste, por sua vez, ao ver as luzes do porto de Cádiz, não reage como um Ulisses que volta a sua Ítaca:

“Tenía el aire pensativo, sus ojos glaucos observaban el paisaje, y recuerdo que llegué a pensar que no era el aspecto de un hombre que regresara a ninguna parte.

- Ya estamos aquí outra vez, zagal.

Lo dijo de un modo extraño, resignado. En su boca, estar allí no parecía diferente de estar en cualquier otro sitio.”(OR, p.16)

A passagem ilustra um procedimento-chave presente nas narrativas, que procuram manter a ambigüidade do herói, que ora age ou fala como veterano fiel, ora como soldado de fortuna, como são chamados os mercenários que atuam profissionalmente, desprovidos de motivações patrióticas. Essa peculiar configuração do herói será analisada em um capítulo à parte.

Seguindo outro procedimento comum nos romances, o narrador Íñigo parte do relato episódico para as reflexões de caráter geral ao recordar ter assistido, a partir de sua embarcação, ao seu primeiro combate naval. A nave principal, que liderava as outras no seu retorno de Flandres, lançou-se contra corsários flamengos, conseguindo embarcar grande parte da infantaria espanhola no principal navio inimigo. Desse modo, conseguiram vencê-los e ainda afundaram várias embarcações:

“Quisieron los herejes, como acostumbran, jugar de la artillería tirando de lejos con sus cañones (...), merced a la pericia en las maniobras de sus tripulaciones, (...), habilidad en la que – como demostró el desastre de la Gran Armada - ingleses y holandeses nos aventajaban siempre, pues sus soberanos y gobernantes alentaron la ciencia náutica y cuidaron a sus marinos, pagándolos bien; mientras que Espana, cuyo inmenso imperio dependía del mar, vivió de espaldas a este, (...). Que (...) la milícia tenía aquí por cosa hidalga, y a la gente de mar, por oficio bajo.” (OR, p. 19)

Nota-se que, a partir de um acontecimento pontual, o narrador busca explicações para o declínio da hegemonia espanhola, cujo marco foi a derrota da Armada Invencível (1588), que tinha a missão de invadir a Inglaterra, mas foi quase completamente dizimada, sobretudo devido à imperícia dos navegantes espanhóis durante as tempestades.

Neste quarto volume, Íñigo apresenta um certo amadurecimento, por ter participado de uma batalha e sofrido as adversidades da guerra. O jovem se julga maduro devido às experiências vividas ao lado do capitão, e o fato de poder beber vinho marca essa nova fase de sua vida, além de Alatraste compartilhar com ele os planos de mais uma aventura a seu lado: “(...) *yo senti un júbilo interior, muy luminoso y fuerte, que disimulé acercando la jarra a mis labios. El vino me supo a gloria, y a madurez. A aventura.*” (OR, p.41)

O folhetim retorna como gênero predominante neste volume, com a utilização de elementos como o realismo nas descrições, a abundância de lances de espada, diálogos curtos e ágeis e recursos como as prolepses, que antecipam, de forma resumida, os fatos que ocorrerão com os protagonistas, mas mantendo suspenso o interesse do leitor: “*Y aunque estábamos lejos de sospecharlo,(...) una carta nos esperaba en Cádiz, un amigo en Sevilla, y una increíble aventura en la barra del Guadalquivir. Todo lo cual, y cada cosa a su tiempo, me propongo contar despacio a vuestras mercedes.*” (OR, p. 23). Mas o romance abandona o tom épico que predominava no livro anterior sobretudo para apresentar a recriação de personagens inspirados na literatura picaresca, conforme examinaremos adiante.

O poeta Quevedo ressurgiu na narrativa, confiando à Alatraste a importante missão de resgatar um carregamento de ouro real. Ao receberem a carta de dom Francisco, Íñigo e Alatraste embarcam em Cádiz rumo à Sevilha. São retratadas as belezas do rio Guadalquivir, - “que os árabes chamaram de *Uad el Quevir*, o rio grande” -; mas o que mais impressiona o rapaz é o trabalho dos remadores, composto por escravos mouriscos, turcos e também espanhóis. No presente da enunciação, o narrador recorda sobretudo os sons e odores daquelas máquinas de guerra movidas por músculos e sangue humanos:

“Por contraste, de aquel viaje recuerdo sobre todo el silbato del cómitre marcando el ritmo de boga a la chusma, el olor a suciedad y sudor, el resuello de los forzados acompañándose con el tintineo de las cadenas (...) (...) y de vez en cuando el rebenque se abatía sobre la espalda desnuda de algún remolón para tejerle un jubón de azotes. (...) pocas cosas se inventaron sobre el mar tan semejantes al infierno.” (OR,, p 41-42)

A ordem dada por Alatraste - “nunca deixe que te tragam vivo aqui” –, conclui a forte impressão causada por aquele ambiente. As impressões de Íñigo sobre a vida nas galeras evocam as mesmas opiniões de dom Quixote e Sancho ao se depararem com os homens condenados a remar nas galés. Ao ver tantos homens serem açoitados por apenas um, Sancho indigna-se: “¿*Qué*

han hecho estos desdichados, que así los azotan, y cómo este hombre solo que anda por aquí silbando tiene atrevimiento para azotar a tanta gente? Ahora yo digo que este es el infierno, o por lo menos el purgatorio.” (CERVANTES, 2004, II, p. 1036).

Ao desembarcar em Sevilha, Íñigo deslumbra-se com a cidade que, contrastando com as terras inóspitas e o frio sol de Flandres, tem uma claridade cegadora e atmosfera movimentada. Sevilha é exaltada pelo narrador, que a coloca acima das mais importantes cidades dos impérios gregos e fenícios. Ela é descrita, por meio de antíteses, como uma cidade fascinante e cheia de contrastes, assim como a própria Espanha:

“(...) galeón de plata anclado entre la gloria y la miséria, la opulencia y el derroche, capital de la mar oceana y de las riquezas que por ella entraban con las flotas anuales de Índias, (...), tan rica, pudiente y bella que ni Tiro ni Alejandría en sus días la igualaron. Patria común, dehesa franca, globo sin fin, madre de huérfanos y capa de pecadores, (...).” (OR, p. 43)

Alinhando-se ao modelo folhetinesco dumasiano, os diálogos são abundantes, travados entre Alatraste e o conde, assim como entre o capitão e seu grupo de mercenários. Quevedo não participa dessa nova empreitada, mas comenta a situação exposta pelo conde Guadalmedina, manifestando sua verve sarcástica e mordaz, como quando refere-se à atuação dos governantes na missão oficiosa: “- *Eso es muy típico del modo de actuar de Olivares... Si sale bien no habrá honores públicos, pero si sale mal rodarán cabezas*” (OR, p. 196).” Ao saber que o próprio Felipe IV tencionava comparecer incógnito ao local de embarque da missão, o poeta satiriza: “- *Sólo faltaba eso – (...) - tener al Austria encima de la chepa*” (OR, p. 197).

Um dos curiosos personagens que participam da missão é um funcionário real, o contador Olmedilla. Ele é apresentado como um tipo honrado, inteligente e laborioso; no entanto, a descrição física do personagem deixa evidente o anti-semitismo do narrador, pois corresponde ao estereótipo dos judeus conversos daquela época, que tinham a fama de se dedicarem apenas à ofícios técnicos e intelectuais.: “(...) *era un funcionario gris, un ratón de números y archivos, con auténtico talento para su oficio.(...) Su única pasión conocida eran las cuatro reglas; y la meta de su vida; que las contas cuadraran.*” (OR, p. 82). Também o fato de ser retratado como funcionário do conde-duque Olivares - que procurava acercar-se dos banqueiros portugueses, que eram em sua maioria judeus -, reforça essa idéia.

O mesmo ocorre na descrição do comerciante genovês Garraffa, que fretava o barco em que o ouro seria contabandeado. Ele configura o estereótipo do judeu “ruim”, covarde, delator e corrupto, como fica patente quando Alatraste o ameaça caso ele não fornecesse as informações sobre o contrabando : *“Un charco amarillento se extendia (...), piernas abajo del prisionero. Garraffa empezó a gemir,(...). Al fin recobró el uso de la palabra, y entonces comenzó a hablar de un modo atropellado y prodigioso, (...).”* (OR, p. 111)

Durante o assalto noturno ao barco - que ocorre apenas nos capítulos VIII e IX - Alatraste e seus companheiros são surpreendidos pela presença de uma grande quantidade de mercenários que escoltavam a embarcação, a mando do secretário Alquézar, que também tinha participação no contrabando. Dentre os sicários, estava novamente Malatesta, com quem Alatraste duela, mas o italiano acaba atirando-se ao mar, adiando, como sempre, o desfecho do duelo.

O capitão e sua tropa lutam bravamente, conseguindo assumir o comando do barco, mas a metade de seus mercenários morre durante a refrega. Íñigo acaba ferido no peito, mas sem gravidade. Mais tarde, admite que, apesar da dor, a ferida lhe fazia experimentar um novo e indizível orgulho, evocando, assim, o conceito quixotesco de que *“las heridas dan más honores que los quitan”*. Assumindo a forma das memórias, a narrativa passa para o presente da enunciação, e Íñigo rememora os fatos marcantes daquele dia, evocados pela cicatriz recebida em combate:

“(...) ahora, con el paso del tiempo, tengo otras marcas en el cuerpo, y en la memoria, (...); pero a veces paso los dedos por encima y recuerdo como si fuera ayer la noche en la barra de Sanlúcar, el combate en la cubierta del Niklaasbergen y la sangre del Bravo de los Galeones manchando de rojo el oro del rey.” (OR, p. 275)”

No epílogo do romance, Alatraste é convocado a comparecer diante da realeza que, satisfeita com o desfecho da missão, estava curiosa em conhecê-lo. O privilégio da contemplação dos reis era considerado uma honra suprema, raríssimas vezes concedida a algum afortunado por seus serviços ou influências. Em tais ocasiões, os homens se dobravam até a cintura. Alatraste, como era de se esperar, não se curva diante de Felipe IV. Ao contrário, sustenta firmemente seu olhar, com a impassibilidade de quem nada deve e nada espera.

4.1 *Germanos, rufos e buscones* : personagens da literatura picaresca em *El oro del rey*

“(...) esa jerga del hampa, riquísima, barroca, salpicada de rezos y blasfemias, no está muerta ni es una curiosidad filológica. Además de su influencia en el español que hablamos hoy, la germanía del XVI y del XVII es un deleite de ingenio y una fuente inagotable de posibilidades expresivas.” (PÉREZ-REVERTE, A. *El habla de un bravo del siglo XVII*, 2003)

O complexo hibridismo de gêneros presente em *El sol de Breda* - romance histórico, relato memorialístico, relato épico, etc. - , cede espaço em *El oro del rey* para o retorno do modelo folhetinesco e principalmente para a recriação paródica da literatura picaresca. Se em *O sol de Breda*, o livro lido por Íñigo é *Dom Quixote*, agora o jovem lê, além da segunda parte do *Quixote*, obras da literatura picaresca como o *Guzmán de Alfarache* (1599) e *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618). Tais leituras deixam claro os temas a serem tratados pela narrativa revertiana: o cenário será o da picaresca e o da *germania*¹, no qual atuam personagens degenerados, legítimos representantes daquela Espanha em plena decadência moral.

Sevilha, que era considerada a meca da picaresca, por seu grande fluxo de riquezas que atraía toda a classe de ladrões, é retratada em todo seu esplendor e seus pitorescos habitantes são genialmente recriados. Denominados *rufos*, *jaques*, *jácaros* ou *germanes*, acompanhados de suas *coimas* (amantes que se prostituíam), eles viviam à margem da lei, praticando o crime, a fraude e a prostituição. Suas associações eram denominadas também como *jacaranda* ou

¹ J. Corominas define *germania* como “irmandade formada pelas associações de Valencia e Mallorca a princípios do século XVI na guerra que promoveram contra os nobres; do catalão *germanía* (irmandade), derivado de *germán* (irmão).” (trad. nossa). (*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Espanha: Gredos, 1973). O termo passou a designar as associações de ladrões profissionais, rufiões e criminosos, que chegaram a constituir ‘um Estado dentro de outro Estado’ na Espanha, com linguagem e estatutos próprios, e que exigia aos seus adeptos, para serem admitidos, terem sido previamente condenados a remar nas galeras ou açoitados publicamente. (Pfandl, L. *Introducción al estudio del siglo de oro*, 1994, p. 122)

*jacarandina*² e tinham sua guarida em casas de má fama como o *Compás* de Sevilha, o *Percheles* de Málaga ou o *Azoguejo* de Segovia (PFANDL, 1994, p.122). Conforme escreve Rodríguez Marín no prólogo à edição de *Rinconete y Cortadillo* (1976), de Cervantes: “*En Sevilla, especialmente, era pícaro o apicarado cuando menos hasta el aire que se respiraba.*”

O romance de Pérez-Reverte trava um rico diálogo intertextual com as obras que retrataram o mundo da picaresca e da *germanía*, como *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes; *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; e, sobretudo, com os poemas e *jácaras* de Quevedo, que eram composições poéticas feitas para serem cantadas, cujos versos encontram-se disseminados ao longo dos capítulos. A intertextualidade com as obras do *siglo de oro* se torna explícita quando o narrador menciona que aqueles locais já foram descritos “pelas melhores plumas das letras espanholas, desde o grande Dom Miguel de Cervantes até Dom Francisco de Quevedo”, por isso escusa-se a “*abundar en la materia*” (OR, p. 149). Mas a *materia* é o tema principal do romance, que recria com maestria o cenário sevilhano e os personagens que integravam aquele mundo..

Conforme observa Graciela Reyes (1984, p. 45-6), os estudos sobre a intertextualidade literária centram-se principalmente em obras particulares e as bases teóricas dessas análises são confusas, dada a vastidão do fenômeno que impediria submetê-lo a um rigor teórico definitivo. Na realidade, por mais rigorosa que seja a teoria relativa a qualquer assunto, dificilmente ela será definitiva. Por outro lado, o estudo sistemático da intertextualidade tem trazido luzes sobre esse elemento essencial do discurso literário. A colaboração do teórico francês Gérard Genette (2006), por exemplo, é fundamental, tendo tanta importância quanto os seus estudos sobre a narrativa no âmbito da narratologia. Em *Palimpsestos* (2006), Genette aponta que o objeto da poética não é o texto, mas a *transtextualidade* ou *transcendência textual do texto* que define da seguinte maneira: “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (p. 7). Não há, portanto, texto sem transcendência textual.

O teórico sustenta a existência de cinco tipos de relação transtextual: a *intertextualidade*; a *paratextualidade*; a *arquitextualidade*; a *metatextualidade* e a *hipertextualidade*, sendo esta a matéria principal de seu estudo. A hipertextualidade é definida com toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um anterior A (hipotexto). Genette, propõe,

² *jacaranda* ou *jacarandina* era a linguagem dos rufiões e ladrões; por extensão funcionava às vezes como sinônimo de *germania*. Também se empregava para designar o tipo de linguagem em que costumavam ser escritas as *jácaras*, que eram composições poéticas feitas para serem cantadas.

nesse caso, a noção de texto de segundo grau ou texto derivado de outro preexistente. A derivação é tanto de ordem descritiva, em que um texto ‘fala’ de outro quanto de outra ordem, como quando B não fala de A, mas não poderia existir sem ele. O autor distingue, na relação hipertextual, duas formas de transformação: a simples ou direta e a por imitação.

No sétimo capítulo do livro, o teórico procura precisar seu objeto de estudo, elaborando um quadro geral das práticas hipertextuais, a começar da paródia. A seu ver, o termo *paródia* encobre uma confusão bastante problemática, porque designaria tanto a deformação lúdica quanto a transformação burlesca e ainda a imitação satírica de um estilo. Todavia, tal convergência mascara uma diferença estrutural importante entre tais procedimentos: a *paródia* estrita procede por *transformação do texto* e o *pastiche* por *imitação do estilo*. Para o teórico, as práticas hipertextuais do pastiche e da paródia visam ao que ele chama de “regime lúdico do hipertexto”, sem intenções agressivas ou zombeteiras. A proposta genettiana é chamar de *paródia* o desvio do texto com transformação mínima; *travestissement*, a transformação estilística com função degradante; *charge*, o pastiche satírico e *pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de intento satírico. Lembra, porém, uma forma de hipertextualidade de enorme importância na literatura atual que é a *paródia séria*. A categoria funcional do “sério” traz, para Genette (2006, p. 36), a necessidade de propor a palavra *transposição* para as transformações paródicas sérias. A transposição ou transformação, por sua vez, compreende outras formas de hipertextualidade, tais como a prosificação, a amplificação, a redução, a transmodalização, a transestilização, a narrativização, dentre outras.

Assim, em nosso exame das práticas hipertextuais presentes na narrativa revertiana, utilizaremos como suporte teórico a classificação proposta por Genette. Conforme mencionamos, o romance trava um farto diálogo com as produções da narrativa picaresca. Os pitorescos habitantes dos bairros sevilhanos são retratados por meio do pastiche da linguagem presente no *Buscón* de Quevedo:

Y en torno al sitio menudeaba la chusma germanesca, (...), rufianes, bravos del barrio de la Heria, tratantes en vidas y mercaderes de cuchilladas (OR, p. 88, grifo nosso.)

(...) me topé un condiscípulo mío de Alcalá, (...). Trataba en vidas, e era tendero de cuchilladas, (...) (QUEVEDO, 1960, p. 261, grifo nosso.)

Podemos perceber que o vocabulário da *germanía* aparece integrado à narração, o que o torna acessível ao leitor atual. Versos de Quevedo também são constantemente citados para ilustrar os costumes da época. Uma de suas famosas *letrillas* - composições satíricas que circulavam anônimas - , é mencionada para qualificar os frequentadores dos bordéis famosos, como o Compás: “*Puto es el hombre que de putas fía / y puto el que sus gustos apetece (...)*”. O famoso *Compás de la Laguna* é mencionado na narrativa revertiana como sendo dirigido por “um tal Garciposadas el Tostao” (tostado), cujo apelido procedia do fato de ter dois irmãos já condenados à fogueira pela Inquisição por sodomia e práticas judaizantes.

O narrador alude ao crítico Miguel García-Posada, um desafeto do autor e alvo de sua recriação satírica. Ele é citado como um rufião que desempenharia “*el grave oficio de taita o padre de la mancebia, y engrasaba voluntades para el buen discurrir del negocio (...)*” (OR, p. 88). São citados versos de uma das chamadas *jácaras* de Quevedo (1952), *Los borrachos*, em que o poeta narrava a ida de dois valentões às galeras, os quais, ao contrário do dono do bordel, não puderam subornar os guardas. Os versos de Quevedo comprovam a venalidade da justiça naquela época: *en Sevilla es chica y poca, / donde firman la sentencia / al semblante de la bolsa.* (OR, p. 89)

A configuração de personagens que são recriações satíricas de críticos que teceram comentários depreciativos sobre suas obras, assim como personagens que homenageiam algum amigo, é um recurso ocasionalmente utilizado pelo escritor, conforme já observou Sanz Villanueva (2002).

Na descrição do famoso bordel sevilhano, pode se entrever a indulgência e a simpatia do narrador pelo local e os hábitos de seus frequentadores:

“(...) *el Compás era cada noche discurrir de gente, y fiesta profana, y vino de lo mejor y más fino, (..) Allí se bailaba la lasciva zarabanda, se templaban lo mismo primas que terceras, y cada cual hacía su avío. En la mancebía moraban más de treinta sirenas, (...), a las que el sábado por la mañana (...) visitaba un alguacil para ver no estuvieran infestadas del mal francés (...).*” (OR, p. 89)

Fica evidente que não há intenção moralista ou elogiosa na descrição dos locais frequentados pelos pícaros e valentões, e tampouco na descrição dos próprios personagens. A narrativa elabora um pastiche da linguagem da época, em que a sífilis era denominada ‘mal francês’ (na França era chamada de ‘mal espanhol’). A frase “*templaban lo mismo primas que*

terceras, y cada cual hacía su avío” joga com a múltipla acepção das palavras *prima* (que em espanhol tanto pode designar o parentesco familiar como referir-se à “primeira” em um lance amoroso) e *tercera* (alcoviteira, intermediária em relações amorosas). Ademais, os dois vocábulos também designam as cordas correspondentes do violão. Trata-se de uma expressão comum na época retratada, também presente no *Quixote* (CERVANTES, 2004, II, p. 849).

A verve crítica de Quevedo é novamente trazida à tona quando o personagem cita mais uma de suas *letrillas*, intitulada “*Este mundo es juego de bazas, que sólo el que roba triunfa y manda*”, ao saber que o barco a ser abordado carregava duas mil barras de ouro não declaradas: “*Toda esta vida es hurtar/no es el ser ladrón afrenta/que cómo este mundo es venta/en él es propio el robar*”(OR, p. 76).

Quevedo, Alatríste e Íñigo, ao irem ao encontro do conde de Guadalmedina, que lhe daria detalhes sobre o assalto ao barco, deparam-se com aguazis (oficiais da justiça) e guardas, que exigem a entrega de suas armas. A narrativa inspira-se em um dos episódios do *Buscón*, em que Pablos e seus companheiros enfrentam a justiça. Na recriação do episódio, ocorre a modalidade da transformação por amplificação, própria da hipertextualidade, de acordo com a tipologia de Genette:

“Llegamos a la calle de la Mar, donde encaró con nosotros la ronda. No bien la columbraron, cuando sacando las espadas, la embestieron. Yo hice lo mismo; limpiaron dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas, al primer encuentro. El alguacil puso la justicia en sus pies, y apelló por la calle arriba dando voces; (...) y al fin nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos reparamos del rigor de la justicia, (...).” (QUEVEDO, 1960, p. 267)

“- Ténganse presos en nombre del rey. (...)
- No es de bien nacidos sufrir este desafuero - dijo.
- Que vuestra merced lo sufra o no – expuso desabrido el alguacil -, se me da dos maravedis. (...)
Con aquella fineza, el lance estaba servido. (...)
- Es gente principal – hizo el último intento Quevedo.
- Y yo soy el duque de Alba. (...)
- Si salimos bien y nadie nos identifica – (...), - mañana habrá tierra sobre el asunto... Si no, señores, la iglesia más próxima es la de San Francisco. (...)
Y entonces, al mismo tiempo, Quevedo, Alatríste y Guadalmedina metieron mano a la blanca, en la calle relucieron siete aceros desnudos, y todo ocurrió a un ritmo endiablado; cling, clang, herreruzas echando chispas, los corchetes gritando ‘en nombre del rey (...).’” (OR, pp. 92-94)

O episódio, descrito resumidamente no livro de Quevedo, expande-se em uma longa cena repleta de ação e diálogos de frases curtas e ágeis, além da presença de onomatopéias. Cabe enfatizar que a passagem reforça a imagem de um Quevedo valente e *buscón*, que transforma em versos tanto os duelos como as bravatas empreendidas ao lado de Alatríste, a qual vai se afirmando ao longo das narrativas. Após o duelo, o poeta alegremente cita alguns versos de sua comédia, intitulada *Pero Vázquez de Escamilla* (QUEVEDO, 1952, p.714), na qual o histórico ladrão relaciona seus feitos. A alusão aos versos pretende equiparar a valentia e a destreza de Quevedo, Alatríste e Guadalmedina à do valentão sevilhano, que também enfrenta a *gurullada*, isto é, a tropa de *guros* ou *corchetes* (guardas) e aguazis: “*Acudió la gurullada / a las voces y al reclamo / acepillé dos corchetes; / di de cenar a los diablos*” (OR, p. 96). A passagem também alude ao hábito de “*acoger al sagrado*”, ou seja, abrigar-se numa igreja, que eram considerados espaços protegidos da lei, por isso os marginais ali buscavam refúgio.

Para recrutar mercenários e espadachins para o assalto ao barco, Alatríste percorre as tabernas sevihanas. O capitão se sente à vontade naquele mundo, pois ele próprio já tinha estado recolhido nos pátios das igrejas de Sevilha. A visita aos pitorescos habitantes do pátio da catedral sevilhana é ilustrada pelos versos de um dos chamados *bailes* de Quevedo, intitulado “*Los valientes y tomajonas*” (Quevedo, 1952, p.576). A inserção dos versos na cena em que Alatríste está à procura dos bravos reforça a idéia de que em Sevilha já não abundavam valentes que *hendían* (‘rachavam’) ou *pautaban* (‘riscavam’) caras, como os mencionados pelo poeta: “*Quién vió a Gonzalo Xeniz, / y a Gayoso y a Ahumada / hendedores de personas / y pautadores de caras.*” (OR, p. 146) - , uma vez que, “*entre tanto matarife profieso no pocos lo eran de boquilla. (...), voceadores de hombres que no mataron y de guerras donde no sirvieron*” (OR, p. 147).

No *Buscón* de Quevedo, Pablos, de volta à Sevilha, vai a uma taberna onde aprende a comportar-se como seus novos companheiros valentões, que são descritos no capítulo final do livro. *El oro del rey* recria parodicamente a descrição, desta vez dos habitantes do famoso *Patio de los Naranjos*, da Catedral de Sevilha, com o mesmo humor:

“*Estando en esto, (...) entraron cuatro de ellos, (...), andando a lo columpio, (...) los sombreros empinados sobre la frente, altas las faldillas de delante, (...), un par de herrerías enteras por guarniciones de espadas y dagas; (...), los ojos, derribados, la vista fuerte, los bigotes buídos a lo cuerno.*” (QUEVEDO, 1960, p. 263-264)

“Allí, el que menos estaba retraído por abrirle a alguien una zanja de a palmo en la cara, o por aliviar almas de su corrupta materia. Cargaban más hierro que un espadero toledano, y todo eran coletos de cordobán botas vueltas y sombreros de mucha falda, bigotazos y andares zambos.” (OR, p. 150)

Caberia ressaltar o pastiche da linguagem presente na narrativa quevediana: *andares zambos / andando a lo columpio* (balançando-se); *carregam um par de herrerías enteras / más hierro que un espadero toledano* (Toledo é famosa até hoje por seus fabricantes de espada); *sombreros empinados, altas las faldillas / sombreros de mucha falda* (abas largas); *bigotes buídos a lo cuerno / bigotazos*.

Ao contrário do *Buscón* de Quevedo, em que o narrador resume em algumas páginas a vida de Pablos junto aos valentões de Sevilha, no romance de Reverte o tema da chamada *vida hampesca* ocupa pelo menos um terço da obra. No encontro de Alatraste com um velho conhecido, ex-soldado, agora recolhido no pátio da catedral sevilhana, destaca-se o ágil e bem-humorado diálogo travado entre os dois:

- *Que me cuelguen en la ele de palo – (...) sí no es el capitán Alatraste.*
 - *Lo que me extraña, señor don Juan Jaqueta, es que no os hayan colgado todavía.*
El bravo soltó dos blasfemias y una carcajada (...). Sin rodeos, el capitán le dijo al otro que había un asunto para él.
 (...)
Vive Dios que me acomoda; porque los precios de nuestro oficio, señor capitán están por los suelos. Ayer mismo vino a verme alguien que pretendía una mojada al querido de su legítima por sólo veinte ducados. ¿Qué os parece?
 - *Una vergüenza.*
 - *Y que lo digáis – (...) – Así que le respondí que por esa tarifa lo más que cuadraba era un tajo de diez puntos en la cara., (...). Discutimos, no hubo arreglo, y a pique estuvo de darle el hurgón al cliente, pero gratis.” (OR, p. 153-155)*

Alatraste surpreende-se pelo fato de que o valentão ainda não tenha sido pendurado na “*ele de palo*” (‘*ele de pau*’) ou seja, a forca. A passagem evoca um insólito diálogo presente em *Rinconete y Cortadillo*, travado entre um dos valentões pertencentes à confraria de ladrões

chefiada por Monipódio – este descrito como o “mais rústico e disforme bárbaro do mundo” - e um cliente. O freguês acusa o bravo Chiquiznaque de não haver cumprido o serviço encomendado, pois, ao invés de esfaquear o rosto de certo comerciante, marcou a cara de seu laçao. O valentão alega bem-humorado que o desafeto tinha um rosto tão pequeno que não poderia caber nele um corte de catorze pontos. Após receber sutis ameaças de Monipódio, o cliente resolve pagar o serviço. Na alusão ao episódio da novela cervantina, pode-se afirmar que ocorre a modalidade hipertextual da transformação por redução.

Assim como na novela cervantina, em que as opiniões do narrador surgem praticamente apenas nas linhas finais da novela, os diálogos do romance são apresentados quase sem a emissão de juízos de valor por parte do narrador, o qual descreve com indulgência e simpatia aquele mundo. O romance alcança seu auge no antológico capítulo intitulado “*La cárcel real*”, que recria genialmente a narrativa *hampesca* (de *hampa*, conjunto de pícaros e malfeitores), cuja apresentação é precedida pelo comentário metanarrativo do narrador: “(...) *pues aseguro a vuestras mercedes que la cárcel de Sevilla merece capítulo aparte*”. (OR, p. 159)

Alatriste, que visita o cárcere de Sevilha em busca de novos ‘soldados’ para sua tropa, vai ao velório de Nicásio Ganzúa, “*primoroso ejemplar de la jacaranda*” (OR, p. 168), cuja execução está marcada para o dia seguinte. O insólito episódio da despedida de um camarada ainda vivo - chamado no jargão germanesco de *echar tajada* – é uma recriação paródica inspirada nos personagens retratados no *Buscón* e em *Rinconete y Cortadillo*, assim como nos episódios narrados na *Relación de la cárcel de Sevilla*, de Cristóbal de Chaves, e no *Guzmán de Alfarache*, cujo autor, Mateo Alemán, esteve preso naquele cárcere, assim como Miguel de Cervantes; local onde “*toda incomodidad tenía su asiento y todo triste ruido hacía su habitación*”, como diz o referido autor em seu prólogo do *Don Quijote* (2004, p. 7).

No capítulo VII do livro III da segunda parte de *Guzmán de Alfarache*, o protagonista, por seus roubos e trapanças, vai parar no referido cárcere. O narrador assim define a prisão: “*Ella es un paradero de necios, escarmiento forzoso, arrepentimiento tardo, prueba de amigos, venganza de enemigos, casa de locos donde cada uno grita y trata de sola su locura. Siendo todos reos, ninguno se confiesa por culpado ni su delito por grave*” (ALEMÁN, 1953, p. 117-18).

Contrastando com o tom pseudomoralizante da narrativa de Alemán, o narrador Iñigo afirma que apenas relatará o que viu e ouviu durante a visita que fez ao notório local com seu

amo. Assim como o narrador de *Rinconete y Cortadillo*, Íñigo assume, neste capítulo, a perspectiva de um narrador-observador, tentando isentar-se de fazer comentários sobre a atuação da confraria reunida em torno de Ganzúa. A narração confere um aspecto teatral às cenas, nas quais os gestos, as falas e jogo cênico dos personagens são mais relevantes que o espaço:

“Aquella peligrosa jábega de marrajos menudeaba en los jarros de vino con (...) tajadas de tocino frito; se apellidaban unos a otros de uced, vuacé, señor compadre(...), y pronunciaban las haches y las ges y las jotas muy a lo jácaro, diciendo gerida, aliherarse, humo, jumo, mohar (...). Se brindaba por el alma de Escamilla,(...) y por la de Nicasio Ganzúa, esta última allí presente y todavía dentro de su pescuezo. (...) “– A vuestra honra, señor camarada”, (...) -, y cada vez todos (...) se llevaban muy serios los vasos a la boca para hacer la razón; que no se viera igual en un velorio de Vizcaya ni en una boda flamenca. Y me maravillaba, en aquello de la mentada honra de Ganzúa, al verlos beber, que fuera tanta.” (OR, p. 174)

Apesar de anunciar que apenas narrará o que viu e ouviu no velório do bravo, entre o narrador-Íñigo e o mundo descrito interpõe-se comentários de cristalino bom-humor e ironia, que amenizam as tintas realistas da narrativa, como o que faz sobre o brinde às almas dos mais famosos rufiões sevilhanos, além do próprio Ganzúa, *“esta última allí presente y todavía dentro de su pescuezo”* -, assim como sobre a suposta honra dos *germanos*: *“Y me maravillaba, en aquello de la mentada honra de Ganzúa, (...), que fuera tanta”* (OR, p. 174). O comentário evoca o trecho do último capítulo do *Buscón*, em que Pablos bebe numa taverna com seus novos companheiros que conhece em Sevilha: *“empiezan – por bienvenido – a beber a mi honra, que yo, hasta que la vi beber, no creí que tenía tantas.”* (QUEVEDO, 1960, p. 265). Assim como no velório de Ganzúa, Pablos e os valentões derramam *“vino en cantidad a la ánima de Escamilla”* (idem, 1960, p. 265). A cena também traz à tona o vocabulário germanesco que o companheiro do *buscón* Pablos, Matorral, ensina ao iniciante: *“(..) y haga vucé cuando hablare de la g, h, y de la h, g; y diga conmigo: gerido, mogino, mohar, (...) y harro de vino”* (QUEVEDO, 1960, p. 262).

Fica evidente que o narrador nos apresenta aquele microcosmo como uma Espanha em miniatura, composta pelos mesmos vícios e dirigida por regras escusas, em que guardas e o alcalde eram subornados, tudo se comprava e vendia, *“y era más desahogado gozar de dinero que de justicia (OR, p. 170)”*. Os rufiões usam seus chapéus à moda dos ‘grandes de Espanha’ e se consideram fidalgos tão honrados quanto eles.

Os personagens secundários, por suas observações ou por traços individuais, têm grande relevo. A descrição física e de seus adereços, muitas vezes baseadas em comparações insólitas, os torna memoráveis, como a do bravo Nicasio Ganzúa, (cujo sobrenome significa *gazua*, espécie de chave falsa usada por ladrões para abrir fechaduras), “*mocetón que frisaba la cuarentena como el filo de una daga frisa el esmeril: cetrino, peligroso, ancho de manos y de cara, con un mostacho de a cuarta cuyas feroces puntas se le alzaban casi hasta los ojos*” (OR, p. 175, grifo nosso). O rufião encara com gravidade solene seu velório – “*morir es un trámite, señores*”, afirma repetidas vezes. O personagem, em sua valentia algo cômica, quer rivalizar-se com Escarramán, o mais famoso rufião sevilhano, cujas façanhas, prisão e morte foram contadas na famosa *jácara* homônima de Quevedo.

Assim sendo, o romance retoma a concepção cervantina na construção dos personagens, presente sobretudo em *Rinconete y Cortadillo*. Os pícaros e mercenários, comumente representados sob aspectos baixos e sujos na literatura picaresca (*El buscón*, *Lazarillo de Tormes*), são sublimados, tal como ocorre na narrativa cervantina, como podemos perceber na descrição da marcante figura de Ginesillo el Lindo,

“un atildado jaque rubio de mirada afable y sonrisa peligrosa, que llevaba el pelo a la milanese, largo y sedoso, hasta los hombros, (...). Como todos sabían, el tal Ginesillo era ahembrado (...), pero en cuestión de hígados no tenía que envidiar a nadie, y resultaba tan peligroso como un alacrán doctorado en esgrima.” (OR, p. 176).

El Lindo, “perigoso como um escorpião”, “*se comió tres ansias sin pestañar ni dar el bramo*”, isto é, aguentou três sessões de tormentos sem delatar a seus companheiros ou a si próprio, uma vez que “*las mismas letras tiene un no que un sí*” (OR, p. 156), conforme já afirmavam os prisioneiros que dom Quixote libertou em suas andanças, assim como Cortadillo também dizia a seu mestre Monipódio.

Seguindo de perto os procedimentos da mencionada novela cervantina, a dimensão pictórica dos personagens é dada pelos trajes, feições e adornos: o cabelo loiro e sedoso, o sorriso dúbio de Ginesillo, seu violão, caracterizam o bravo, assim como o baralho, os bigodes, tatuagens e cicatrizes qualificam Ganzúa e os demais personagens. Também em *Rinconete y Cortadillo*, os traços físicos têm a qualidade de atavio: Monipódio e sua baixa estatura, mãos peludas e pés enormes; as prostitutas Cariharta e Gananciosa com seu canto, os lábios muito pintados e seus

mantos (que mais revelavam do que encobriam); Rincón e Cortado e seus farrapos; todos eles, assim como os personagens descritos por Reverte, ficam gravados na mente do leitor devido a suas magistrais caracterizações e adereços.

Dessa forma, o mundo dos marginais retratado por Reverte sintoniza-se com a realidade sublimada de Cervantes em sua descrição dos valentões frequentadores do pátio de Monipódio, bem como distancia-se do *Buscón* de Quevedo, que retrata de modo repulsivo e caricaturesco a figura do pícaro, ademais de oferecer uma visão grotesca do ambiente picaresco. O ponto alto do *Buscón* é o estilo e a linguagem, repleta de frases de duplo sentido e alusões burlescas de insuperável vigor expressivo.

O velório de Ganzúa é animado pelo *baile* do poeta Quevedo, cantado e tocado por Ginesillo: “*Los valientes y tomajonas*”, já citado anteriormente no romance. Os versos falam das façanhas dos bravos e também do fatídico destino que sempre os aguardava: “*los años todo lo mascan/ poco duran los valientes/ mucho el verdugo los gasta.*” (OR, p. 169) Assim como o bravo Olmedo, mencionado nos versos, valentões como Ganzúa costumavam terminar “*en galeras, bien estiradas las palmas, en el pescuezo de un remo*”, “*(...) o en el más solvente mal de soga o enfermedad de cordel*”, (OR, p. 168-69), como era denominado o enforcamento no bem-humorado jargão germanesco.

A narrativa revertiana também inspira-se na *Relación de la Cárcel de Sevilla*, de Cristóbal de Chaves, escrita entre 1585-1597. Seu autor era advogado da Real Audiência de Sevilha e conhecia bem o local e seus habitantes. Esse texto, composto por meros relatos encadeados, quase não possui qualidades literárias, tendo maior valor documental; contudo, foi a fonte na qual Mateo Alemán também inspirou-se em sua recriação do cárcere sevilhano. O romance elabora um diálogo impagável entre Ganzúa e seus condiscípulos, a partir da ampliação dos casos relatados em um desordenado discurso indireto por Chaves, como podemos comparar nas passagens a seguir transcritas:

“*Prendieron dos hombres por salteadores (...) fueron condenados a ahorcar y hacer cuarto, (...) comienzan a entrar otros presos amigos de la hoja, (...), haciendo su parlamento de consolatoria, donde se dicen graciosísimas cosas sobre su pleito y sentencia (...). Otros le prometen, si Dios les da libertad de matar a la otra parte porque lo siguió y no quiso perdonar. Otros le certifican que harán otro tanto al que lo sopló, otros que a los testigos que dixeron contra él, (...) y al verdugo porque le dió el tormento muy grave estando pagado, (...).*”(CHAVES, 1597)

“- En cuanto al fuelle de mi fragua – dijo en ésas Ganzúa -, tampoco digo a vuacedes más.
 (...). Por descontado que el soplón que había puesto al senõr Ganzúa en tan mal trance sería aligerado de su resuello, (...).
 -A ser posible, y si no es mucha molestia, despachen también al corchete Mojarilla, que me puso mano con muy malos modos (...)
 Podía contar Ganzúa con ello, (...). Pese a diez y a Dios que Mojarilla podía irse dando por sacramentado.
 -Tampoco estaría de más – se acordó el rufián tras pensar un rato – saludar de mi parte al platero.
 Quedó incluido el platero en la relación. (...).” (OR, p. 181-182)

Pode-se afirmar que, na recriação do relato de Chaves, ocorre a *transmodalização* (passagem de um modo narrativo a outro), um tipo de transposição próprio da hipertextualidade e, em princípio, formal (GENNETE, 1982, p. 323). Assim, o discurso narrativizado transmuta-se num diálogo insólito e bem-humorado, em que se destaca a linguagem germanesca, que aparece perfeitamente integrada à narrativa. O bravo Ganzúa solicita a seus companheiros que o *soplón* ou o *fuelle*, isto é, aquele que ‘soprou’, ou seja, delatou, seja “*aligerado de su resuello*” (‘aliviado de seu fôlego’) e, de passagem, ainda encomenda mais algumas mortes.

Como se pode perceber, o ponto alto da narração de Chaves é a linguagem, que recria com realismo o mundo germanesco. Várias falas são praticamente transcritas pelo narrador revertiano, estabelecendo uma intertextualidade apoiada na alusão, como se pode notar no trecho em que os amigos do rufião Gaunzúa prometem cuidar de sua companheira, a Aliviosa; ou quando os bravos manifestam seu pesar antecipado pelo enforcamento do companheiro:

“- Sólo siento por mi Maripizca – dijo Ganzúa entre vino y vino. (...)
 Esté sosegado voacé que nadie le dará pesadumbre, y de mi cuenta corre, dijo uno. O de la mía, apuntó outro.” (OR, p. 181)

“(...) de la Señora Baltrana, no lleve voacé cuidado que aquí quedo yo, y nadie le dará pesadumbre; eso le encargo, aun respondió el que había de morir,(...)” (CHAVES, 1597)

“- Pesadumbre me da – dijo outro preso (...) – que no esté firmada mí sentencia, que la espero de un día para outro. ...Y malhaya el diablo que no me llegue hoy mismo, porque con gusto acompañaría mañana a voacé.” (OR, p. 177)

“(.) y dijo en estos lances, vera vuesse, lo que sienten sus camaradas, plega Dios, que lo sean en el cielo, que una sentencia me falta y mal aya el Diablo, porque la dicha no viene oy por acompañar a vuesse, (...)” (CHAVES, 1597)

Outras passagens do romance também efetuam uma alusão intertextual aos comentários de Chaves sobre a ‘honrosa’ atitude dos bravos da Heria, famoso bairro sevilhano, diante de sua execução iminente, assim como sobre a venalidade da justiça:

“- Bien hace uced de encarar el trago con las mismas con que encaró la vida – opinó un cariacuchillado (...)

Asintieron solemnes los germanes, (...) y todos sabían que en el trance del día siguiente no había de volver el rostro ni predicar; que para algo era muchísimo hombre y vástago de Sevilla, resultaba público que la Heria no paría cobardes (...).” (OR, p. 178)

“Bien se que les pesa a todos, replicó otro enlutado, vuesse tenga la muerte como ha tenido la vida,(...) y lleve buen animo, y quando saliere, si lloraren las presas no les vuelba el rostro, (...) ni sea predicador, pues es hijo de Sevilla y no ha de demostrar punto de cobardia, (...).” (CHAVES, 1597)

“Un compadre apuntó que, a pleito malo, por amiga la lima sorda, es decir el escribano. (...) Dénos Dios favor del juez, decía outro, y al menguado que la quisiere, justicia. (...)” (OR, p. 177)

“Otros dicen, que el Escribano no devió de estar pagado y que a un pleito malo por amigo al escribano: Otros que dicen yo favor y quien quisiere justicia.” (CHAVES, 1597)

O narrador revertiano procura isentar-se de emitir juízos de valor sobre as atitudes dos bravos, ao contrário da narrativa de Chaves, cujo narrador julga negativamente a atuação dos presos : *“Digo esto para que se atienda que esta gente estragada y perdida quando van a morir les parece que van a bodas, (...) y hacen demostraciones y visages de bravos, casi dando a entender que no sienten la muerte, y que la tienen en poco” (CHAVES, 1597)*. Na narrativa revertiana, os comentários do autor implícito sobre o comportamento dos rufiões somente surgem nos capítulos finais do livro.

A entrada em cena dos oficiais é um dos pontos altos do capítulo. Os valentões, reunidos em volta da mesa de jogo, sequer param de jogar enquanto o escrivão profere a sentença de Ganzúa. A narrativa recria magistralmente outro caso brevemente narrado por Chaves, como podemos verificar nas passagens abaixo descritas:

“En ésas andaban cuándo (...) entraron, negros como cuervos, el escribano de la Justicia, el alcalde con alguaciles y el capelán (...).(…) el escribano (...) leyó que por justicia del rey (...) el llamado Nicasio Ganzúa sería ejecutado mañana, etcétera. (...). Oíalo recitar el mentado sin inmutarse, atento a sus naipes, (...).

- *¿Podría vuacé repetirme lo último, que no estaba muy atento?
Picóse el escribano, diciendo que las cosas solo se leían una vez, (...).*
- *A un hombre de mis hígados – respondió el reo – (...) los pormenores se le dan lo que a vuacé un pastel de a cuatro... Lo que quiero saber es si hay esparto, o no.*
- *Lo hay. A las ocho en punto.*
- *¿Y quién firma esa sentencia?*
- *El juez Fonseca.*
Miró el reo a sus compañeros de modo significativo (...). A ser posible, el soplón, el corchete y el platero no iban a hacer el viaje solos.
- *Bien puede el mentado juez – dijo Ganzúa (...) – darme sentencia como lo que es, y quitarme la vida con ella... Pero que él sea tan honrado que salga a reñir conmigo, espada en mano, y veremos quién le quita la vida a quién.” (OR , p. 185-86)*

“y ha havido hombre que estando jugando a los naypes le han notificado sentencia de muerte y que (...) (...) muy en su juicio responde a el Escrivano quando les hace semejantes notificaciones: ¿quien dió esa sentencia? y diciendo que el Alcalde de la Justicia o Teniente, ha respondido: puédelo hacer como Juez, pero sea el tan honrado que con una espada en la mano salga a reñir conmigo y veremos quien mata a quien. (...) y porque algunos bachelleres presos le aconsejan que (...) diga que apela, dice a vuacés: ¿Señor?(...), ponga que apelo treinta veces: y diciendo el escrivano que para quien apela, responde: apelo para Dios y que se yo digo, que apelo para esos Sres. Padres de la Audiencia, (...)” (CHÁVES, 1597)

Na recriação do episódio, ocorre a modalidade da transposição por amplificação, própria da hipertextualidade, de acordo com a tipologia genettiana. Cabe observar que, a partir de um relato breve, o romance cria um diálogo extenso, do qual reproduzimos apenas um trecho. O orgulhoso rufião, ao contrário do protagonista de Chaves, não faz nenhum tipo de apelação de sua sentença; apenas quer saber se haverá ‘*esparto*’ (alusão metonímica à corda da forca, que é feita da fibra desse vegetal). Também despreza os apelos do capelão para confessar-se – “*no querrá su paternidade que lo que no bramé en las primeras ansias vaya a pregonarlo en la postrera*” (OR, p. 186) -, e novamente encomenda mais mortes a seus colegas.

Outra figura pitoresca reproduzida neste capítulo é Maripizca, a Aliviosa, a *coima* de Ganzúa. A descrição de seu relacionamento com o rufião inspira-se na relação conflituosa do par Juliana, ‘a Cariharta’, e Repollido, de *Rinconete y Cortadillo*. Cariharta, desgrenhada e chorosa, pede abrigo a Monipódio por ter sido surrada por seu amante; Repollido chega e o casal discute com violência, mas acabam fazendo as pazes. A despedida de Maripizca e Ganzúa evoca parodicamente a tragicômica atuação de Cariharta no pátio de Monipódio, conforme se pode perceber nas seguintes passagens:

“Había estado a visitarlo por la tarde con mucho grito y alboroto: a ver la luz de mis ojos y el sentenciado de mi alma, (...), desmayándose a cada cinco pasos en los brazos de veinte bergantes camaradas del reo; (...). Habíase despedido la cantonera con mucho garbo, encareciendo los hígados de su jayán, y con un ‘tan sano y tan gallardo le quiero ver en el outro mundo, valeroso.’ Era la Aliviosa, dijo Ganzúa, mujer buena y diligente trabajadora, (...). Y en cuanto a la marca de navaja en la cara, precisó, eso era algo que no la afeaba demasiado (...). Amén que un jiferazo a tiempo (...) también era saludable muestra de cariño; y la prueba era que a él mismo se le arrasaban de lágrimas los ojos cada vez que se veía en la obligación de molerla a palos. (...)” (OR, p. 179-180)

“(...) Venía descabellada, y la cara llena de tolondrones; y así como entró en el patio se cayó en el suelo desmayada. (...)
- Desta manera – prosiguió – me há parado aquel ingrato del Repollido, debiéndome más que a la madre que le parió. (...)
La Gananciosa tomó la mano a consolalla, (...):
- (...) que sepas, hermana Cariharta, si no lo sabes, que a lo que se quiere bien se castiga, y cuando estos bellacones nos dan, y azotan, (...) entonces nos adoran; si no, confíesame (...), después que te hubo Repollido castigado y brumado, ¿no te lo hizo alguna caricia?
- ¿Cómo una? – respondió la llorosa – Cien mil me hizo, (...), y aún me pareceme que casi se le santaron las lágrimas de los ojos después de haberme molido.
(...)
- ¡Téngale, no se vaya, que hará de las suyas! (...); ¡Vuelve acá, valentón del mundo y de mis ojos! (...)” (CERVANTES, 1976, pp. 92-96)

A narrativa recria a violenta relação amorosa, passional e primitiva, do par cervantino. Ambos os rufiões se ‘comovem’ ao espancar suas amantes; e a reconciliação posterior é certa. Assim como na novela cervantina, a narrativa revertiana tenta amenizar, por intermédio da ênfase nos aspectos tragicômicos, a violência e a misoginia que regia aquelas relações amorosas. Na recriação revertiana, a hipertextualidade assume a forma da transposição por transmodalização, devido à mudança do modo narrativo, que assume a forma do discurso indireto livre, ao passo que a narrativa cervantina constitui-se principalmente por diálogos.

Outro importante elemento cênico presente na narrativa é o canto, sempre entoado pelos valentões - *“El que quiere triunfar/(...) salga de oros/ que salir siempre de espadas/ es de locos” (OR, p. 175)* – enquanto bebem e jogam. Os versos mencionados pertencem a um trecho do *Baile de las armas*, do poeta Quevedo (1952), em que há uma personagem briguenta chamada Maripizca la Tamaña, *“aguadañada de cara”*, ou seja, com a face riscada de faca, na qual o romance deve ter se inspirado para a criação da personagem Maripizca, amante de Ganzúa.

Um dos integrantes da nova tropa de Alatríste é Saramago o Português, que se sobressai dentre os demais devido ao seu aspecto de fidalgo e sua atuação intelectual. Trata-se, evidentemente, de uma recriação paródica que homenageia, de modo ambíguo, o escritor José Saramago: “*Había sido teólogo en Coimbra, se contaba, hasta que un mal lance púsolo en el camino de la jacarandina. Todos lo tenían por hombre de leyes y letras, amén de toledana, (...), tenía el aire hidalgo y mesurado* (OR, p. 179).” Ele leva sempre um livro no bolso do casaco e, durante o percurso a pé nas areias da baía de Sanlúcar, onde o barco holandês estaria ancorado, recita versos do Canto V dos *Lusíadas*: “*Porém eu cos pilotos na arenosa praia (...) / me detenho em tomar do sol a altura / e compassar a universal pintura*” (OR, p. 241). A alusão intertextual à epopéia portuguesa parece querer dignificar a empreitada dos mercenários, pois os versos narram a chegada dos portugueses na costa africana, onde enfrentam a hostilidade dos nativos. Questionado sobre os versos, o mercenário ilustrado adverte “*que no todo iban a ser malditos Lopes y Cervantes, que él antes de batirse recitaba lo que le saía de los hígados*” (OR, p. 241).

Apesar do caráter elogioso da recriação paródica, Saramago é alvo do anti-semitismo do autor, quando comenta que “o ilustre espadachim despachava almas por necessidade, economizando como um hebreu” (OR, p. 179 trad. nossa), numa evidente sátira à sua origem, deixando transparecer a visão estereotipada de que todo português - principalmente aqueles com sobrenomes de planta - , seria judeu e, por conseguinte, avaro. A intenção do espadachim seria a de imprimir “*un interminable poema épico, que contaba como la Península Ibérica se separaba de Europa, y quedaba flotando a la deriva como una balsa en el océano, tripulada por ciegos. O algo así*” (OR, p. 179).

A passagem faz uma alusão ao romance *Jangada de pedra* (1986), de José Saramago, em que o autor narra a viagem de cinco personagens e um cão, a bordo da Península Ibérica, a qual se desprende do continente europeu e flutua pelo Oceano Atlântico em direção à América. O romance traça a possibilidade de um iberismo autocentrado e utópico, como forma de resgate e afirmação de uma transnacionalidade que uniria Portugal e Espanha à América Ibérica.

Já o último episódio do capítulo *La cárcel real* narra o enforcamento do bravo Ganzúa, o qual inspira-se no capítulo VII do *Buscón*, que relata outra execução, neste caso do pai de Pablos. Na intertextualidade lúdica, o texto-fonte é mencionado, dentro da narrativa, como se fosse posterior à sua recriação: “*Se nos juntó (...) don Francisco de Quevedo, que seguía el espectáculo con vivísimo interés, porque(...) estaba a punto de sacar su Vida del Buscón (...) y,*

para cierto pasaje, (...) *aquel lance iba que ni pintado*”, pois. “no siempre se inspira uno en Séneca y Tácito” (OR, p.189). A cena é uma transposição ampliada do episódio do *Buscón*:

“Estaba el valentón todo repeinado, limpio, muy gallardo,(...)(...) cuando topaba una cara conocida (...), saludaba con mucha parsimonia,(...). Cuando Ganzúa subió muy sosegado los escalones del patíbulo – el escalón seguía suelto, y eso le valió al escribano (...), una mirada severa del jaque – todo el mundo se hizo lenguas de sus buenas maneras (...). y luego se dejó predicar un poco (...), asintiendo(...), solemne, cuando el fraile decía alguna cosa bien dicha (...). Y le pidió al verdugo que hiciera la merced de limpiarle luego el mostacho de babas y ponerle la caperuza bien arriscada y derecha, (...). Sentóse luego sin parpadear ni hacer visajes, (...), el aire como aburrido; atusóse por última vez los bigotes, y (...) se quedó tan sereno y bien compuesto que no había más que pedir. No parecía sino que estuviera pensando.” (OR, p. 190-91)

“Iba con gran desenfado, (...) haciendo cortesias a los que dejaban sus oficios por mirarle; hízose dos veces los bigotes; mandaba descansar a los confesores, alabándoles mucho lo que decían. Puso un pie en la escalera, (...) y viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia, y dijo que le mandase adrezar para outro, que no todos tenían sus hígados. No sabré encarecer cuán bien pareció a todos. (...) encomendóme que le pusiese la caperuza de lado, y que le limpiase las barbas; yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir.” (QUEVEDO, 1960, p. 86-87)

A atitude do pai de Pablos, cujo carrasco é o tio do protagonista, é imitada pelo bravo Ganzúa, que enfrenta sua execução demonstrando a mesma cômica dignidade e altivez. A narrativa revertiana ainda amplia um pouco mais o episódio, também narrando a comoção da Aliviosa, sua amante, que era confortada na primeira fila por uma dúzia de rufiões.

Desse modo, pode-se concluir que, ao recriar o mundo dos marginais e rufiões, que historicamente fizeram parte daquela “(...) *España bajuna, peligrosa y atrevida; (...); que nunca colgó en lienzos en las paredes de los palacios, pero quedó registrada en paginas inmortales*” (LS, p.150), o romance atinge seu propósito de homenagear a literatura picaresca e *hampesca*, através de um inventivo pastiche e da recriação paródica de seus personagens - *pícaros, buscones y otros caballeros del milagro* -, ao mesmo tempo sublimes e impagáveis

5. El caballero del jubón amarillo

“(...) fuimos oscuros e inquisidores, pero también fuimos muchas otras cosas. ¡(...) cuatrocientos millones de personas hablan una cosa que se llama la lengua española! Fuimos Cervantes, Velázquez, Lope de Aguirre...” (PÉREZ-REVERTE, A. 2003)

A vida cultural na Madri do século XVII é um dos temas explorados neste quinto romance, que retrata a época em que a Espanha teve a maior concentração de poetas, escritores, intelectuais e pintores. O pano de fundo da ação é o mundo do teatro, com a representação de

trechos de peças, assim como a explicitação das relações sociais entre os integrantes daquele microcosmo: atores, poetas, dramaturgos e o público. O folhetim retorna como modelo narrativo predominante e o romance abusa de seus mecanismos, apresentando um enredo disperso devido à abundância de cenas de ação e à prolixidade na descrição dos episódios.

Alatriste encontra-se com os mais importantes escritores do século XVII, como Lope de Vega e Calderón de la Barca, além do sempre presente Quevedo. A narrativa também conta com a ficcionalização de um novo personagem histórico, o capitão e corsário espanhol Alonso de Contreras (1582-1641), famoso por seu memorial em que, ao contrário de nosso silencioso protagonista, alardeia suas façanhas pelo mar Mediterrâneo.

Alatriste se mostra mais humanizado, revelando, por intermédio de monólogos, algumas fraquezas e sentimentos. O relato inicia-se em *media res*, narrando o duelo entre Alatriste e um jovem fidalgo. Irritado por estar perdendo a estréia de uma comédia de Tirso de Molina, o capitão comenta num monólogo, como um homem de sua época, que poderia estar duelando por “motivos razoáveis”, como uma disputa por um assento ou um lugar de pé para assistir à representação, ao invés de um esbarrão fortuito. Alatriste vence o duelo, ferindo o adversário sem gravidade, e dirige-se ao teatro, onde estreava *La huerta de Juan Fernández*, de Tirso de Molina, não sem antes providenciar um médico barbeiro para tratar do rapaz.

No intervalo da peça, o capitão é convidado a se encaminhar para o camarim da atriz principal, Maria de Castro, que mantinha um casamento de fachada com um comediante que facilitava seus encontros. O romance narra o envolvimento de Alatriste com a atriz, a qual também se envolve com o rei. Além da trama amorosa, o livro traz uma nova conspiração urdida por Alquézar, com a finalidade de assassinar Felipe IV e, ainda, incriminar Alatriste. Assim como nos outros volumes, a narrativa lança mão de prolepses, antecipando as peripécias pelas quais passarão os protagonistas e, ao mesmo tempo, mantendo o suspense:

“Yo estaba lejos de imaginar hasta qué punto la bellísima actriz María de Castro iba a complicar mi vida y la del capitán, poniéndonos a ambos em gravísimo peligro; por no hablar de la corona del rey Felipe IV, que esos días anduvo literalmente al filo de una espada. Todo lo cual me propongo a contar em esta nueva aventura, probando así que no hay locura a la que el hombre no llegue, abismo al que no se asome, y lance que el diablo no aproveche cuando hay mujer hermosa de por medio.” (CJA, p. 27)

O romance também explicita a presença do teatro na vida espanhola, demonstrando que as peças constituíam um espetáculo de massas que, apesar de consumirem um modelo

cultural vindo da classe dominante, também sabiam fazer exigências e impôr seus gostos próprios. Para tanto, contavam com os mosqueteiros, que eram os representantes do povo que ficavam na parte baixa, no fundo do pátio. Eram assim chamados por suas críticas ou aplausos ruidosos, e por estarem sempre em grupo, portando capa e espada.

Terminada a peça - e o encontro com a atriz -, o capitão, o poeta Quevedo e Íñigo bebem vinho numa taverna e encontram-se com dom Pedro Calderón de la Barca, que reconhece Íñigo por ter-lhe ajudado a apagar um incêndio em uma biblioteca em Flandres: “*hay cosas más importantes que hacerse con un botín*”(SB, p 27) -, foi a lição aprendida pelo rapaz naquele dia. Assim, a narrativa também engrandece a figura de Íñigo, além de aludir à carreira do então jovem dramaturgo, cujas primeiras peças começavam a fazer sucesso na Corte:

“Me sentí el mozo más bizarro del mundo disfrutando de la sorpresa de Quevedo y de mi amo, asombrados de que el joven escritor de comedias que algunos decían heredero de Tirso y Lope, y cuya estrella empezaba a brillar en los corrales y en palacio, (...), recordara al humilde mochilero que, dos años atrás, lo ayudó a ponerla salvo la biblioteca del incendiado ayuntamiento flamenco.” (CJA, p. 49)

Após o encontro, os amigos se dirigem à casa de Lope de Vega, onde Alatríste, embaraçado, resolve não ficar, pois reconhece o rapaz com quem duelou no dia da estréia da comédia de Tirso: era Lopito de Vega, filho ilegítimo mas reconhecido do poeta e recém chegado a Madri, onde aguardava sua promoção como alférez. O jovem soldado, sem o menor rancor, conta o lance em tom festivo e cheio de detalhes a seu desconcertado pai, deixando o capitão cada vez mais vexado, pois era grande admirador de Lope. No final, quando o jovem acrescenta que o capitão havia vendado sua ferida e chamado alguém para acudi-lo, o poeta aceita o pedido de seu filho de permitir a entrada de Alatríste.

As intrigas entre os intelectuais são encenadas na narrativa, que expõe a célebre rixa entre Quevedo e Góngora. Lope de Vega é retratado como um semideus, tolerante e bonachão que, desde suas alturas olímpicas, se diverte com as burlas de dom Francisco contra Góngora, a quem na verdade Lope admirava e também temia por seus ataques, pois o cordovês apontava, com propriedade, a escassa cultura clássica do dramaturgo, que não dominava o grego e mal ‘manejava o latim, ao contrário dos dois célebres poetas.

Mais tarde, Alatríste vai ao encontro de Maria de Castro e, num monólogo, reflete sobre sua estranha sorte de compartilhar o leito daquela mulher cobiçada por tantos:

“Era bueno estar vivo, al menos un rato más, en un mundo donde nadie regalaba nada; donde todo se pagaba antes, durante o después. Así que algo habré pagado, pensó. Ignoro cuánto, y cuándo, pero sin duda lo hice, si ahora la vida me concede este premio. Si merezco, aunque sea por unas pocas noches, que una mujer así me mire como ella me mira.” (CJA, p.74)

Por intermédio de Quevedo, Guadalmedina envia um recado para o capitão: - *“Decidle a Alatraste que cambie de montura. (...) Que pique menos alto. Que el Austria asedia la plaza.”* (CJA, p. 87-8) – aludindo ao perigoso triângulo amoroso que se formava, pois o próprio Felipe IV assediava a atriz. Também deixa claro em seu linguajar, ao pedir que Alatraste “troque de montaria”, a misoginia comum aos homens da época.

A narrativa evoca os acontecimentos do romance anterior, enfatizando a independência e coragem de Alatraste ao não ceder às pressões para deixar a amante do rei: *“(...) a Diego Alatraste y Tenorio, soldado viejo, espada a sueldo, no bastaba para atarlo una cadena de oro reglada, al paso, en un alcázar sevillano”* (CJA, p. 168). Sua coragem torna-se mais notável quando o romance alude ao lendário costume que Felipe IV instituiu em sua época: nenhum homem poderia cobiçar as mulheres com quem saía; além disso, quando o rei se cansava delas, a maioria era condenada a ser confinada em conventos.

Angélica, a sobrinha de Alquézar, é mais uma vez peça importante na conspiração tramada contra Felipe IV, e lança mão de seu poder de sedução sobre Íñigo, convidando o rapaz para escoltá-la em saídas noturnas pelas ruas escuras de Madri, com a finalidade de espionar o rei em seus encontros com a atriz. Evocando as protagonistas das comédias de Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes, La huerta de Juan Fernández*), Angélica disfarça-se de homem em seus encontros noturnos com Íñigo. Entretanto, se aquelas apareciam em cena vestidas de homem para resolver questões que ameaçavam sua honra, Angélica surge disfarçada para cumprir as diabólicas conspirações tramadas por seu tio.

Apesar de já ter se visto cercado de assassinos em uma ocasião, e em outra ter ido parar nos calabouços do Santo Ofício, Íñigo vai novamente ao encontro da jovem; como sempre, sem saber os reais motivos daquele pedido. Dirigindo-se de modo cúmplice ao leitor, o narrador Íñigo reconhece o perigo de se envolver com Angélica, mas também assume estar completamente apaixonado pela jovem:

“Y juro a vuestras mercedes que, aunque entonces hubiera visto delante las llamas del infierno, habría seguido a Angélica de sin vacilar, espada en mano,

a donde quisiera arrastrarme consigo, dispuesto a defenderla a cuchilladas de los mismísimos brazos de Lucifer. A riesgo, o certeza, de mi condenación eterna.” (CJA, p. 118)

Alatriste é então vítima de uma emboscada, assim como Íñigo, que vai ao local com Angélica, que rapidamente foge. São surpreendidos pela presença do rei, que também havia caído na armadilha. Surgem Malatesta e mais seis mercenários, que duelam com os três, aparentemente matando o rei. Alatriste mata um deles, mas é ferido na perna, e ordena que Íñigo fuja.

Os matadores desaparecem e logo surgem guardas para prender Alatriste, chefiados pelo tenente Saldaña, o antigo companheiro de Alatriste. Guadalmedina surge e explica que o homem morto era um sócia do rei; um ator que o substituíra em algumas ocasiões. Havia sido mandado porque haviam rumores de que preparavam algo contra Felipe IV. Ao saber de tudo, Alatriste ironiza a má sorte do ator, estendendo suas críticas ao rei: “*-Buen pago ha tenido su lealtad. (...). No perdió la dignidad y se batió sin abrir la boca... Dudo que un rey hubiese hecho lo mismo.*” (CJA, p. 180-81)

Apesar de estarem certos da inocência de Alatriste, o tenente e seus homens, acompanhados pelo conde, prendem o capitão. A bordo de uma carruagem, mesmo ferido, Alatriste consegue escapar. Com a ajuda de Quevedo, Íñigo consegue convencer Guadalmedina a arranjar uma audiência com o conde-duque Olivares, para que Alatriste possa lhe fornecer informações sobre os envolvidos na emboscada, provando, assim, sua inocência. Alatriste é então convocado a comparecer no Escorial, onde se encontra o conde-duque e os integrantes da Corte. Lá também está Quevedo, acompanhado por Íñigo, pois estão nas vésperas da estréia da peça do poeta, escrita especialmente para a rainha, que seria representada no palácio-monastério.

Alatriste sai disfarçado para a viagem até o Escorial, mas é seguido por alguns homens que o golpeiam e o capturam, a mando de Alquézar. Enquanto isso, Angélica convida Íñigo para passar a noite com ela, distraíndo o rapaz, que se preocupava com a demora de seu amo. Quando Íñigo faz menção de ir atrás de Alatriste, Angélica o fere com uma punhalada nas costas.

Preso numa cela escura, o capitão reconhece seus algozes, que são novamente o frei Bocanegra e o secretário Alquézar, que contrataram Malatesta para matar o rei numa nova emboscada. Íñigo se recupera do golpe e descobre a conspiração tramada contra o rei, que passava a noite em uma propriedade próxima ao Escorial, junto com a atriz, e sairia para caçar

pela manhã, acompanhado apenas de dois homens. Como não consegue encontrar Quevedo, Íñigo convence a Cózar, o marido da atriz, a levá-lo até o local.

Ao chegarem no bosque que cercava a propriedade encontram Alatraste, que havia matado o homem que o vigiava. Os três localizam o rei, que estava cercado de cinco homens. A postura impassível de Felipe IV, carregada de ambigüidade, é alvo do desdém do capitão. Ao recordar quantas vezes havia arriscado sua pele por aquele rei, acostumado a participar de lances sem riscos e a desfrutar de mulheres alheias, Alatraste manifesta seu desprezo: “*Valor, tal vez, se dijo. Pero también,(...), estupidez y absurda compostura a la borgoñona. (...) Voto a Dios (...), que sería no poca justicia que aquel boquirrubio,(...) le viera los colmillos al jabalí. Allí no había Guadalmedina para sacarle las castañas del fuego*” (CJA, p. 328-9).

No entanto, quando Malatesta ordena que Felipe IV entregue sua arma, o rei, com surpreendente frieza, atira em um dos sicários, derrubando-o. Em seguida, o capitão e Íñigo duelam com os sicários. No duelo final entre Alatraste e Malatesta, Íñigo impede que o capitão mate o sicário, pois precisariam dele vivo para que Alatraste não fosse incriminado.

O conde Guadalmedina surge acompanhado de cerca de vinte homens, que só não atingem o capitão e Íñigo devido à intervenção do próprio rei Felipe IV. Na cena final, o rei pede que Guadalmedina dê seu chapéu à Alatraste, e ordena: - *Cubríos* -, considerando-o, assim, um ‘grande’ de Espanha. No entanto, tal como ocorre no livro anterior, a honraria, pela qual muitos dariam sua fortuna, não impressiona minimamente o capitão, que a aceita de modo impassível, pois sabe que a sua situação permanecerá inalterada. Após tantos perigos e aventuras, ele segue sendo o soldado pobre, leal a seus princípios e a sua pátria, agora admirado por um rei que lhe era indiferente.

5.1 O mundo do teatro e o teatro do mundo

Na época do Barroco, a representação teatral estava presente em todas as partes, em todo tipo de festividades, preferida e aclamada por todas as classes sociais. Nesse contexto, se produzia um verdadeiro extravasamento da arte teatral, não somente de sua expressividade, mas de suas formas. Nas grandes festas da Corte, a representação invadia salas, pátios e jardins, que se convertiam em cenários que abarcavam e confundiam os espectadores com a ficção teatral.

Neste sentido, o lugar comum do *theatrum mundi* se renova e vivifica especialmente na Espanha do século XVII, onde se havia firmado um teatro que mesclava, tal como na vida, o trágico e o cômico, o elevado e o vulgar, assim como representava fatos aparentemente extraordinários, mas que poderiam ocorrer no mesmo plano da realidade cotidiana.

Assim, a vida cultural na Madri do século XVII, mais especificamente o mundo do teatro, é um dos temas explorados pelo romance *El caballero del jubón amarillo*, que discorre sobre as relações sociais entre os integrantes daquele microcosmo: atores, poetas, autores e o público. O romance segue o propósito comum às obras da série: a representação de uma identidade nacional, desta vez projetada na exaltação dos escritores e intelectuais e do teatro do *siglo de oro*.

A exaltação de Madri como centro de efervescência cultural é recorrente na narrativa, na qual são descritos os locais freqüentados por poetas, autores, comediantes, atrizes e seus criados, além do povo ávido em ver de perto os atores:

“(...) en aquel gran teatro del mundo que era la capital de las Españas, el lugar resultaba gaceta abierta: se comentaba en corros tal o cual comedia escrita o por escribir, corrían pullas habladas y en papeles manuscritos, se destrozaban reputaciones en medio credo, los poetas consagrados paseaban con amigos y aduladores, y los jóvenes muertos de hambre perseguían la ocasión de emular a quienes ocupaban, (...) el Parnaso de la Gloria.” (CJA, p. 43)

O conhecido tópico que alcançou repercussão universal especialmente devido à obra de Calderón – o mundo como teatro -, é explicitamente referido no romance. O tópico possui diversos aspectos, conforme bem observa o crítico e historiador espanhol Maravall (2007, p. 320): o caráter transitório do papel atribuído a cada um; sua alternância no elenco, assim como a sua condição aparential, nunca substancial – sobretudo para o consolo dos que suportam os papéis inferiores -, a qual não afetaria o núcleo último do indivíduo.

Mais do que um estilo de época, o Barroco foi uma cultura especificamente vinculada a um período de grave crise sócio-econômica, vivida não só pelos espanhóis mas também por toda a Europa. O historiador espanhol José Antonio Maravall considera o Barroco uma estrutura cultural “dirigida, massiva, urbana e conservadora, que organiza seus recursos para conservar e fortalecer a ordem de uma sociedade tradicional, baseada tanto em rígidos estamentos sociais como em um regime de privilégios e coroada pela forma de governo do absolutismo monárquico” (2007, p. 290).

Assim sendo, o teatro espanhol do século XVII refletia, ainda que não necessariamente de modo direto, as normas de conduta e valores do código ideológico estabelecido pela sociedade monárquica. Contudo, o romance de Pérez-Reverte sequer alude ao caráter conservador e pragmático desse teatro. O nacionalismo, por sua vez, subjaz na exaltação da capital da Espanha como a cidade com a maior concentração de poetas da Europa:

“Y lo cierto es que nunca dióse en outro lugar del mundo semejante concentración de talento (...), pues sólo por mencionar algunos nombres ilustres diré que allí vivían, (...) Lope de Vega en su casa de la calle de Francos y don Francisco de Quevedo en la del Niño; (...) donde había morado (...) don Luis de Góngora, hasta que Quevedo, su enemigo encarnizado, compró la vivienda (...). Por allí anduvieron también el mercedario Tirso de Molina y el inteligentísimo mejicano Ruiz de Alarcón (...). También el buen don Miguel de Cervantes había vivido y muerto cerca de Lope, en una casa de la calle del León, (...).” (CJA, p. 43)

A figura máxima do teatro espanhol da época, o dramaturgo Lope de Vega, é enaltecida pelo romance, sendo referida diversas vezes ao longo da narrativa, além de protagonizar um dos capítulos. A obra do poeta é louvada pelo narrador, que a considera superior à de Shakespeare:

“Además, si resulta cierto que el teatro de Shakespeare fue de algún modo universal, (...), no es menos verdad que el Fénix creó con su arte nuevo (...) un espejo fidelísimo de la España de nuestro siglo, y un teatro cuyas estructuras fueron imitadas en todas partes (...), merced a que entonces la lengua española, (...), era admirada, leída y hablada por todos, entre otras cosas porque era la de nuestros temibles tercios y la de nuestros arrogantes y enlutados embajadores.” (CJA, p. 58).”

O teatro de Lope de Vega, como sabemos, não era um espelho que refletia fielmente a sociedade espanhola, mas sim reproduzia os valores estabelecidos pela sociedade monárquica - adesão à fé ortodoxa, fidelidade à pátria e à monarquia, honra e patriotismo, dentre outros -, por intermédio de uma sublimação eficaz que difundia a defesa da mesma em meio às tensões sociais daquele momento histórico. Cabe notar que, além de louvar o teatro lopesco, a passagem acima também exalta a língua espanhola como uma outra forma de domínio imperial

A narrativa também defende o teatro lopesco de seus críticos quando cita e comenta um trecho de sua doutrina proferida na obra *Arte nuevo de hacer comedias* (“Y cuando he de escribir una comedia/encierro los preceptos con seis llaves”):

“Lo que, por cierto, no debe entenderse como mea culpa del Fénix de los Ingenios por emplear recursos de mala ley, sino como explicación de no acomodarse al gusto de los doctos academicistas neoaristotélicos, que censuraban sus triunfales comedias pero hubieran dado un brazo por firmarlas y, sobre todo, por cobrarlas.” (CJA, p. 22)

A passagem refere-se ao fato de que o teatro de Lope de Vega foi duramente criticado porque criava uma fórmula nova que rompia com os preceitos seguidos pelos neoaristotélicos, que eram a unidade de ação, de tempo e de lugar, assim como a unidade de estilo, mesclando o trágico, o cômico e o lírico em suas peças. Contudo, vale observar que o dramaturgo modificava suas preceptivas porque percebia as mudanças do público de suas peças, tendo que ajustar estas à aquele. Como bem observa Maravall (2007, p. 223), o teatro de Lope, em seu caráter multitudinário, de destinatário anônimo, foi uma das primeiras manifestações culturais próprias de uma época de massas, a primeira da história moderna.

Por outro lado, assim como Lope de Vega, os escritores barrocos, para serem conservadores, se declaravam muitas vezes inovadores, uma vez que suas obras, ainda que se apresentassem sob novas formas e métodos, eram na verdade profundamente conservadoras ou antes reacionárias. Apesar de alardearem suas “liberdades”, os escritores nunca se haviam visto tão vigiados, sob a influência ou inclusive sob o mandato dos governantes, que outorgavam subvenções ou proibiam certas obras, além do rígido controle exercido pelas autoridades eclesiásticas.

O romance encena os encontros entre os literatos, retratando uma reunião na casa de Lope, onde comparecem Quevedo, um secretário do Conselho de Castela que fazia às vezes de poeta, o capitão Alonso Contreras e Alarista; ou seja, um encontro das armas e das letras. São trazidas à tona as célebres rixas entre os escritores da época, como entre Quevedo e Góngora, a quem Lope admirava por seus versos e sua autêntica nobreza, pois o dramaturgo era plebeu, a pesar de alardear uma falsa fidalguia. Também temia os certos ataques do poeta cordovês contra sua pouca cultura clássica.

Ao comentarem a morte iminente de Góngora, a cena traz à tona o jogo ambíguo do dramaturgo que, no cume de sua fama e glória, deixava o trabalho sujo de escrever versos satíricos para Quevedo:

“-No importa – opuso Quevedo -, que relevos tendrá. Pues cada día, de la codicia de la fama, nacen en España tantos poetas cagaveros y pericultos como hongos de la humedad del invierno.”

Sonreía Lope desde sus alturas olímpicas, divertido e tolerante. Tampoco él tragaba a Góngora, a quién siempre había pretendido atraerse (...). Pero el cisne racionero era de aquellos a los que se echa de comer aparte: nunca se dejó camelar.” (CJA, p. 59)

Na passagem citada, a independência de Góngora se destaca em relação à dos demais, que eram, em certo grau, adutores de Lope de Vega. A também conhecida inimizade entre Cervantes e o dramaturgo é trazida à tona quando os poetas comentam o *Dom Quixote*, alvo de elogios do capitão Contreras e de Quevedo, que acertadamente profetiza: “*Ya es novela famosa, y sobrevivirá a muchas otras*” (CJA, p. 59) - , o que provoca um olhar desdenhoso de Lope. Também são aludidos os motivos dos rancores entre os escritores, iniciados com a célebre alusão de Cervantes no prólogo da primeira parte de *Dom Quixote* sobre as fingidas poesias laudatórias que o próprio Lope de Vega escrevia para prefaciá-las suas obras, além de sua paródia dos rebanhos de carneiros.

A figura de Cervantes, que no contexto narrativo já havia falecido há onze anos, é elevada acima de todos os demais escritores mencionados no romance, sobretudo porque nunca foi um adutor, como todos eles o foram algum dia. Em seus comentários, fica evidente que o autor implícito não ousaria rebaixar a imagem do escritor mais importante da língua espanhola:

“(...) el pobre don Miguel, desterrado de los corrales, consumido en trabajos, misérias, cárceles, (...) ignorante de la inmortalidad que ya cavalgaba a lomos de Rocinante, (...) nunca pretendió mercedes adulando con descarro a los poderosos, como sí hicieron Góngora, Quevedo y el próprio Lope (...)” (CJA, p. 62)

O tema das relações entre os literatos, contudo, logo é abandonado pela narrativa, que deixa de explorar personagens como Lope de Vega e o poeta Quevedo, cujas movimentadas biografias renderiam farto material para a reescritura ficcional. O romance então passa a privilegiar temas comuns ao teatro, por meio do relato folhetinesco, como o rapto de donzelas. Alatraste, o capitão Contreras, Íñigo e Quevedo se juntam a Lopito de Vega para ajudá-lo a raptar sua amada, uma moça comprometida com um homem de quem ela não gostava. O episódio faz uma alusão intertextual à comédia de Calderón de la Barca *Casas de dos portas mala es de guardar*, pois a casa em que residia Laura (o mesmo nome da protagonista da comédia de Calderón), tinha duas saídas, o que facilitaria a fuga da moça com o rapaz por uma porta, enquanto seus amigos duelavam com os comparsas de dom Gonzalo, seu tio, na outra.

A comédia de Calderón, um tanto inverossímil e repleta de lances equívocos, tem final feliz, com a aceitação do casamento dos dois pares de casais envolvidos na trama. Já no romance, o rapto também se resolve favoravelmente com o casamento dos jovens, que vivem felizes durante três meses. No entanto, a moça adoece e morre de certas febres malignas, e o jovem viúvo, inconsolável, retorna aos *tercios* da Itália. Desse modo, o episódio retratado de modo teatral, como uma comédia de capa e espada, tem um desfecho trágico, o que lhe outorga certo cunho romântico, demonstrando que finais felizes existiam apenas nos cenários das comédias.

O tema da honra foi predominante no teatro de Lope de Vega, que o concebeu não como uma generalidade humana, mas como uma singularidade característica da sociedade espanhola. Em sua obra intitulada *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega esboça sua poética, na qual predica: “*los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente*” (grifo nosso).

Neste sentido, cabe ressaltar que, para a estética barroca, não bastava apenas a máxima horaciana do *delectare-docere*, pois havia também um terceiro aspecto: mover, inspirar, persuadir o público, manejando habilmente fatores extra-rationais, perturbadores, para impor os valores da época. Desse modo, os ‘casos de honra’, dramaticamente estruturados, vinham ao encontro de situações angustiosas, dentro do viver cotidiano. Lope reduziu a casos as situações humanas nas quais os personagens teriam que comprovar o direito a manter sua honra, quando algo a colocava em risco. Toda faceta humana exposta à opinião, transformou-se em tema dramático capaz de incendiar o ânimo e a fantasia do público que lotava os pátios das comedias.

Entretanto, conforme enfatiza Américo Castro (1972, p. 212), os personagens dos dramas lopescos teriam de ser necessariamente cristãos velhos e de comprovada limpeza de sangue, ou seja, sem ascendência judia, ora por serem fidalgos autênticos, ora pelo simples fato de serem lavradores ou oriundos do campo, e de linhagem “imemoravelmente inculta.” Dessa forma, aceitava-se tacitamente que o lavrador analfabeto possuía linhagem honrosa, pois os judeus não cultivavam a terra, sendo historicamente conhecidos por suas atividades urbanas, intelectuais e comerciais. Isso o qualificava para enfrentar-se com a ocasional menor valia de certos senhores poderosos, os quais não seriam infames pela possibilidade de correr em suas veias sangue judeu, mas sim por afrontar àqueles a quem teriam obrigação de proteger. Podemos citar,

por exemplo, o comendador de *Fuenteovejuna* (1612), que tenta desonrar as mulheres daquele local, assim como o comendador de Ocaña em *Peribañez* (1610), ambas peças de Lope de Vega.

Neste sentido, o triângulo amoroso formado pela atriz Maria de Castro, o capitão Alatraste e o próprio rei Felipe IV traz para a cena do romance o contexto dos dramas teatrais da época. A disputa pelo amor de uma mulher entre um nobre e um lavrador - os chamados *villanos* -, era tema comum às comédias de Lope, nas quais o desfecho era sempre favorável à este último - lembremos que Alatraste é filho de lavradores fidalgos. Mas o envolvimento do capitão com a amante do rei tem implicações distintas das encenadas nos palcos. O lavrador aparecia em cena sustentado por sua condição de cristão velho, e seus choques com os poderosos se projetavam sobre um pano de fundo tradicional: a recordação da relação oposta entre uns e outros, com respeito aos judeus, que eram amparados outrora pelos grandes e seguiam ocupando cargos importantes junto aos poderosos.

Se nos dramas lopescos a honra, além de ser considerada uma condição inata dos lavradores, surge principalmente como um valor externo, reflexo da opinião alheia, a narrativa revertiana, por sua vez, põe em cena um protagonista que segue peculiares códigos de honra, que levam em consideração valores morais como a dignidade de caráter e a coragem. Para Alatraste, desistir da atriz equivaleria a sujeitar-se a alguém que não passava de um homem como qualquer outro: “*Pero el tenía derecho de estar allí, se gustaba. Había pasado la vida defendiendo cotos reales, y su cuerpo conservaba cicatrices que daban fe. (...) Pero desnudos, en la cama de una mujer, tanto valían rey como roque*”(CJA, p. 162). Desse modo, a narrativa atualiza a psicologia do herói, aparentemente dotando-o de valores ‘modernos’, tais como a independência, a liberdade e a individualidade.

Assim, o tema da honra se faz presente na situação vivida por Alatraste, que descobre ter sido alvo de uma emboscada preparada contra o rei, em que ele próprio seria incriminado como regicida. A situação, que coloca em risco a vida do capitão, é aludida quando Maria de Castro, durante um ensaio, recita versos da peça apócrifa de Quevedo *La espada y la daga*, que seria apresentada no Escorial: “*Pues en cuestiones de amor/cuando menos lo sospechas,/ del arco vuelan las flechas,/y es blanco tu propio honor.*” (CJA, p. 262)

Os versos citados aludem ao *honor*, que era entendido como noção ideal e objetiva. Assim, o tema da honra na literatura espanhola dos *siglos de oro* (séculos XVI e XVII) apresentava duas dimensões: uma orientada para a imanência da hombridade; outra para o *honor*,

objetivado enquanto dimensão social do indivíduo; a opinião ou estima pública. “*El honor es, pero la honra pertenece a alguien*”, conforme afirma Américo Castro (1972, p. 58).

Neste sentido, o tema da honra não aparece modernizado na narrativa revertiana, pois o desfecho do episódio demonstra que Alatraste é tão conservador quanto os personagens lopescos. Quando o próprio rei Felipe IV atira em um dos sicários, Alatraste comenta para si: “*Ahora sí, (...). Que más da el trapo del que esté hecha la bandera. Ahora sí merece la pena morir por ese rey*” (CJA, p. 330). Tal observação, assim como sua subsequente atuação ao salvar o rei, arriscando a própria vida, contradiz a pretensa modernidade do herói, uma vez que sua liberdade estaria subordinada aos seus deveres para com o rei.

A cena final, em que o protagonista é considerado fidalgo e cavaleiro, poderia representar um desfecho triunfal semelhante aos das comédias de Lope de Vega. Contudo, apresenta tintas realistas quando Alatraste, com um sorriso irônico, percebe que as pedras que ornavam o chapéu presenteado eram falsas. Assim, o desenlace da situação, no qual Alatraste não somente é inocentado mas também salva a vida do rei, tem como intuito nobilitar ainda mais sua figura, tal como ocorre no final de todos os livros da série.

5. 2 Quevedo, poeta e espadachim

Alatraste é um herói ambivalente, que resume em sua atividade dupla de soldado veterano e mercenário de aluguel o conflito entre a ordem oficial e a desordem extra-oficial da

Espanha barroca: uma Espanha monárquica, intolerante, orgulhosa de seu vasto império e, por outro lado, uma Espanha extra-oficial, com graves tensões sociais, penúria econômica e liberdades individuais sufocadas. Assim sendo, ele só poderia eleger como companheiro de aventuras o poeta dom Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), um dos maiores expoentes da poesia espanhola do segundo *siglo de oro*. Quevedo, como criador e como homem, pertence plenamente ao momento barroco, e nele se podem encontrar os paradoxos de sua época: sua personalidade ambivalente condensava a evidente preocupação ética com uma ocasional debilidade moral, assim como seu estoicismo e sua visão desenganada da condição humana contrastava com seu orgulho e vaidade pessoal.

Na ficcionalização da figura do poeta, ele surge como uma espécie de complemento do capitão, com o qual colabora nos duelos e compartilha a mesma determinação ética. O autor recria parodicamente um Quevedo briguento e mal-humorado - *“era un poeta cojitranco y valentón, putañero, corto de vista, caballero de Santiago, (...) famoso en la Corte por sus buenos versos y su mala leche”* (CA, p.23) -, que alterna períodos de glória e desgraça junto à Corte espanhola, sempre empenhado em defender sua honra e a de seus amigos com a espada.

“Estóico, lúcido, mordaz, valiente, gallardo incluso en su cojera, hombre de bien pese al mal carácter, generoso con sus amigos e implacable con sus enemigos, lo mismo despachaba a un adversario con dos cuartetas que de una estocada en la cuesta de la Vega, enamoraba a una dama con un detalle gentil y un soneto, o sabía rodearse de filósofos, doctores y sabios que buscaban sus amenos conceptos y su compañía”. (LS, p. 30)

Assim, a imagem do poeta é ao mesmo tempo exaltada e humanizada pelos romances, que o descrevem como um homem de ação, que atua com desenvoltura tanto com a pluma como com a espada.

A participação de Quevedo se intensifica no segundo livro, *Limpieza de sangre*, e em *El caballero del jubón amarillo*, o quinto volume da série. Em *Limpieza de sangre*, a narrativa destaca o envolvimento do poeta em uma aventura para ajudar um antigo companheiro, dom Vicente de la Cruz, cavalheiro valenciano, porém judeu converso, num momento em que o poeta gozava de fama e prestígio, apenas com a finalidade de honrar um compromisso de amizade:

“Y allí estaba, en semejante contexto, don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, del hábito de Santiago y limpieza familiar probada, señor de la Torre de Juan Abad, azote de judaizantes, herejes, sodomitas y culteranos varios, maquinando nada menos que violentar el resguardo de un claustro, por socorrer, con riesgo de vida y honra, a una familia de conversos valencianos” (LS, p. 57)

Nota-se que, na recriação paródica do personagem, Quevedo surge ironicamente reabilitado de seu histórico anti-semitismo, numa visão politicamente correta, mais condizente com o século XXI do que com a época retratada.

Neste sentido, os versos do poeta contra os judeus são justificados por meio da alusão às circunstâncias históricas, que tornariam o grande satírico *“un extremado católico al modo de su siglo y de su patria”* (LS, p.248, grifo nosso). A irônica reabilitação da imagem do poeta se concretiza no final do livro, quando Quevedo, após ter salvo o jovem Íñigo de sua condenação, lastima não ter chegado a tempo para livrar a jovem monja da fogueira: *“- Es repugnante”* – afirma, e acrescenta: *“- De cualquier modo, era la voluntad de Dios.”* Contudo, a figura de Alatraste, como sempre, eleva-se em relação ao poeta, uma vez que, após um longo silêncio, o capitão contesta: *“Dios no tiene nada que ver con esto”* (LS, p. 254-55).

O personagem transpõe para a textualidade literária as façanhas que Alatraste realiza, além de compartilhar com ele de sua destreza na esgrima. Em *Limpieza de sangre*, participa do frustrado resgate da monja, e seus versos, que originalmente tematizam a força agressiva da morte e a debilidade da vida em sua vã tentativa de refreá-la - *Feroz, de tierra el débil muro escalas / en quien lozana juventud se fía; / mas ya mi corazón del prostrar día / atiende al vuelo, sin mirar las alas* – (QUEVEDO, 1952, p. 452, v. II), são recriados parodicamente para ilustrar de modo realista o momento em que o destemido Íñigo escala o muro do convento, resultando em um alto efeito poético: *Feliz, de piedra el alto muro escala / el que en lozana juventud se fía / pues con sus ansias mide la porfía / y al mayor riesgo su valor iguala.* (LS, p. 97)

Na recriação da vida do poeta, seus dados biográficos são frequentemente aludidos, como o longo pleito pela Torre de Juan Abad, pequena vila ao sul de La Mancha, cujo senhorio era contestado pelos conselheiros do local, resolvendo-se plenamente apenas após a morte de dom Francisco. Os romances destacam outra faceta do poeta: a de homem de ação, envolvido em intrigas importantes de seu tempo. São evocados os desterros que sofreu, devido à queda do duque de Osuna, a quem servia em missões diplomáticas, bem como motivados por seus escritos

que criticavam o favorito do rei, o conde-duque Olivares. Em carta apócrifa escrita a seu amigo Alatríste, a vida de dom Francisco configura-se um tanto pícaro, com a descrição de seus períodos de glória e percalços junto à Corte espanhola:

“(...) y puesto que mi favor cerca de Philipo Cuarto y de su Atlante el conde duque sigue en grata privanza (aunque ayer se fue, mañana no ha llegado, y un soneto o un epigrama inoportunos pueden costarme otro destierro a mi Ponto Euxino de la Torre de Juan Abad).(...)”(OR, p. 24)

“En la Corte, (...), soy otra vez bienquisto en casa del conde-duque y en Palacio, quizá porque en los últimos tiempos guardo lengua e espada en recaudo, pese al natural impulso de desembarazar una y otra. Pero hay que vivir; y puesto que de destierros, pleitos, prisiones y quebrantos mucho conozco, no creo desdoro darme tregua y sosegar un poco mi esquivada fortuna.”(SB, p. 63)

As passagens imitam, por meio do pastiche, sua prosa vigorosa, dotada de formidável força expressiva, com a utilização abundante de hipérbatos, (*“puesto que de destierros (...), mucho conozco”, “no creo desdoro darme tregua”*), enumerações (*“destierros, pleitos, prisiones y quebrantos”*), além da evocação dos versos de seu poema *“Ay de la vida!”* (*“ayer se fue, mañana no ha llegado;/ hoy se está yendo sin parar un punto”*). As referências à mitologia greco-latina, sempre presentes na obra do poeta, também surgem na alusão ao Ponto Euxino (*“lugar hospitaleiro”* em grego); assim como na comparação do conde-duque Olivares com o titã Atlante, ou Atlas, que suportava o peso da abóbada celeste sobre os ombros.

A narrativa também antecipa o rompimento das frágeis relações entre o poeta e o favorito do rei, o conde-duque Olivares, que culminou com a derradeira prisão de Quevedo, alguns anos antes de sua morte. Para tanto, desacredita a tradicional crença de que sua prisão foi motivada pelo famigerado memorial apresentado ao rei em um guardanapo, em que denunciava a política do conde-duque, alegando causas mais graves. No entanto, não chega a cogitar a suspeita de o poeta ter participado de conspirações, como afirmam historiadores como Marañón (1952) e Soldevilla (1955, IV, p. 278).

Neste sentido, cabe ressaltar que os romances humanizam a figura de Quevedo, mas mantêm o tom elogioso, não aludindo à quaisquer atividades escusas. De acordo com os já citados historiadores, como homem de confiança do terceiro duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón (1574-1624), em tempos de Felipe III, Quevedo empreendeu missões diplomáticas que envolviam

o suborno de membros da nobreza em Madri, para obtenção do vice-reinado de Nápoles para o duque, além de tomar parte de conjurações e espionagens em Veneza.

O contexto narrativo alude à boa estrela do poeta após a entronização de Felipe IV, que ordenou a suspensão de seu desterro, facilitando sua volta à política. Quevedo acompanhou ao jovem rei em viagens a Andaluzia e Aragão. O poeta e o jovem Íñigo são retratados no quinto livro em longas visitas à rainha e também no Escorial, o palácio-monastério construído por Felipe II. O romance retrata um Quevedo *buscón*, que prepara uma comédia apócrifa intitulada *La espada y la daga*, escrita sob encomenda para a Corte, com versos de qualidade duvidosa, mas que garantiriam seu sustento. Em sua defesa, cita Lope de Vega, cuja prolífica obra teatral às vezes também apelava para recursos fáceis, a fim de provocar a aprovação das platéias: “(...) *si el Fénix de los Ingenios se permitía, a veces, sutiles tomaduras de pelo para redondear un acto o arrancar aplausos en una escena, no veía la razón por la que fuera a negarse él.*” (CJA, p. 264)

A intertextualidade com as obras de Quevedo tem a função de ilustrar e reforçar os sentidos transmitidos pelas narrativas. A terceira estrofe de seu soneto “*A Apolo siguiendo a Dafne*” (QUEVEDO, 1952), por exemplo, é recitada pelo ator Rafael de Cózar (homenagem de Reverte ao crítico homônimo), que bebe juntamente com o poeta e Íñigo no Escorial: “*Volvióse em bolsa Júpiter severo, / levantóse las faldas la doncella / por recogerle en lluvia de dinero*”. O poema, que traz conselhos ao deus Apolo para conquistar Dafne, ilustra a misoginia presente na poesia de Quevedo sobre a figura feminina, pois retrata a ninfa, assim como as mulheres em geral, como uma interesseira. A estratégia utilizada por Júpiter – que transformou-se em chuva de ouro, engravidando a inacessível Dânae -, transmuta-se no soneto de Quevedo em uma chuva de dinheiro recolhida por uma ávida Dânae.

Desse modo, o cinismo pessimista do poeta transpõe a bela fábula para um plano inferior, ao mergulhá-la em “*águas rufianescas*”, conforme a expressão utilizada por Dámaso Alonso (1962). Os versos são recitados com amargura pelo ator, assim que sua esposa Maria de Castro, após dar uma desculpa, sai para um encontro com o rei. Como afirma o narrador, “*no era precisa aguja de navegar cultos para descifrar tales símbolos*” (CJA, p. 278), numa alusão à obra satírica de Quevedo que ditava normas para decifrar os rebuscados sonetos de Góngora e seus pares.

A picardia de Quevedo, que alternava sonetos elogiosos aos governantes com críticas acerbas que circulavam anônimas, é trazida à tona quando o personagem, ao ver o desfile dos

integrantes da nobreza, declama para Íñigo: *¿veslos arder en púrpura, y sus manos/en diamantes y piedras diferentes?/Pues asco dentro son, tierra y gusanos.*” (CJA, p. 230). Íñigo, por sua vez, ironiza o jogo duplo de dom Francisco, que escreve versos mordazes contra a nobreza, mas não deixa de desfrutar de seus favores: *“pues bien que viaja vuestra merced, señor poeta, en el coche del marqués de Liche”* (CJA, p. 230). O jovem é então repreendido pelo poeta, que o adverte recitando o primeiro verso de seu famoso soneto, típico de seu estilo conceptista: *“Raer tiernas orejas con verdades no es seguro.”* E conclui com o terceto em que o laconismo transforma cada verso em uma sentença de sentido completo: *“por eso a la maldad y al malo deajo,/Vivamos, sin ser cómplices, testigos /Advierta al mundo nuevo el mundo viejo.”* (CJA, p. 231).

Os comentários de Íñigo, assim como os versos recitados por Quevedo, nos fazem recordar a concepção compartilhada por muitos críticos de que o poeta foi o maior denunciante da corrupção do sistema e, ao mesmo tempo, um dos maiores defensores dos rígidos estamentos sociais. A distinção entre a aparência e essência, presente nas poesias de Quevedo, que traz em si também o tópico barroco do desengano, não quer levar o desenganado Íñigo a abandonar aquele mundo de ostentação, mas sim ensiná-lo a adaptar-se a ele: *“vivamos, sin ser cómplices, testigos.”* Ao invés de uma moral ascética, a citação da poesia no contexto retratado acaba pregando uma moral casuística, acomodaticia, evocando, assim, os aspectos contraditórios da personalidade do poeta, que pregava uma filosofia do desengano, mas levava uma vida um tanto desregrada.

Cabe também recordar que a maior parte da produção poética de Quevedo é satírica; mas, ainda que dirigisse ferrenhas críticas contra a realidade social e política de seu tempo, consciente das causas da decadência geral espanhola, o poeta satirizava com muito mais frequência as classes baixas do que a nobreza.

Como já dissemos, as narrativas recriam parodicamente um Quevedo boêmio, que apresenta atitudes pícaras e, às vezes, quixotescas, ao confrontar vários adversários em disputas temerárias. Conforme observou Navajas (2002), Quevedo e Alatraste estão sempre implicados em enfrentamentos desiguais em que, ao contrário de dom Quixote, vão prevalecer. A concepção barroca do mundo, marcada pelo desengano e pela visão pessimista da existência está presente na recriação da figura do poeta, que compartilha com Alatraste a lucidez com relação aos problemas da Espanha. O poeta, quando bebe, repete seu indefectível bordão: *“No queda sino batirnos”*. E

acrescenta: “*Contra la estupidez, la maldad, la superstición, la envidia y la ignorancia. Que es como decir contra España, y contra todo*” (CA, p. 69).

Segundo seus detratores, dom Francisco realmente levou uma vida privada desordenada: fumava e bebia muito, assim como freqüentava tavernas e lupanares - Góngora lhe acusa de ser um bêbado consumado e em um poema satírico lhe chama *don Francisco de Quebebo*. O escritor foi acérrimo inimigo pessoal e literário de Luis de Góngora, também por cultivarem estilos diferentes. Quevedo era o principal poeta do conceptismo, corrente literária que dava preferência à veiculação de idéias no poema, por meio de figuras de estilo (antíteses, paradoxos, paralelismos, etc), neologismos ou dando novos significados às palavras, enquanto Góngora era o mentor do cultismo, movimento que explorava a forma das palavras, deixando em segundo plano seu conteúdo, a fim de criar sobretudo efeitos sinestésicos através de uma linguagem culta e rebuscada.

A célebre querela entre os dois poetas, baseada sobretudo em ataques pessoais, é trazida à tona nos romances da série, que retratam um Quevedo orgulhoso de sua estirpe santanderina de cristão velho, que “*no se caracterizaba precisamente por la tolerancia hacia gentes dudosas en materia de limpieza de sangre.*” Seu anti-semitismo é justificado reiteradamente quando o narrador relembra que o ódio aos judeus e aos hereges era considerado complemento da fé em seu tempo. Contudo, era também decorrente de sua forma de ver o mundo engajada na ideologia oficial da Corte. Para corroborar suas afirmações, alega que “*Lope de Vega y el buen don Miguel de Cervantes, se habían felicitado, sólo unos años antes, de la expulsión de los moriscos*” (LS, p. 56).

No entanto, a narrativa não menciona que a exaltação de Cervantes estava permeada pela ironia, uma vez que no *Quixote*, é justamente um mouro, o personagem Ricote - por quem Dom Quixote e Sancho nutrem aberta simpatia -, quem ‘elogia’ a expulsão de seus pares. Ademais, cabe lembrar que o narrador do *Dom Quixote* é Cid Hamete Benengeli, ‘historiador árabe’, cujo ‘manuscrito’ foi traduzido para o espanhol por um mourisco.

A inimizade entre os poetas fica patente nos versos mordazes contra Góngora, a quem Quevedo sempre lembrava sua ascendência judaica:

“*Por qué censuras tú la lengua griega, / siendo sólo rabí de la judía, / cosa que tu nariz aun no lo niega?*”

Lindezas que el gran satírico gustaba de alternar con acusaciones de sodomía gongorina (...): “Peor es tu cabeza que mis pies / Yo cojo, no lo niego, por los dos / tú puto, no lo niegues, por los tres.” (LS, p. 56)

Nota-se que o caráter grotesco e despudorado dos versos não é aludido pelo narrador, que ironicamente os qualifica como “lindezas.” Góngora não chega a ser representado como um personagem nos romances, pois sua figura é apenas aludida nas querelas contra Quevedo. Em *El caballero del jubón amarillo*, os dados biográficos do poeta cordovês são mencionados, ressaltando defeitos como o vício do jogo, assim como os percalços pelos quais o poeta havia passado:

“Arrogante y de talante aristocrático por la certeza de su genio, el racionero cordobés nunca tuvo buen ojo ni para elegir amigos ni enemigos: enfrentado a Lope de Vega y a Quevedo, erró en la apuesta de sus afectos tanto como en los garitos, (...). Siempre se negó a publicar, por orgullo, (...) murió antes de verlas salir de la prensa, e incluso entonces la Inquisición mandó recogerlas por sospechosas e inmorales.” (CJA, p. 50)

Vale observar que a passagem enfatiza o desacerto de Góngora em impedir a publicação de suas obras; no entanto omite, por exemplo, as sinuosas relações de Quevedo com alguns livreiros, que editaram várias obras suas sem que até hoje se possa esclarecer se houve ou não a convivência do autor (ETTINGHAUSEN, 1969, *apud* JAURALDE POU, 1983).

Apesar de depreciar a figura humana de Góngora, o narrador ratifica a opinião da maioria dos críticos literários: a de que ambos os poetas modernizaram a língua castelhana, dotando-a de neologismos, jogos de palavras e novas construções sintáticas:

“Entre ambos, cultos, briosos, cada uno en diferentes registros pero con inmenso talento, renovaron el castellano dotándolo de riqueza culterana y gallardía conceptista; de manera que puede afirmarse que tras aquella batalla fértil y despiadada entre dos gigantes, la lengua española fue, para siempre, otra.” (CJA, p. 51)

Podemos concluir que, na recriação da figura do poeta, os romances retratam de modo superficial facetas importantes de sua personalidade, como as do humorista genial e cruel, além do moralista ambíguo, que surgem diminuídas de seu potencial crítico. Desse modo, ao se deterem mais na humanização de sua figura, o personagem acaba praticamente reduzido às dimensões do espadachim boêmio, que se serve da proteção do capitão Alatraste em suas bravatas.

5.3 A representação da figura feminina

Se na poesia barroca, por um lado, a figura feminina foi apresentada como o arquétipo da beleza, de outro, ela se tornou alvo da veia satírica de diversos poetas. A poesia de Quevedo é a mais representativa desse paradoxo: a figura feminina é objeto da idealização platonizante presente, por exemplo, nos poemas dedicados a Lisi, arquétipo ideal da mulher; contudo, na obra satírica do poeta, encontramos as piores zombarias dirigidas contra a mulher.

Sintonizando-se até certo ponto com a época retratada, nos romances da série Alatríste as figuras femininas obedecem a estereótipos, além de sempre exercerem papéis secundários. Como já se pode notar, Angélica é a única personagem feminina mais destacada, assumindo atitudes à frente de sua época. A menina atua como uma Milady inteligente e conspiradora, fazendo com que Íñigo se apaixone por ela e envolvendo-o em emboscadas que o levam aos calabouços da Inquisição. É retratada como uma mulher de personalidade demoníaca e beleza angelical - “*era tan bella como Lúcifer antes de ser expulsado del Paraíso*” (LS, p. 87) -, bem como seu aspecto físico sintoniza-se com os ideais de beleza renascentistas e românticos: possui a pele branca e perfeita, é loira de olhos azuis. O protagonismo da jovem, entretanto, é relativo, uma vez que a mesma atua sempre sob as ordens de seu tio, o secretário real Luis de Alquézar.

Outra personagem feminina que mereceria destaque é Caridad la Lebrijana, a amante de Alatríste. Se Angélica é uma *femme fatale* mirim, a taberneira se distingue por seu aspecto maternal e sua religiosidade. Oferece casa e comida ao capitão e seu pajem, sem nada pedir-lhes em troca, além de cuidar dos ferimentos de ambos. A narrativa destaca outras virtudes, como o seu amor pelo capitão, além de sua fidelidade, mesmo durante as longas ausências de Alatríste. A personagem desperta sentimentos ambivalentes em Íñigo, que vê nela uma segunda mãe, mas também se sente atraído por sua figura: “*Y se reía, agitando aquel pecho opulento que a mí me tenía fascinado, y que en cierto modo (...) me recordaba el de mi madre*” (CA, p. 134).

María de Castro, por sua vez, é a personagem que reúne beleza sensual, certa independência e inteligência. Sua figura deve ter sido inspirada na famosa amante de Felipe IV, a atriz María Calderón, conhecida como *La Calderona*, com que o rei teve um filho, o infante dom Juan José de Áustria (aliás, o único reconhecido por Felipe IV dentre a grande prole

ilegítima que teve). A personagem mantém um casamento de aparências com o ator Rafael de Cózar, que atua como um marido facilitador, representando um tipo que nutriu várias comédias de Lope de Vega. Cabe ressaltar o extremo machismo presente na caracterização animalizada da personagem, descrita como uma “(...) *hembra briosa, de buenas partes y mejor cara: ojos rasgados y negros, dientes blancos como su tez, hermosa y proporcionada boca*” (CJA, p. 25, grifo nosso).

Desse modo, pode-se constatar que os perfis femininos presentes na narrativa revertiana obedecem a estereótipos, deixando entrever os pressupostos ideológicos do autor. Em um estudo no qual analisa a figura da mulher na escrita masculina, Ruth Brandão (1989) sustenta que a personagem feminina, enquanto construída por um discurso masculino, surge frequentemente como produto de uma idealização. Neste sentido, Angélica, María de Castro e Caridad aparecem respectivamente idealizadas como protótipos da beleza pérfida, luxuriante ou maternal, enquanto perfeição idealizada na beleza corporal (Angélica, María), ou numa soma de virtudes (Caridad).

As figuras de Caridad e María de Castro também servem ao propósito de salientar a virilidade de Alatraste. A atriz, retratada como uma das mais belas mulheres de sua época, é a amante favorita de Felipe IV, de quem recebe presentes caros; no entanto, demonstra preferir a companhia de Alatraste, que lhe oferece prendas de pequeno valor. Caridad, por sua vez, demonstra ser completamente apaixonada pelo capitão.

Conforme explica Ruth Brandão (1989, p. 49-51), o adultério e a prostituição são consideradas formas de ruptura da ordem instituída. A personagem feminina que transgredir uma interdição do código moral no plano da sexualidade subverte uma ordem, tornando-se, sob a ótica da narrativa masculina, ao mesmo tempo que agente, vítima de sua própria transgressão. Assim sendo, por terem rompido o código moral através da prostituição, Caridad e María de Castro só podem vivenciar sua relação amorosa com Alatraste no espaço da interdição. Caridad, apesar de brigar com Alatraste devido às suas constantes ‘escapadas’, torna-se uma heroína do amor abnegado ao perdoar as traições do capitão, o qual jamais assume oficialmente o relacionamento com a taberneira. Ela representa, assim, o estereótipo da prostituta regenerada e convertida em beata; uma Eva com manto de Maria - clichê também reiterado por Íñigo, que afirma: “*como todas las mujeres que han sido putas, la Lebrijana era en extremo piadosa*” (LS, p. 64).

Desse modo, as personagens só podem ocupar, dentro da sociedade retratada, o espaço que lhes é determinado. Como prostituta de luxo, María de Castro, por sua vez, não expressa naturalmente sua sexualidade, que só pode ocorrer num espaço de exclusão. Ela morre de sífilis, como punição por sua vida pecaminosa. Alatriste, sempre magnânimo, vai visitá-la no hospital e a beija, apesar de seu aspecto repugnante. Assim, Castro é punida com a morte, pela transgressão de um interdito de ordem sexual - a doença e a morte representam ao mesmo tempo sua punição e redenção.

A figura de Caridad, por outro lado, também sintetiza a ingenuidade e a ignorância do povo espanhol, cumprindo a função de veicular as opiniões ingênuas que grande parte do povo ainda mantinha sobre a política e os governantes, como no caso das bodas da infanta espanhola com o príncipe inglês:

*“– ¡Tiene buen porte! –decía la Lebrijana, después que vimos al presunto príncipe asomarse a la ventana – Talle fino y donaire... ¡Hará linda pareja con nuestra infanta! (...)
– Lástima que ese boquirrubio sea hereje. Pero eso lo arregla un buen confesor, y un bautismo a tiempo. – la buena mujer, en su ignorancia, creía que los anglicanos eran como los turcos, que no los bautizaba nadie. – ¡Pueden más dos mamellas que dos centellas!” (CA,p. 134)*

Angélica, por sua vez, representa o estereótipo da mulher fatal, de marcante presença na literatura romântica. Para Mário Praz (1996), apesar de não haver um tipo de mulher fatal padronizada, há uma linhagem literária de mulheres fatais do romantismo que seguem traços recorrentes. Nesta linhagem, destaca em primeiro plano a personagem Matilda, do romance homônimo de Lewis, “que se desenvolve de um lado como Vélleda (Chateaubriand) e Salammbô (Flaubert), de outro como Carmen (Merimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louis).” (PRAZ, 1996, p.181). O estudioso recorda também um antecedente importante: *Le diable amoureux*, de Cazotte (1772), cujo traço marcante é o disfarce da mulher que se veste de homem para conquistar dom Alvare. De modo análogo, Angélica utiliza tal disfarce para poder sair à noite com Íñigo, que se sente atraído pela ambigüidade de sua figura. Em uma carta à Íñigo, ela afirma sentir inveja de sua vida de soldado. Também assume atitudes consideradas tipicamente masculinas, como na ocasião em que ataca Alatriste quando este invade a casa de seu tio, ou quando atinge Íñigo com uma facada. Representa, assim, as chamadas “filhas de Lúcifer”, mistura de extrema beleza e crueldade, capazes de levar um homem à perdição, invertendo seu

papel como dominador e colocando-o no lugar de vítima, uma vez que Íñigo se torna praticamente um marionete em suas mãos.

Desse modo, a narrativa joga com arquétipos, empregando modelos seguros, de fácil identificação popular. Por outro lado, na representação de um tópico tão desgastado, ainda cabe enfatizar a misoginia do narrador-autor ao caracterizar as atitudes de Angélica, o qual deixa transparecer sua concepção de que a maldade seria uma característica secular, intrínseca em muitas mulheres: “*Siempre, hasta su muerte, intuí en ella algo que no se aprende de nadie: una maldad fría y sabia que en algunas mujeres está ahí, desde que son niñas. Incluso desde antes, quizás, desde hace siglos*” (CA, p. 189, grifo nosso).

Essa configuração de personagens baseados em clichês e preconceitos não se restringe às mulheres, compreendendo também a caracterização de outras raças, credos e povos, conforme se evidencia no sexto livro da série, tema de nosso próximo tópico.

6. Identidade e alteridade em *Corsarios de Levante*

Corsarios de Levante, sexto livro da série Alatraste, lançado em finais de 2006, dá seqüência à reescritura histórica proposta pela série, ao recriar as campanhas corsárias espanholas pelo Mar Mediterrâneo Oriental (ou Levante, como era denominado na época). Assim como os outros romances da série, este volume apresenta um hibridismo de gêneros, tais como o relato de aventuras, a narrativa de viagem, o romance histórico e as memórias. Predomina, no entanto, o retorno aos moldes realistas da narrativa histórica do século XIX, por meio da recriação verossímil de uma época, com proeminência da aventura argumental elaborada sobre o pano de fundo histórico.

O romance narra as novas aventuras dos protagonistas pelo mar Mediterrâneo, a passagem pelas colônias norte-africanas, algumas peripécias vividas em Nápoles e na ilha de Malta, até culminar com a impressionante narração da batalha de Cabo Negro ou Escanderlu, na Anatólia, onde sete embarcações turcas sitiavam três navios espanhóis, dentre os quais se encontra a embarcação dos protagonistas.

O mar Mediterrâneo é o espaço no qual se movem os protagonistas, retratado como sendo “águas de ninguém e de todos”; espaço ambíguo e perigoso, onde diferentes povos se mesclam, aliando-se ou combatendo-se uns aos outros. O relato inicia-se, uma vez mais, em *media res*, narrando a sangrenta batalha entre a embarcação espanhola onde viajam os protagonistas e uma galera corsária turca. Alistados nas tropas de Nápoles, o capitão Alatraste e Íñigo Balboa haviam embarcado inicialmente em uma viagem para escoltar naves com mantimentos destinados ao porto de Orã, possessão espanhola ao norte da África. A galera corsária turca que tentava persegui-los acaba sendo derrotada e os sobreviventes são feitos escravos. Ao descobrir que havia alguns mouriscos dentre os tripulantes, o comandante da embarcação espanhola ordena que sejam enforcados. A ação ocorre no ano de 1627, dezoito anos após a expulsão definitiva dos mouriscos da Espanha, como eram denominados os mouros espanhóis batizados e convertidos, ao menos aparentemente, ao cristianismo:

“Maltratados, asesinados por los caminos, despojados de lo que llevaban consigo, violadas sus mujeres e hijas, se vieron al fin arrojados a la costa norteafricana, donde tampoco sus hermanos moros les hicieron grato recibimiento. Establecidos al fin en puertos corsarios (...) eran ahora los enemigos más feroces y odiados, por ser también los más crueles con sus presas españolas, tanto en el mar como en sus incursiones contra la costa peninsular. Que asolaban sin piedad, con su conocimiento del terreno y con el lógico rencor de quien salda viejas cuentas, (...).” (CL, p. 28)

Nota-se que o contexto espaço-temporal das lutas entre mouros, mouriscos e espanhóis é retratado de modo bastante realista, o que também funciona como justificativa para o enforcamento dos prisioneiros na narrativa. A expulsão dos mouriscos foi decretada pelo rei da Espanha, Felipe III, em 1609, sob a alegação de que mantinham relações com os turcos, os quais sempre foram uma ameaça para as costas espanholas. A expulsão foi uma atitude cruel e despótica, e a maioria da população teve seus bens confiscados, além de vários rebeldes serem condenados à escravidão, vendidos ao exterior ou destinados a remar nas embarcações espanholas. Repetia-se o caso da expulsão em massa dos judeus em 1492, pois cerca de 300.000 mouriscos foram desterrados, a maioria deles trabalhadores agrícolas e artesãos.

A narrativa rememora o fato - já aludido em dois livros anteriores (CA, p. 163; OR, p. 251) - , de que Alatraste havia sido convocado para participar da repressão contra os mouros em Valência e, na ocasião, não compactuou com os métodos utilizados, pedindo baixa em sua tropa. O romance então evoca a justificativa dada pelo capitão - “se tiver que degolar infiéis, ao menos que possam defender-se” (CL, p. 37, trad.nossa).

O personagem parece então surgir mais uma vez como uma voz dissonante, naquele contexto em que os mouros eram odiados. Quando o comandante da embarcação manifesta sua aversão contra eles, denominado-os “cães, aves de rapina”, Alatraste contesta que, dentre os mouros, “também havia gente honrada: cristãos novos sinceros, gente útil e trabalhadora.” (CL, 35, trad. nossa). Acrescenta ainda que não havia entre eles fidalgos, pícaros ou mendigos, e que, neste sentido, não pareciam espanhóis.

Desse modo, a narrativa tenta conceder ao protagonista uma visão humanizada sobre o *outro* e, ao mesmo tempo, uma opinião crítica acerca dos espanhóis. No entanto, ao afirmar que “também havia gente honrada”, suas declarações deixam entrever a idéia de que os mouros seriam em sua maioria indivíduos desprovidos de honra.

Após a expulsão, muitos mouriscos passaram a reforçar as tropas turcas e norte-africanas, estabelecendo-se nas costas mediterrâneas do norte da África, vizinhas à Espanha. São classificados como sendo “ásperos, ingovernáveis e soberbos”, pois, “afinal de contas, eram também espanhóis” (CL, p. 34, trad. nossa). Assim, o fato de serem também espanhóis colocaria-os em um patamar superior em relação aos demais adversários. O narrador Íñigo classifica as raças de acordo com a tipologia etnicista em voga na época:

“Alarbes o alárabes (...) era el nombre que dábamos a los moros de campo, por lo general belicosos y poco de fiar, distinguiéndolos de los habitantes de las ciudades, a los que apelidábamos moros a secas; para diferenciarlos a todos ellos, bereberes en suma, de los turcos de Turquía, que también andaban por allí en apretada gavilla, yendo y viniendo de Constantinopla. Que era donde vivía el Gran Turco, al que todos, (...), con más o menos fidelidad, (...) rendían algún modo de vasallaje; y por eso solíamos, abreviando, llamar turcos a cuantos corrian nuestras costas, lo fueran realmente de nación o no.” (CL, p. 43)

Nota-se que sua enumeração nomeia e classifica de modo geral o *outro*, não demonstrando nenhum desejo real de conhecimento sobre as alteridades representadas pelos mouros e turcos. Fica evidente apenas a vontade de classificá-los em partes mais facilmente reconhecíveis pelo leitor. Na chegada ao porto de Orã, o jovem Íñigo descreve a cidade, que lhe parece um vasto quartel urbano ocupado por soldados e suas famílias:

“Copons nos guió a través de las calles encaladas y estrechas, de casas amontonadas que, exceto por ter terrazas em vez de tejados recordaban un poco las de Toledo, con buenos cantones de piedra y poucas ventanas (...).Añadan (...) enjambres de moscas, ropa puesta a secar, niños desharrapados que jugaban em los patios, algunos inválidos sentados em poyos y escalones que nos miraban con curiosidad, y tendrán una estampa fiel de lo que Orán me pareció. En cada recodo se respiraba un aire militar.” (CL, p. 65)

A descrição, embora bastante realista, abrange apenas os vilarejos ocupados pelos soldados espanhóis. Assim o norte da África é reduzido na narrativa ao que a Espanha ocupa e governa, e os soldados penetram no interior dos povoados habitados pelos mouros somente para saqueá-los. Os assaltos são justificados pela situação de penúria vivida pelos soldados, pois a cidade de Orã era uma das colônias espanholas mais miseráveis. Ao serem convidados pelo veterano Copons para participarem de ‘cavalgatas’, Íñigo surpreende-se:

*“Cabalgadas? – pregunté.
 (...) - Almogavarias, como las de nuestros abuelos. Se las llama así de antiguo.
 Se trata de salir al campo y assaltar aduarez de moros de guerra.
 - Porque Orán – apostilló Copons - es una vieja alcahueta que vive de eso.”
 (CL, p. 56-57)*

Ao denominar o assalto ao vilarejo como sendo uma cavalgata, tal como as empreendidas por seus antepassados almogávares, a narrativa tenta conceder um aspecto respeitável ao saque. Mas os almogávares constituíram as tropas de choque da Coroa de Aragão, ativos no Mar Mediterrâneo entre os séculos XIII e XIV, e que ficaram historicamente conhecidos por suas ações brutais. Assim sendo, acaba por evidenciar o aspecto cruel do assalto aos mouros. Já a metáfora que personifica a cidade - uma velha alcahueta - evidencia a visão reducionista de Copons, típica de um soldado daquela época.

A tentativa de nobilitar a atuação dos soldados espanhóis culmina no inverossímil grito de guerra pronunciado antes do assalto – *“¡España Cierra! España!”* -, o qual era proferido apenas em batalhas. Alatraste é o único a manifestar certo desconforto diante da nova empreitada: “O cachorro voltou a latir ao longe (...). De certo modo, (...), não lhe incomodaria que o animal seguisse latindo até que os mouros do vilarejo, (...), estivessem despertos e com um alfanje na mão (...).” (CL, p. 78-79, trad. nossa)

Durante o assalto, - que ocorre sem concessão de nenhuma chance de defesa aos mouros -, Alatraste surpreende dois soldados numa cabana tentando violentar uma mulher. Mata um deles e, quando seria atingido pelo outro, um desconhecido salva a vida do capitão. Surge então um novo personagem, o chamado *mogataz* Ben Gurriat. Os *mogatazes* eram soldados nativos que, sem renunciarem à religião muçulmana, estavam a serviço da Espanha nas praças fortes africanas. No retorno a Orã, Alatraste manifesta seu incômodo pela constante presença do mouro, o qual relembra ter salvo sua vida. O capitão faz menção de oferecer-lhe uma recompensa, e Ben Gurriat indigna-se:

*“- Eso es lo que vale tu vida?... Zienaashin?...Dinero?
 Era un moro educado, sin duda. Alguien con una historia detrás, y no un alarbe cualquiera. Ahora podíamos verle bien la cara,...): piel no mucho oscura, reflejos bermejos en la barba y (...) pestañas largas, casi femeninas. En su mejilla izquierda se apreciaba la cruz tatuada, (...).Llevaba una pulsera,(...)*

de plata, en la muñeca de una mano abierta y vuelta hacia arriba, como para mostrar que nada guardaba en ella.” (CL, p. 113-114)

O *mogataz* ofende-se com a oferta, pois, segundo o relato, “era alguém com uma história e não um *alarbe* qualquer”. Assim, os mouros são considerados, além de desonrados, indivíduos sem passado nem história. A descrição do aspecto físico de Ben Gurriat reafirma estereótipos sobre os árabes, como a aparência exótica (tinha o crânio raspado e usava um rabo de cavalo), a excentricidade (usa pulseiras e brincos de argolas de prata) e a feminilidade (tinha pestanas longas, “quase femininas”). No entanto, a insólita tatuagem em forma de cruz distingue-o em relação aos demais, além do fato de possuir uma pele “não muito escura.” Seu aspecto, antes considerado ameaçador pelo jovem Íñigo, torna-se familiar visto de perto, por ostentar um símbolo cristão que o transforma numa figura amigável.

Neste sentido, constata-se que as representações veiculadas pela narrativa revertiana acerca dos árabes alinham-se com diversos estereótipos sobre o Oriente Islâmico, os quais são revelados pelo livro *Orientalismo* (1990), do crítico Edward Said. A obra se tornou um estudo fundamental acerca dos enunciados sobre o Oriente produzidos na Europa durante os séculos XIX e XX, os quais estariam referenciados em uma instituição discursiva que dá nome ao livro, e que exerceria sua influência, tanto nas instâncias políticas e científicas de produção de textos, como também na esfera da literatura e da cultura em geral. Nas palavras de Said, o orientalismo seria uma instituição organizada para “negociar com o Oriente (...) fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o e colonizando-o”. Além disso, o teórico sugere que a autoridade do discurso orientalista era tal que ninguém que pensasse, escrevesse ou atuasse sobre o Oriente podia fazê-lo sem levar em conta as limitações ao pensamento e à ação, impostas pelo orientalismo.

A constituição de um discurso orientalista seria, dessa forma, um exercício de violência epistemológica sobre o *outro* apresentado nestas enunciações. As definições de discurso apresentadas por Said são assumidamente credoras das concepções expressas por Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (1969) e, portanto, a violência epistemológica a que se refere é parte integrante de toda e qualquer enunciação, conforme ensina o filósofo francês. Neste caso, reforçada pela idéia de um sistema de produção de conhecimento sobre o *outro*, que se encontrava organizado e auto-referenciado. Dessa forma, Edward Said procura desconstruir a suposta isenção científica sobre a qual estava assentado o discurso orientalista, vinculando-o à

diversas esferas de legitimação ideológica da dominação colonial, imperial e cultural, dentre outras.

A dimensão ideológica imperialista pode ser encontrada nas concepções sobre os árabes presentes na narrativa revertiana, os quais surgem colocados numa posição de sujeição, quer material, quer discursiva. Quando Alatríste questiona a procedência do *mogataz*, Ben Gurriat diz ser da tribo dos Beni Barrani, que significa “filho de estrangeiro”. Seria uma tribo milenar, que não chegou a ser islamizada depois da ocupação árabe. Gurriat relata então uma lenda contada por seu avô de que sua tribo possuía um sino de bronze escondido durante séculos numa caverna: “- É uma antiga história... Nós *azuagos* descendemos de cristãos; do tempo em que os godos ainda estavam aqui; e **temos a *isbah*... A honra... Por isso, meu avô buscou uma espanhola para meu pai.**” (CL, p. 116, grifo e tradução nossos). Assim sendo, por possuir ascendência cristã e ser filho de uma espanhola, Ben Gurriat se consideraria honrado, ‘diferente’ dos demais mouros. O personagem então manifesta seu desejo de seguir seus novos companheiros na viagem, com a finalidade de descobrir suas origens:

“- *Qué es lo que debes comprender?*
 - *De donde vengo. Pero no hablo de las montañas dónde nací.*
 (...)
 - *Tú eres sabio?... O quieres serlo?*
 - *No. Sólo soy un Beni Barrani - (...). Y ni siquiera vi con mis ojos la campana de bronce, ni los libros que nadie era capaz de leer... Por eso necesito otros hombres que me señalen el camino, como esa aguja mágica que tenéis ahí.(...).*” (CL, p. 179)

O personagem é retratado como uma figura passiva, um apátrida, nem mouro, nem espanhol, que precisa da redenção cristã e da reconstrução ocidental. Assim, os espanhóis, representados pela figura do capitão Alatríste, surgem como os mais qualificados para guiá-lo na busca de sua identidade.

Por outro, podemos constatar que o tema da conversão e da ocidentalização do *outro*, além das características da temática mourisca presentes na narrativa, trazem à tona o contexto retratado por Cervantes, principalmente na “História do cativo”, relatada no *Don Quijote* (Parte I, caps.39-41). Assim, pode-se estabelecer algumas analogias entre o personagem de Ben Gurriat e a moura Zoraida, enamorada do capitão cativo Rui Pérez, personagens do relato cervantino. Zoraida, assim como Gurriat, possui antecedentes cristãos, tendo aprendido os preceitos básicos do cristianismo com a ama que a criou. Contudo, ao contrário de Gurriat, Zoraida é calculadora,

rica, voluntariosa em seu empenho de fugir e converter-se efetivamente ao cristianismo. O capitão cativo, por sua vez, é um homem fiel e desventurado, que está nas mãos de sua amada e se sente instrumento de sua vontade. A respeito da conversão de Zoraida, caberia mencionar a observação de Márquez Villanueva (1975, p. 131, trad. nossa): "Embora no fundo não seja mais que um auto-engano (sua conversão ao cristianismo), sua declaração de ceder diante de forças superiores a sua vontade oferece um claro sabor islâmico; portanto, Cervantes não nos apresenta Zoraida como batizada, assim como não a apresenta nunca como esposa do cativo" Caberia ainda lembrar que o cativo chega a definir seu papel como sendo "*padre y escudero y no de esposo*" (CERVANTES, 2004, p. 438).

Assim sendo, o *mogataz* é um personagem mais incoerente do que a moura Zoraida, pois sua história é bastante implausível e, mais ainda, suas falas. O narrador faz o personagem discorrer sobre conceitos que são próprios da mentalidade espanhola, especialmente a honra, abertamente considerada um atributo essencialmente cristão e espanhol. Assim que é aceito por Alatraste, Ben Gurriat "perde" seu nome, passando a ser denominado sempre como "o mouro Gurriato." Já o narrador cervantino ignora o desejo de Zoraida de que passe a ser chamada de Maria, pois continua sempre nomeando-a Zoraida. Se na narrativa cervantina o capitão cativo é praticamente um instrumento de realização prática para a fuga de Zoraida, o capitão Alatraste, por sua vez, surge como guia e modelo para a construção da identidade de Gurriat:

*"Pero él sólo es un soldado – objeté -. Un guerrero.
- Un imyahad, sí. Por eso te digo que es sabio. Él mira su espada cada día al abrir los ojos, y la mira cada día antes de cerrarlos... Sabe que morirá y está preparado. Comprende?... Eso lo hace distinto a otros hombres."* (CL, p. 180)

A partir dessa passagem, torna-se clara a função do personagem no romance: Ben Gurriat, em praticamente todas as suas poucas falas, exalta de modo inverossímil as qualidades do herói da série.

O argumento cervantino, por apresentar uma visão dialógica, parece deixar entrever uma certa supremacia moral da cultura islâmica sobre a cultura cristã daquele momento; uma possível crítica subjacente de Cervantes, por meio das falas do pai da mourisca, Agi Morato: "*Ni penséis que la ha movido a mudar de religión, entender ella que la vuestra a la nuestra se aventaja, sino el saber que en vuestra tierra se usa la deshonestidad más libremente que en la nuestra*" (CERVANTES, 2004, I, p. 432). Neste sentido, sabe-se que não é casual em *Don*

Quijote a autoria fantástica do mourisco Cide Hamete Benengueli; a história do Cativo; as menções à novela do nobre mouro Abindarráez e da Jarifa (*El abencerraje y la hermosa Jarifa*, 1561); além da auto-identificação de seu protagonista com a tradição islâmica, numa clara demonstração do sincretismo renacentista típico do século XVI: “..no más verdadera que los milagros de Mahoma [...], se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcalde [...] le prendió y llevó cautivo a su alcaidia [...]. Sepa vuestra merced, (...), que esta hermosa Jarifa que he dicho, es ahora la linda Dulcinea del Toboso..” (Cervantes, 2004, I, p. 57).

Na narrativa cervantina, o mourisco não se define em termos raciais ou étnicos, mas religiosos e culturais. No episódio do mourisco Ricote, o aspecto físico do exilado não o difere de seus companheiros alemães: “*hasta el buen Ricote, que se había transformado de morisco en alemán o en tudesco*” (CERVANTES, 2004, II, p. 962). Assim, a narrativa não aponta diferenças no aspecto étnico-racial de Ricote, tampouco em sua filha Ana Félix e na moura Zoraida; apenas descreve as jóias que usam e a extrema beleza que as caracterizam (RÍOS-CAMACHO, 2003, p. 11).

O perfil psicológico de Ben Gurriat efetuado por Íñigo, por sua vez, apresenta concepções estereotipadas acerca dos árabes, tais como: a maleabilidade (adapta-se com facilidade à vida marítima e ao ofício de remador); atraso (não sabe ler nem escrever); a passividade (precisa de alguém que lhe indique o caminho a seguir); a paciência (“possuía a paciência infinita de alguém resoluto a aprender sobre tudo e sobre todos”) (CL, p. 256, trad. nossa), além de ser, ao contrário dos outros mouros remadores, “*pudoroso como la madre que lo parió*” (CL, p.268) -; mãe espanhola, logicamente.

Conforme demonstra Said (1990), o ocidental se apresenta como o observador que penetra nos mistérios ocultos do Oriente, ao qual é concedido um papel passivo. O Ocidente é, ao mesmo tempo, espectador, juiz e jurado dos aspectos da conduta oriental. De modo análogo, o *outro* é encarado como um objeto de análise pelo narrador Íñigo, que não está interessado nele como indivíduo, mas em julgá-lo em relação aos seus próprios parâmetros. É Íñigo quem se dirige ao leitor; explica o *outro*, fala em seu lugar. Quando Ben Gurriat fala, atua quase sempre como uma incômoda “consciência ambulante” para Íñigo, como por exemplo, quando o aconselha após um desentendimento com Alatríste:

- “- *Alguien como él merece respeto – comentó (...).*
- *No nascí ayer, moro... Soy hombre e hidalgo como él. (...)*
- *Hidalgo, naturalmente – murmuró. (...) - Dios ciega – añadió – a los que*

quiere perder.

- Ao diabo con Dios y con todo.

- A veces damos al diablo lo que el diablo ya tiene.” (CL, p. 257-258).

Cabe ainda ressaltar o desfile de frases-feitas com as quais o mouro repreende o jovem.

Ben Gurriat - ao contrário da moura Zoraida, cuja conversão efetiva não chega a ser relatada - termina ‘espanholizado’ e perfeitamente integrado nas hostes do exército espanhol. Numa prolepse, Íñigo narra a morte heróica, como um ‘bom vassalo espanhol’, daquele que passaria a ser um companheiro fiel dos protagonistas, a qual ocorreria sete anos depois: “(...) *el veterano mogataz moriría ante nuestros ojos, al cabo, como buen infante español. Defendiendo una religión y una patria que no eran las suyas, (...). Caído al fin, como tantos, por una España ingrata y cicatera que nunca le dio nada a cambio, (...)*” (CL, p. 117)

Ainda na cidade de Orã, Alatríste, Copons e Íñigo visitam o soldado Fermín Malacalza, antigo companheiro de batalhas. A figura do veterano representa todos os soldados pobres e mutilados nas guerras do império, cuja única recompensa era a miséria e o esquecimento. Quando Alatríste questiona por que o antigo companheiro não volta para Espanha, Malacalza contesta:

“- Ya soy viejo, Diego... Sé lo que dan de sí España y su gente. (...) Haber sido soldado todavía significa algo en Orán. Pero allá arriba se les dan un cuatrín nuestras hojas de servicios, llenas de nombres que han olvidado, (...). Dime qué le importa a un escribano, a un juez, (...) que en las dunas de Nieuport nos retirásemos impasbles y banderas en alto, sin romper el tercio (...)”(CL, p. 110-111).

Ao citar novamente a retirada impassível do exército espanhol na histórica derrota de Newport (1600), a narrativa enaltece a atuação heróica dos soldados espanhóis, que demonstrariam sua coragem mesmo nas derrotas.

A misoginia, característica muito comum na época, surge explicitamente na descrição da esposa moura de Malacalza, efetuada por ele próprio: “- É limpa e honesta. (...). Um pouco geniosa, mas obediente. As de sua raça saem muito boas esposas, se você as vigia um pouco. Poderiam aprender com elas muitas espanholas, sempre se dando ares.” (CL, p. 107, trad. nossa). Nota-se que a condenação moral atinge todas as mouras - saem boas esposas, se são vigiadas.

A visita ao velho soldado representa um golpe final nas ilusões do adolescente Íñigo que, apesar de continuar se orgulhando de ser soldado, passa a encarar a vida militar apenas como um meio para alcançar uma melhor posição social.

Em várias ocasiões, a narrativa estabelece analogias entre as batalhas e as experiências vividas pelos soldados e a experiência vital de Miguel de Cervantes, que viveu uma época de glória como combatente do império hispânico em alto mar, mas também uma etapa de desgraças durante o longo cativeiro em Argel, onde sua experiência acentuou sua defesa da paciência como virtude e, sobretudo, do ideal de liberdade, sempre presente em suas obras e freqüentemente aludido no romance:

“Mejor muertos o ricos,(...), pero como hidalgos (...), que pobres y miserables doblando la cerviz ante al obispo (...) de turno. Concepto ese defendido, de obra y obras, por el próprio veterano soldado Cervantes en boca de su don Quijote, que anteponeía la honra de la espada a la gloria de la pluma. (...) (CL, 2006, p. 281-82)

“En esa viaje fue para mí de especial sentimiento navegar por el golfo de Lepanto, (...). (...), antes de saber que un día navegaría como soldado, igual que el próprio Cervantes, por aquellas tierras y mares donde él combatió en su mocedad, con muy pocos años más de los que yo contaba; (...)” (CL, p. 249-50)

Fica evidente que a identificação de Íñigo com o soldado Cervantes nobilita a figura do protagonista, assim como a dos demais soldados retratados no romance.

De acordo com a narrativa, a viagem dos soldados pelo Mediterrâneo seguiria o caminho inverso ao que percorreram, *“para llegar hasta nuestra vieja España, las antiguas naves fenicias y griegas, los dioses de la Antigüedad y las legiones romanas” (CL, p. 129)*. Neste sentido, a longa viagem parece surgir com a finalidade de empreender um retorno às origens da identidade espanhola. O jovem Íñigo afirma sentir que aquele mar tecia laços ocultos com certas sensações recônditas em sua memória:

“‘De aquí venimos’, oí murmurar (...) al capitán Alatraste cuando pasábamos junto a una isla rocosa y desnuda, típica del Mediterráneo, en cuya cresta se adivinaban las antiguas columnas de un templo pagano; un paisaje muy diferente de las montañas leonesas de su infancia, o de las campas verdes de mi Guipúzcoa, (...). Pero yo, (...), comprendí a qué se refería(...): al impulso lejano, benéfico, que a través de lenguas cultas, entre olivos, viñas, velas blancas, mármol y memoria, había llegado, (...), hasta las orillas lejanas, insospechadas, de otros mares y otras tierras.” (CL, p. 130)

A passagem traz à tona a múltipla identidade espanhola, formada pelos povos que

chegaram à Espanha pelo Mediterrâneo: gregos e fenícios e, mais tarde, cartagineses, romanos, godos, árabes e judeus. Uma origem múltipla, que se perde nas águas daquele mar interno que, de certo modo, começa ou termina na Espanha. Durante séculos, o *Mare Nostrum*, como o chamavam os romanos, foi o centro geográfico onde Europa, Ásia e África se encontraram e onde suas civilizações se fertilizaram mutuamente.

Neste sentido, vale lembrar que a proximidade com o Mediterrâneo contribuiu para que a história de Espanha fosse marcada pela presença de duas culturas: uma, agrária e interior, era a cultura dos iberos que vieram do sul, por volta de 900 a.C., e se encontraram com os celtas vindos do norte. Ambas as civilizações deram origem à cultura celtibérica, que constituiu o coração da civilização agrária e pastoril, viva até hoje: cultura de pastores e aldeias, que virava suas costas ao mar. No entanto, à medida em que o litoral mediterrâneo espanhol se convertia em um colar de portos estrangeiros, surgia uma nova cultura: a mediterrânea, viajante e aventureira. A Espanha ensimesmada, agrária e tribal do interior, tinha seu contraponto na tentação paralela de sair de si mesma, aventurar-se ao mar, desafiando o mundo além dos pilares de Hércules. Assim, a mesma história de conquista e invasão, que atraiu sucessivos povos estrangeiros para a região, será repetida pela própria Espanha em sua empresa imperial na América e nas demais colônias.

Em um lúcido ensaio intitulado “Por que e para que viaja o europeu?”, o escritor Silviano Santiago (1989) lembra que Camões foi o primeiro a admitir que os europeus viajavam para propagar a fé e o Império. Mas ao invés de responsabilizar os portugueses pela colonização de outros povos, delegavam a responsabilidade da tarefa aos deuses pagãos. Já os romances de aventura, escritos a partir do século XVIII por Daniel Defoe, Joseph Conrad, Chateaubriand, dentre outros, por sua vez, procuravam ocultar essa finalidade expansionista e colonizadora por intermédio de uma ética aventureira, sedutora e convincente.

De modo análogo, a viagem corsária empreendida pelos soldados espanhóis em *Corsarios de Levante* traz à tona a mesma tentativa de conciliar a distorcida ética aventureira com a ideologia imperialista. Conforme observa Santiago (1989), para o viajante aventureiro, tudo o que o circunda existe em total disponibilidade. Assim como o conquistador, o aventureiro usurpa, e camufla esse gesto com a imposição radical de um código de conduta que seria válido para todos, menos para ele. Do mesmo modo, os soldados, munidos de autorização real, abordam navios inimigos, saqueiam, matam e capturam escravos, tudo legitimado e

justificado para que a ação da aventura se realize plenamente. Os corsários possuíam licença real - a chamada patente de corso -, que exigia apenas o pagamento de um quinto do valor saqueado para a coroa espanhola. Munidos dessa autorização, não se consideravam piratas, qualificação que atribuem somente aos ingleses: “(...) *aquellos perros de agua, (...), desalmados e borrachos, que, (...) se comportaban no como corsarios sino como piratas, comprando culpidades en puertos como Argel o Salé. Tal era su calaña que hasta los mismos turcos los miraban con pouca simpatía, (...)*” (CL, p. 137).

Assim, os espanhóis, devidamente autorizados por seu rei, poderiam saquear as embarcações turcas e inglesas, inimigas do império, mas os ingleses não teriam ‘autorização’ para assaltar os espanhóis. Ao relatar um rápido e sangrento ataque a um navio inglês ancorado na ilha de Lampedusa, a aversão aos ingleses torna-se ainda mais evidente nas considerações do narrador, que os qualifica como “*gente cruel e insolente; pues, no satisfecha con piratearnos en las Indias, pretendía meterse con fieros y desconsideración en el patio de nuestra casa*”. (CL, p.152). O Mediterrâneo, antes denominado “água de ninguém”, é aqui praticamente considerado como uma extensão da Espanha imperial, pois, assim como os romanos, os espanhóis querem vê-lo como um *Mare Nostrum*.

Na emboscada contra os ingleses, a superioridade espanhola no combate corpo a corpo é enfatizada. Ao encontrar um inglês escondido atrás de alguns barris pedindo clemência, Íñigo não perde a oportunidade de comparar a atuação dos ingleses com a dos espanhóis, enaltecendo os soldados de sua pátria:

“(...) *Que muchos de esa nación, lejos de la fuerza que sacan del número de los suyos, y del ánimo gregario que el vino o la cerveza suelen darles, cuando sale el cochino mal capado se tragan la arrogancia con humildad franciscana; mientras que el español, si se encuentra sólo, acorralado y sobrio, es cuando más peligro tiene, pues como animal rabioso, se vuelve loco y acomete ciego, sin razón ni esperanza (...)*.” (CL, p. 157)

Nota-se que o romance explicita, sem meias-tintas, a extrema anglofobia do narrador-autor, que considera a raça inglesa como a mais infame e degenerada da terra. Os outros adversários, na sua opinião, fariam parte de uma idêntica casta mediterrânea:

“(...) *acogotarlos en Lampedusa no había sido más que (...) un acto de higiene familiar, (...) antes de seguir con nuestras verdaderas cuentas pendientes: turcos, españoles, berberiscos, franceses, mouriscos, judíos, moros, venecianos,*

genoveses (...).Vecinos del mismo patio mestizo(...). Con buen, viejo y sólido odio mediterráneo (...).(CL, p. 166)."

Desse modo, o relato da longa viagem pelo Mediterrâneo, que parecia empreender uma busca das origens da múltipla identidade espanhola, na realidade segue o mesmo propósito comum às outras narrativas: a exaltação da identidade nacional espanhola, projetada na atuação dos soldados, sem deixar de lado a depreciação da alteridade representada pelos adversários do império. Na descrição da estadia em Nápoles, por exemplo, o narrador destaca a receptividade com que os soldados espanhóis eram recebidos na ilha, *“a diferencia de los mezquinos franceses, de los sórdidos ingleses o los brutales tudescos”* (CL, p. 194). Os soldados espanhóis são descritos como sendo “arrogantes e fanfarrões, mas também disciplinados, valentes e liberais em seus gastos.” (CL, p. 194, trad.nossa). Apesar de sua “natural ferocidade”, entendiam-se bem com os italianos, os únicos poupados da xenofobia do narrador, pois eram súditos da Espanha na época.

A prolepse do narrador-Íñigo, por sua vez, já antecipava o tema do livro, que se dedica a exaltar a atuação dos soldados espanhóis nas incursões pelo Mediterrâneo. Se já não há como ocultar a total decadência do império, resta apenas proclamar uma suposta superioridade espanhola, baseada apenas no temor e ódio que inspiraria às outras nações:

“Durante casi dos años serví con el capitán Alatríste en las galeras de Nápoles. Por eso hablaré ahora de escaramuzas, corsarios, abordajes, matanzas y saqueos. Así conocerán (...) el modo en que el nombre de mi patria era respetado, temido y odiado también en los mares de Levante. Contaré que el diablo no tiene color, ni nación, (...); y cómo, para crear el infierno en el mar o en la tierra, no eran menester más que un español y el filo de una espada” (CL, 2006, p. 20).

Em sua reafirmação da identidade nacional, a narrativa destaca a religiosidade como sendo outro componente do caráter espanhol. O jovem Íñigo surpreende-se com o murmúrio em uníssono que se ouvia entre aqueles homens feitos, que pediam a Deus saírem vivos do ataque contra os mouros: (...) *Pero me parecia singular, como siempre, aquel piadoso murmullo como preludio a la sarracina; (...).A poco yo mismo me vi sussurrándolo de modo maquinal, (...). Al cabo, (...) recé con más devoción, sincero. (...)*(CL, p. 80).

Com a morte de vários remadores durante a batalha, o comandante opina que a tropa poderia também remar. Tal hipótese é rechaçada imediatamente pelos soldados e, assim, a narrativa encena os peculiares códigos de honra que regiam a conduta dos soldados espanhóis:

(...) ni el más bellaco a bordo haría tal coisa, si con eso (...) perdía (...) a la vista del mundo lo único que ni reyes, (...), ni siquiera la (..)muerte, podían arrebatárles nunca: la imagen que de sí había forjado, la quimera de quien se proclamaba hidalgo antes que reconocerse siervo de nadie. Para un soldado español, su oficio era su honra. (CL, p. 309-310)

A passagem traz à tona o sempre alardeado valor pessoal, intrínseco, do espanhol, que nunca se sentiria elevado com o labor de suas mãos. Se quase toda forma de trabalho manual ou intelectual era considerada infamante, própria de mouros ou judeus, o ofício de remador era o mais indigno na época, exercido apenas por condenados ou escravos. Ao espanhol lhe importava fazer-se valer, por merecimento pessoal, e por isso adquiriram intensidade as expressões da estima pública, a “opinião” ou a famosa reputação.

A descrição da batalha de Cabo Negro ou Escanderlu, por sua vez, ocupa quase oitenta páginas do romance, nas quais o autor desfila todo o seu conhecimento de termos náuticos. A esse respeito, o escritor e crítico Manuel García Viñó comenta em um tom bem-humorado:

“El novelista debe partir de una visión general, no de un cúmulo de detalles amontonados. El resultado es que, (...), suministra al lector tal número de tecnicismos, que lo lleva a estar más atento al diccionario que a la historia (...). Al principio del libro, (...) acumula la siguiente relación: costillar, pique de agua, galeota, cañón de crujía, sotavento, entena, aleta, barloventeaba, lebeche, ciaboga, grímpola, (...), maestral, cuarta al griego, (...) aferra la dos, pasaboga, zafarrancho (...), espolón, chuzo, (...) bastión del esquife (...), etc. Uno, que no ha pasado de popa y proa, sin saber cuál es la de la derecha y cuál la de la izquierda, se siente realmente anonadado y fuera de la narración.” (GARCÍA VIÑÓ, 2007, p. 2)

Apesar de não chegar a comprometer o entendimento do relato, a narrativa realmente lança mão, de modo até pretensioso, de uma profusão de termos técnicos e arcaísmos. Tal como ocorre em todos os livros da série, o romance parece não querer deixar nada para a imaginação do leitor, pois nunca registra uma síntese imaginativa das cenas: ao contrário, as batalhas são descritas de modo minucioso e prolixo, fazendo com que a maior parte delas pareça durar tanto quanto durariam na realidade.

Num artigo intitulado “*Cortos de razones, largos de espada*”, Pérez-Reverte ensina a um jovem leitor que os bascos sempre lutaram ao lado dos espanhóis, assim como fornece pistas sobre um capitão basco, personagem histórico que teria participado da última batalha descrita no romance:

“Machín de Gorostiola es un personaje ficticio, (...) Pero uno y otros deben mucho al capitán Machín de Munguía y a los soldados de su compañía, la mayor parte vascongados, que, según una relación del siglo XVI conservada en el Museo Naval de Madrid, pelearon como fieras durante todo un día contra tres galeras turcas, en La Prevesa.” (PÉREZ-REVERTE, 2007)

Não localizamos qualquer registro histórico da batalha de Cabo Negro, mas durante a longa batalha de La Preveza, que teve início em 1538, ocorreu um episódio aludido no *Diccionario geográfico histórico de España* (RAE, 1802, p. 43), o qual menciona *“el famoso Machín de Munguía, quien en (...) 1538 hizo resistencia con solo un navio 2 días seguidos a la armada del Gran Turco, mandada por Barbarroja, y al 3.º se escapó aprovechando el viento. Al año siguiente cayó en manos de este corsario, el qual le cortó la cabeza porque no quiso renegar.”*

O referido capitão basco tem sua atuação ficcionalizada no relato, a qual é heroificada ao máximo. Seu navio é destruído, porém ele segue lutando com sua tropa, que passa para a embarcação de Alatríste, a única que consegue escapar. Com a morte dos principais comandantes, Alatríste passa a responder pelo comando de sua embarcação. A narrativa exalta a resistência heróica de Alatríste, que não cede aos apelos do general Pimentel, que se encontrava ferido, de se renderem aos turcos. No final, as embarcações turcas, bastante destruídas, se retiram ao anoitecer, decidindo não capturar a única galera espanhola que restava, também quase destruída, na qual se encontravam os protagonistas.

Em sua retomada da vertente realista do romance histórico do século XIX, o romance contribui para retratar o espírito da época, enfatizando o aspecto coletivo dos fatos históricos ficcionalizados, por meio da narração das batalhas travadas pelos soldados contra o oponente turco. No entanto, reafirma sobretudo a vocação nacionalista e nostálgica da série, ao evocar repetidamente as batalhas enfrentadas pelo outrora fulgurante império espanhol, como Lepanto (1571), o ataque a *La Goleta* (1612), o cerco da ilha de Malta (1565), dentre tantos outros episódios rememorados ao longo do romance.

Por outro lado, ao configurar um personagem como sendo um “mouro bom”, a narrativa quer redimir o império espanhol de sua histórica intolerância, deixando entrever conexões com o momento atual, em que muitos mouros, sejam marroquinos, cujo país já foi uma colônia espanhola, sejam oriundos de outras zonas do norte da África, dirigem-se para a Espanha. Cruzam uma vez mais o *Mare Nostrum*, ou o Mar do Levante, como se efetivassem

uma espécie de retorno à ancestral pátria. Desse modo, ao retomar temas já tratados ao longo das outras narrativas da série, como o nacionalismo e a figuração da identidade nacional, o romance intensifica suas tintas, trazendo à tona um patriotismo ufanista e xenófobo, assim como uma representação estereotipada de alteridades.

SEGUNDA PARTE

1. A série *Alatriste* e o romance histórico clássico

O romance histórico tem demonstrado uma admirável vitalidade desde a segunda metade do século XX, difundindo-se como nunca nos âmbitos superiores da ficção, com mais intensidade do que no auge de seu período clássico no início do século XIX. Numa trajetória ampla, o gênero transformou suas funções dentro do sistema literário, sobretudo devido à sua interação com a evolução da historiografia. O romance histórico se configura como gênero no Romantismo e suas primeiras obras são produzidas na Inglaterra pelo escocês Walter Scott. O êxito obtido por seus romances nos outros países europeus e a adoção do modelo scottiano por parte de outros romancistas foram fatores que consolidaram o romance histórico como um gênero de traços formais, semânticos e pragmáticos bem definidos.

Em um estudo no qual traça uma poética descritiva do romance histórico, além de discorrer sobre sua trajetória histórica, Célia Fernandez Prieto (2003, p. 75-77) observa que o romance histórico scottiano se configura a partir da integração de elementos que precedem de diversos modelos. Do romance gótico, assimila recursos como a utilização de cenários noturnos, castelos, masmorras, que, no entanto, perdem seu caráter maravilhoso para ganhar em realismo e verossimilhança ao serem integrados em um contexto histórico. Também incorpora técnicas do romance social-realista na análise do mundo privado dos personagens, de seus sentimentos e atitudes, que são afetados pelos acontecimentos públicos. Do romance de costumes, por sua vez, advém a descrição minuciosa, atenta aos detalhes cotidianos e típicos, no intuito de obter a chamada ‘cor local’, para a qual contribuem também elementos procedentes de lendas, contos tradicionais, canções populares, etc. Finalmente, a narrativa histórica scottiana também aproveita, em certa medida, as sugestões cervantinas na configuração de sua instância enunciativa. O caráter fático da história narrada se confirmava mediante o artifício do recurso ao “manuscrito

encontrado”, o qual, além de promover o efeito de verossimilhança, permitia ao autor intervir corrigindo, ampliando ou questionando os conteúdos da ‘fonte original’, incorporando, assim, a projeção metanarrativa e irônica, como ocorre, por exemplo, nas produções de Manzoni.

Tal diversidade de referentes que confluem na narrativa histórica praticamente se unificam em um projeto semântico - representar de modo verossímil uma época do passado histórico nacional, preferentemente a Idade Média - , e por sua função didática e sócio-ideológica, diretamente ligada a situação política e a historiografia, a qual examinaremos adiante.

Conforme resume Márquez Rodríguez (1991, p. 21), o esquema do romance histórico criado por Scott obedecia a alguns princípios básicos, que podem ser sistematizados da seguinte forma:

a) A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais muito conhecidas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo;

b) sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança;

c) os romances históricos de Scott e de seus seguidores ainda apresentavam – em geral, mas não necessariamente -, dentro da trama ficcional, um episódio amoroso, cujo desenlace poderia variar, sendo feliz, como no *Ivanhoé* (1819), de Scott, ou *Os noivos*, de Manzoni (1842), ou trágico, como no caso de *Salammbó* (1862), de Flaubert;

d) o fato de a trama fictícia constituir o primeiro plano da narrativa e o contexto histórico ser apenas pano de fundo não quer dizer que este tenha importância secundária, já que nele devem estar os elementos principais que configuram a atmosfera moral do relato.

Por outro lado, qualquer exposição sobre o romance histórico não pode omitir o estudo pioneiro de George Lukács, *O romance histórico*, texto datado de 1937, ainda sem tradução para o português. Em seu estudo sobre o gênero, Lukács não elabora uma obra teórica, mas sim uma reflexão sobre o romance histórico a partir das realizações alcançadas por aqueles que ele considera seus expoentes, de Walter Scott a Romain Rolland. Ao fixar o surgimento do romance histórico a partir da obra de Scott, principalmente após a publicação de *Ivanhoé* (1819), o estudioso justifica que, aos textos antecedentes que situam a ação em épocas pretéritas, falta justamente o que considera a condição fundamental para o histórico: a especificidade histórica da

época da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens. As grandes transformações que marcaram os povos europeus entre a Revolução Francesa (1789) e as invasões napoleônicas reforçou-lhes a consciência histórica. A guerra, não mais restrita aos militares, atinge os cidadãos, com a difusão do sentimento de nacionalidade entre as massas. Neste contexto, ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essas experiências. Por isso, os heróis de Scott não são as grandes figuras históricas, consideradas mais apropriadas para a epopéia. O mundo do romance histórico é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos.

De acordo com Lukács (1977), a tradução da especificidade histórica se faz por meio da atuação das personagens, de modo que o comportamento destas explicita as peculiaridades da época apresentada. Para tanto, elege o herói scottiano, o homem do tipo médio, cujos traços individuais se combinam de forma vívida com a época em que vive, e com a corrente social que representa, mas sem alcançar jamais uma entusiástica dedicação a uma grande causa.

De modo análogo, alguns dos caracteres do chamado “herói médio” do romance histórico scottiano estão presentes, em maior ou menor grau, no herói de Pérez-Reverte. O Capitão Alatríste, soldado veterano das guerras de Flandres, é um legítimo representante de sua classe, atuando como líder natural de uma tropa de velhos e experientes soldados. Também a relativa indefinição de seus contornos (origem misteriosa, aparente neutralidade), a ausência de grandes paixões que possam conduzi-lo a atitudes demasiado parciais, seu contato com os “de cima” (a Corte espanhola) e os “de baixo” (o povo e os soldados espanhóis), são alguns dos aspectos que o aproximam do herói do romance histórico clássico. No entanto, se o herói scottiano de *Ivanhoé* tem como missão conciliar os extremos - clãs e pequena nobreza -, cuja luta constitui o contexto histórico do romance (Lukács, 1977, p. 35), Alatríste, por sua vez, é um herói individualizado, marcado pelo fatalismo e o estoicismo. A modernização da psicologia do herói faz com que ele transcenda os caracteres do *tipo*, conforme demonstraremos em nossa análise da figura do herói.

Os pilares do romance histórico clássico segundo Lukács são: a representação verossímil de uma determinada época histórica, a qual deve coincidir com um período de crise e mudança e a narração de uma trama fictícia sobre esse pano de fundo histórico, onde devem atuar personagens que vivenciam, de algum modo, as conseqüências das alterações por que passa o

período. Os romances da série de Pérez-Reverte obedecem aos dois requisitos: cobrem um período de profunda crise da história espanhola, - aproximadamente de 1620 a 1680 -, ou seja, o período que marca o declínio do império espanhol; e seus personagens (Alatriste, seu fiel escudeiro Íñigo Balboa, os soldados veteranos) são condicionados historicamente, uma vez que a história espanhola intervém diretamente na vida de todos. Estancados entre uma nobreza e um clero que desprezava aqueles que exerciam atividades manuais, face o banimento ideológico da burguesia, os espanhóis procuravam um destino melhor indo para a América ou guerreando em Flandres. Do mesmo modo, o protagonista, assim como grande parte dos homens do povo, é um soldado mal-pago que, durante as tréguas de Flandres determinadas pela Coroa espanhola, precisa sobreviver do único trabalho que sabe desempenhar: alugar sua destreza em duelos de espada.

De acordo com Lukacs, para retratar tempos remotos e dar-lhes vida, os romances históricos teriam que descrever amplamente a ação recíproca entre o homem e seu ambiente social, para mostrar os homens como filhos concretos de sua época. Em *El caballero del jubón amarillo* (2003), quinto livro da série, por exemplo, o narrador evoca o modelo lukácsiano ao justificar que as atitudes e a peculiar psicologia e ética de seus personagens eram resultantes das condições históricas em que viviam:

“Felipe IV fue el monarca que el destino me dió, y no tuve outro. Lo que él encarnaba era lo único que conocimos los hombres de mi casta y de mi siglo. Nadie nos permitió escoger. Por eso me seguí batiendo por él y le fui leal hasta su muerte, lo mismo en la inocencia de mi mocedad, en el desprecio de mi posterior lucidez y advertimiento, o en la piedad de mi madurez, mucho después (...).” (CJA, p. 267)

Assim sendo, o romance histórico clássico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra os elementos de uma determinada época, na qual o protagonista deveria ser um *tipo*, ou seja, uma síntese do geral e do particular. Em *El caballero del jubón amarillo*, a descrição do capitão Alatriste evoca e amplia a definição lukácsiana do típico herói de romances históricos:

“De tiempo en tiempo surgen hombres especiales, diferentes a sus contemporáneos, o tal vez lo que ocurre no es que sean de veras diferentes, sino que en cierto modo resumen, justifican e inmortalizan su época; y algunos de quienes los tratan se dan cuenta de eso, o lo intuyen, y los tienen como árbitros de conductas. Quizá Diego Alatriste era uno de tales. (...).” (CJA, p. 200, grifo nosso)

Os versos anônimos que abrem o mencionado romance também alinham o herói da série com o herói scottiano, sendo ambos considerados frutos do determinismo histórico: *Por odio y contrario afán / calumniado torpemente / fue soldado más valiente / que prudente capitán / (...) / mató, atropelló cruel / mas por Dios que no fue él, / fue su tiempo quien lo hizo* (CJA, p. 9).

No romance histórico clássico, as figuras históricas surgem em segundo plano na narrativa como verdadeiros representantes das crises históricas. Só aparecem em situações históricas importantes; no entanto, Scott generaliza essas figuras de tal maneira que determinados traços individuais de seu caráter combinem de modo vívido com a época em que vivem (LÚKACS, 1977, p. 51).

De acordo com o modelo scottiano, os personagens históricos de Pérez-Reverte também aparecem como personagens secundárias, como por exemplo o rei Felipe IV e seus assessores, dentre os quais se destacam o conde-duque Olivares. Os dirigentes espanhóis, apesar de serem alvo da crítica do narrador, não são recriados parodicamente, como ocorre com as figuras históricas retratadas em muitas narrativas históricas contemporâneas. No entanto, o narrador não estiliza essas figuras, não as erige sobre um pedestal, mas as apresenta como seres humanos, com seus vícios e debilidades, apesar de não se aprofundar na descrição deles. Os traços do caráter do rei e de sua Corte, por exemplo, parecem concentrar as características que os destinam a um fracasso anunciado pelo narrador:

“(...) nuestro buen rey era, y lo fue durante mucho tiempo, simpático, mujeriego, gallardo y querido por su pueblo (...), y también pese a que nuestro monarca, cumplido caballero pero abúlico y incapaz para los negocios del gobierno, estaba a merced de los aciertos y errores – y hubo más de los segundos que de los primeros - del conde (...) duque de Olivares” (CA, p. 186)

Na análise dos romances scottianos, Lukács (1977) não vê o autor inglês como o poeta do mundo feudal, ou o propagador do imperialismo inglês. Para ele, Scott é o poeta da vida popular que procura revelar, através de suas recriações, as possibilidades humanas de heroísmo sempre latentes em figuras do povo, que surgem repentinamente quando se apresenta uma grande ocasião. A magnitude dos períodos críticos se deve, na opinião de Lukács, a que sempre se achem ocultos no povo esses impulsos, que se desatam quando a situação os necessita, como é o caso da oposição armada contra o domínio normando encabeçada pelo herói legendário Robin Hood, cuja liderança ofusca o protagonista Ivanhoé. Em *El sol de Breda* (1998), romance da série que recria a guerra de Flandres, por sua vez, o heroísmo do combate e o desenlace dos confrontos históricos

também ocorrem entre os integrantes das camadas mais baixas, que compõem o exército espanhol, representados pela pequena esquadra de Alatríste.

Se o romance histórico começa como um exercício de construção nacional no rescaldo da reação romântica à Revolução Francesa e à expansão napoleônica, os resultados variam segundo cada contexto. Conforme nos recorda Anderson (2007), em um artigo sobre a trajetória do romance histórico, Walter Scott escreve no único bastião da velha ordem que escapou ileso às guerras napoleônicas, sem uma única pegada francesa em solo britânico. O foco de sua narrativa de construção nacional, portanto, foi distinto do continente, e corresponde principalmente à dualidade da composição do próprio reino britânico.

Assim, na evolução do romance scottiano há, de um lado, a história heróica da emergência da identidade nacional inglesa, construída a partir da periferia, tal como inicialmente tomou forma na luta dos saxões contra os normandos aristocráticos na antiga Idade Média — *Ivanhoé* — e depois se aprofundou e desenvolveu no início dos períodos Tudor e Stuart da era moderna. Aqui o romantismo medievalista correu à rédea solta, em ficcionalizações carregadas de contrastes melodramáticos e estereótipos moralizantes. Em termos europeus, esse foi provavelmente o aspecto mais influente da obra de Scott (ANDERSON, 2007, p. 209). Por outro lado, conforme já apontou Lukács (1977), Scott foi também o cronista da trajetória peculiar de sua Escócia natal, uma sociedade bastante distinta no interior dessa história maior. Aqui funcionava uma visão diferente, formada não tanto pelo entusiasmo romântico do que pelo Iluminismo escocês, cujas teorias do desenvolvimento histórico, entendido como uma sucessão universal de etapas, Scott absorveu ao recriar no seu mapa os conflitos entre as *highlands* e as *lowlands*, clãs e capital, em *Waverley* (1814) e suas continuações. Foi essa capacidade de Scott de representar o choque entre tempos historicamente distintos e entre suas formas sociais características que despertou a admiração especial de Lukács, e eleva essa parte da ficção scottiana acima dos moralismos do melodrama de época.

Por outro lado, conforme sustenta Vera Figueiredo (1998, p. 480), o romance histórico clássico europeu integra principalmente o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. A partir do século XIX, as nações passam a buscar as raízes de sua identidade cultural não mais em um passado clássico, mas na Idade Média, período em que se forjaram as diferentes nações da Europa, com suas tradições e idiossincrasias. Assim sendo, o século XIX foi o momento de

construção da tradição europeia, ou seja, da construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu.

Numa época em que os vínculos e as organizações mais antigas que uniam as sociedades pré-modernas estavam começando a ceder, e aumentavam as pressões sociais de administrar numerosos territórios ultramarinos e grandes eleitorados nacionais, as elites dirigentes da Europa sentiram a necessidade de projetar seu poder sobre o passado, dando-lhe uma história e uma legitimidade que só podiam advir da tradição e da longevidade. (SAID, 1995, p. 47). A Europa torna-se, então, na reflexão filosófica eurocêntrica, o centro da história, e esse otimismo eurocêntrico preside o surgimento do romance histórico clássico. Por isso, o romancista do período vai representar o passado como palco das forças motrizes da história – o passado é, assim, considerado a pré-história objetiva do presente e, como tal, seria passível de conhecimento pelo homem.

Por outro lado, uma das características mais importantes do subgênero era a capacidade de despertar o interesse do público. De Walter Scott a Alexandre Dumas, guardadas as diferenças entre os autores, o romance histórico conquistou grande número de leitores.

A ruptura com o modelo scottiano, no entanto, começa no próprio romantismo. Em 1826, o escritor francês Alfred de Vigny publica *Cinq-Mars*, romance ambientado na época do rei Luis XIII da França. O romance de Vigny inverte os termos do modelo scottiano, uma vez que a ação principal reside em grandes feitos históricos, passando o elemento fictício para o segundo plano. O conceito de história apresentado fundamenta-se mais na ação individual do que no coletivo, de acordo com os princípios do Romantismo decadente.

A mesma tendência inaugurada por Vigny vai estar presente na obra de Victor Hugo, cujos romances históricos não apenas exaltam alguns heróis, mas também pretendem tirar do passado histórico lições morais que possam servir para o presente. No entanto, a concepção de história de Hugo é mais progressista que a de Vigny, já que, ao mesmo tempo em que eleva certos heróis, também coloca as massas coletivas como protagonistas de seus romances.

A transformação da narrativa histórica, antes centrada num passado distante, deveu-se principalmente à magnitude dos acontecimentos históricos, políticos e sociais vividos na Europa desde a Revolução Francesa (1789), que germinaram em um presente complexo, cujas causas não poderiam ser encontradas num passado remoto, mas nos quarenta ou cinquenta anos de história

recente. Neste contexto, surge a narrativa histórica que recria acontecimentos de um passado próximo, tendência que será dominante durante a época realista.

1.1 O romance histórico realista: os *Episódios nacionais*, de Benito Pérez-Galdós e a série *Alatriste*, de Pérez-Reverte

Seguindo os preceitos do modelo scottiano, a narração histórica na Espanha se orientou a princípios do século XIX para a evocação da Idade Média, com a produção de traduções. Logo surgiu uma grande produção de romances inspirados no modelo de Walter Scott. No entanto, a escassa qualidade literária de tais romances fez com que a narrativa histórica do período romântico tenha caído no esquecimento. A imitação de Scott, Victor Hugo e Dumas aproveitava apenas os elementos da intriga – lances cavaleirescos, ambientes legendários, truculentas histórias de amores e ódios, etc. -, sem atender à aspectos psicológicos nem à realidade histórica. Assim, o gênero reduziu-se a uma visão romântica da Idade Média, de interesse literário quase nulo na maioria dos casos (GARCÍA LOPEZ, 1961). O primeiro romance histórico, de escassa repercussão, intitula-se *Ramiro, conde de Lucena* (1823), de Rafael Húmara y Salamanca. Em 1830 é publicada uma imitação do *Ivanhoé* de Scott, intitulada *Los bandos de Castilla* (1830), de Ramón López Soler, considerado o verdadeiro iniciador do romance histórico espanhol. Pouco mais tarde apareceram *El doncel de don Enrique el doliente* (1834), de Larra; *Sancho Saldaña* (1834), de Espronceda; *Cristianos y moriscos* (1838), de Estébanez Calderón; *El senõr de Bembibre* (1844), de Gil y Carrasco.

A narrativa histórica espanhola só passa a apresentar qualidades literárias relevantes a partir da produção de Benito Pérez Galdós. Os acontecimentos excepcionais que marcaram a história espanhola ao longo do século XIX - a invasão napoleônica, a guerra da Independência, a revolução de 68 e o destronamento de Isabel II, a Restauração de Alfonso XIII -, aumentaram a consciência histórica do país e formaram um material riquíssimo para a reescritura romanesca. Por outro lado, os movimentos estéticos e ideológicos surgidos a partir do primeiro terço do século XIX, que marcaram o advento do realismo, também influenciaram o romance histórico espanhol da segunda metade do século XIX. A idéia do progresso no desenvolvimento histórico

da humanidade, a crença na inteligibilidade dos fenômenos sociais e históricos, a conexão lógica e causal entre os acontecimentos, e a objetividade do discurso histórico, consolidado como discurso ‘verdadeiro’, foram os pilares sobre os quais se assentou a mentalidade realista.

Pouco depois de escrever sua primeira obra, *La fontana de oro* (1868), Galdós começa seus *Episódios nacionais* (1873), obra monumental editada em cinco séries de aproximadamente dez volumes cada. A primeira série (1873-1875), gira em torno da guerra da Independência (1808-1814) e tem como protagonista o jovem Gabriel Araceli. A segunda (1875-79), se refere às lutas políticas entre absolutistas e liberais, até a morte do rei Fernando VII (1833); seu personagem central é o liberal Salvador Monsalud. As séries restantes só foram escritas vinte anos mais tarde. A terceira (1898-1900), alude à primeira guerra carlista (1833-1840); a quarta (1902-07), à época situada entre as revoluções européias de 1848 e o destronamento de Isabel II em 1868; a última série (1907-1912) termina com a Restauração de Alfonso XII (1874).

Entre os volumes dos *Episódios nacionais* há diferenças consideráveis. A primeira série apresenta maior unidade entre as narrativas, além de um tom épico e heróico, enquanto que a segunda insiste na descrição do agitado ambiente político posterior à guerra da Independência. No entanto, oferecem um estilo descuidado e uma grande vivacidade narrativa, ao contrário das três últimas séries, de dicção mais bem cuidada, porém apresentando menor dinamismo narrativo, por mais que o elemento romanesco passe a deixar em segundo plano o histórico (GULLÓN, 1973). Em seu conjunto, vem a ser uma história novelada da vida espanhola do século XIX, na qual Galdós tentou dar uma imagem realista de tal período. Para tanto, procurou retratar o ambiente em que se sucederam os fatos históricos retratados, servindo-se tanto da tradição oral e de recordações próprias como de dados documentais, elaborando, assim, uma reconstrução da vida espanhola daquele período, em seus aspectos políticos, culturais e sociais.

Neste sentido, podemos estabelecer algumas analogias entre a narrativa histórica galdosiana, mais especificamente a primeira série dos *Episódios nacionais*, e a série de romances de Pérez-Reverte. A narrativa galdosiana põe em jogo certas técnicas narrativas para persuadir o leitor sobre a plausibilidade da interpretação histórica proposta, tal como a construção de personagens que funcionam como intérpretes autorizados dos acontecimentos diegéticos. A primeira série dos *Episódios* utiliza como um dos principais recursos narrativos a perspectiva de um narrador-testemunha, o jovem Gabriel Araceli, que participa dos acontecimentos históricos, ou apenas os testemunha, como é o caso da batalha de Trafalgar, assistida com temor pelo jovem.

Nesse primeiro romance da série galdosiana, o relato acaba concedendo maior relevância ao elemento histórico do que ao romanesco, e o narrador-Gabriel configura-se quase como um pretexto narrativo, uma vez que atua basicamente como uma testemunha privilegiada da história. Já nos romances das outras séries, o protagonismo alterna-se entre personagens fictícios e personagens históricos ficcionalizados, cujas presenças também equivalem a um certificado de autenticidade dos fatos narrados.

O romance histórico realista elabora uma retórica do efeito de realidade, por meio de alguns procedimentos e técnicas discursivas, conforme descreve Dario Villanueva (1992, p. 175-179). O efeito de realidade requer uma instância enunciativa dotada de autoridade, com o intuito de obter a confiança dos leitores. Assim sendo, e seguindo de perto os procedimentos da narrativa de Galdós, os romances de Pérez-Reverte apresentam, como vimos, um narrador-testemunha, Íñigo Balboa, que atua como um porta-voz, não apenas dos soldados, mas de todo o povo espanhol. Para tanto, reveste-se de uma autoridade e credibilidade advinda da experiência - uma vez que narra, já na velhice, fatos que viveu na juventude. O tempo da diegese também encontra-se estreitamente vinculado ao tempo histórico, tal como ocorre nos *Episódios*; contudo, a série adota mais frequentemente a sobreposição temporal. Ao contrário do narrador de Galdós, o narrador revertiano apresenta quase sempre uma dupla perspectiva, que enfoca uma 'realidade' situada no século XVII, e, em seguida, se distancia, assumindo uma perspectiva aparentemente atemporal, que pode ser vista como contemporânea ao leitor.

Ao contrário da primeira série de episódios galdosianos, que apresentam, na maior parte das narrativas, um protagonista unitário (Gabriel Araceli), a série revertiana lança mão de um recurso típico da literatura de massa: a presença de um herói, o Capitão Alarista, cuja história é contada por seu pajem Íñigo. A história de Gabriel, assim como a de Íñigo, apresenta algumas semelhanças, por serem ambos jovens muito pobres que vão tentar a sorte em Madri. Assim como o personagem revertiano, Gabriel irá viver uma ascensão social e moral ao longo da série de romances, descobrindo o sentimento nacional em *Trafalgar* e, posteriormente, a honra em *A corte de Carlos IV*, romance no qual se recusa em participar das intrigas armadas por sua ama, a condessa Amaranta. No entanto, ao contrário de Íñigo, Gabriel chega a comportar-se covardemente em suas primeiras refregas, como no cerco de Saragoça. Apesar de seu lamentável começo, passa a ter atuações heróicas nas guerras pela independência, chegando a ocupar o posto

de tenente. A narrativa revertiana, por sua vez, é menos realista e verossímil, já que Íñigo, por sempre espelhar-se nas atitudes de seu amo, demonstra valentia desde suas primeiras aventuras.

Os romancistas reivindicam, em diferentes graus, o resgate de personagens que ficaram à margem do discurso histórico oficial, ensombrecidos pelas figuras ilustres da história. Nos *Episódios nacionais*, assim como na série Alatraste, alguns personagens secundários são magistralmente retratados. *Trafalgar* (1873), primeiro romance da série galdosiana, apresenta, por exemplo, um personagem memorável, o veterano marinheiro Marcial, apelidado de *Medio hombre*, por ter sido mutilado nas batalhas navais. Apesar de ter uma perna e um braço postiço, sua valentia e seu aspecto feroz, coberto de cicatrizes, impunha respeito diante de oficiais. Assim como os companheiros da tropa de Alatraste representam o último baluarte dos outrora gloriosos *tercios* espanhóis, o velho marinheiro é retratado como um legítimo representante da decadente marinha espanhola de sua época: “*Puede decirse que su vida era la historia de la marina española; (...) historia en cuyas páginas las gloriosas acciones alternan con lamentables desdichas.*” (GALDÓS, 1958, I, p. 211). O narrador também enumera as batalhas em que o personagem esteve presente, assim como o faz Pérez-Reverte com relação aos soldados de Alatraste. O conjunto de soldados, sobretudo os que combatem em Trafalgar, no entanto, permanece como uma galeria anônima na narrativa galdosiana, sendo poucos os que exibem individualmente sua valentia ante a câmara do narrador, como por exemplo, alguns oficiais e também homens do povo, que combatem nas guerrilhas retratadas nas demais narrativas (*Bailén, Cádiz, Zaragoza*). São personagens muito bem retratados, mas que logo retrocedem ao anonimato, ao contrário do que ocorre na narrativa revertiana, mais especificamente em *El sol de Breda*, cujo relato, ao concentrar-se na atuação da pequena tropa de Alatraste, pretende elevar o exército espanhol à categoria de herói coletivo.

Pérez-Reverte, como Galdós, é um exímio retratista, executando com maestria a descrição de seus personagens, nos quais se percebe uma continuidade na descrição do aspecto físico ao moral, como podemos comparar nas passagens abaixo, que retratam Fernando VII e o conde-duque Olivares:

“*Era un mozo robusto y de temperamento sanguíneo, de rostro poco agradable, pues la espesura de sus negras cejas y la expresión singular de su boca hendida y de su excelente nariz le hacían bastante antipático (...).*” (PÉREZ-GALDÓS, 1958, p. 339)

“Y al descorrerse la cortinilla apareció un rostro sanguíneo y firme, endurecido por ojos oscuros, inteligentes, barba y mostacho feroces, una cabeza grande sobre hombros poderosos, y el dibujo de una roja cruz de Calatrava. Aquellos hombros soportaban el peso de la monarquía más vasta de la tierra, y pertenecían a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares (...).” (LS, p. 183)

Cabe ressaltar que ambos os retratos surgem humanizados e relativizados pela perspectiva subjetiva, ficando clara a aversão do narrador galdosiano por Fernando VII e a simpatia do narrador revertiano pelo conde Olivares.

A série de Galdós explora recursos característicos do folhetim, imitados pelas narrativas de Pérez-Reverte, tais como: a maneira familiar de se dirigir ao narratário, antecipações e suspensão da ação ao final de vários capítulos, diálogos ágeis, abundância de cenas de ação, duelos, raptos, reencontros, conflitos sentimentais, etc. Contudo, as narrativas da primeira série de Galdós, apesar de apresentarem um cunho realista sobretudo nas descrições das batalhas, freqüentemente tendem para o folhetim romântico, em sua narração das cenas melodramáticas protagonizadas pelo par Gabriel e Inês. Esta, ao contrário de Angélica, que personifica a vilã folhetinesca, é uma típica heroína do folhetim romântico, vítima da perseguição de parentes inescrupulosos que pretendem tirar proveito de sua ascendência nobre.

Os comentários do narrador dos *Episódios Nacionais* estão a serviço de uma intencionalidade didática, ligada à pressupostos político-ideológicos. Informar acerca dos acontecimentos históricos, propondo uma interpretação de suas motivações e causas a partir dos pressupostos do liberalismo burguês; suscitar uma reflexão sobre o presente a partir do passado com propósito reformador; dar forma artística à consciência nacional espanhola, forjada a partir dos episódios da guerra da Independência, são alguns dos eixos sobre os quais se movem os episódios galdosianos. Assim, os *Episódios nacionais* buscam cumprir uma função no sistema cultural de sua época, funcionando como um meio de educação política ao tentarem preencher o vazio historiográfico sobre o século XIX existente na época, pelo menos durante as três primeiras décadas do século XX (LLORENS, 1981, *apud* FERNÁNDEZ-PRIETO, 2003).

Seguindo os procedimentos narrativos de Galdós, o narrador revertiano, em seus comentários sobre a história espanhola, assume a perspectiva ideológica do autor implícito. Pérez-Reverte também anuncia um propósito didático: o de recontar a história espanhola às novas gerações. Seu projeto de recriar o século XVII fica patente nos temas predominantes em cada um dos livros, que retratam aspectos sócio-históricos da Espanha de Felipe IV. Assim, o escritor

pretende contrapor sua reescritura da história espanhola às novas historiografias de corte separatista, uma vez que tais discursos, segundo Pérez-Reverte, estariam omitindo acontecimentos relatados pelas historiografias tradicionais.

Contudo, ao privilegiar as dimensões heróicas do passado espanhol, Pérez-Reverte traz à tona um patriotismo conservador e saudosista, ao contrário de Galdós, que apresenta uma concepção idealista da história, de acordo com as doutrinas positivistas em voga no século XIX, cujos componentes principais são a corrente neohegeliana e o krausismo, uma doutrina que se caracterizava, em linhas gerais, por um racionalismo harmônico e um reformismo humanitarista (ROMANO, 1968, p. 25). De acordo com tais concepções, a história caminharia naturalmente para o progresso e liberdade, apesar das paixões e interesses humanos. Tal concepção se entrevê, por exemplo, quando o narrador critica os estragos causados pela invasão de Napoleão I, ao subjugar ao mesmo tempo o povo espanhol e seu idioma. No final de seus comentários, acrescenta: *“Pero entre tanto tenemos a la Providencia, que al fin y al cabo sabe poner a la sombra a los merodeadores, devolviendo a sus dueños los objetos perdidos y restableciendo el imperio moral, que nunca está por tierra largo tiempo.”* (GALDÓS, 1958, I, p. 843).

Neste sentido, Galdós recorreria ao passado histórico recente não com afã nostálgico ou conservador, mas com um propósito explicativo e clarificador do presente, demonstrando um patriotismo condizente com a mentalidade de sua época. A narrativa revertiana, por sua vez, ao retomar a vertente realista da narrativa histórica clássica, também traz à tona a mesma pretensão de veicular um conhecimento “verdadeiro” da história. Sua releitura da história, contudo, apresenta uma visão mais parcial dos fatos históricos, pois seleciona episódios, minimizando fracassos bélicos e exaltando feitos vitoriosos, conforme demonstraremos em um próximo tópico.

A partir de meados do século XX, as bases da historiografia tradicional - a confiança no conhecimento objetivo do passado, a concepção da história como discurso unívoco, a visão linear e teleológica do devir humano e social -, foram submetidas a um forte questionamento. Simultaneamente, assistimos a um declínio dos grandes paradigmas objetivistas, passando a proliferar todo tipo de estudos históricos e de linhas de investigação, tais como a micro-história, a macro-história ou a história comparada dos grandes processos sociais, a história oral, a história das mulheres, das mentalidades, etc. Neste contexto, em que passamos da Voz da História para as vozes da história, a maior parte dos romances históricos contemporâneos passou a apresentar uma multiplicidade de perspectivas, que acarretariam numa visão dialógica do passado. A série

Alatriste, contudo, surge, em pleno final do século XX, revestida de um propósito de legitimação da história imperial espanhola, trazendo à tona uma interpretação monológica dos fatos históricos.

No já mencionado artigo no qual discorre sobre a trajetória do romance histórico, Perry Anderson (2007) sustenta que a peculiaridade do gênero foi evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo. Sua evolução mostraria antes um *continuum* oscilante de registros, cuja amplitude o põe à parte diante de outras formas narrativas.

A razão disso parece estar na natureza da sua matéria. Para Lukács, em termos formais, o romance histórico era essencialmente épico, uma representação abrangente da “totalidade dos objetos”, em palavras hegelianas. Mas, de acordo com Anderson, se essa descrição é plausível para as *origens* da forma, ela não dá conta da sua difusão. Aqui, não era uma aspiração à totalidade épica que asseguraria a enorme popularidade das ficções sobre o passado, mas antes “o repertório pré-fabricado de cenas, ou as histórias de aventuras exóticas, que a história, ainda (...) escrita sob o ponto de vista de batalhas, conspirações, traições, infâmias, feitos heróicos e sacrifícios imorredouros, oferecia à imaginação — ou seja, tudo aquilo que não era a vida cotidiana prosaica do século XIX” (ANDERSON, 2007, p. 212).

Essa excentricidade caracterizou a multiplicação mais prolífica do gênero. O romance histórico, para Anderson (2007, p. 212), começou a adquirir sua ambigüidade moderna a partir da carreira extraordinária de Alexandre Dumas, cujas obras tornaram a França o exportador líder do drama em figurino de época. Assim, a narrativa histórica que conquistou o público leitor europeu na segunda metade do século XIX certamente não ofendia o sentimento patriótico, mas não tinha mais a vocação da construção nacional: *Os três mosqueteiros* e suas inúmeras imitações eram literatura de puro entretenimento.

Este romance histórico de estrutura folhetinesca que consagrou Dumas, como vimos, também é retomado pela narrativa revertiana, a qual, por meio do hibridismo, confirma as observações de Anderson sobre as peculiaridades na evolução do gênero, reproduzindo interações entre formas elitistas e populares. Desse modo, ao combinar a estrutura do romance histórico folhetinesco aos elementos formais e ideológicos do romance histórico clássico, Pérez-Reverte cria um modelo prolífico, que ainda se nutre de elementos da narrativa histórica contemporânea, conforme examinaremos a seguir.

1.2 O romance histórico contemporâneo

Em um amplo estudo no qual descreve a trajetória do romance histórico, bem como elabora uma poética descritiva para o gênero, Célia Fernández Prieto (2003, p.150) observa que, nas últimas décadas, o romance histórico tem se alinhado em duas vertentes básicas: uma, que mantém os traços essenciais do modelo clássico, e a outra, que se centra precisamente no questionamento das historiografias tradicionais, denominada nova narrativa histórica. As narrativas históricas que seguem o modelo tradicional mantém a fidelidade aos dados das versões historiográficas em que se baseiam, a verossimilhança na configuração diegética e a intenção de ensinar história ao leitor. Mas trazem algumas inovações formais e temáticas que as diferenciam do modelo clássico, tais como a subjetivização da história e a dissolução das fronteiras temporais entre o passado da história e o presente da enunciação.

Os romances históricos contemporâneos que seguem o modelo scottiano caracterizam-se sobretudo pelo abandono da narração onisciente em favor de perspectivas parciais e individualizadas, sustentadas em primeira pessoa. Desse modo, a história se filtra através da voz do personagem, transpassada por seus sentimentos e emoções. O leitor não percebe a distância que o separa do narrador porque reconhece nele idéias, atitudes e proposições contemporâneas.

Os romances da série Alatraste se aproximam desse modelo proposto por Fernández Prieto, pois se caracterizam pela fidelidade aos dados históricos oficiais, a intencionalidade didática, e a configuração diegética verossímil. Na série revertiana, a visão subjetiva da história é veiculada principalmente por meio do relato memorialístico do narrador Íñigo. Contudo, conforme mencionamos, esse narrador freqüentemente assume a perspectiva ideológica do autor implícito, transmitindo também uma visão totalizante dos fatos históricos ficcionalizados.

No modelo híbrido de romance histórico explorado por Reverte, pode-se detectar a presença de alguns elementos característicos da narrativa histórica contemporânea. Existem denominações variáveis para essas narrativas, como por exemplo, novo romance histórico

(AÍNSA, 1991 e MENTON, 1993), narrativa de extração histórica (TROUCHE, 1997), metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Em “*La nueva novela latinoamericana*” (1991), o crítico uruguaio Fernando Ainsa descreve as principais características que podem ser observadas nesses romances históricos contemporâneos

Essa nova modalidade de romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da histórica, impugnando a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Desse modo, tais romances apresentam uma multiplicidade de perspectivas que acarretam numa visão dialógica do passado, fazendo com que não haja uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias. Tal multiplicidade de perspectivas não ocorre nas narrativas da série *Alatriste*, uma vez que não comportam diferentes interpretações para os acontecimentos históricos relatados.

Em seu estudo sobre a pós-modernidade, Linda Hutcheon (1991) denomina como metaficções historiográficas as produções literárias que incorporam a autoconsciência sobre os processos de escritura e representação da realidade, considerando ficção e história como sendo construtos discursivos. São obras que questionam as convenções narrativas e, ao fazê-lo, chamam a atenção sobre seu caráter discursivo, enfatizando as estratégias de que se servem no processo de criação literária.

Assim, na acepção de Hutcheon, tanto a ficção quanto a história são considerados “sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes”. Neste sentido, a interação do historiográfico com o metaficcional nesses romances coloca em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” do passado, não reconhecendo o paradoxo da “realidade” do passado, mas sim a sua *acessibilidade textualizada* para o leitor. Desse modo, o conhecimento histórico é relativizado, pela abertura à existência de versões ou visões dos fatos.

Os romances da série *Alatriste*, por sua vez, praticamente não apresentam metaficção mas sim comentários metanarrativos, ou metalepses, que são as técnicas por meio das quais os romances revelam os mecanismos de sua própria narração, cujo efeito imediato é o de recordar ao leitor que está lendo uma história. Podemos citar como exemplos de procedimentos metanarrativos as referências ao leitor que, tal como ocorre na narrativa histórica clássica, pretendem criar suspense ou sobretudo orientar-lhes na interpretação da trama, assim como os comentários do narrador Íñigo, que justificam a escritura de suas memórias. Assim sendo, os

comentários metanarrativos não possuem o intuito de problematizar mas sim de avaliar a história narrada.

A série apresenta uma cronologia linear, sem rupturas temporais significativas, ao contrário de várias narrativas históricas hispanoamericanas, muitas das quais apresentam rupturas cronológicas, ou a adesão a um tempo cíclico ou mesmo mítico. Também não há nos romances da série uma releitura distanciada ou carnavalizada do passado, uma vez que se propõem, por intermédio do folhetim, recriar com a maior verossimilhança possível a vida espanhola do século XVII, em seus aspectos sociais, políticos e culturais. Não se trata, como vimos, de uma apropriação paródica do gênero folhetinesco, mas de uma adesão atualizada às formas populares.

Os romances apresentam um farto diálogo intertextual, apoiado principalmente na citação direta de trechos de poemas dos principais autores barrocos, sobretudo Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca e Lope de Vega, mas com a finalidade de ratificar os sentidos transmitidos pelas narrativas e, ademais, nobilitar os fatos narrados.

A intertextualidade assume a forma do pastiche, entendido como imitação que reverencia os textos do passado, nos poemas citados em um apêndice ao final de cada narrativa, imitando, assim, um elemento freqüente nas obras do *siglo de oro*, sendo que alguns deles se configuram como imitações de poesias de Quevedo, com poucas modificações. Também se pode detectar a presença do pastiche da linguagem da época, com a utilização de arcaísmos, caracterizados por expressões e termos próprios do século XVII, e disseminados de modo hábil ao longo das obras, de modo que não chegam a comprometer o entendimento do leitor. Podemos citar, por exemplo, arcaísmos como: *jubón* (colete); *las cazuelas de los corrales* (local destinado às mulheres nos pátios dos teatros); *pedir cuartel* (render-se, pedindo clemência); *lindo de Corte, pisaverde* (homem vaidoso e afeminado); *los valones y tudescos* (belgas e alemães); *guardainfante* (espécie de saiote feito de arame); *bogar* (remar); *bogavante* (o primeiro remador de cada banco); *ser naipe fijo* (ser inevitável), dentre muitos outros. A linguagem, em vários momentos, se torna anacrônica, mediante a utilização simultânea de termos arcaizantes e expressões coloquiais atuais, as quais permitem aproximar o contexto narrativo do tempo da escritura:

“Pero ese oro y esa plata (..) se derrochaban en vanas empresas como mantener la costosa guerra reanudada en Flandes, donde poner una pica, o sea, un nuevo piquero o soldado, costaba un ojo de la cara.” (CA, p. 70)

“Ya saben, cañonazo va, y ola viene, y todo a tomar por saco (..)” (CA, p.121)

“Y se batía, en efecto, (...), con toda la mala leche que solía reservar para sus versos y que, (...) también sabía destilar en la punta de su espada.” (CA, p. 223)

Os procedimentos hipertextuais, por sua vez, aparecem principalmente em *El oro del rey*, quarto volume da série que, conforme examinamos, apresenta maiores qualidades estéticas do que os outros livros, ao recriar parodicamente personagens e episódios da literatura picaresca.

A metaficção, sob a forma de comentários acerca da elaboração do romance, surge apenas um apêndice no final de *El sol de Breda*, terceiro volume da série, que se intitula: *Nota del editor sobre la presencia del capitán Alatríste en “La rendición de Breda”, de Diego Velázquez*. A nota segue os procedimentos borgianos das falsas notas de rodapé, com várias referências apócrifas a ensaios e estudos que “analisaram” a suposta presença do capitão no quadro de Velázquez. Também lança mão do conhecido recurso ao manuscrito encontrado, ao mencionar que as memórias de Íñigo Balboa, intituladas *Papeles del alférez Balboa*, foram encontradas por Pérez-Reverte na agência Claymore de Londres, a mesma mencionada em *La tabla de Flandes* (1990), romance policial do mesmo escritor.

Dentre os escritores apócrifos citados - os quais teriam descartado a hipótese da presença de Alatríste no quadro -, a nota traz uma referência verídica: o livro do escritor José Camón Aznar, *Velázquez* (1964), que faz uma análise minuciosa das obras do pintor. A obra investiga os retoques feitos pelo pintor sevilhano no referido quadro, aludindo ao fato de que o mesmo era “famoso por sus arrepentimientos” (SB, p. 273), pois havia pintado originalmente bandeiras ao invés de lanças. A breve observação feita pelo estudioso, segundo o qual o pintor teria suprimido uma cabeça de nobre aparência de um cavaleiro e que, “tras esa cabeza, se advina otra de perfil aguileño”, tem o papel de deflagrar as marcas que podem construir outra história: a idéia ‘defendida’ pelo romance de que este perfil aquilino pertenceria a Alatríste, apagado posteriormente do quadro.

O longo apêndice faz ainda outra referência apócrifa, a qual menciona que a atuação de Diego Alatríste e sua tropa foram narradas na terceira jornada da versão original de *El sitio de*

Bredá, célebre peça de Calderón de la Barca. No mesmo romance, há outro apêndice com a transcrição da terceira parte da referida peça de Calderón, acrescida de versos bastante criativos que narram a atuação de Alatríste e sua tropa. O ‘manuscrito original’ se encontraria na Biblioteca dos Duques de Novo Extremo, em Sevilha, tendo sido cedido pela duquesa Macarena Bruner de Lebrija. Tal biblioteca é um dos ambientes descritos no romance *La piel del tambor* (1995), assim como a duquesa é a protagonista do referido romance, também de Pérez-Reverte. A biblioteca é a fonte apócrifa de todos os poemas citados nos apêndices ao final de cada romance da série.

Assim sendo, constatamos que a narrativa histórica revertiana apresenta alguns procedimentos formais e estilísticos próprios das narrativas históricas contemporâneas; contudo, seu modelo narrativo se aproxima mais da “nova narrativa scottiana” caracterizada por Fernández Prieto, porém sem deixar de lado os elementos do romance histórico clássico já mencionados. Tal como os escritores do século XIX, o romancista reclama seu direito de ensinar história: “*los libros de Alatríste son mi grano de arena, es mi forma de decir: ‘cuidado, hay que recordar y repasar la historia.’*” (PÉREZ-REVERTE, 2000). Entretanto, sua reivindicação do papel da ficção no conhecimento do passado não problematiza o conhecimento histórico, pois constrói sentidos unívocos, configurando, assim, um retrocesso, pelo menos a nível ideológico, na trajetória do romance histórico espanhol.

2. A construção do herói

“O super-homem é a mola necessária para o bom funcionamento de um mecanismo consolatório; torna imediatos e imprevisíveis os desfechos dos dramas, consola rápido e consola melhor.”(ECO, U. O super-homem de massa, 1991.)

A figura do herói da série, o capitão Alatraste, é bastante ambígua e multifacetada, não se enquadrando em uma categorização fixa de herói. Alguns estudiosos como Rafael Cózar (2003), já traçaram um perfil geral dos heróis revertianos, no qual analisam brevemente alguns caracteres presentes em Alatraste. O crítico espanhol Sanz Villanueva (2002), por sua vez, examina as principais obras do autor, com o intuito de caracterizar os elementos comuns aos romances, tais como o hibridismo formal, o ponto de vista irregular, os anacronismos, etc. Centrando sua análise em alguns temas que permeiam as obras, o crítico examina a cosmovisão do autor e sua defesa de valores éticos, os quais seriam personificados na figura de seus heróis, dentre os quais destaca a figura de Alatraste.

Na análise do herói revertiano, utilizaremos como suporte teórico a releitura proposta por Umberto Eco (2004) a respeito da noção de tipicidade elaborada por Lúkacs (1968) e, principalmente, as teorizações elaboradas pelo teórico italiano acerca do herói popular, por ele denominado “super-homem de massa”, porque produzido, conforme já mencionamos, em função de uma fórmula comercial chamada romance de folhetim, cujo modelo subsiste na literatura contemporânea.

Em seus estudos sobre a personagem típica, Lúkacs (1968), identificando tipicidade e realismo, define como mais típicas as personagens de Stendhal do que as de Zola, que, no entanto, se propusera uma poética realista; isso porque, para o estudioso, o realismo só alcançaria êxito quando numa personagem artística se entrosam, num escorço novo e original, os momentos mais significativos de um período e de uma situação histórica. Atualizando as reflexões de Luckács, Umberto Eco deduz que “a tipicidade não é um dado objetivo que a personagem deva adequar para tornar-se esteticamente ou ideologicamente válida, mas resulta da *relação de fruição entre personagem e leitor, e um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza*

diante da personagem” (ECO, 2004, pp. 216-217, grifo nosso).

Definindo a tipicidade como resultante da relação de fruição entre personagem e leitor, o teórico italiano reporta-se a uma reflexão sobre a “ontologia” da personagem típica, sua estrutura de objeto estético, estabelecendo quais aspectos representados pela personagem estimulam o leitor a encará-la como exemplar e a identificar-se com ela. De acordo com Lukács (1968), pode ser reconhecida como típica uma personagem que, pela organicidade da narrativa que a produz, adquire uma fisionomia completa, não apenas exterior, mas intelectual e moral.

Assim sendo, uma personagem é válida quando, através de suas ações, de seu modo de reagir às coisas e de agir sobre elas, se define a sua personalidade e a sua concepção de mundo. Mas, conforme observa acertadamente Eco, “é a particular impositação da poética lukacsiana que o induz a julgar que se tenha tipicidade somente nessas condições” (2004, p. 220). Para Lukács, só é típico o que expõe os contrastes sociais na sua forma plenamente desenvolvida: como seguidor obstinado do idealismo hegeliano é, assim, levado a desvalorizar, por exemplo a obra de Flaubert. De acordo com o teórico húngaro, faltava às personagens do escritor francês aquela tradução da “excepcionalidade como realidade social típica” que seria necessária para constituí-la como modelo ideal, que assuma em si não os caracteres acidentais da realidade cotidiana, mas os caracteres universais de uma realidade exemplar.

Ampliando a acepção de tipicidade formulada por Lukács, Umberto Eco observa, por exemplo, que “Madame Bovary não possui a excepcionalidade de Hamlet nem a de Otelo, mas possui *universalidade*” (Eco, 2004, p. 221, grifo nosso), partindo do pressuposto de que tal termo possa significar “a possibilidade de ser compreendida e compartilhada por leitores dela distanciados pelos séculos e pelos costumes, em virtude das qualidades de persuasiva organicidade com as quais a personagem é expressa” (2004, p. 221). Assim, ao redefinir a personagem típica a partir de uma relação de fruição com o leitor, Eco também amplia a fisionomia intelectual preconizada por Lukács, entendendo-a como um perfil que a personagem adquire e pelo qual o leitor chega a compreendê-la intelectualmente, a compartilhar-lhe sentimentalmente os motivos, melhor do que se a tivesse conhecido pessoalmente.

Por outro lado, os modos de conferir fisionomia intelectual a uma personagem são variados e complexos, e essa fisionomia pode emergir, conforme observa Eco, não apenas dos comportamentos exteriores e do jogo móvel dos acontecimentos, mas também de um curso de pensamentos conscientes, ou de descrições preliminares.

Neste sentido, aplicando as reflexões de Umberto Eco, podemos verificar que a fisionomia intelectual do herói na série *Alatriste* emerge do modo como é descrito minuciosamente pelo narrador, seu pajem Íñigo. Ao iniciar o romance com a frase: “*No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente*”(CA, p.11), o narrador já adverte ao leitor que irá apresentar um herói incomum, mas com um atributo indispensável aos heróis: a valentia. Nas primeiras páginas, o narrador elabora um breve histórico da vida e das façanhas de Diego Alatriste y Tenorio, soldado das velhas tropas de Cartagena e espadachim de aluguel durante as tréguas das guerras de Flandres

O jovem Íñigo segue narrando os feitos de Alatriste, enquanto aguarda sua saída da prisão, por falta de pagamento de dívidas. Dentre suas façanhas, destaca a ocasião em que o herói recebeu sua ‘patente’: Alatriste foi capitão por um dia de uma tropa de trinta e um companheiros que tomaram de assalto um destacamento holandês durante uma madrugada e acabaram sendo surpreendidos, pois não receberam os reforços esperados. Apenas dois soldados escaparam da morte: Alatriste e Lope Balboa, pai de Íñigo. Assim, a sobrevivência de Alatriste em um contexto em que a morte é habitual, seja duelando nas ruas de Madri, seja combatendo em batalhas desiguais, é um dos principais elementos na configuração de sua heroicidade.

Em sua apresentação, o narrador constrói a psicologia do herói antes de atribuí-la a um corpo: somente após a narração de seu breve currículo, o herói passa a ser descrito fisicamente. O narrador utiliza mecanismos cinematográficos ao descrever em primeiro plano apenas o rosto do capitão, concentrando-se na descrição de seu olhar:

“Recuerdo perfectamente su parpadeo ante la claridad cegadora de la calle, con aquel espeso bigote que le ocultaba el labio superior, (...) y el sombrero de ala ancha bajo cuya sombra entornaba los ojos claros, deslumbrados, que parecieron sonreír al divisarme sentado em un poyete de la plaza.” (CA, p. 18).

Enquanto o herói se banha, o jovem contabiliza minuciosamente suas cicatrizes, as quais representam seu currículo estampado na pele. A quinta, ainda não curada totalmente, foi o motivo que o trouxe de volta a Madri, e que o fazia “*canturrear en voz baja coplillas entrecortadas por los accesos de dolor, versos de Lope, una maldición o un comentario (...), entre resignado y casi divertido*”, pois, segundo seu pajem, encarava “*cada uno de sus males y desgracias como una especie de broma inevitable a la que un viejo conocido de perversas intenciones se divertiera en someterlo de vez en cuando*”. (CA, p. 15).

Podemos deduzir que a descrição preliminar do herói, efetuada pelo narrador-Íñigo, funciona como uma declaração ideológica concernente ao seu universo de valores. Reconhecemos como valores propostos a beleza viril do herói (bigode espesso, olhar expressivo, feições másculas); a coragem e o estoicismo diante de situações perigosas, enfrentadas durante suas atividades de soldado e mercenário de aluguel; a indiferença pelo dinheiro e bens materiais (mora nos fundos da taverna de Caridad, sua amante ocasional); o cumprimento da palavra dada, aliado à lealdade aos amigos (acolhe Íñigo, o órfão de seu amigo Lope, conforme havia prometido quando este estava à beira da morte); a ternura que apenas Íñigo percebe em lampejos de seu olhar, seu senso de humor áspero e estóico, dentre outros atributos.

Trata-se, pois, de uma fórmula ao mesmo *gozável e crível*, efeito de um processo estético que pode passar a funcionar como modelo de comportamento ou fórmula de um conhecimento intelectual. O enorme sucesso alcançado pela série comprova que a personagem perdura na memória do leitor, a quem pode propor-se como experiência moral.

Outro atributo referente ao imaginário espanhol encarnado por Alatrisme é sua extrema virilidade. O capitão, que é amante da taberneira Caridad e da atriz María de Castro, é também o representante da hombridade e da masculinidade do homem espanhol. Ao contrário dos soldados comuns, ele quase nunca procura mulheres em prostíbulos. Durante o assédio de Breda, aloja-se com sua tropa na casa de uma família holandesa e passa as noites com a esposa do dono da casa. A mulher disfarça diante do marido, mas cede de bom grado aos desejos do capitão. “*Por muy cornudo que fuese,(...) aquel marido, al menos, era un marido vivo*”, comenta Íñigo com leviandade (SB, p. 50).

A maior parte dos valores propostos pela imagem do herói, por sua vez, também são típicos do herói popular, ou do “super-homem de massa”, conforme o nomeia Umberto Eco. No entanto, a figura de Alatrisme ultrapassa tais atributos por seu caráter pessoal que procede de sua adesão ao código de honra da esgrima. Ele suporta com estoicismo as adversidades da vida; é um exímio esgrimista que jamais perde um duelo; contudo, duela por ofício e nunca ataca pelas costas do adversário; é fiel ao rei e mais ainda aos amigos. Gosta de ler nas horas vagas, especialmente os versos de Lope de Vega e de dom Francisco de Quevedo. Ao contrário dos soldados espanhóis falastrões, o capitão nunca alardeia suas façanhas, as quais são relatadas por seus companheiros; é sério e silencioso, trazendo seu currículo impresso nas cicatrizes de guerra.

Desse modo, Alatrisme configura-se como um herói híbrido, que reúne características

do herói típico e também atributos míticos, os quais transcendem as qualificações dos soldados espanhóis comuns. Os leitores reconhecem Alatraste como parte do passado espanhol, pois suas qualidades hiperbólicas concentram valores que mitificam a figura do soldado veterano, como a extrema bravura, o estoicismo, a honra, a lealdade à pátria e aos amigos.

Em seu estudo sobre os processos de mitificação na produção da cultura de massa, Umberto Eco (2004, p. 239) também analisa os heróis dos quadrinhos, mais especificamente a conotação mitológica presente no personagem do *Superman*. A figura do herói dotado de poderes superiores aos do homem comum é uma constante na imaginação popular, desde Hércules a Siegfried; de Roldão a Pantagruel; até Peter Pan. Assim como outros heróis, o *Superman* é uma personagem mítica porque encarna uma lei, uma exigência universal, e deve, em certa medida, ser *previsível*. Deve ser um arquétipo, portanto, imobilizar-se numa fixidez emblemática, que a torne facilmente reconhecível. No entanto, como é comerciada no âmbito de uma produção romanesca, deve submeter-se ao desenvolvimento característico da personagem do romance.

A figura de Alatraste, por sua vez, encontra-se numa situação bastante similar, mas com algumas singularidades: só é mítica com a condição de ser criatura inserida em um contexto sócio-histórico, ligado às nossas mesmas condições de vida e de morte, ainda que dotada de qualidades superiores. Mas, assim como o mito clássico, é uma figura arquetípica, que representa a soma de determinadas aspirações que fazem parte do imaginário coletivo espanhol (coragem, valor pessoal, honra, estoicismo, etc.). Seu caráter é definido de antemão desde as primeiras páginas do primeiro livro da série, excluindo qualquer devir, qualquer evolução. Desde o início da série, as narrativas o configuram como um herói cansado, uma metonímia da própria Espanha, mas com a lucidez de quem sabe que as batalhas foram inúteis, pois, assim como sua pátria, caminha rumo à ruína:

“(...) el capitán Alatraste se hacía viejo. (...). Hablo de viejo por dentro (...). Y a esa parte de Diego Alatraste, yo,(...), la veía morir despacio. Más tarde deduje que se trataba de una fe, (...), quizás en la condición humana (...). O tal vez la dolorosa certeza de que aquella pobre Espana nuestra, y el mismo Alatraste con ella, se deslizaba hacia un pozo sin fondo (...) del que nadie iba a sacarla, ni a sacarnos, en mucho tiempo y muchos siglos.”(OR, p. 35)

Percebe-se também, na passagem acima, a confluência das perspectivas de Íñigo narrador e do autor implícito, sobretudo na grandiloquente afirmação final de que ninguém salvaria a Espanha, *“en mucho tiempo y muchos siglos.”*

Desse modo, Alatríste ultrapassa as características do *tipo*, alcançando o âmbito do mito literário, mas inserido numa situação romanesca. Contudo, ao contrário do mito clássico, o qual se torna um arquétipo por ser ‘inconsumível’ - justamente porque pertence à própria essência da parábola mitológica (Hércules, Sísifo, Ulisses), o fato de ter-se já consumido em alguma ação exemplar -, Alatríste deve consumir-se segundo os modos de sua existência romanesca. Possui características do mito intemporal, mas só é aceito porque suas ações se desenvolvem no mundo cotidiano e humano da temporalidade histórica. Contudo, cabe lembrar que o herói irá ‘consumir-se’ em um ato exemplar: morrerá em combate na batalha de Rocroi (1643), travada contra a França:

“(...) Pese a ello, el capitán aún habría de pelear más veces, (...); hasta que, ya con el cabello y el mostacho grises, lo vi morir como lo había visto vivir; de pie, el acero en la mano y los ojos tranquilos e indiferentes, en la jornada de Rocroi, el día que la mejor infantería del mundo se dejó aniquilar, impasible, en un campo de batalla, por ser fiel a su rey, a su leyenda y a su gloria.” (OR, p. 34-5)

Desse modo, o personagem, que é um emblema da velha Espanha imperial, só poderia extinguir-se justamente na batalha que se tornou emblemática por estabelecer o fim da hegemonia militar espanhola. Por outro lado, ao avisar o leitor de que irá acompanhar a saga de um herói já marcado por um destino trágico e exemplar, o romance favorece a aceitação do choque final, esvaziando-o de seu poder provocatório e, de certa forma, transformando as narrativas em uma elegia da resignação. A morte anunciada do herói configura-se, portanto, como um mecanismo consolatório, típico da narrativa de massa, a qual, ao invés de provocar as expectativas do leitor, abrandá-las.

Estabelecida a conotação mítica da personagem, seguiremos traçando um perfil do herói, tendo em vista, de um lado, a pesquisa dos objetivos que sua imagem encarna; de outro lado, um processo de *desmistificação*, que consiste em identificar *o que está por trás da imagem* e, portanto, as exigências conscientes de uma pedagogia, de uma persuasão motivada por fins determinados.

Os romances da série reforçam diversas informações sobre a psicologia do herói, que já havíamos pacificamente adquirido na leitura da primeira obra, assim como repetem certos mecanismos de ação, descritos longamente de modo a se tornarem familiares. O herói, que configura-se como personagem marginal, na verdade sempre se distingue acima dos demais

personagens, sejam eles reis, ministros ou juízes da Inquisição. No primeiro volume, Alatraste atua involuntariamente como a peça-chave de uma conspiração político-religiosa. De modo sobranceiro - assim como outros super-homens folhetinescos (Athos, Montecristo, Rodolphe) -, age por sua própria conta e risco ao resolver não matar os dois nobres, não apenas devido à atitude cavalheiresca de Buckingham, mas sobretudo por ter recebido ordens contraditórias. Agindo assim, tem o poder de ‘modificar’ a história, pois o assassinato do príncipe de Gales poderia iniciar a guerra entre Espanha e Inglaterra. Contudo, não recebe qualquer punição, e ainda é presenteado com uma carta de salvo-conduto emitida pelo príncipe inglês. O primeiro-ministro Olivares chega a chamá-lo de *don*, elevando sua figura diante de Alquézar, o secretário real que havia tramado a conspiração: “*Don Diego Alatraste es hombre cabal, con excelente hoja militar; (...). Sólido, seria el término justo. No abundan los hombres como él (...)* (CA, p. 247).”

No segundo livro, o personagem de Olivares, o homem mais poderoso da Espanha, simpatiza com o obscuro soldado e concede-lhe algumas pistas que o ajudam a salvar Íñigo dos calabouços da Inquisição. Desse modo, Alatraste é sempre alvo de homenagens; no entanto, nunca se rebaixa perante o rei ou quaisquer superiores, pois sempre sustenta firmemente seu olhar. Em *El oro del rey*, recebe a contragosto uma corrente de ouro das mãos do próprio Felipe IV. Já no quarto livro da série, *El caballero del jubón amarillo*, o fato de compartilhar amante com o rei, longe de acabar em uma punição, torna-o alvo de uma homenagem particular por ter salvado Felipe IV de uma conspiração regicida.

Conforme se pode perceber, não se trata apenas de um esquematismo na ordem da trama, mas de um esquematismo estável dos próprios sentimentos e atitudes do protagonista. A postura de Alatraste é sempre altiva e arrogante, concentrando o que se convencionou chamar de “valor natural” do espanhol, ou seja, a imperturbável crença em seu valor pessoal, sempre afirmado em duelos e enfrentamentos.

Assim sendo, o que acontece não serve de experiência capaz de modificar e de formar o herói, uma vez que, por apresentar caráter e qualidades pré-determinadas, Alatraste é só aparentemente posto à prova. Sua atuação, seja nas inacreditáveis disputas contra vários oponentes, seja nos sangrentos combates em Flandres, não constituem experiências formadoras; não o modificam, pois, para ele, toda a questão se resume em conservar uma firmeza emblemática.

Tal postura é sobretudo resultante da dimensão estoica do herói. Dentre suas

prerrogativas, destaca-se em primeiro plano a absoluta independência de quaisquer paixões ou perturbações a que estão sujeitos os demais mortais, alcançando, desse modo, um estado de impassibilidade, de firmeza emblemática. Suas atitudes reiteram a principal prerrogativa do estóico, que é poder escolher o momento oportuno de sua morte. Assim, o herói personifica a combinação do individualismo ibérico com o estoicismo romano, cuja figura principal teria sido a do filósofo Sêneca (4 a.C - 65 d.C.), o estóico de Córdoba, preceptor do imperador romano Nero. A filosofia estóica foi a resposta da Antigüidade ao fim da tragédia e à perda da divindade. Liberado da herança trágica da fatalidade e da sujeição ao capricho dos deuses, o homem passa a ter uma clara idéia de si mesmo, de seus poderes e também de seus limites, assim como descobre que sua liberdade é inseparável de sua solidão. Sabe que está sujeito às paixões, mas que deve aprender a controlá-las. E, finalmente, sabe que a morte o espera, portanto, deve ter uma atitude, um estilo, dignos de sua morte.

Tal imagem é ratificada nos relatos acerca da vida militar do herói, que surgem como apêndices ao longo dos livros da série, dispersos em várias passagens ou trechos breves, assemelhando-se à uma gesta, ou seja, uma narração em tom épico das façanhas de um herói que representa as virtudes consideradas exemplares pelo povo espanhol.

De acordo com as narrativas, em 1582 nasce Diego Alatriste y Tenorio, em *Castilla la Vieja*, segundo filho de uma família de fidalgos lavradores. Era costume da época o chamado *mayorazgo*, ou seja, a transmissão dos principais bens das famílias apenas para o filho primogênito. Isso fazia com que os demais filhos desses fidalgos emprendessem a carreira militar ou eclesiástica, uma vez que ficavam deserdados e sem meios de subsistência. Assim sendo, Alatriste representa um desses famosos *segundones*, que deram ao exército espanhol dos áureos tempos de Felipe II um aspecto aristocrático.

A atuação militar do capitão, que sempre participa dos episódios bélicos mais significativos de sua época, é descrita sob a forma de um peculiar relato épico no qual se alternam o registro solene e a linguagem coloquial, como ocorre, por exemplo, na narração da Batalha das Dunas de Nieuwpoort, feita pelo veterano Juan Vicuña, combatente e testemunha ocular da batalha, na qual perdera o braço:

“(..) Y en pleno desastre, bajo el sol abrasador (..), entre el fuerte viento y los remolinos que lo cubrían de humo y polvo, las compañías del viejo Tercio, erizadas de picas, formadas en cuadro alrededor de sus banderas desgarradas (...),(...), se retiraban muy despacio sin romper la formación, impávidas, estrechando filas después de cada brecha abierta por la artillería enemiga que no osaba acercárseles. (...)

*- El Tercio de Cartagena llegó a Nieuport al anochecer – concluía Vicuña (...)
– Siempre al paso (...); setecientos de los mil ciento cincuenta hombres que habían empezado la batalla... Lope Balboa y Diego Alatríste venían con ellos, negros de pólvora, sedientos, exhaustos. Se habían salvado por no romper la formación, por mantener la sangre fría en medio del desastre general. ¿Y saben vuestras mercedes lo que respondió Diego?... (...)'Estábamos demasiado cansados para correr.'”(CA, p. 149-150)*

Nota-se que o tom solene do relato é rompido ao final, com a resposta lacônica de Alatríste. A batalha das Dunas (1600), sob o comando do arquiduque Alberto de Áustria, marido da infanta Isabel Clara Eugênia, irmã de Felipe III, travou-se contra as Províncias Unidas, nas dunas próximas à cidade belga de Nieuwpoort. Foi a primeira vitória importante dos holandeses em campo aberto, considerada um marco na história militar moderna, pois indicou o início do declínio dos *tercios* espanhóis e o começo de formações de infantaria menos rígidas. Contudo, o episódio é esvaziado de sua importância histórica, uma vez que a passagem, ao se deter na descrição da épica (e inverossímil) atuação da esquadra de Alatríste, enfatiza a atuação heróica das tropas espanholas, as quais ostentariam uma inacreditável disciplina mesmo nas derrotas.

Alatríste também se distingue no assédio a Ostende (1603), em Flandres, o qual dura três anos, sob as ordens do famoso general Ambrósio Spínola, que irá comandar também a retomada de Breda. Foi um longo assédio, acompanhado com interesse por toda a Europa, e o genovês Ambrosio Spínola rendeu a cidade após um ano. A figura de Alatríste novamente se sobressai quando o próprio general, acossado pelas tropas inimigas, refugia-se nas fileiras da esquadra do capitão. Spínola o recomenda para o posto de sargento, mas logo é rebaixado por matar um alférez durante um duelo. Seria enforcado, mas salva a vida de um mestre de campo espanhol, matando três alemães durante um motim em Matrique, e é indultado, novamente devido à sua atitude corajosa.

Alistado como simples soldado no *tercio* de Nápoles, o capitão embarca nas galeras, lutando contra turcos, africanos e venezianos, e navegando por todo o Mediterrâneo. Participa do combate e incêndio da esquadra árabe em frente a *La Goleta* (1612), a mesma praça forte de

Túnis conquistada cerca de quarenta anos antes por dom Juan de Áustria, batalha da qual participou também o famoso soldado histórico Jerónimo de Pasamonte (1553-1604). Sua galera é capturada pelos turcos e Alatraste é ferido gravemente na perna, mas consegue escapar porque a galera turca é aprisionada. Nota-se que o episódio também engrandece a figura de Alatraste, pois aproxima sua história à de outros dois famosos militares que sofreram as agruras do cativo ao serem capturados pelos turcos: Jerónimo de Pasamonte (1574) e Miguel de Cervantes (1575). Alatraste, entretanto, alcança melhor sorte do que os dois soldados históricos.

Na desastrosa jornada das Querquenes (1614), Alatraste surge combatendo ao lado de outro famoso soldado histórico, Diego Duque de Estrada (1589-1647), e salva a vida de Alvaro de la Marca, futuro conde de Guadalmedina, conquistando sua amizade. Já em *El sol de Breda*, como vimos, Alatraste surge com características plenas do herói épico, representante de uma coletividade nacional e líder natural de uma tropa de soldados veteranos que também encarnam uma heroicidade coletiva ao defender o império. O fato de ser descrito sob a ótica subjetiva do então jovem narrador Íñigo individualiza a atuação do herói, bem como reforça seu aspecto semidivino:

“Diego Alatraste parecia sumido en algo que estuviera más allá de todo aquello. (...) Tenia las piernas abiertas, como sujetas con clavos al suelo, y toda su energía y su cólera concentradas en los ojos, que brillaban enrojecidos, peligrosos, en la cara tiznada de pólvora. Movía las armas con calculada eficacia, a impulsos mortales que parecían disparados por resortes ocultos de su cuerpo (...).” (SB, p. 157-8)

Assim, os relatos sobre a épica do herói proliferam ao longo da série, elevando sua figura de soldado veterano à categoria de mito, além de evidenciar as dimensões heróicas da história imperial espanhola. Sua atuação é destacada mesmo nas derrotas, com a finalidade de amenizar os fracassos bélicos espanhóis.

Entretanto, cabe lembrar que os heróis espanhóis costumam apresentar uma faceta anti-heróica. El Cid, por exemplo, o chefe militar espanhol que viveu no século XI, se mostra um líder generoso, mas que também se interessa pelos saques e riquezas. Sua canção de gesta (*Cantar del Mio Cid*), escrita por volta de 1207, apresenta-se como uma épica de traços realistas, pois relata uma história de vinganças familiares, na qual o herói luta contra os infantes de Carrión para reparar a desonra de suas filhas. Já a literatura picaresca, por sua vez, fornece um modelo representativo do anti-herói que passa a ser essencial na narrativa moderna. A dimensão heróica neste caso procede da capacidade de sobrevivência, tendo como oponente todo um sistema social.

Em resumo, a maioria dos mitos literários - Lazarillo, Dom Quixote, Dom Juan, além de El Cid - , apresentam uma faceta anti-heróica, com traços humanos que os tornam verossímeis.

De modo análogo, a dupla atividade de Alatraste, que atua como soldado e mercenário de aluguel, assim como o fato de embebedar-se e envolver-se em algumas bravatas, concede caracteres realistas ao personagem, não totalmente virtuosos, com os quais o público possa identificar-se para daí extrair também suas gratificações, sendo este um mecanismo também característico das narrativas populares. Contudo, a atuação de Alatraste como espadachim de aluguel é aludida poucas vezes nos romances, que praticamente não se detêm nas descrições de tais episódios, excetuando-se as missões oficiosas. Tal procedimento visaria não rebaixar a figura do herói.

Do herói do folhetim romântico Alatraste tem a origem misteriosa, suscitando a admiração de Íñigo. As oscilações em sua conduta como soldado e espadachim de aluguel, sua persistente condição marginal (nunca se vale do bom relacionamento com o conde de Guadalmedina para ascender socialmente), sua rebeldia em não se submeter à ordens que não estejam de acordo com seu peculiar código de ética, são caracteres que também o aproximam do modelo do herói romântico.

Por outro lado, ainda no âmbito folhetinesco, Alatraste personifica o herói carismático, ou seja, é dotado de qualidades excepcionais que o leitor não possui e que legitimam suas atitudes. Contudo, suas ações consistem em vários atos parciais (impedir a morte do príncipe de Gales; resgatar Íñigo das mãos dos inquisidores; tentar salvar uma monja das garras de clérigos luxuriosos; resgatar o ouro real, etc.), mas nunca implicam numa tomada de consciência total. Neste sentido, seus atos encarnam uma ideologia conservadora, pois, assim como todo herói folhetinesco, não é um profeta da luta social e, conseqüentemente, não repara as injustiças subvertendo a ordem da sociedade, o que, aliás, não pretende.

A opção pela solução conservadora também ocorre no âmbito épico, como se pode perceber na narração do motim dos soldados em *El sol de Breda*, uma das passagens mais significativas do romance. A narrativa descreve um curioso procedimento, comum nos motins: para evitar a desonra da dissolução dos *tercios*, os amotinados costumavam gritar “*guzmanes, fuera*”, permitindo que os oficiais e alguns soldados, cuja qualidade e tempo de serviço supunha uma fidelidade indefectível ao serviço do rei, pudessem retirar-se. Na ocasião, Alatraste impede que Íñigo junte-se aos amotinados, dizendo apenas que “*tu rey es tu rey*”. No entanto, não chega

a juntar-se aos oficiais, mantendo-se, assim como alguns poucos veteranos, quase a meio caminho entre os amotinados e a companhia, situando-se ao lado da bandeira de sua tropa. Sua atitude é então explicada pelo narrador Íñigo: *Sin arcabuz, con la espada en la vaina y los pulgares colgados del cinto, Diego Alatraste parecía hallarse allí sólo de vista, y nada en su actitud indicaba que estuviese dispuesto a acometer a sus antiguos compañeros (...)* (SB, p. 93).

Trata-se de uma bela justificativa, consolatória mas pouco convincente. O romance mostra uma imagem ambígua do herói, que age como um veterano fiel ao rei e, ao mesmo tempo, tenta manter uma postura individualista, como se fosse apenas um soldado de fortuna, presente quase por acaso num evento crucial como aquele. Isso ocorre porque o capitão é um herói carismático e não um revolucionário, - como aliás poderia ser, devido ao seu poder de liderança natural. Contudo, a literatura popular - e o folhetim histórico revertiano, por sua vez -, não pode ser revolucionária porque se o fosse, também o modelo narrativo, no qual o público se reconhece e que lhe propicia consolações, iria pelos ares. Desse modo, os romances apresentam uma estrutura narrativa em que soluções parciais (e atitudes dúbias, como é o caso), vão gradualmente suprimindo crises parciais, encarnando uma ideologia conservadora.

Por outro lado, com o adensamento das modalidades literárias, também os *topoi* mudam. Assim, em sua modernização do herói folhetinesco, Alatraste, embora seja um conservador, não adere à ideologia reformista presente em heróis como, por exemplo, o Rodolphe dos *Mistérios de Paris*, que, do alto de seu carisma régio, atua como benfeitor e reformador, além de justiceiro fora-da-lei. Assim como os heróis problemáticos de Stendhal, Dostoiévski, Balzac, dentre outros, são condenados ao fracasso, numa crítica à ordem social, Alatraste, como um personagem representativo das contradições de sua época, também só poderia ser votado à desgraça. Contudo, trata-se de um fracasso previsível, anunciado desde os primeiros volumes da série, e amenizado pelos mecanismos consolatórios da narrativa de massa.

Um desses artifícios que tornam o herói 'previsivelmente problemático' é o anacronismo existente na modernização de seu perfil psicológico. Em *El oro del rey*, por exemplo, quando ele recebe a corrente de ouro presenteada por Felipe IV, Íñigo relembra o fato de Alatraste não ter se juntado aos rebeldes - o que poderia ter incomodado os leitores - e tenta justificá-lo: o herói serviria ao rei da Espanha não por patriotismo ou disciplina, mas "*por simple norma personal, libremente elegida a falta de otra mejor, resto del naufragio de ideas más generales y entusiastas, desvanecidas con la inocencia y con la juventud.*" (OR, p. 289).

Conforme se pode observar, há um evidente anacronismo na construção do protagonista, pois suas atitudes encarnam uma ideologia conservadora, porém, são justificadas pelo narrador sob uma perspectiva moderna, a qual destaca outros atributos mais nobres como a lucidez, o estoicismo e o profissionalismo, os quais são freqüentemente aludidos nas narrativas:

“Su conciencia no albergaba, en ese trance, más sentimiento que la repetición concienzuda de los gestos mecánicos, profesionales, propios de su oficio de soldado.”(SB, p. 199)

Diego Alatraste seguía moviéndose a través de aquel páramo personal que era su vida, callado, solitario y egoísta, cerrado a todo lo que no fuese la indiferencia lúcida de quien conoce el escaso trecho que media estar vivo y estar muerto. De quien mata por oficio, para conservar el resuello, para comer caliente. (...)” (OR, p. 276)

Neste sentido, as atitudes e reações de Alatraste personificariam, sob certos aspectos, também um ideal de comportamento barroco. Em seus estudos sobre a cultura desse período, Maravall (2007, p. 136) observa que teóricos conceptistas - especialmente Gracián - , eram preceptistas da moral. O conhecimento de si mesmo, apregoado pelos conceptistas, alcançaria um caráter tático e eficaz, segundo o qual não se vai em busca de uma verdade última, e sim de regras táticas que permitam adequar-se às circunstâncias da realidade em que se vive. Assim, o homem barroco ainda não é um racionalista, mas já se serve de processos racionalizados para alcançar o domínio prático da realidade social sobre a qual quer operar.

Assim sendo, Alatraste incorporaria uma moral pragmática, adquirida por meio de experiências dolorosas, que o levam a constatar que não pode modificar a face social de seu mundo, mas que, aprendendo as estratégias do jogo, pode obter os resultados que persegue. Daí a presença constante de metáforas sobre o jogo e os naipes, também muito presentes nas narrativas picarescas:

“Diego Alatraste conocía mejor que nadie (...) que cuando los naipes vienen malos, meter mano a la toledana es recurso mejor que otros para ganarse el pan, o defenderlo. (OR, p. 22)”

“Los mismos hombres podrían ser héroes asaltando un baluarte flamenco (...), o asesinos si se trataba de negocios privados. No era fácil trazar la divisoria. Todo era cosa de cómo rodaran las brechas: los dados de la vida.” (CJA, p. 433)

“(...) en su cabeza fría, (...), el capitán Alatriste barajaba a todos aquellos hombres (...), y de esa forma advinaba, o preveía, lo que cada uno daría de sí al llegar la noche. (OR, p. 223)”

Diante da condição de circunstancialidade do mundo barroco, caberia apenas inserir, no curso do fortuito, uma margem de possibilidade de inclinar o resultado ao que se pretende. Alatriste, como um homem barroco, é, portanto, um ser agônico e profundamente solitário, lançado, por um princípio de egoísmo e conservação, à luta pela sobrevivência em todos os momentos.

Neste sentido, conforme examina Sanz Villanueva (2002, p. 25), uma das características mais marcantes do herói é o intenso individualismo. Diante da dura realidade, ele assume uma postura inevitavelmente prática, em que se destaca a importância concedida ao valor pessoal: *“A veces es lo único que queda (...). Sobre todo en tiempos como éstos. Cuando hasta las banderas y el nombre de Dios sirven para hacer negocio”* (CA, p.165). Sua postura individualista seria principalmente fruto do ceticismo: *“no nos hacemos demasiadas ilusiones sobre el mundo en que nos toca vivir”* (CA, p. 203). Tais características apontadas pelo crítico ecoam os caracteres barrocos mencionados acima: uma postura sobretudo pragmática, racionalista e individualista, de adequação diante da realidade social.

Para o crítico Gonzalo Navajas (2002), Alatriste é um herói cujas dimensões humanas e éticas buscam preencher o vazio ideológico atual, marcado pela indefinição axiológica. Como os tempos atuais não são propícios para o heroísmo, os romances situam suas aventuras em um segmento temporal afastado, auxiliando na atividade projetiva do leitor, que se compraz ao conhecer um modo de conduta que se tem por superior ao próprio.

Construído no limiar do ceticismo do século XVII e do ceticismo do final do século XX, a figura de Alatriste combina arquétipos exemplares em um ser com plenitude individual. Numa sociedade conturbada, em que os nacionalismos periféricos estão na ordem do dia, a imagem do herói ambivalente, veterano fiel à pátria e mercenário de aluguel, pode condensar aspirações e desejos coletivos, obtendo uma eficácia de persuasão comparável à das grandes figurações mitológicas.

3. A série Alatriste e a literatura de mercado

“(...) quanto mais degenerada é a narratividade, mais ela nos atrai, com um fascínio ao qual nos é impossível fugir, o que torna humanamente legítimo o revival que a coloca hoje como objeto de nosso interesse, dividido entre desconfiança e admiração.” (ECO, U. O super-homem de massa, 1991)

Em alguns artigos e declarações públicas (talvez demasiadas), Pérez-Reverte tem anunciado quais princípios costumam reger e que elementos integram seus romances. Num artigo intitulado *“La vía europea al best-séller”* (2000, p. 361), o romancista estabelece alguns critérios próprios acerca da arte de narrar. Conforme afirma Sanz Villanueva (2002), o escritor, em sua beligerância habitual, intensifica as discussões sobre um tema que lhe interessa diretamente: o debate entre literatura artística e de massas; converte-se em um de seus protagonistas e aposta nesta última alternativa. Um parcela da crítica já coloca suas obras entre a literatura de qualidade, o que culminou com sua eleição para a Academia Espanhola. Da mesma forma, já surgiram vários estudos universitários sobre seus livros.

No mencionado texto, o romancista defende um tipo de relato tradicional, baseado no gosto por contar e escutar histórias - *“Yo me dedico a contar las historias que me apetece contar, y a hacerlo del modo más eficaz posible”* (2000, p. 361). O escritor defende o resgate da literatura popular e de seu modelo mais desacreditado, o folhetim, o qual reivindica sem complexos, adotando como paradigma a obra de Alexandre Dumas.

Sabemos que, a partir do pós-modernismo, a distância entre a chamada literatura de elite e a popular foi, se não eliminada, ao menos problematizada. De acordo com Hutcheon (1991), os romances pós-modernos “usam e abusam” das convenções das literaturas popular e de elite, mas com o propósito de contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação. Já Pérez-Reverte se utiliza das convenções da literatura de massa para afirmar seu modelo narrativo, no qual não ocorre o jogo pós-moderno que evidencia o caráter de artefato

formal do texto literário; ao contrário, o escritor demonstra uma adesão ‘séria’ às convenções da literatura popular e não uma recriação paródica das mesmas.

O fato de seus livros serem classificados como *best-sellers* parece incomodar o romancista, que vê como “uma excessiva simplificação” a classificação global dos livros mais vendidos sob tal etiqueta. Citando autores que conseguiram conciliar qualidade literária com êxito de vendas, Pérez-Reverte contrapõe os romances espanhóis ao modelo do clássico *best seller* inglês, o qual, na sua opinião, tem por objetivo principal o mercado: “*frente al clásico best seller anglosajón,(...), al huérfano ejercicio de la acción y el entretenimiento (...), la novela europea (...) posee (...) un amplísimo margen de independencia y de calidad (...), y que es al mismo tiempo fiel a sus propias raíces y a su memoria.*” (PÉREZ-REVERTE, 2000, p. 363)

Para ilustrar suas formulações, resalta a acolhida entusiasta que tiveram na Espanha os romances: *El hereje* (1999), de Miguel Delibes, *Peón de rey* (1998), de Jesús Fernández y *El lápiz del carpintero* (1998), de Manuel Rivas; romances, segundo o escritor, “*asentados en una tradición larga y hermosa*” (PÉREZ-REVERTE, 2000, p. 365). Para o romancista, o futuro do romance europeu está em aproveitar “*ese inmenso caudal narrativo, hacia esa larga tradición, (...) esa inmensa memoria que es su orgullo y su fuerza*”, tornando compatíveis “*tradición, profundidad y entretenimiento*” (Idem, p. 364).

Pérez-Reverte preconiza uma fórmula aparentemente simples; no entanto, sua série de romances não efetua um mero ‘aproveitamento da tradição’, pois, conforme analisamos, sua reescritura da história tem como principal objetivo a legitimação da história imperial espanhola. Por outro lado, tampouco possui “*un amplísimo margen de independencia*”, uma vez que, por terem alcançado o posto de *best-sellers*, seus romances são submetidos à regras de produção e consumo, próprias da literatura de mercado; daí uma série de fenômenos negativos, tais como a produção por encomenda, nivelamento do produto pela média, o conservadorismo estético, a repetição de fórmulas, o consumo instigado artificialmente pela forma serial, etc.

No citado artigo, Pérez-Reverte ainda manifesta uma atitude ironicamente depreciativa com relação à literatura de signo artístico: “*la faceta artística de la literatura –que sin duda existe — se la dejo a los artistas profesionales, expertos en angustias creativas y duchos en las fascinantes zozobras de lo sublime*” (PEREZ-REVERTE, 2000, p. 361).

Os comentários do escritor confirmam sua conhecida atitude beligerante, dirigida não apenas aos literatos, mas também aos que tecem críticas à sua obra. Caberia comentar, para ficar

apenas no âmbito da linguagem, que a literatura artística não se ocupa apenas das ‘angústias do sublime’ - o que seria totalmente legítimo -, mas apresenta uma linguagem poética cuja ambigüidade a torna preta de interpretações, muitas vezes contrastantes. Assim sendo, a literatura artística provoca o leitor ao invés de consolá-lo, como o faz o folhetim revertiano, que apresenta uma linguagem repetitiva que induz o leitor a abdicar de sua subjetividade e a aceitar a visão veiculada pelas narrativas.

Em seus estudos sobre a literatura de massa, Umberto Eco observa acertadamente que a problemática atual acerca da narrativa de massa encontra nos fenômenos de mercado literário dos séculos XVIII e XIX sua antecipação. A partir dessa constatação, o teórico passa a analisar estruturalmente os chamados romances populares, cujo arquétipo se encontra no romance inglês setecentista, nascido como produto de uma nova indústria da cultura, voltada para uma burguesia cidadina. Parte, para tanto, do estabelecimento de uma diferenciação entre o que ele chama de romance problemático e o romance popular ou de consumo, a partir de duas interpretações possíveis do conceito aristotélico da catarse, o efeito purificador da tragédia clássica, também aplicável à narrativa. Para o crítico, a catarse tanto pode significar a purificação dos sentimentos do receptor, aliviado do peso que o enredo lhe impusera, como a purificação do próprio enredo, que encontra uma solução aceitável, coerente com a idéia que temos sobre a ordem lógica (ou fatal) dos eventos humanos.

Citando como exemplos *O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal, *Crime e castigo* (1867), de Dostoiévski, e *Os três mosqueteiros* (1844), de Dumas, constata que, nas duas primeiras obras, a catarse desata o nó da trama, mas não concilia o espectador consigo mesmo (ECO, 1991, p. 22). A trama e o herói são problemáticos. Morrem o herói, Julien Sorel e também Madame de Renal, mas o leitor fica a indagar quais as perspectivas daquela geração saída no desmoronar do mundo napoleônico. O mesmo ocorre em *Crime e castigo*: o castigo de Raskolnikov não nos satisfaz; ficamos quites com o enredo, mas não com os problemas que o enredo suscitou.

O segundo modelo compreenderia os romances populares, de *Tom Jones* até *Os três mosqueteiros*, chegando até os que ele denomina “netos contemporâneos do folhetim” (categoria na qual poderíamos incluir a série *Alatriste*). Aqui a trama, resolvendo os nós, consola-se e consola-nos. É o chamado artifício da consolação, um dos recursos mais utilizados pela indústria cultural, conforme aponta Umberto Eco.

Essa escolha marca a diferença que caracteriza o romance popular ou o romance de folhetim. De acordo com o teórico, são narrativas populares não porque sejam compreensíveis para o povo, mas porque o “construtor de seus enredos” conhece as expectativas de seu público, só restando decidir se deve provocá-las ou abrandá-las. O romance popular – e, por extensão, a literatura de massa –, toma a segunda decisão e, portanto, “mesmo quando romance aparentemente ‘democrático’, é antes de tudo, popular porque demagógico” (ECO, 1991, p. 23).

A partir dessa leitura, o escritor italiano caracteriza os chamados “artifícios da consolação” acionados pelo romance popular, numa combinatória de lugares-comuns articulados entre si, alguns dos quais podem ser encontrados na série *Alatriste*, mais especificamente nos volumes em que o modelo folhetinesco predomina (*El Capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, *El caballero del jubón amarillo*).

Se os romances problemáticos costumam propor finais ambíguos, que colocam em xeque a noção adquirida de ‘bem’ e de ‘mal’, nos romances populares se desencadeará uma luta do bem contra o mal, a ser resolvida no mais das vezes a favor do bem, definido em termos da moralidade, dos valores ou da ideologia a ser veiculada. Assim, na atualização do modelo folhetinesco efetuada pela série *Alatriste* não ocorre, evidentemente, uma catarse otimista, como por exemplo, o triunfo do herói, uma vez que não lhe é permitido um final positivo. No entanto, há outros elementos que funcionam como mecanismos consolatórios. *Alatriste*, ao contrário de *D’Artagnan*, jamais receberá uma merecida patente de capitão, mas é, desde o início da série, considerado moralmente capitão. Sua figura, como vimos, sempre se elevará de algum modo sobre os demais, seja por meio de homenagens recebidas das mãos do próprio rei, seja por suas heróicas atuações em Flandres e nas batalhas navais.

Desse modo, o retorno ao repertório de situações narrativas tópicas, já reconhecidas e aceitas por seu público, é explorado continuamente pelas narrativas, sendo este um mecanismo mais recorrente na literatura de consumo contemporânea do que no próprio folhetim oitocentista, conforme observa Eco (1991, p. 268). Tal esquema iterativo, também um elemento típico dos romances seriais, consiste numa cadeia de eventos que se repetem segundo um modelo, de modo que cada evento recomeça de uma espécie de início virtual.

O mecanismo descrito pelo teórico italiano é o princípio estrutural da série *Alatriste*. Para que o leitor possa se identificar seja com as condições de partida (personagens antes da solução), seja com as condições de chegada, os elementos que as caracterizam devem ser

reiterados, até que a identificação se torne possível. Conforme já mencionamos, a cada volume o herói envolve-se em missões extra-oficiais, resgates e abordagens, que se complicam e invariavelmente acaba arriscando sua vida em duelos inumeráveis, dos quais escapa, de modo inverossímil, quase ileso, mas termina também invariavelmente na mesma situação anterior, sem qualquer evolução social ou psicológica, além de jamais conseguir se livrar definitivamente de seus inimigos. Contudo, ele sempre sairá, de certa forma, prestigiado, pois conseguirá impor seus valores em contraste com a degeneração moral do império, elevando-se acima dos demais. Assim sendo, os desenlaces de suas aventuras, só aparentemente inventivas, acabam reduzidos a clichês consolatórios.

Assim, a série impõe uma técnica de iteração rítmica, de redundâncias calculadas, de apelos à memória do leitor, tentando evitar que os fios das tramas se emaranhem. O retorno cíclico se verifica dentro da mesma narrativa ou no interior dos outros livros da série, num jogo de cúmplices chamadas de um romance para outro (os freqüentes *flash-backs* e antecipações). Contudo, a falta de uma ação unitária, assim como a descrição prolixa e a aglomeração sucessiva dos episódios causa dispersão no enredo dos romances de estrutura folhetinesca.

A configuração de personagens segundo caracteres pré-fabricados, como já apontamos, é um dos elementos característicos da literatura de massa também presente na série. São personagens planas, sem profundidade psicológica, cujos caracteres são previamente analisados pelo narrador. Assim como em todo relato folhetinesco, ninguém muda nas narrativas: quem aparentemente se ‘converteu’ já era bom antes (por exemplo, Caridad, estereótipo da prostituta regenerada); quem era mau com certeza vai morrer impenitente. Até mesmo o Capitão Alatríste, cujo perfil psicológico é o melhor elaborado, tem suas atitudes e sentimentos previamente estabelecidos e julgados pelo narrador.

No percurso narrativo dos romances, percebe-se a ostensiva utilização de um dos recursos mais característicos da literatura de massa: o pedagogismo. Por meio desse aspecto, vislumbram-se diversas mensagens implícitas e explícitas, as quais procuram ajustar ideologicamente o leitor. Com uma maneira familiar de se dirigir ao narratário, direciona sua leitura para uma aceitação de seus juízos históricos, fazendo com que os conteúdos informativos, aliados aos conteúdos fabulativos, possam chegar como “verdadeiros” à consciência do leitor. Neste sentido, pode-se entrever nas narrativas uma vocação demagógica, típica da literatura popular, a qual permite que os romances comportem não apenas um repertório de denúncias

sobre as contradições sócio-históricas, mas, sobretudo, um repertório de justificativas consolatórias:

“(..) fuimos hombres de nuestro siglo; no escogimos nacer y vivir en aquella España, a menudo miserable y a veces magnífica, que nos tocó en suerte; pero fue la nuestra.” (LS, p. 29)

“Lo cierto es que mucho mejor habría sido vivir para el trabajo y el progreso. (...) Pero qué le vamos a hacer. Cada nación es como es, y aquí hubo lo que hubo”.(CJA, p. 337)

“Con lo que, pese a nuestra decadencia, todavía no éramos despreciados y aun éramos temidos.”(SB, p.39)

“Todavía éramos algo, y aún seguimos siendo cierto tiempo, hasta quedar exangües el último soldado y el último maravedí.” (LS, p. 28)

“Al menos, para pasmo de la Historia, supimos cobrárselo caro al mundo, acuchillándolo hasta que no quedamos uno en pie. Dirán vuestras mercedes que ése es un magro consuelo, y tienen razón. Pero nos limitábamos a hacer nuestro oficio(...). Pardiez. Éramos soldados.” (CL, p. 45).

Vale observar que os trechos apresentam uma linguagem emotiva e redundante, por meio da qual pretendem consolar o leitor, induzindo-o à aceitação das justificativas. Nota-se que os enunciados também apresentam uma conotação revanchista (“*aún éramos temidos*”; “*al menos, supimos cobrárselo caro al mundo, acuchillándolo...*”). Desse modo, sem poder ser revolucionária porque deve ser consolatória - como convém à literatura popular -, a série de romances tenta apaziguar o leitor consigo mesmo e com a história espanhola, demonstrando que as contradições sócio-históricas são praticamente insolúveis, mas que, pelo menos, a Espanha teve soldados como Alatríste, que lutaram com valentia contra ‘o mundo’ e morreram heroicamente. Assim, Alatríste e seu grupo personificam o tópico dos ‘bons vassalos’, recorrente nas narrativas.

Os romances também servem ao propósito - sempre alardeado pelo escritor -, de divulgar a cultura espanhola do *siglo de oro* entre os jovens. São inseridos numerosos excertos de poemas, mas propostos em uma situação de nivelamento com os elementos da trama, com a finalidade de nobilitar os fatos relatados. O pensamento e a visão de mundo dos literatos da época são resumidos em ‘fórmulas’: os poemas são geralmente condensados e comunicados em pequenas doses, a fim de não provocarem nenhum esforço por parte dos fruidores.

Por outro lado, conviria analisar se a fruição dos aspectos superficiais de uma forma

complexa não permitiria, pelo menos, incorporar por via lateral a fruição da vitalidade formativa que a obra ostenta, ainda que nos seus aspectos mais superficiais. Atualmente, constata-se a existência de algumas comunidades na Internet, em que jovens leitores fazem antologias dos poemas citados na série, assim como esclarecem dúvidas entre si a respeito das versões originais dos poemas.

Se, por um lado, o reconhecimento explícito do folhetim e dos mecanismos da literatura popular distanciaria as obras do escritor das produções de perfil mais culto, por outro, tampouco as identifica plenamente com os modelos característicos da literatura de mercado. Para Sanz Villanueva, Pérez-Reverte tenta manter seu próprio espaço, acrescentando à sua literatura uma dimensão ética. Não buscaria, na opinião do crítico, uma literatura de evasão, consumível em si mesma, pois “seu componente de amenidade e entretenimento serve de suporte para o desenvolvimento dos grandes temas da literatura: o amor, a morte, a honra, o idealismo, a coragem, a amizade” (2002, p. 22, trad. nossa).

No entanto, há pressupostos ideológicos subjacentes aos valores éticos propagados pelos romances. A honra e o idealismo, por exemplo, não se configuram como valores absolutos, pois estão vinculados, muitas vezes de modo sub-reptício, à conceitos como um patriotismo primário. O tema da morte, por sua vez, adquire uma conotação reacionária nos romances, uma vez que ela é sempre heroificada quando ocorre durante uma batalha contra os adversários do império. Talvez os únicos valores ‘puros’ representados na série sejam a amizade entre Alatríste e Íñigo, e o amor que este nutre por Angélica.

Desse modo, o componente de entretenimento serve de suporte não apenas para o desenvolvimento dos temas mencionados, mas está sempre permeado pelo didatismo, favorecendo a transmissão das lições sobre a história espanhola, que se caracterizam sobretudo pelas explicações sobre o declive espanhol, a exaltação de feitos bélicos e a edificação de heróis.

Assim, conforme demonstramos, no modelo narrativo revertiano, forma, retórica e ideologia se coadunam. A consolação, que no enredo assume a forma da reiteração do esperado, na formulação retórica e ideológica assume a forma da ordem que nasce da estabilidade dos significados, da revisão histórica que muda alguma coisa a fim de que tudo permaneça como antes.

4. O memorialismo e a reescritura da história

Nos romances da série *Alatriste*, conforme vimos, evidencia-se um processo de produção textual que mimetiza os diversos modelos narrativos, ao mesmo tempo em que os transcende, por meio do hibridismo de gêneros como a narrativa histórica, as memórias, o romance de formação, o folhetim dumasiano e a narrativa picaresca. Assim sendo, nossa análise objetiva demonstrar que as narrativas lançam mão principalmente do gênero memorialístico, além de algumas técnicas retórico-narrativas para persuadir o leitor da plausibilidade da interpretação dos fatos proposta em sua reescritura da história..

O primeiro livro da série (*El Capitán Alatriste*) apresenta alguns pontos de semelhança com a narrativa picaresca, por apresentar-se como uma pseudo-autobiografia que narra a vida de um indivíduo à margem da sociedade: Íñigo Balboa, o fiel escudeiro do Capitão Alatriste, que o acompanha desde os treze anos, mas que conta suas memórias cerca de cinquenta anos depois. Na narrativa picaresca a perspectiva era comumente centralizada no protagonista, cuja percepção da realidade era ambígua, tal como ocorre no *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, cujo protagonista denuncia a hipocrisia da sociedade, mas é incapaz de ver a si próprio como um indivíduo também corrompido, integrado ao mesmo universo que denuncia. Assim sendo, se em romances picarescos como *Lazarillo de Tormes* a integração social do protagonista é acompanhada pela degradação moral deste, a narrativa das memórias de Íñigo culmina na sua ascensão moral e social, ao atingir o posto de chefe da guarda particular de Felipe IV.

As narrativas retratam uma das épocas mais importantes da história espanhola, através dos olhos do jovem Íñigo Balboa, tal como ocorre em *O nome da rosa* (1980) - romance de Umberto Eco no qual o narrador-personagem Adso de Melk, jovem assistente do frei Guilherme de Baskerville, descrevia aos leitores leigos todos os detalhes da fascinante arquitetura e do cotidiano de um mosteiro medieval. Assim como Íñigo, Adso narra já na velhice, aos oitenta anos, fatos que presenciou em sua adolescência, refletindo sobre suas recordações da juventude –

a descoberta do sexo, as culpas, as dificuldades do pensamento racional, etc. -, numa narrativa que também apresenta alguns aspectos do memorialismo e do romance de formação. O frei Guilherme é o mentor de Adso, assim como Alatríste é o mestre de Íñigo.

O jovem Íñigo vive num contexto social de extrema pobreza, mas tem grande capacidade de aprender com suas experiências e os exemplos transmitidos pelo capitão, até alcançar uma posição mais estável. Neste sentido, a narrativa picaresca é mais realista, pois os amos ensinam os protagonistas principalmente pela inversão do modelo, configurando uma espécie de romance de formação às avessas. Ainda assim, Íñigo apresenta alguns traços do pícaro durante sua juventude, especialmente no modo como consegue sobreviver, tanto nas batalhas quanto nas ruas de Madri e, mais tarde, ascender socialmente em um contexto social de castas rígidas. Em *O sol de Breda*, Íñigo descreve suas andanças pelos campos holandeses:

“En fin. Lo cierto es que durante ese invierno de luz indecisa, (..) forrajeé, merodeé y escaramucé de aquí para allá,(...). En semejante actividad me revelé consumado perito robando gallinas, desenterrando nabos, poniéndole la adaga en cuello a campesinos tan hambrientos como yo para quitarles su magra comida. Hice, en suma,(...) muchas cosas que no estoy orgulloso de recordar; pero sobreviví al invierno, socorrí a mis camaradas y me hice un hombre (...).”
(SB, p. 41)

Vale ressaltar que a narrativa apresenta o tom confessional dirigido ao leitor, próprio da picaresca. No entanto, ainda que Íñigo demonstre possuir a sagacidade típica dos pícaros, não vive do jogo ou da trapaça, apesar de praticar furtos nos intervalos das batalhas de Flandres, com a finalidade de garantir a sobrevivência dele e dos soldados da tropa de Alatríste. Por outro lado, o personagem também não é um órfão desamparado. Ao contrário das figuras paradigmáticas da picaresca, como Lázaro ou Guzmán de Alfarache, que só contam consigo mesmos para sobreviver, - pois freqüentemente são abandonados ou eles próprios deixam seus amos -, Íñigo tem na figura de Alatríste uma espécie de pai adotivo, que jamais o abandona e sempre se preocupa com sua instrução, arranjando-lhe livros para ler e aulas de latim com o padre dominicano Pérez. Assim sendo, pode-se inferir que a série apresenta uma espécie de releitura moralizadora da picaresca, aproximando-se, em muitos aspectos, mais do romance de formação.

No percurso narrativo dos romances, a alternância de perspectivas é constante. Em várias ocasiões, a narração assume a perspectiva de um narrador-onisciente, que narra em um nível extradiegético, mas que apresenta algumas vezes uma voz enunciativa em primeira pessoa,

descrevendo situações que o narrador Íñigo não teria presenciado e ainda sentimentos e pensamentos dos personagens: *“El capitán se quedó quieto (...) para estudiar el lugar, evitando mirar directamente el farol para que éste no lo deslumbrase, tras palparse un momento el colete de cuero de búfalo(...). Yo lo había visto vestirse una hora antes en nuestra casa, con minuciosidad profesional.”* (CA, p.34).

Essa onipresença narrativa, incoerente num relato memorialístico, é justificada em algumas ocasiões pelo narrador Íñigo: os episódios nos quais não esteve presente lhe foram posteriormente relatados por Alatríste. Tal característica já foi criticada por vários estudiosos, dentre eles Sanz Villanueva (2002), que conceitua o procedimento como sendo uma “atitude autoral”, presente não apenas na série Alatríste, mas na maioria das narrativas do romancista. O mecanismo causa uma desarticulação entre as instâncias de quem vê (focalizador), e de quem fala (narrador). Conforme já observou o mencionado crítico, Íñigo muitas vezes não teria competência lingüística para dizer o que diz e nem informações suficientes para narrar o que narra. Por outro lado, essas instâncias narrativas em primeira e terceira pessoa quase sempre revertem num narrador que é o autor implícito. Assim, ao fundir a perspectiva de um narrador onisciente a uma voz em primeira pessoa, a série procura manter, a qualquer custo, seu pseudotestemunho da história.

A dupla perspectiva temporal, por sua vez, configura um narrador com distintos pontos de vista, mas quase sempre convergentes: um que enfoca uma ‘realidade fictícia’ que deve ser situada no século XVII, sempre com seus marcos temporais devidamente explicitados; e outro, que se distancia, cuja perspectiva aparentemente atemporal, pode ser vista como contemporânea à do leitor. A esse respeito, o próprio escritor comenta:

“No puede ser un narrador de entonces, tiene que ser un narrador que cuenta al lector con los ojos de hoy, (...). Dejo una cosa difusa en el tiempo para que el lector tenga la sensación de que Íñigo le está hablando desde ahora (...). (...) Para mí Íñigo no ha muerto, sigue vivo, está aquí. Es que Íñigo somos nosotros, ¿comprendes? Es el lector.” (PÉREZ-REVERTE, 1997)

Ao afirmar que “Íñigo somos nós”, Pérez-Reverte parece valorizar seu leitor, atribuindo-lhe a mesma competência do narrador-Íñigo. No entanto, essa dissolução das fronteiras temporais entre narrador e leitor tem como intuito conquistar a cumplicidade deste, ajustando-o ideologicamente no sentido de uma adesão acrítica à reescritura histórica efetuada pelos romances. O que ocorre é que o narrador assume freqüentemente o caráter de *alter-ego* do

autor; neste sentido, sua afirmação evoca a célebre frase de Flaubert: “*madame Bovary c’est moi.*”

Assim, Íñigo surge como um narrador cômico de seu papel, buscando, a todo o momento, estabelecer uma relação de cumplicidade com o leitor, por intermédio de comentários metanarrativos que apresentam uma linguagem coloquial e apelativa. Nas páginas iniciais de *El Capitán Alatriste*, os comentários do narrador, ou metalepses, deixam entrever uma fingida imprecisão cronológica: “*Ha pasado muchísimo tiempo y me embrollo un poco con las fechas*” (CA, p. 15). Em seguida, acrescenta: “*Pero la historia que voy a contarles debió de ocurrir hacia el año mil seiscientos y veintitantos, poco más o menos*”, mantendo a linguagem coloquial e a falsa imprecisão temporal, o que reforça o tom de relato oral que irá permear toda a narrativa. Com essa maneira familiar de se dirigir ao narratário, própria do estilo folhetinesco, conquista sua confiança, compartilha segredos e, principalmente, direciona sua leitura para uma aceitação de seus juízos históricos:

“*Creo haber hablado antes a vuestras mercedes de la Inquisición. Lo cierto es que no fue aquí peor que en otros países de Europa; (...).*” (LS, p. 116, grifo nosso)

“*Pero ya dirán vuestras mercedes de qué otro modo toma uno por asalto, con ciento cincuenta hombres, un pueblo fortificado holandés cuya guarnición es de setecientos. (...).*” (SB, p. 16, grifo nosso)

Trata-se de um narrador cujas asseverações assumem um caráter dogmático, conforme se pode perceber pelos termos grifados, os quais não admitem questionamentos, antecipando-se às virtuais réplicas do leitor. Cabe ainda lembrar que a presença de um narratário extradiegético também parodia o tradicional diálogo com o *vuestra merced*, comumente utilizado nos romances espanhóis dos séculos XVI e XVII, como o *Buscón* e *Lazarillo de Tormes*, além do próprio *Dom Quixote*.

Dentre os procedimentos narrativos presentes na série, também é abundante o uso da preterição, como ocorre, por exemplo, quando são narrados os motivos que levariam a Inglaterra a desejar o matrimônio do príncipe de Gales com a infanta espanhola - “*una boda (...) abriría pacíficamente a Inglaterra las puertas del comercio en las Indias Occidentales, resolviendo, (...) la patata caliente del Palatinado (...)*” - , aos quais o narrador acrescenta “*que no pienso resumir aquí porque para eso están los libros de Historia*” (CA, p. 121). Por meio desses

comentários metanarrativos, o narrador-autor tenta escamotear o didatismo presente em suas 'lições' sobre a história espanhola.

Os frequentes diálogos, por sua vez, alternam a onipresença narrativa em terceira pessoa e o relato em primeira pessoa, imprimindo agilidade ao relato, assim como auxiliam na configuração dos caracteres dos personagens, obtendo um alto grau de realismo.

Os romances elaboram uma retórica de efeito de realidade, isto é, colocam em prática procedimentos discursivos cuja finalidade é gerar a ilusão de realidade, por meio da retomada de técnicas narrativas próprias da narrativa realista do século XIX, tais como: a escritura 'transparente', a redundância, a previsibilidade, a sobrecodificação, a descrição minuciosa.

O efeito de realidade, por sua vez, requer uma instância enunciativa dotada de autoridade para ganhar a confiança do leitor. Neste sentido, podemos detectar nos romances uma tentativa de assemelhar os procedimentos narrativos aos do narrador clássico, que narra a partir de sua própria experiência, ou da relatada por outrem, segundo a caracterização que dele fez Walter Benjamin (1994, p. 197). Em um artigo no qual analisa e amplia a teorização benjaminiana, Silviano Santiago (1989, p. 38) lembra que a perda do caráter utilitário e a retirada do bom conselho, característicos do atual estágio do romance, cujo narrador não pode mais falar de modo exemplar ao leitor, tornou-se ainda mais problemática com o advento do narrador pós-moderno. Para Santiago, o narrador pós-moderno, ao contrário do narrador clássico, se subtrai da ação narrada, num gesto semelhante ao de um espectador ou repórter. Ele só pode transmitir a observação de uma vivência alheia à ele, pois a ação que narra não foi estruturada na "substância viva de sua existência."

O narrador clássico, por sua vez, tem "senso prático", "pretende ensinar algo"; sua narração tem sempre em si uma dimensão utilitária. Prossegue Benjamin: "essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos." E acrescenta: "O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria." (Benjamin, 1994, p. 200)

Neste sentido, o narrador-Íñigo surge em vários momentos imitando os procedimentos do narrador clássico, pois frequentemente alardeia uma sabedoria advinda da experiência. Ele narra suas experiências vividas ao lado de Alatríste quando já se encontra extremamente idoso, uma vez que, de acordo com Benjamin "é no momento da morte que a sabedoria do homem e

sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (1994, p.207). Imbuído dessa sabedoria decorrente da velhice, e por ter vivido uma existência exemplar, durante a qual testemunhou episódios gloriosos e fracassos de seu país, Íñigo surge como um narrador revestido da autoridade do narrador clássico, que quer figurar entre os velhos mestres e os sábios, narrando sua vida e, ao mesmo tempo, reescrevendo a história espanhola:

“Hoy, desde esta vejez interminable en la que parezco suspendido mientras escribo mis recuerdos, miro atrás; y (...) entre el redoble del tambor que marca el paso tranquilo de la vieja infantería que vi morir en Breda, Nordlingen, Fuenterrabía, Cataluña o Rocroi, sólo encuentro rostros de fantasmas y la soledad lúcida, infinita, de quien conoce lo mejor y lo peor que alberga el nombre de España.” (CJA, p. 66)

A forma das memórias concede essa credibilidade a Íñigo, por intermédio da qual forma juízos que procura transmitir como sendo verdadeiros, como por exemplo, a imposição de seu testemunho para confirmar, com nostalgia, a hegemonia espanhola sobre o mundo: *“Y yo, que viví tales años y los que vinieron después, juro a vuestras mercedes que en aquel siglo éramos todavía lo que nadie fue jamás.”* (LS, p. 28)

A autoridade narrativa de Íñigo encontra-se disseminada ao longo dos romances. Já no primeiro livro da série, o narrador, cuja perspectiva corresponde ao personagem de Íñigo já em idade avançada, no presente da enunciação, denuncia: *“A ese siglo infame lo llaman siglo de Oro”* (CA, p.122). A seguir, a voz testemunhal busca transformar o relato fictício em documental, funcionando como recurso para denunciar um sistema de opressão coletiva: *“Mas lo cierto es que, quienes lo vivimos y sufrimos, de oro vimos poco, y de plata, la justa. Sacrificio estéril, gloriosas derrotas, corrupción, picaresca, miseria y poca vergüenza, de eso sí que tuvimos a espuertas.”* (CA, p. 122, grifo nosso). Assim, ao incluir-se como sujeito da história, o narrador comporta-se como porta-voz do povo espanhol, revestindo-se, portanto, de autoridade para falar em nome de todos.

Por outro lado, o memorialismo torna, em algumas ocasiões, o relato ameno, pois reconstrói uma época histórica da envergadura do *siglo de Oro*, seu espaço, os costumes e o ambiente social, evocando uma memória afetiva, metonímica, trazida à tona por intermédio dos sentidos, tal como ocorre quando Íñigo recorda o dia em que conheceu Lope de Vega:

“Yo no lo olvidé nunca. Todavía hoy, tantos años después de aquello (...). El recuerdo de la mano de Lope desaparecerá conmigo cuando yo muera, como también el acento andaluz de Diego de Silva, el sonido de las espuelas de oro

de don Francisco al cojear; o la mirada glauca y serena del Capitán Alatríste. Pero el eco de sus vidas singulares seguirá resonando mientras exista ese lugar impreciso, (...) ese escenario maravilloso y trágico que llamamos España.” (CA, p. 205).

Fica claro que o memorialismo também tem a função de exaltar, sem ostentações eruditas, as figuras ilustres da cultura espanhola, como o poeta Quevedo, o escritor Lope de Vega e o pintor oficial da realeza espanhola do século XVII, Diego de Velázquez.

A focalização em um personagem que evoca suas memórias para recontar a história espanhola faz com que a narrativa alcance êxito em sua intenção de desmistificar a pseudograndeza dos personagens históricos. A forma das memórias é literariamente adequada, pois tudo se vê desde o trato privado cotidiano, como ocorre quando Íñigo relata fatos ‘testemunhados’ por ele, como a derrocada de Felipe IV - *“Cuán distinto de aquel outro Felipe IV que yo mismo habría de escoltar treinta años después, viudo (...), en lenta comitiva a través de una España desierta, devastada por las guerras (...)”* (CA, p. 188, grifo nosso).

Conforme já observamos, a maioria dos personagens históricos, apesar de serem alvo da crítica do narrador, não são recriados parodicamente, como ocorre com as figuras retratadas em grande parte das narrativas históricas contemporâneas. Revestido de credibilidade por ter sido chefe da guarda particular do rei, o narrador Íñigo traça o perfil de Felipe IV. Assegura que o rei sempre manteve sua legendária fleuma, mesmo nos momentos mais críticos, e que seus pontos fracos foram as mulheres e uma certa debilidade de caráter, que o levou a deixar em mãos do conde-duque Olivares o controle total dos negócios da monarquia.

A presença da voz autoral fica evidente na descrição da figura do conde-duque Olivares, a qual é elevada pelo narrador que, de modo didático, descreve seus esforços para manter os territórios de Flandres, além de lutar por uma administração unitária e centralista do império espanhol, empenhando-se em romper os privilégios da Catalunha e de Aragão. Se Felipe IV é retratado como um rei afável e débil, *“inepto para sostener sobre sus reales hombros la magna herencia de sus abuelos* (LS, p. 236)”, em mais de uma ocasião Olivares é praticamente comparado ao gigante Atlas

“Aquellos hombros soportaban el peso de la monarquía más vasta de la tierra, (...)” (LS, p. 185)

“Aquel hombre sostenía sobre sus hombros la monarquía más poderosa de la tierra; movía ejércitos a través de los mares y cordilleras con sólo enarcar una ceja.” (CJA, p. 257)

“El joven monarca, (...), era un instrumento ciego en sus manos; (...). Ya nadie estorbaba a aquel hombre inteligente, culto, patriota y ambicioso, en su designio de controlar los principales resortes del imperio más poderoso que seguía existiendo sobre la tierra.” (CA, p.228-29)

A última citação também alude ao afastamento dos validos do reinado precedente. Com a morte de Felipe III, Gaspar Guzmán y Pimentel (1587-1645), mais tarde conde-duque de Olivares, começa a tramar seu ascenso ao poder, influenciando Felipe IV, que tinha apenas dezesseis anos na ocasião. Procede com rigor contra os validos anteriores, aprisionando o 3º duque de Osuna e o duque de Uceda, sendo que este já tramava contra seu próprio pai, o duque de Lerma, que se refugia sob o título de cardeal. Finalmente, com o enforcamento de outro favorito de Felipe III, Rodrigo Calderón, também acusado de corrupção, Olivares se desfaz de todos seus possíveis adversários e obtém grande popularidade junto ao público por seu zelo justiceiro.

Vários historiadores concordam com os primeiros êxitos do governo de Olivares, como por exemplo, suas medidas de restauração interna. No entanto, apontam principalmente os desastres de sua política exterior (Marañón, 1952; Soldevilla, 1955, etc.), como a retomada da guerra contra as Províncias Unidas de Flandres, após a trégua de doze anos. Seu rompimento com Flandres e também com a Inglaterra (causado principalmente pela negativa de Olivares ao casamento do então príncipe de Gales, Carlos, com a infanta Maria), impulsiona os ingleses a reforçarem o exército holandês e a comandar vários ataques contra Cádiz. A guerra espanhola contra os Países Baixos produziu o alinhamento da França e da Inglaterra ao lado das Províncias Unidas e, ainda, a intensificação da guerra marítima e colonial, agora contando com mais um adversário, a Holanda, que já era uma grande potência naval. Marañón (1952, p. 324) aponta indícios de uma megalomania que beirava a loucura em Olivares, ratificada por seus intentos de manter uma Espanha centralista e forte, árbitro da Europa, sem renunciar a nenhum território do imenso e já vacilante império. O cume das aventuras hegemônicas do conde-duque foi sua guerra contra o regime autônomo da Catalunha, praticamente a única região livre do saque e esgotamento financeiro praticado sistematicamente pelos governantes espanhóis. A sublevação de Catalunha e a persistência de sua autonomia foram benéficas para toda a Espanha, porque impediram que a política econômica nefasta praticada por Olivares se propagasse por toda a nação e, desse modo, restaram regiões com um melhor nível econômico, que puderam constituir, mais tarde, a base do ressurgimento econômico da Espanha. (SOLDEVILLA, 1955, p. 251-253).

Nenhuma dessas concepções acerca da política do conde-duque é compartilhada pelos romances, que enaltecem a política do valido, ademais de ressaltar sua tentativa de substituir os banqueiros genoveses pelos hispano-portugueses. O único fato apontado pelo narrador-autor como o motivo da ruína do projeto de Olivares foi a intensificação das perseguições aos judeus conversos, o que teria levado os banqueiros portugueses a concentrar suas riquezas em outras regiões como a Holanda.

O exame das causas da decadência de Espanha é um dos *leit-motivs* da reescritura histórica efetuada pelos romances. Assumindo um evidente didatismo, o autor implícito toma as rédeas do relato, atribuindo o declínio espanhol aos critérios valorativos da época, endossados pelos poderosos:

“(..). Estancados entre reyes, aristócratas y curas, con usos religiosos y civiles que despreciaban a quienes pretendían ganar el pan con sus manos, los españoles preferíamos buscar fortuna peleando en Flandes o conquistando América, (...) Ésa fue la causa que hizo enmudecer nuestros telares y talleres, despobló España y la empobreció, (...)” (SB, p. 38)

Vale ressaltar que o contexto sócio-histórico que instituíra o banimento ideológico do trabalho, é exaustivamente mencionado para justificar a adesão dos espanhóis às guerras pela manutenção do império que, por sua vez, eram financiadas pelas riquezas vindas da América:

“El imperio ultramarino (...) era ahora un flujo de riquezas que permitía a España sostener las guerras que, por defender su hegemonía militar y la verdadera religión, la empeñaban contra medio orbe; (...) dinero más necesario aún, (...), en una tierra como la nuestra, donde (...) el trabajo estaba mal visto, (...), de modo que los jóvenes preferían probar Fortuna en las Indias o Flandes, a languidecer en campos yermos a merced de un clero ocioso, una aristocracia ignorante y envilecida, (...)” (OR, p. 45)

Nota-se que o narrador escamoteia os verdadeiros objetivos das guerras, sob a máscara da ideologia da defesa da ‘*verdadera religión*.’ A presença da voz autoral no relato torna-se evidente, uma vez que seria inverossímil que o narrador Íñigo, apesar de narrar suas memórias na velhice, fosse capaz de reavaliar com riqueza de argumentos – boa parte dos quais oriundos do que mais tarde seria o marxismo -, a história da qual ainda fazia parte.

A concepção de que o povo espanhol seria, acima de tudo, vítima das condições sócio-históricas de sua época também surge como uma justificativa recorrente na reavaliação histórica:

“Convendrán vuestras mercedes en que todo ese esfuerzo y ese coraje debíamos haberlo dedicado los españoles a construir un lugar decente en vez de malgastarlo en guerras absurdas, picarescas, corrupción, quimeras y agua bendita(...). Pero yo cuento lo que hubo. Y además, no todos los pueblos son igual de razonables para elegir su conveniencia o su destino, ni igual de cínicos para justificarse después ante la Historia o ante sí mismos. En cuanto a nosotros, fuimos hombres de nuestro siglo; no escogimos nacer y vivir en aquella España, a menudo miserable y a veces magnífica, que nos tocó en suerte; pero fue la nuestra.” (LS, p. 29)

Conforme se pode observar nos trechos acima, fatores que caracterizaram a expansão imperial, tais como a violência e a opressão, não são sequer aludidos pelas narrativas. A passagem apenas justifica a peculiar psicologia e ética do povo espanhol como sendo resultantes das circunstâncias históricas, ou dos azares do destino: *“fuimos hombres de nuestro siglo; no escogimos nacer y vivir en aquella España, (...)”* A frase seguinte - *“no todos los pueblos son (...) igual de cínicos para justificarse después ante la História o ante sí mismos”*(LS, p. 29), - denota a hipocrisia do narrador, que justifica as atitudes dos espanhóis com o mesmo cinismo com que acusa os inimigos de seu país. A afirmação -*“Yo cuento lo que hubo”*- é conclusiva, comprovando uma vez mais a atitude dogmática do narrador, que não admite outras interpretações para os fatos narrados.

Em sua reescritura da história espanhola, o narrador se vale sobretudo de sua ‘autoridade e sabedoria’ advinda da experiência para selecionar episódios, minimizando fracassos bélicos e exaltando feitos vitoriosos, ou que considera dignos de serem rememorados, como por exemplo, o saque de Roma, ocorrido em 1527. Ao comentar que toda a Europa, inclusive o papa, procuravam tirar vantagem das desgraças espanholas, o narrador, assumindo um tom sarcástico, relembra o saque de Roma pelo exército espanhol, ocorrido um século antes, durante o qual o papa anterior, Clemente VII (1523-1534), foi mantido prisioneiro por sete meses:

“Aunque en el caso del sumo pontífice, la hiel era en cierto modo comprensible. A fin de cuentas,(...), su antecesor Clemente VII había tenido que poner pies en polvorosa, remangándose la sotana para correr más deprisa (...), cuando los españoles – que llevaban sin cobrar una paga desde que el Cid Campeador era cabo – asaltaron sus murallas y saquearon Roma, sin respetar palacios de cardenales, ni mujeres, ni conventos. Que sobre ese particular, de

justicia es entender que hasta los papas tienen su buena memoria y su pizca de honrilla.” (SB, p. 232)

O saque de Roma – que ajudou a fomentar a *leyenda negra* -, foi um verdadeiro massacre, que durou oito dias, durante os quais foram linchados mais de seis mil homens, houve violações e torturas contra a população, sendo destruídos e pilhados templos, monumentos e imagens. A bárbara atuação dos soldados no episódio é justificada pela falta de pagamento dos mesmos, como se percebe na hipérbole bem-humorada: *“llevaban sin cobrar una paga desde que el Cid Campeador era cabo.”* Nota-se também, na passagem citada, o sarcasmo do narrador ao descrever a tentativa de fuga do papa Clemente VII, que ficou conhecido historicamente como uma figura indecisa e venal.

As críticas presentes na narrativa revertiana, por sua vez, configuram outro elemento recorrente: a concepção de que o império espanhol era vítima de perseguição por parte dos outros países, como se pode constatar na mesma página: *“Que no hay como ser grande y temible un par de siglos para que enemigos de bellaca intención, lleven tiara o no, crezcan por todas partes (...)” (SB, p. 232)*. Tais comentários críticos sintonizam-se com as idéias contidas nos textos literários do *siglo de oro*. *“No nos basta”*, escreve Quevedo em sua *España defendida*, *“ser tan aborrecidos en todas las naciones, que todo el mundo nos sea cárcel y castigo y peregrinación (...)” (QUEVEDO, 1952, p. 343)*. Em termos similares, lemos em *Guzmán de Alfarache*: *“aquesa ventaja les hacemos a todas las naciones del mundo: ser aborrecidos en todas y de todos.” (ALEMÁN, 1953)*.

Quanto à hostilidade dos papas, tratava-se de uma tendência histórica que, mais ou menos acentuada, aparece e persiste desde os pontífices contemporâneos de Carlos V. É a política expansionista da Espanha que temem, sobretudo quando se reveste da ideologia da defesa do catolicismo. Contudo, é inegável o fato de que a Igreja serviu-se muitas vezes do exército espanhol, seu braço armado, para fazer o chamado trabalho sujo, defendendo seus interesses em batalhas como as de Lepanto ou da Armada Invencível. Ainda assim, a narrativa ecoa uma idéia comum na Espanha imperial: acreditar que a política papal, ao não auxiliar a política espanhola, estava desencaminhada, pois contradizia os interesses da ‘verdadeira religião’ (SOLDEVILLA, 1955).

Dando seqüência ao revisionismo histórico, já nas páginas iniciais de *El oro del rey*, os protagonistas retornam à Espanha após a retomada de Breda, quando avistam vários

enforcados no litoral de Cádiz, despojos da tentativa de invasão do porto por ingleses e holandeses, ocorrida duas semanas antes. O acontecimento histórico é celebrado pela alusão intertextual ao soneto contido na comédia *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, que louva o contra-ataque espanhol ao desembarque da esquadra inglesa: “*Atrevióse el inglés, de engano armado,/ porque al león de España vio en el nido.*”

A narrativa passa então a relatar a histórica tentativa de ataque de uma esquadra inglesa ao porto de Cádiz, ocorrida em 1625, a qual encontrou forte resistência, sendo obrigada a retornar, após terem muitas de suas embarcações incendiadas.

“En cuanto a Cádiz, a diferencia de lo que pasó treinta años antes cuando el saco de la ciudad por Essex, esta vez no lo quiso Dios: nuestra gente estaba puesta sobre las armas, la defensa fue reñida (...). (...) Lo que esta famosa jornada dejaban atrás los ingleses eran treinta naves perdidas en Cádiz, banderas humilladas y buen golpe de muertos en tierra, cosa de un millar, (...). Esta vez les había salido el tiro por el mocho del arcabuz, a los hideputas.”
(OR, p.13-15)

A passagem também alude ao anterior saque e incêndio da cidade de Cádiz por uma grande expedição anglo-holandesa, ocorrido em 1587. Mais adiante, também evoca outro ataque inglês à cidade, ocorrido em 1596. Ao enfatizar o contra-ataque espanhol de 1625, - auxiliado por uma suposta intervenção divina: “*esta vez no lo quiso Dios (...)*” - , o narrador-autor quer demonstrar que, apesar de estar em pleno declínio, a Espanha ainda possuía certo poderio. Para tanto, exalta o contra-ataque espanhol e minimiza os ataques anteriores dos ingleses, de maiores proporções: “*No deja de tener su gracia que los ingleses se alaben tanto por la derrota de la que llaman con ironía nuestra Invencible, y por lo de Essex (...); pero nunca traigan a colación las ocasiones en que a ellos les salió el cochino mal capado.*” (OR, p. 14).

Dessa forma, o romance tenta minimizar também aquele que foi o maior desastre naval espanhol. A Armada Invencível (1588) consistia em uma frota considerada insuperável, formada por cento e trinta navios, com um exército embarcado de trinta mil homens, dispostos a invadir a Inglaterra, como vingança pelos constantes ataques da pirataria inglesa, bem como para suprimir a ajuda inglesa aos rebeldes holandeses. Acossados pelo pirata inglês Drake, os experientes capitães ingleses e, sobretudo, por violentas tempestades, apenas cerca de metade dos barcos e dos homens conseguiram retornar, fracassando, assim, a tentativa descabida de invadir a Inglaterra e, de quebra, tentar restabelecer o catolicismo entre os ingleses.

Já em *El sol de Breda*, conforme examinamos anteriormente, o narrador utiliza-se do relato pseudotestemunhal para conceder verossimilhança às suas considerações acerca da excelência do exército espanhol. O romance elege certamente para sua recriação um dos últimos episódios vitoriosos protagonizados pelo exército que, na realidade, já não conseguia mais prolongar sua pujança histórica. O narrador Íñigo admite que os soldados espanhóis já distavam muito da poderosa milícia que formavam nos tempos de Felipe II; no entanto, em seu resgate da memória histórica dos *tercios*, procura recordar os episódios vitoriosos e omitir as derrotas, como podemos observar no seguinte trecho:

“(...) los soldados españoles continuaron siendo la pesadilla de Europa; los mismos que habían capturado un rei francés en Pavía, vencido en San Quintín, saqueado Roma y Amberes, tomado Amiens y Ostende, matado diez mil enemigos en el asalto de Jemmingen, ocho mil en Maastrich y nueve mil en la Eclusa, peleando al arma blanca con el agua hasta la cintura. Éramos la ira de Dios.”
(SB, p. 23)

A passagem veicula uma concepção messiânica da atuação do exército, exaltando abertamente a ferocidade e o belicismo dos soldados espanhóis, assim como coloca no mesmo nível tanto as batalhas vitoriosas (Pavia, San Quintin), como os saques às cidades e os massacres de adversários.

Caberia mencionar uma entrevista concedida ao jornalista Javier Valenzuela, na qual Pérez-Reverte alude às posturas mais comuns com relação à história imperial espanhola: a que privilegiaria as dimensões heróicas do passado espanhol, trazida à tona principalmente durante a ditadura franquista, e a visão dos chamados inimigos históricos, a qual coincidiria, em certos aspectos, com os sentidos veiculados pelos relatos da *leyenda negra*:

“Aquí ha habido dos posturas políticas. Hemos tenido la historia imperial franquista, (...), los Tercios, los héroes de Lepanto, Pavía, San Quintín (...) y Santiago Matamoros,(...), el éramos la raza elegida; y hemos tenido el otro lado, el fuimos una mierda como dice el inglés tal y el alemán cual, el adoptar el punto de vista del enemigo histórico. Hemos pasado de la gloria a la flagelación, pero jamás hemos hecho el ejercicio objetivo de decir: fuimos oscuros e inquisidores, pero también fuimos muchas otras cosas.(...) Fuimos Cervantes, Velázquez, Lope de Aguirre... Fuimos la gran potencia mundial. España tenía a Europa agarrada por los cojones y Europa se hizo contra España. (...). Hemos ido poniendo cemento encima de la historia. Nos han hecho avergonzarnos de ella, y eso no pasa en ningún otro país de Europa. (...) Era otro mundo y tú no puedes aplicar los criterios políticamente correctos del siglo XXI al mundo de los siglos XV, XVI y XVII.” (PÉREZ-REVERTE, 2003)

O escritor alude ao legado cultural espanhol, exaltado em suas narrativas, para aparentemente estabelecer um contraponto às visões maniqueístas da história. Contudo, sua narrativa exalta as mesmas batalhas e heróis que foram evocados pelo franquismo (os *tercios*, os heróis de Lepanto, etc.). Em seguida, relembra com nostalgia: “*Fuimos la gran potencia mundial. España tenía a Europa agarrada por los cojones.*” Dessa forma, deixa evidente que sua revisão da história está impregnada por um patriotismo conservador e revanchista, pois se interessa principalmente pelas dimensões bélicas do passado imperial, as quais são exaltadas de modo saudosista, sem quaisquer remordimentos.

Não se trata, conforme afirma o romancista, de aplicar critérios “politicamente corretos”, ou “adotar o ponto de vista do inimigo” na revisão da história, mas sim, de reavaliar sob uma perspectiva crítica esse suposto passado glorioso, por meio de uma visão dialógica que incorpore o ponto de vista do *outro*, indagando sobre as consequências da empresa imperial, sobre as verdadeiras dimensões da opressão, miséria, destruição e mortes causadas pelo expansionismo imperial. As narrativas de Pérez-Reverte, no entanto, apresentam um discurso praticamente unívoco, em que se evidencia a mesma visão maniqueísta que ele diz condenar, na qual os *outros* são retratados como inimigos cruéis, seguidores “*de la abominable secta de Calvino*” (SB, p. 231), e os espanhóis, por sua vez, como vítimas dos maus governantes, ou dos azares do destino, sempre estancados entre a Cruz e a Coroa, tendo como única opção guerrear em prol do império

Ao retomar os preceitos da narrativa clássica, o escritor quer que seus romances sejam vistos como estruturas fechadas, a serem lidas por um leitor ingênuo, um mero espectador capaz de ler de modo linear e extrair uma compreensão unívoca, ao contrário da narrativa moderna, cuja visão dialógica pede um leitor partícipe, que possa construir os vários sentidos do texto durante a leitura. Assim, pode-se concluir que, em sua reavaliação da história, os romances configuram um narrador dogmático, o qual, por meio de uma linguagem predominantemente referencial e didática, funciona como intérprete autorizado dos acontecimentos históricos relatados, na medida em que também é porta-voz do sistema de valores preconizado nas narrativas. Desse modo, apresenta um discurso pouco permeável à alteridade, caracterizado principalmente pela ênfase numa suposta superioridade espanhola (bélica, cultural, moral, religiosa, etc) sobre as demais nações.

5. A representação da identidade nacional

Pode-se dizer que o tema da Espanha surge quando os espanhóis começaram a demonstrar sua consciência nacional, a tomar como motivo de orgulho, preocupação ou questionamento seu sentimento de pertença a uma comunidade histórica. O tema demonstrou ser muito amplo e complexo, pois se tratava de saber e questionar sobre o que poderia constituir a essência dessa comunidade. Que povos a integravam? Qual teria sido sua história e qual poderia ser seu destino?

A complexidade do tema começa a aparecer desde o início de sua proposição: quando os espanhóis começaram a ter consciência nacional? Certa historiografia espanhola conservadora costumava remontar-se até mesmo a tempos pré-históricos e a derivar caracteres da idiossincrasia espanhola a partir de aspectos geográficos ou climáticos (a Península como local de passagem, a benignidade do clima, o relevo montanhoso, etc.). Contudo, não parece que os povos primitivos tivessem consciência nacional, mas sim, no máximo ‘tribal’ ou ‘racial’.

Neste sentido, a historiografia do século XX produziu um enfrentamento colossal: a obra de Cláudio Sánchez-Albornoz frente à de Américo Castro. Em *La realidad histórica de España* (1971), Castro individualiza a peculiaridade espanhola com relação ao resto do mundo ocidental: “*El curso de la vida española ha sido muy diferente de la del resto de los pueblos europeos*” (1971, p. 48-49). Para Castro, esta diferença radicaria, primariamente, na convivência, durante vários séculos, e a posterior luta de três castas: cristãos, mouros e judeus (1972, p. 23). O historiador sustenta que a formação do povo espanhol foi completamente distinta dos europeus, devido à longa convivência entre mouros e judeus, sem os quais a história espanhola seria hoje incompreensível: “*Los cristianos del norte no pudieron forjarse una cultura a tono con la cristiandad europea, precisamente a causa del sistema de las tres castas (...)*. (1971, p. 196).

Para o estudioso, não havia ainda espanhóis na Espanha romana nem na visigoda; assim sendo, nem Viriato, nem Sêneca, nem São Isidoro de Sevilha podiam ser considerados como espanhóis, porque sua “morada vital” não era a mesma daqueles que logo começaram a se denominar como espanhóis. “*La morada vital de los futuros españoles hubo de alzarse, desde el siglo VIII, sobre ruinas e incoherencias humanas de espesor excepcional*” (1971, p. 32). Assim, de acordo com Castro, a chegada dos árabes significou muito mais do que a conquista territorial da Península: “*El islam obligó a contemplar y a usar en una nueva perspectiva el tradicional modo de existir y el quehacer social de los habitantes del norte*” (1971, p. 176). Neste sentido, sua história “*se funda en el supuesto de que la conciencia de ser español y de estar obrando como tal comienza a hacerse sentir entre los siglos X y XI, porque ser español y ser habitante de la Península Ibérica son cosas distintas*” (1971, p. 139). Assim, o germe dessa consciência nacional, segundo o teórico, brota nos anos da Reconquista e somente por volta do século X começam a surgir certas uniformidades de consciência coletiva.

A publicação em 1948 de *La realidad histórica de España*, de Castro, motivou a publicação em 1956 de *España, un enigma histórico*, de Cláudio Sánchez-Albornoz, como uma réplica às suas teorizações. Sánchez-Albornoz, ao contrário, vê os princípios da história espanhola nos primitivos habitantes da Espanha. Esta postura motivou acusações de que apresentava um “ser espanhol” invariável desde Viriato até o século XX. Contudo, o historiador sustenta, ao longo de sua obra, que a Península Ibérica sempre foi uma encruzilhada de culturas e estilos de vida, bem como a estrutura cultural do povo espanhol teria raízes ao mesmo tempo mais antigas e mais difíceis de se encontrar: “*lo español ha ido madurando muy despacio y sus raíces más profundas toman sus jugos en los más viejos tiempos del pasado peninsular*” (SÁNCHEZ-ALBORNOZ, 1956, I, p. 6). E se também considera a Reconquista como um período-chave da história espanhola, cuja “*empresa multiseccular constituye un caso único en la historia de los pueblos europeos*” (idem, 1956, I, p. 11), afirma também: “*No tengo por conclusa la fragua de la contextura temperamental de ninguna nación en ningún momento de su historia*” (idem, I, p. 14).

Os postulados de ambos os historiadores foram expostos a interpretações díspares que alimentaram uma vigorosa polêmica, amainada mas não extinta com a morte de Américo Castro em 1972. Ambos partiam de uma concepção de história e de pressupostos metodológicos diferentes, e uma discussão sobre suas extensas teorizações acerca da origem do ‘ser espanhol’,

aquí expostas muito resumidamente, foge aos objetivos deste trabalho. Importa, pois, apoiar-nos na premissa de que a consciência nacional espanhola desperta nos anos da Reconquista, até vir a conformar-se nos *siglos de Oro* (séculos XVI e XVII) como consciência crítica.

A idéia de nação e nacionalismo, por outro lado, começou a ser mobilizada na Europa a partir do século XVIII para designar a identidade de cada povo. Entre 1830 e 1880, momento do liberalismo triunfante, havia, segundo Eric Hobsbawm, “três critérios que permitiam a um povo ser classificado como nação. O primeiro desses critérios era sua associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável.” O segundo critério era dado pela existência de uma elite cultural estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito. Finalmente, “o terceiro critério, que infelizmente precisa ser dito, era dado por uma provada capacidade para a conquista.” (HOBBSAWN, 1998, p. 49). Para se constituir uma nação, era preciso, portanto, já haver um estado de fato, que possuísse uma língua e cultura comuns, além de possuir força militar. Foi em torno desses três pontos que se formaram as identidades nacionais européias.

Historicamente, o nacionalismo espanhol surgiu com o liberalismo e a guerra contra Napoleão (1808-1814). Contudo, assim como as demais nações-Estado da Europa ocidental (Portugal, França, Inglaterra), a configuração de uma monarquia absolutista desde os finais da Idade Média produziu o desenvolvimento secular paralelo do Estado e da Nação na Espanha, sob as sucessivas conformações territoriais da monarquia. Tal como ocorreu com as demais nações, a identidade nacional e a estrutura territorial terminou dando produtos distintos; no caso espanhol o fator de identificação mais claro foi o étnico-religioso. Também a concepção da língua espanhola como veículo de identificação nacional e, sobretudo, de dominação imperial, costuma remontar-se ao período, devido a uma atribuição nesse sentido através de uma famosa frase do autor da *Gramática castellana* (1492), Antonio de Nebrija: “*La lengua va con el Imperio.*”

Assim, neste sentimento nacional, comum a toda a Europa, se detectam diferentes matizes no caso espanhol, devido à razões históricas bastante conhecidas. A configuração da consciência nacional espanhola por meio das triunfantes guerras da Reconquista, os gloriosos triunfos da empresa imperial e a extensão de sua fé por todo o planeta conferiam aos espanhóis a crença de que seu modo de vida era perfeito. Para destacar-se frente a toda a Europa, o espanhol exaltou seu valor individual, seu arrojo e valentia, além de outras características como o orgulho casticista, a valentia, a honra, o estoicismo, etc.

Neste sentido, o exército espanhol, a língua, a cultura são, para o espanhol do império, os melhores do mundo. Contudo, quando os sintomas da decadência começam a se fazer sentir, alguns escritores - dentre os quais as narrativas destacam Quevedo -, trataram o tema da Espanha através dessa outra perspectiva, lamentando precisamente a derrocada daqueles valores: o belicismo, o arrojo, o estoicismo, a supremacia das armas sobre as letras, etc. No entanto, a partir da experiência penosa de uma sociedade em crise, os escritores barrocos não deixam de refletir os aspectos refulgentes e triunfalistas do império espanhol, sem eliminar um fundo de melancolia, pessimismo e desengano, como nos demonstra, por exemplo, a obra de Calderón de la Barca.

Assim, a partir da recriação do século XVII, no qual se mesclam o orgulho nacionalista e a amargura pelo declive imperial, a série de romances de Pérez-Reverte faz uma releitura do tema da Espanha, assim como efetua uma figuração do caráter nacional espanhol, projetado na identidade coletiva das tropas espanholas, retratadas em *O sol de Breda* e em *Corsários de Levante*.

Como vimos anteriormente, *El sol de Breda* apresenta, sob a forma de um relato de tintas épicas, a história de um herói coletivo: os famosos *tercios* espanhóis. Os *tercios* formaram, durante cerca de 170 anos (1534-1704), as unidades militares mais características da Espanha, sob o reinado dos Áustrias. Várias gerações de espanhóis, mas também de belgas, flamengos, italianos e alemães, assim como alguns ingleses e irlandeses, lutaram durante aquele período em defesa do império hispânico, enquadrados em seus regimentos, cujas unidades cobriram a etapa mais importante nos anais militares espanhóis. A partir do século XVIII, houve tentativas de rastreamento do passado de alguns regimentos de maior relevância no exército espanhol; no entanto, nunca se tentou a tarefa de reconstituí-los, assim como não se sabe qual foi o número de ações que tais unidades protagonizaram individualmente.

Pérez-Reverte tenta preencher essa lacuna por meio da recriação da história do *tercio* de Cartagena. Assim sendo, os soldados espanhóis, tropa sem nome e sem voz no discurso histórico oficial, são personificados na esquadra veterana de Cartagena, que era a mais importante da bandeira do capitão Carmelo Bragado, personagem fictício que representa os famosos capitães espanhóis de Flandres.

No início da narrativa, a esquadra de elite, comandada informalmente por Alatríste e formada por veteranos, encontra-se quase completamente dizimada, restando cerca de dez a quinze homens, os quais representam o último baluarte da época gloriosa do exército espanhol,

sob o reinado de Felipe II. Dentre os poucos sobreviventes, heróis do relato, destacam-se, além de Alatríste, o aragonês Sebastián Copons, o viscaíno Mendieta, Curro Garrote, malagueño, o malhorquino José Llop, os irmãos Olivares, e o galego Manuel Rivas (personagem que, obviamente, homenageia o escritor Manuel Rivas, também galego). O narrador concede *status* histórico à tropa veterana, enumerando sua presença nas principais batalhas empreendidas na manutenção do império espanhol. Curro Garrote havia servido durante muitos anos nos *tercios* de Nápoles e Sicília; outros como Mendieta, já havia combatido em Flandres antes da trégua dos Doze anos, e somente Copons, que era de Huesca, e o próprio Alatríste, alcançavam em suas ‘amareladas folhas de serviços’ os últimos anos do rei Felipe II.

O exército espanhol era composto principalmente por mercenários, os chamados ‘soldados de fortuna’, e as narrativas não deixam de admitir tal fato – “*Éramos la fiel infantería del rey católico. Voluntarios todos en busca de fortuna o de gloria, gente de honra y también a menudo escoria de las Españas, chusma propensa al motín, (...)*” (SB, p. 22). Contudo, os romances buscam elevá-los à categoria de heróis, personificados na pequena esquadra de Alatríste, a qual representa um microcosmo de Espanha, sendo formada por integrantes das principais comunidades.

Veiculando uma visão apoiada em estereótipos, os soldados da tropa de Alatríste apresentam os principais caracteres que teriam forjado o caráter nacional espanhol. A arrogância e a consciência do valor pessoal é personificada na figura de Curro Garrote, malagueño, o único da tropa de Alatríste que reclama das condições miseráveis e da falta de pagamento dos soldos, quando o capitão Bragado os convoca para avançarem uma légua a fim de surpreenderem alguns reforços holandeses:

“- *Yo sí tengo tres cosas – apuntó – que decirle al señor Capitán Bragado... Una es que al hijo de mi madre le dá igual andar dos leguas con lluvia, con holandeses, con turcos o con la puta que los parió... Hablaba firme, jaque, un punto desabrido; y sus compañeros lo miraban expectantes (...). Todos eran veteranos y la disciplina ante la jerarquía militar les era natural; pero también les era natural la insolencia, (...).*
– *Hace mucho que no se reparte paño, y vestimos con harapos. – prosiguió el malagueño, sin disminuirse un punto –. Tampoco nos llega comida, y la prohibición de seguir saqueando nos reduce al hambre. (...)*
(...) – La tercera y principal, señor capitán, es que estos señores soldados, (...) no han cobrado su paga desde hace cinco meses. (...).” (SB, p. 52)

Ao questionar Alatraste sobre as opiniões de Garrote, este reafirma a independência dos soldados: “*Yo sostengo lo que yo digo (...). las opiniones son de cada cual*” (SB, p. 55). Contudo, ao mencionar que os soldados espanhóis, ao contrário dos soldados estrangeiros, nunca cometeram a covardia de se amotinar antes de uma batalha, o capitão Bragado consegue persuadir os soldados atacando aquilo que ao mesmo tempo foi motivo de sua glória e ruína: a famosa honra espanhola

Os intertextos são citados na narrativa com a função de atestar a verossimilhança das falas e dignificar as ações dos soldados. A arrogância e insolência manifestadas por Garrote são confirmadas como características dos soldados espanhóis pela menção de um trecho da obra *Espejo e disciplina militar* (1586), do capitão dom Francisco de Valdés: “*casi generalmente aborrecen el ir ligados a la orden, mayormente infantería española, que de complexión más colérica (...), tiene poca paciencia.*” (SB, p. 53). A seguir, o narrador justifica a coexistência de atributos aparentemente díspares na formação do caráter dos soldados espanhóis, afirmando que “*la certeza de su valor y peligro, (...) junto al talante sufrido en la adversidad hacía el milagro de una disciplina de hierro en el campo de batalla*”(SB, p 53).

Desse modo, o romance concebe a espanholidade sob pontos de vista psicológicos, conferindo a cada soldado as principais virtudes e vícios que integrariam o caráter espanhol. Assim sendo, as qualidades historicamente atribuídas aos aragoneses, tais como a dedicação, muitas vezes convertida em obstinação, a valentia e sobretudo o fatalismo e o estoicismo, se concentram na figura de Sebastián Copons, o companheiro mais antigo de Alatraste e, talvez, seu único amigo. O aragonês, “*parco en gestos y verbos*”, enquanto Garrote discutia com seu superior, já se encontrava a postos para a nova empreitada:

“*Sebastián Copons, pequeño, flaco, nudoso y duro como un sarmiento, hacía rato que estaba en pie, endosándose sus arreos, sin esperar órdenes de nadie, y como si todos los atrasos, y todas las pagas, y el tesoro del rey de Persia lo trajeran al fresco: fatalista como los moros a quienes pocos siglos antes aún degollaban sus antepasados almogávares.*” (SB, p. 58)

Os almogávares constituíram as tropas de choque da Coroa de Aragão, formadas por infantaria rápida, ativos entre os séculos XIII e XIV. Sobre a origem do nome existem diversas teorias: seria derivado da palavra árabe *al-mugavar* (os que provocam distúrbios) ou *al-mukhavir* (portador de notícias); finalmente, uma terceira aceção sustenta que o termo derivaria do adjetivo *gabar*. Na descrição de Copons, a ascendência do personagem é freqüentemente exaltada

pelas narrativas, as quais aludem a “*las bárbaras peñas donde se había criado, saltando de risco en risco, la estirpe almogávar de Sebastián Copons*” (CL, p. 130).

O companheiro de Alatríste diversas vezes demonstra a frieza e a crueldade historicamente atribuídas aos almogávares, como ocorre quando ele degola o irlandês ferido que Íñigo encontra em uma casa incendiada em *O sol de Breda*, assim como quando não vacila em decapitar também um dos mercenários que fazia parte da tropa em *El oro del rey*, por não ter obedecido às ordens de Alatríste. Vale a pena mencionar um longo trecho de um artigo escrito por Pérez-Reverte, no qual o escritor relembra - e ademais, celebra - os setecentos anos da acometida dos almogávares contra os turcos na Grécia:

“De ese centenario se ha hablado poco, pues nadie puede hacerse fotos a su costa. Hace setecientos años justos, además de salvar el imperio bizantino del avance turco, los almogávares arrasaron Grecia. (...) Pero en esta España donde los libros escolares no los determina la memoria, sino el pesebre donde trinca tanto sinvergüenza periférico y central, esas historias han sido eliminadas, (...). De los almogávares,(..), no se acuerda casi nadie. Eran políticamente incorrectos. (...). Feroces y rápidos, armados con equipo ligero, combatían a pie en orden abierto, con extrema crueldad, y entraban en combate bajo la señera cuatribarrada de Aragón. Sus gritos de guerra eran ‘Aragón, Aragón’, y el terrible, legendario, ‘Desperta, ferro’. La historia es larga, tremenda, difícil de resumir. Seis mil quinientos almogávares recién desembarcados en Grecia destrozaron a fuerzas turcas muy superiores, matando en la primera batalla a trece mil enemigos, sin dejar con vida - eran tiempos ajenos al talante, al buen rollito y al diálogo entre civilizaciones - a ningún varón mayor de diez años. En la segunda vuelta, de veinte mil turcos sólo escaparon mil quinientos. Y,(...), en una tercera escabechina los almogávares se cepillaron a dieciocho mil más. Eran letales como guadañas. Además, entre batalla y batalla - españoles a fin de cuentas - pasaban el rato apuñalándose entre sí por disputas internas, o despachando a terceros en plan chulito, (...).” (PÉREZ-REVERTE, 2005).

Fica evidente, não apenas na passagem transcrita, mas em toda a extensão do artigo, que o escritor demonstra abertamente um absurdo orgulho patriótico, retrógrado e saudosista, no qual deixa clara sua admiração pela atuação cruel da casta guerreira aragonesa, uma vez que enaltece as ações bélicas e sanguinárias dos *almogávares* de Aragão. A atitude de rememorar fatos históricos omitidos pelas historiografias espanholas é louvável; no entanto, a ignorância, a ferocidade e o belicismo dos almogávares contra os otomanos são lembrados com nostalgia como sendo “atributos” ausentes nos tempos atuais, e sua selvageria é qualificada como sendo apenas “politicamente incorreta.”

Curro Garrote, - “*un malagueño de los Percheles tan tostado que parecía moro*” (SB, p 32) -, além de representar a arrogância e a consciência de seu valor pessoal, qualidades que teriam ‘forjado’ o caráter espanhol, também aparece como o típico soldado rufião, de ascendência moura por ser de Málaga, província pertencente à região da Andaluzia, onde a presença árabe foi mais intensa e duradoura. É um dos poucos soldados da esquadra de Alatraste que apresenta qualidades negativas, certamente atribuídas a sua ascendência moura. Ele participa ostensivamente de um motim, além de ser um jogador inveterado, que aposta sempre seu soldo nos jogos de baralho, Representa também o estereótipo do soldado valente e falastrão, presente na literatura da época, que alardeia suas façanhas como o soldado que cruza com Pablos no *Buscón* de Quevedo, ou os vários soldados valentões presentes nas comédias de Lope de Vega.

Os viscaínos, os quais são historicamente rotulados como indivíduos simples, curtos de inteligência, mas também valentes e obstinados, são representados por Mendieta, que cata piolhos, com *solemne minuciosidad vascongada*, e dorme profundamente nos intervalos das batalhas. A folclórica parvoíce destes - que deu origem a provérbios como “*corto como un vizcaíno*” -, era um preconceito devido ao fato de que tinham dificuldade em expressar-se em castelhano, como tenta esclarecer o autor da continuação do *Guzmán de Alfarache*, Luján de Saavedra: “(..) *cuando salen de su tierra, como son gente noble e hidalga, salen sin doblez ni malicia, (..). Y porque la lengua vizcaína no se puede trocar facilmente, por ser intrincada, y suelen tropezar y hablar cortamente en castellano, paréceles que no alcanzan más de lo que dicen(...)*” (SAAVEDRA, p. 349). A narrativa revertiana, no entanto, corrobora tais estereótipos, destacando várias vezes a fala de Mendieta, lacônica e com sua sintaxe truncada: “- *Mucho tardas y holandés no tienes.*” ¿(...) *Verlo puedes, o así?*” (SB, p. 181).

O isolamento em que havia vivido durante muitos séculos o País Basco, livre de invasões e apegado a seus tradicionais costumes e idioma, era considerado como um certificado de nobreza pelos seus habitantes; por isso muitos se julgavam fidalgos. Embora essa pretensão fosse objeto de sátiras, existia um certo reconhecimento de antiguidade fidalga que levava as casas nobiliárias castelhanas a ufanarem-se de sua ascendência basca. (HERRERO GARCÍA, 1966, p.277-78). A fidalguia, assim como a aptidão para a escrita, fizeram como que os bascos fossem considerados aptos para para o exercício de cargos como o de secretário. Herrero García destaca, dentre todos, dom Juan de Idiáquez, secretário de Felipe II, que, embora nascido em Madri, “*era basco de raza*” (*op. cit.*, 1966, p. 274). Tais estereótipos historicamente atribuídos

aos bascos surgem na caracterização de Íñigo Balboa, que é o próprio escritor de suas memórias. O orgulho de sua nacionalidade basca, assim como a consciência de possuir uma fidalguia inata também transparece em vários episódios protagonizados pelo jovem:

“Yo era vascongado e hidalgo, hijo del soldado Lope Balboa, muerto por su rey y por la verdadera religión en Flandes.”(OR, p. 122)

“No llegué a desembarazar, pero el gesto fue muy de uno nacido en Oñate.” (SB, p. 113)

Vale ressaltar, porém, que as principais características atribuídas aos bascos são a rebeldia e o espírito libertário, pois o povo basco nunca se curvou à dominação estrangeira. O maior representante dessa rebeldia é, sem dúvida, o conquistador Lope de Aguirre, também natural de Oñate, que se rebelou contra o império espanhol no século XVI. Curiosamente, o nome completo do narrador é Íñigo Balboa y Aguirre; contudo, a narrativa não faz qualquer alusão a um ‘parentesco’ com o rebelde basco. O orgulho por sua origem surge de modo significativo quando Íñigo grita o nome de sua terra – “¡Oñate... Oñate!” –, enquanto os demais soldados proferem o tradicional grito de guerra dos *tercios*: -“¡Santiago! España y Santiago!” (SB, p. 151)

Santiago, o apóstolo pacífico, se converteu na tradição popular em um feroz guerreiro, a figura que inspirou e fortaleceu a Reconquista espanhola. O exército e a Igreja se uniram no culto ao santo, recrutado pela Espanha cristã em sua cruzada interna e, em seguida, sempre invocado como santo patrono do exército imperial espanhol.

O galego Rivas (“*un buen mozo rubio, muy de fiar y muy valiente, que hablaba un pésimo castellano*”), por sua vez, aparece como um herói ‘inesperado’, que, durante o último assalto contra os reforços ingleses, se atira morro abaixo, para recuperar a bandeira do *tercio*:

“Ya conté a vuestras mercedes que Rivas era de Finesterre, (...); el último, pardiez, a quien uno imagina saliendo del parapeto en busca de una bandera que ni le va ni le viene. Pero con gallegos nunca se sabe, y hay hombres que te dan esa clase de sorpresas. El caso es que allá fue el buen Rivas, (...) y bajó seis o siete varas corriendo la cuesta, antes de caer pasado de varios tiros, rodando terraplén abajo,(...)” (SB, p. 247)

A cena representa um dos momentos em que o romance atinge o ápice do patriotismo. A atitude do soldado galego, ao rolar sobre a bandeira, torna-se exemplar, principalmente pelo fato do mesmo ser proveniente de uma região remota da Espanha, com língua própria e relativa autonomia, e que não costumava participar das guerras imperiais.

Já os irmãos Olivares, que se destacam pelo cuidado e amizade que nutriam um pelo outro, são caracterizados como sendo de evidente origem judaica: “(...) *parecían gemelos, sin serlo. Tenían muy semejantes las facciones, con el rostro agitanado y el pelo y las barbas negras y tupidas en torno a unas narices gallardas, semíticas, que delataban a la legua a unos bisabuelos todavía reacios a comer tocino*” (SB, p. 192). Após caracterizar os dois personagens, o narrador acrescenta que “assuntos de limpeza de sangue nunca importaram para os *tercios*, porque quem o vertia lutando, muito fidalgo e limpo o tinham” (SB, p.192, trad. nossa). Desse modo, a narrativa evoca as idéias cervantinas de que a atuação em batalha concedia fidalguia.

Na descrição de um motim, os soldados vociferam em várias línguas e dialetos, representando uma Espanha em miniatura, verdadeira babel em sua mescla de raças e línguas:

“(...) *abrimos paso entre los soldados que vociferaban (...), algunos con el acero desnudo en la mano, y como de costumbre, (...), tomaban partido unos contra otros, valencianos a una parte y andaluces de la otra, leoneses frente a castellanos y gallegos, catalanes, vascongados y aragoneses cerrando para sí mismo y por su cuenta, (...). De modo que no había dos reinos o regiones de acuerdo; y mirando hacia atrás, uno no lograba explicarse lo de la Reconquista salvo por el hecho de que los moros también eran españoles.*” (SB, p. 87)

Ao ressaltar a formação híbrida do povo espanhol, a passagem demonstra que a unificação dos reinos não motivou a formação de um projeto coletivo de nação. Galegos seguiam rechaçando a dominação de Castela, assim como catalães e bascos tentavam manter sua autonomia a qualquer custo. Essa falta de união em torno de um projeto de nação é um dos temas mais debatidos pelo autor, apontado em várias passagens dos romances, assim como nas crônicas reunidas nos livros *Patente de corso* (2001), e *Con ánimo de ofender* (2005). Em uma delas, o autor constata que “*Aquí, (...), nunca nadie se ha sentido miembro de una colectividad nacional, cuya marcha depende de lo que haga en plan hormiguita el conjunto de sus individuos.*” (PÉREZ-REVERTE, 2001, p. 427). Para o escritor, o fato de todos os povos e regiões espanholas terem sofrido agravos históricos deveria ser um fator de união: “*en esa galera hemos remado todos, y a todos nos han dado infinitas veces por detrás y por delante.(...) sólo a los muy canallas o a los muy imbéciles se les ocurre trazar líneas divisorias con tal irresponsable arrogancia.*” (PÉREZ-REVERTE, 2001, p. 441).

O principal obstáculo para a reconstrução nacional, na opinião do romancista, residiria no fato de os espanhóis serem extremamente individualistas, pois seguiriam ignorando-se uns aos

outros, orgulhosos de pertencerem às suas respectivas regiões. Assim sendo, ostentariam um nacionalismo local, em que se vangloriam de suas fronteiras idiomáticas e culturais, gerando um isolamento cultural.

Diante desse contexto, a recriação da atuação das tropas espanholas nas guerras de Flandres tem como intuito representar uma ocasião histórica exemplar, na qual teria havido a união dos espanhóis em torno de um ideal de defesa do império. Contudo, torna-se paradoxal o fato de que o herói da série, o capitão Alatraste, seja oriundo de um povoado não nomeado de *Castilla la Vieja*. Por ser procedente de uma região considerada castiça, núcleo básico do império, Alatraste representaria, assim, o espanhol primordial, sem mescla de outras raças, principalmente por ser filho de uma família de lavradores fidalgos. O fato de pertencer à região que exerceu seu domínio sobre as demais, impôs seu idioma e centralizou o poder na Espanha da época, torna o protagonista um emblema da liderança castelhana. Assim sendo, embora os romances pareçam valorizar a concepção de uma Espanha heterogênea e plural, o fato de os soldados serem comandados por Alatraste, cristão velho e sem mácula de sangue, veicula a idéia de que a liderança deve ser castelhana.

Também podemos apontar, por outro lado, a presença de uma vertente didática na preocupação do autor pelos problemas da Espanha, que permeia a série Alatraste e suas crônicas. Conforme afirmamos, sua narrativa efetua uma retomada do tema da Espanha, presente já em Quevedo, e que tem sua continuidade no século XIX, com a obra do escritor e cronista Mariano de Larra, entre outros, e dos escritores da geração de 98, especialmente Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja e, de modo implícito, em Ramón del Valle-Inclán e, mais tarde, na chamada geração de 1914, liderada por Ortega y Gasset.

Os escritores da geração de 98 pretendiam elucidar a preexistência de um carácter nacional, ou seja, quais seriam "as essências" do español — se é que tal conceito possa existir. Tudo isso deu origem a um famoso debate ensaístico, literário e historiográfico que se prolongou por décadas e ainda não terminou na atualidade. O próprio debate tem sido objeto de crítica em si mesmo, por buscar um "essencialismo", ou seja, utilizar uma perspectiva filosófica, quando o mais apropriado seria uma perspectiva histórica, na qual se analisariam as mudanças ao longo do tempo, uma vez que as nações não são entes imutáveis, mas construções efetuadas ao longo da história.

A identificação do espanhol com o homem castelhano e a busca de suas características essenciais na paisagem de Castela foram as principais características da geração de 98. Os escritores apresentavam um patriotismo reflexivo, mas sob uma perspectiva literária, subjetiva, demonstrando um entusiasmo pelas terras e povoados espanhóis, buscando conhecer sua história cotidiana, seus costumes e a psicologia de suas gentes. Conforme analisa Jauralde Pou (1978, p. 55-56), esse homem hispânico, presente em muitas páginas de Azorin, Unamuno e nos poemas de Machado, tem caracteres comuns: geralmente é camponês, e conserva traços típicos da ‘casta’ espanhola dos *siglos de oro*: orgulho, dignidade, intransigência, religiosidade. Por outro lado, não se ocultavam os traços negativos: o atraso, a ignorância, a inveja, o *cainismo* que gerava enfrentamentos fratricidas, a brutalidade. Desse catálogo de virtudes e defeitos, os escritores extraem uma conclusão esperançosa para o futuro: a redenção, por meio da cultura, do homem hispânico. Mas, passados esses anos iniciais, em que o idealismo juvenil e as circunstâncias históricas uniram os escritores, cada um tomará um caminho distinto. Contudo, o espírito da geração de 98 influenciará as correntes de pensamento posteriores.

Ecoando as concepções da geração de 98, o romancista destaca em primeiro plano o *cainismo* como sendo uma das principais características do espanhol, do qual originaria a violência, o rancor e o ódio ao vizinho, vícios que seguiriam existentes principalmente na índole dos habitantes dos povoados rurais espanhóis:

“hay ricones olvidados, ángulos de sombra de la España negra, (...) donde la violencia sigue siendo como siempre fue: consustancial y autóctona, en esa tierra de envidia, orgullo y navaja, que a pesar del cambio de los tiempos sigue gobernada, en su aplastante mayoría, por la sombra de Caín. (...) Esa España sigue viva. La tenemos en los genes y en la sangre, (...)” (PÉREZ-REVERTE, 2001, p. 423).

A visão negativa presente nos poemas de Antonio Machado sobre os ermos campos de Castela como símbolo de Espanha, de sua história, sua gente e paisagens, onde se projeta a “ameaçadora sombra de Caim”, é aqui evocada. O homem rude do campo, com “*los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza/ [que] guarda su presa y llora a la que el vecino alcanza*” (1973, p. 109-10), retratado em *Por tierras de España*, assim como em vários poemas machadianos, segue existindo na Espanha do século XXI.

Neste sentido, os espanhóis seriam, na opinião do autor, indivíduos egoístas e invejosos diante do êxito alheio, como transparece nos perfis delineados nas narrativas e nas

crônicas:

“Nos quedaban sólo la soberbia ciega y la insolidaridad que terminarían por arrastrarnos al abismo; y la poca dignidad que conservábamos se limitaba a unos cuantos individuos aislados.” (CJA, p. 341-42).

“Pues lo que los españoles hemos sido siempre (...) es una pandilla de sanchopanzas analfabetos, insolidarios, proclives al escopetazo cainita (...) que sólo encontramos unidad a la hora de la envidia, el degüello o el linchamiento (...).” (PÉREZ-REVERTE, 2001, p. 238)

As idéias do escritor sobre o caráter espanhol ecoam também algumas concepções de Américo Castro. Conforme analisa o crítico, não houve em Espanha uma luta efetiva de duas religiões como na Alemanha e Inglaterra, nem existiu o conflito entre um ideal de governo democrático e um tirânico. Tampouco houve crise de idéias e pensamento, pois, *“el auténtico conflicto fue establecido por la dificultad de convivencia del español con su próximo”* (CASTRO, 1972, p. 192).

Ao qualificar a nova tropa de Alaric como uma Espanha em miniatura, em que cada um se julgava ‘cem vezes mais fidalgo que o outro’, as narrativas reiteram a concepção de que vícios como o individualismo, a arrogância e a crueldade já estariam entranhados na índole do povo espanhol desde então, bem como teriam contribuído para a ruína do país, conforme já ficava claro nas obras dos escritores da época:

“Que aquella germanía allí hilvanada representaba, al cabo, una España en miniatura; y toda la gravedad y honra y orgullo nacional que Lope, Tirso y los otros ponían en escena (...), se había ido con el siglo viejo y no existía ya más que en el teatro. (...) de modo que cuando uno consideraba el aprecio que todos teníamos de nuestras particulares personas, la violencia de costumbres y el desprecio a las otras provincias y naciones, se explicaba que con buen derecho los españoles fuésemos odiados de la Europa toda.” (OR, p. 222-23)

Os conceitos sobre o povo espanhol presentes na série revertiana também trazem à tona algumas idéias veiculadas pelo filósofo Ortega y Gasset, contidas especialmente em sua obra *Espanha invertebrada* (1922). Ortega traça um amplo panorama histórico e interpreta-o esquematicamente, a partir desta idéia: a falta de integração nacional, a qual exigiria um projeto de vida em comum. O fim do império colonial espanhol parece prolongar-se, para o crítico, com a dispersão intrapeninsular, fenômeno denominado como *particularismo*. Espanha, na concepção de Gasset, ao invés de uma nação, parece uma série de compartimentos estanques.

A geração novecentista, liderada por Gasset, era essencialmente conservadora, pois pregava uma renovação política, cultural e social sobre a base dominante de uma burguesia seleta. Ao contrário da obra do filósofo, de vertente regeneradora, os romances da série Alatríste não apontam nenhuma possível solução para os males da Espanha, mas apresentam o mesmo tom conservador. O povo espanhol, na opinião de Ortega y Gasset (1922), padeceria de *aristofobia*, uma espécie de “ódio aos melhores”. Para o autor, quando aparecem em seu país indivíduos privilegiados, “a massa sabe aproveitá-los, e muitas vezes os aniquilam.” Por *massa*, denomina não apenas a classe trabalhadora, mas todas as classes e, sobretudo, as de maior poder econômico, que impõem suas crenças e opiniões. Tal conceito pode ser entrevisto nos romances da série Alatríste, por exemplo, quando narram brevemente os enfrentamentos do conde-duque Olivares. As narrativas louvam sua suposta “lucidez de homem de Estado” e o retratam praticamente como uma vítima da perseguição dos invejosos. Outras figuras históricas também são lembradas como vítimas dos poderosos medíocres, como por exemplo, o aristocrata genovês Ambrósio Spínola, general das tropas de Flandres. O militar, que gastou sua fortuna pessoal para ajudar a custear as guerras espanholas, foi alvo da ingratidão por parte do governo espanhol, “*salario fijo que **nuestra tierra de caínes**, (...), siempre bajuna y miserable, depara a cuantos la aman y bien sirven: el olvido, la ponzoña engendrado por la envidia, la ingratitud y la deshonor.*”(SB, p. 107, grifo nosso).

A imagem do país, por sua vez, também é alvo de críticas. A Espanha é retratada como uma pátria hostil e ingrata, que não acolhe aos seus próprios filhos. Cervantes é citado como exemplo máximo da falta de gratidão por parte da Espanha, considerada “*madrstra más que madre*”, cujo único pagamento aos sacrifícios de seus filhos, no melhor dos casos, era o reconhecimento póstumo:

“(...) *el buen don Miguel de Cervantes, que fue ingenio profundo y desventurado compatriota; pues de haber nacido inglés, o gabacho, otro gallo habríale cantado a tan ilustre manco en vida, y no a modo de gloria póstuma; única que una nación hechura de Caín como la nuestra suele reservar, (...), a la gente de bien.*” (SB, p. 73)

“*Que España, pocas veces madre y más a menudo madrastra, mal paga siempre la sangre de quien la vierte a su servicio,(...)*” (OR, p. 232)

A Itália, por sua vez, é retratada como uma terra generosa e acolhedora, local edênico, como recorda saudoso o malaguenho Curro Garrote, que havia passado seis anos como soldado

nos tercios de Sicília e Nápoles: “- *Itália – repitió en voz baja, con la mirada perdida y la villana sonrisa todavía en la boca. Lo había dicho como quien pronuncia un nombre de mujer.*” (SB, p. 185).

Já o nome de Espanha – e seu epíteto, *la perra ingrata* -, é pronunciado por Garrote com desprezo em seu retorno de Flandres, onde foi atingido por um tiro no braço:

“- *España – murmuró Curro Garrote.*

Sonreía torcido, el aire canalla, y había pronunciado el nombre entre dientes, como si lo escupiese - La vieja perra ingrata – añadió.

Se tocaba el brazo estropeado, (...) preguntándose para sus adentros en nombre de qué había estado a punto de dejarlo, con el resto del pellejo, en el reducto de Terheyden.” (OR, p. 17)

Também Alatríste recorda, mas sem alarde, seus anos de juventude na Itália, sob o céu azul e generoso do Mediterrâneo:

“Durante aquellos años de mocedad, los golpes de fortuna y las delicias de Italia habían alternado con no pocos trabajos y peligros; aunque ninguno pudo agriar el dulce recuerdo de los emparrados en las suaves laderas del Vesubio, los camaradas, la música, el vino de la taberna del Chorrillo y las mujeres hermosas.” (SB, p. 186)

As recordações dos soldados trazem à tona os elogios à Itália contidos nas narrativas cervantinas. A estada do soldado Cervantes na Itália, servindo nos *tercios* de Nápoles entre 1572 e 1575, com alguns intervalos, havia deixado numerosas recordações para o escritor, e se encontram ecos sobretudo em duas novelas, *La fuerza de la sangre* e *El licenciado Vidriera*. Nesta, o protagonista elogia Roma, “rainha das cidades e senhora do mundo” (CERVANTES, 1976), além de Veneza e Nápoles. Ecoam os elogios a Nápoles os versos de *El viaje del Parnas: o Ninguna puede haber que así le illustre/Apacible en la paz, dura en la guerra,/Madre de la abundancia y la nobleza/De elíseos campos y agradable sierra*” (1974, p.170).

Por outro lado, atualizando o eterno conflito de uma Espanha dual, detecta-se nos romances um enfoque elegíaco, lamentoso, da pátria espanhola. As narrativas referem-se a “*la vieja y pobre España*” (SB, p. 189); “*aquella infeliz España*” (CA, p. 188; LS, p. 251; SB, p. 263); “*nuestra infeliz patria*” (LS, p. 29), “*un hermoso animal terrible en apariencia, (...) pero*

roído en el corazón” (CA, p. 70); “*desgraciada España, (...) agusanada por dentro, condenada a una decadencia inexorable*” (CA, p. 70). Desse modo, nota-se que o sentimento de pertença à nação espanhola configurado nas narrativas é ambivalente, oscilando entre o orgulho patriótico e a amargura perante o declive imperial. Neste sentido, os romances encenam o conflito característico da época barroca, em que a experiência dolorosa das guerras e da evidente decadência imperial não deixa de lado a exaltação triunfalista das conquistas espanholas.

Em *Corsarios de Levante*, a identidade nacional segue sendo representada pelos soldados, contudo, a narrativa não se detém na descrição dos principais atributos das diversas etnias, tal como ocorria em *El sol de Breda*, mas passa a reforçar os mitos sustentadores da Espanha imperial:

“Para nosotros, españoles venidos de razas antiguas, con una historia reciente de muchos siglos de matar moros o matarnos entre nosotros(...).” (CL, p. 166).

“(...) siglos de lucha contra el Islam nos habían hecho hombres libres, orgullosos y convencidos de nuestros fueros y privilegios” (CL, p. 326).

“Y siendo como éramos arrogantes y poderosos, empeñamos nuestra espada, nuestro dinero y nuestra sangre hasta agotarnos, en la lucha que, (...) tuvo a raya en Europa la secta de Lutero (...), y a la de Mahoma en las orillas mediterráneas.” (CL, p. 44)

Desse modo, o romance traz à tona mitos essencialistas, tais como a idéia de um destino espanhol singular e privilegiado, distinto das outras nações, além de uma concepção messiânica da atuação dos espanhóis nas guerras, ocultando, sob a ideologia da defesa da religião, os objetivos expansionistas e materialistas do império espanhol. Também evoca o orgulho nacionalista por pertencer a uma casta guerreira, formada por *matamoros*, dominadora e triunfal após séculos de guerras pela Reconquista, construído a partir do século XVI e reafirmado periodicamente.

Na reconstituição da longa batalha do Cabo Negro, a frieza e a coragem dos soldados diante da adversidade é enfatizada:

“Todo discurría con arreglo (...); hasta aquel aire desapegado, ligero, en las mismas barbas del diablo. Las aprensiones quedaban íntimas, exclusivas de cada cual. Ocho siglos de guerras contra moros y ciento cincuenta años de hacer temblar al mundo habían depurado el lenguaje y las maneras: un soldado español, (...), no se hacía matar de cualquier modo, sin con arreglo a lo que de su reputación esperaban amigos y enemigos.” (CL, p. 291)

“Como espãnoles, nuestra familiaridad con la muerte nos permitía aguardarla de pie y nos obligaba a ello; pues, a diferencia de otras naciones, nos juzgábamos entre nosotros según la manera de comportarnos ante el peligro. Ésa era la razón de que crueldad, honor y reputación se confundieran tanto en nuestro carácter.” (CL, p. 326)

A coincidência entre honra e sentimento de supremacia pessoal, ambos baseados na estima pública, determinou o ponto central da espanholidade na época imperial. Assim sendo, o romance reitera os mitos já mencionados: a idéia da continuidade milenar da “essência” espanhola, irredutível, moldada durante a Reconquista e representada pela famosa honra e reputação: a imperturbável crença do espanhol em seu valor pessoal, que seria superior ao dos indivíduos de outras nações.

Desse modo, os romances reafirmam a existência de caracteres do “ser espanhol” perduráveis através dos séculos, como já afirmavam historiadores tradicionais como Menéndez Pidal no prólogo de sua *Historia de España* (1952-57). Assim, pode-se concluir que a figuração da identidade plural dos soldados baseia-se em velhos estereótipos, em signos de identidades fixos, deixando transparecer o propósito de classificá-los em categorias facilmente reconhecíveis pelo leitor. Já em *Corsários de Levante*, detectamos um retrocesso na evolução da série, pois, além do patriotismo ufanista e xenófobo, o romance procura consolidar aspectos do caráter nacional espanhol através do retorno aos velhos mitos essencialistas, aos ideais monolíticos que neutralizam as diferenças étnicas e culturais e pretendem unificar as identidades nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, nos propusemos a analisar a série de romances *El capitán Alatriste*, com o intuito de comprovar que as narrativas têm a pretensão de veicular uma verdade histórica, de construir sentidos para a história espanhola. Para tanto, partimos da análise do hibridismo formal, assim como da investigação dos temas explorados pelos romances. Por outro lado, também procuramos esclarecer a ideologia subjacente aos procedimentos formais e estilísticos utilizados na série.

Na releitura do folhetim dumasiano, as narrativas ampliam seus esquemas ao conferir uma caracterização mais complexa aos protagonistas, além de apresentar uma linguagem mais elaborada. Não se trata, como vimos, de uma apropriação paródica do gênero folhetinesco, mas de uma adesão ostensiva aos seus mecanismos, como se pode constatar pela abundância de episódios que atingem a prolixidade - duelos, intrigas, prisões, emboscadas, etc. Nos romances em que o folhetim é predominante - *El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, *El caballero del jubón amarillo* -, a narração se ressent de uma trama dispersa e da minuciosidade descritiva dos episódios, talvez a maior fragilidade da série. Os romances não pretendem deixar nada para a imaginação do leitor, pois descrevem os mínimos gestos dos personagens, além de pré-julgarem suas atitudes. Desse modo, as narrativas optam pela sobre-codificação e pela redundância, envolvendo o leitor não na aventura de uma descoberta, mas sujeitando-o a determinados efeitos, como se nessa emoção consistisse a fruição estética.

A série apresenta uma evolução irregular, sendo *El sol de Breda* o romance melhor estruturado, devido à predominância do relato épico que unifica a série de quadros narrativos. O romance apresenta o mais bem elaborado entrecruzamento de gêneros: as memórias, o romance de formação, o romance histórico e o relato épico.

Da mesma forma, *El oro del rey* chama atenção pelas qualidades estéticas, devido à reelaboração paródica da literatura picaresca e a recriação de personagens inspirados no *Buscón*, nos poemas de Quevedo e, sobretudo, na narrativa cervantina, que sintonizam-se com a realidade sublimada de *Rinconete e Cortadillo*. Assim como ocorre na novela cervantina, a recriação do mundo dos ladrões confere um aspecto teatral às cenas, nas quais os gestos, as falas e jogo cênico dos personagens são mais relevantes que o espaço.

Na análise dos procedimentos narrativos próprios da literatura de consumo explorados pelos romances, detectamos a presença de esquemas iterativos, caracterizados principalmente pelo retorno ao repertório de situações narrativas tópicas. Também analisamos a presença dos chamados ‘artifícios da consolação’; uma combinatória de lugares-comuns articulados entre si, conforme ensina Umberto Eco. Consideramos como mecanismos consolatórios a supremacia moral de Alatríste sobre os demais; sua atuação ‘super-heróica’ nos duelos; o desenlace de suas aventuras, nos quais ele sempre recebe homenagens; sua atuação destacada tanto nas batalhas vitoriosas como nas derrotas, dentre outros aspectos.

As homologias entre as estruturas narrativas e as estruturas ideológicas não surgem apenas a nível do enredo. Na reavaliação da história espanhola, por exemplo, as justificativas do narrador-autor para o declive imperial também se caracterizam como mecanismos consolatórios, que pretendem conciliar o leitor com a história espanhola. Neste sentido, apresentam uma espécie de pessimismo consolatório, como para dizer ao leitor que as contradições são uma constante da história, que o povo espanhol sempre será vítima de seus governantes, e que nada, nem mesmo o romance que no momento o consola, poderá subtraí-lo a seu destino.

Em sua reescritura da história, a série apresenta de um narrador cuja autoridade deriva tanto da estrutura formal dos romances, que lançam mão do relato memorialístico e das técnicas do romance de formação, quanto da coerência no plano semântico-ideológico do relato, pois não há lacunas entre as instâncias do narrador e do autor implícito. Assim sendo, demonstramos que as narrativas utilizam técnicas que reforçam a autoridade e credibilidade do narrador Íñigo, tais como: a aproximação de seus procedimentos ao do narrador clássico - uma

vez que Íñigo surge imbuído da sabedoria decorrente da velhice e de uma existência exemplar - ; a imposição de sua voz testemunhal para transmitir juízos históricos, o caráter dogmático de suas asseverações, dentre outros elementos.

Na recriação ficcional da história do assédio de Breda, apontamos que o narrador Íñigo assume o ponto de vista dos marginalizados, deslocando os soldados das margens para o centro, mas repete o discurso histórico dos opressores, uma vez que, antes de ser porta-voz dos soldados espanhóis, ele é, acima de tudo, o porta-voz do sistema de valores preconizado nas narrativas. No relato de sua aprendizagem, vimos que ele lança mão de máximas morais, recurso típico do romance de formação, com a finalidade de ‘instruir’ o leitor. Neste sentido, constata-se que a ética divulgada pelas narrativas apresenta um caráter reacionário. Valores como a honra, a coragem e o idealismo, conforme demonstramos, nunca surgem como absolutos nas narrativas, pois estão sempre vinculados a um patriotismo primário, ou pelo menos aos ideais de defesa do império.

O mesmo espírito reacionário está presente na figura do herói, o qual se destaca pelo anacronismo na criação de seu perfil. Alatríste se apresenta como um herói ambíguo, cujas atitudes encarnam uma ideologia conservadora, porém são justificadas sob uma perspectiva moderna, a qual destaca outros atributos mais nobres como a lucidez, o estoicismo e o profissionalismo.

Os romances apresentam poucas inovações estéticas, que se caracterizam principalmente pelo pastiche da linguagem da época, e pela recriação paródica da literatura picaresca. Mesmo o hibridismo que caracteriza as narrativas não se configura como uma novidade formal, pois não ocorre uma apropriação paródica dos mesmos, mas uma retomada de modelos narrativos canônicos, tais como o romance histórico, o romance-folhetim, as memórias. Contudo, o que rebaixa a qualidade estética dos romances é o seu forte didatismo. Em várias passagens, conforme analisamos, as narrativas assumem um discurso didático, por meio de uma prática lingüística redundante, cujo principal objetivo é o de transmitir lições sobre a história imperial espanhola, legitimando, assim, as ações bélicas do império.

As narrativas traçam um perfil da Espanha que evoca, ao mesmo tempo, uma desmedida exaltação patriótica e o desencanto e a amargura perante os rumos da história do país. Essa imagem dual do país, um lugar-comum na história da cultura espanhola, teve seu auge na época retratada, e os romances trazem à tona o conflito característico do barroco espanhol, em

que a experiência dolorosa das guerras e da evidente decadência imperial não deixava de lado a exaltação triunfalista das conquistas espanholas.

Em sua figuração da identidade nacional, personificada pelos soldados que representariam o melhor de cada região, o romance *El sol de Breda* elabora uma reiteração de velhos estereótipos que o imaginário ficcional deveria subverter. Os soldados personificam uma identidade nacional de constituição plural, conflituosa; contudo, a narrativa neutraliza os conflitos sociais ao privilegiar as dimensões heróicas da atuação dos soldados.

Por outro lado, ao colocar em cena bascos e galegos rolando sobre a bandeira dos *tercios* espanhóis, o romance, conforme demonstramos, veicula a concepção de que, ao contrário do que ocorre atualmente na Espanha, a diversidade étnica e cultural dos soldados não os impediu de se unirem em defesa do império. Neste sentido, a abordagem do tema da identidade nacional se inclina a uma homogeneização que pretende neutralizar as diferenças e unificar as identidades nacionais, uma vez que os soldados são comandados por Alatríste, castelhano, cristão velho e sem mácula de sangue, representante da Espanha imperial, centralista e castelhana.

O último romance da série, *Corsários de Levante*, conforme vimos, representa uma radicalização nas posições do autor, caracterizada pelo retorno ao ideário espanhol do *siglo de oro*, por meio da exaltação de episódios bélicos vitoriosos e da reafirmação dos mitos sobre a essência ancestral do caráter espanhol no contexto mediterrâneo. Assim sendo, concluímos que, em sua reescritura da história espanhola, a série Alatríste propaga sua própria *leyenda blanca*, ao retratar os espanhóis sobretudo como vítimas de sua própria história; ao reafirmar mitos essencialistas que limitam a definição das identidades; ao evocar uma concepção messiânica da atuação bárbara do império espanhol, mencionando como único referente moral a ideologia da defesa do catolicismo e, sobretudo, ao heroicizar a atuação dos soldados numa guerra sem sentido, que pode ser considerada como resultante de uma política equivocada e intolerante. Desse modo, sua reescritura da história imperial espanhola pode tornar-se tão pernicioso quanto as eventuais distorções promovidas pelas novas historiografias regionais, tão criticadas pelo escritor.

Referências bibliográficas

Obras de ficção:

ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Ed. bilíngüe. Trad. H. C. Milton e A. R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

CERVANTES, M. *Don Quijote*. Madrid: Alfaguara /Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

CERVANTES, M. *Novelas Ejemplares*. 17ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Col. Austral nº 29.

CERVANTES, M. *Obras completas*. Madrid; Aguilar, 1956.

CERVANTES, M. *Poesias completas*. Madrid: Castalia, 1974.

DUMAS, A. *Os três mosqueteiros*. Trad. M. Ugeda. São Paulo: Nova Cultural, 2003

DUMAS. A. *Vinte anos depois*. Trad. O. M. Cajado. São Paulo: Saraiva, 1953

ECO, U. *O nome da rosa*. Trad. A. F. Bernardini e H. F. Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

MACHADO, A. *Poesias completas*. 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973

MOLINA, T. *Obras dramáticas completas*. Madrid: Aguilar, 1952, vol. II.

PÉREZ-GALDÓS, B. *Episodios nacionales*. In. *Obras completas*. Madrid; Aguilar, 1958, 5 vols.

PÉREZ-REVERTE, A. *Corsarios de Levante*. Madrid: Alfaguara, 2006.

PÉREZ-REVERTE, A. *El caballero del jubón amarillo*. Madrid: Alfaguara, 2004.

PÉREZ-REVERTE, A. *El capitán Alatriste*. Madrid: Suma de Letras, 2003a.

PÉREZ-REVERTE, A. *El club Dumas*. Madrid: Suma de Letras, 2000.

PÉREZ-REVERTE, A. *El oro del rey*. Madrid: Suma de Letras, 2003d.

PÉREZ-REVERTE, A. *El sol de Breda*. Madrid: Suma de Letras, 2003c.

PÉREZ-REVERTE, A. *La tabla de Flandres*. Madrid: Alfaguara, 1990.

PÉREZ-REVERTE, A. "La fiel infantería." In: *Obra breve-I*. Madrid: Alfaguara, 1995, p. 343-347.

PÉREZ-REVERTE, A. *Limpieza de sangre*. Madrid: Suma de Letras, 2003b .

QUEVEDO y VILLEGAS, F. *El Buscón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960

QUEVEDO y VILLEGAS, F. *Obras completas*. Ed. de Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1952, 2 vols. .

VEGA CARPIO, F. L. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1952

Bibliografia teórica e geral:

ADORNO, T; MARCUSE, H.; BENJAMIN W., et al. *Teoria da cultura de massa*. Org. L. C. Lima. RJ: Paz e Terra, 1982.

AÍNSA, F. “La nueva novela histórica latinoamericana.” *Plural*, 240, p. 82-85, 1991.

ALONSO, D. “Expresión y talante poético: Quevedo”. In: RICO, F.; WARDROPPER, D. (ed.). *Historia y crítica de la literatura española: siglos de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, vol.III.

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Trad. L.L. Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, P. “Trajetos de uma forma literária.” *Novos estudos Cebrap*, 77, p. 205-220, mar/2007.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. M. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. A.F.Bernardini. São Paulo: Fundunesp e Ed. Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Y. F.Vieira. São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, volume I.

BRANDÃO, R.; BRANCO, L.C. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Ed. / LTC Livros técnicos e científicos, 1989.

BRAUDEL, F. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992

CASTRO, A. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1972.

CASTRO, A. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1971.

CHAVES, C. *Relación de la cárcel de Sevilla (1585)*. Ed. José Esteban. Madrid: Atlas, 1983. Clásicos El Árbol.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. A. U.Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

CONTRERAS, A.; NIEVAS, D. *Los tercios españoles*. Disponível em: <http://es.geocities.com>
Acesso em: 12/02/2007.

CONTRERAS, A. *Vida del Capitán Alonso de Contreras*. Madrid: Atlas, 1956. Biblioteca de autores españoles - BAE, tomo XC.

COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1973

CÓZAR, R. *El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte*. 2004. Disponível em <http://www.icorso.com/polo.html>. Acesso em: 15/06/2006.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados* (1964). Trad. Pérola de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, U. *O super-homem de massa* (1978). Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, U. *Obra aberta* (1962). Trad. G. Cutolo. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

FERNÁNDEZ PRIETO C. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Navarra: Eunsa, 2003.

FIGUEIREDO, E. (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EDUFF/UFJF, 2005.

FIGUEIREDO, V.F. “Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina.” In: *Cânones & contextos: Anais do V Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998, vol. I.

GARCÍA LOPEZ, J. A. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1961.

GARCIA VIÑÓ, M. *El corsario de la aurora: crítica acompañada de Corsarios de Levante*. 2007. Disponível em <http://www.lafieraliteraria.com/PDF/corsario.pdf>. Acesso em: 28/10/2007.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F.C. Martins. Lisboa: Edições Vega, s/d.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. L. Guimarães e M.A. Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestos.pdf>. Acesso em: 28/01/2008.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GRAMSCI, A. "Literatura popular." In: *Obras escolhidas*. Trad. M. Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978, vol. II.

GUILLÉN, C. *El primer siglo de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

GULLÓN, G. *La novela moderna española*. Madrid: Taurus, 1992.

GULLÓN, R. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1973.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. Trad. C. N. Coutinho e L. Konder. RJ: Paz e Terra, 1985.

HERRERO GARCIA. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.

HOBBSAWN, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOLLOWAY, V. R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española*. Madrid: Fundamentos, 1999.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R.Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAURALDE POU, P. *Literatura contemporanea*. Madrid: Ed. Noguer, 1978.

JAURALDE POU, P. "Quevedo." In RICO, F.; WARDROPPER, D. (ed.). *Historia y crítica de la literatura española: siglos de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, vol.III.

JUDERÍAS, J. *La leyenda negra*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2003

LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LENHARDT, J., PESAVENTO, S.J. (orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LIMA, L.C. "Clio em questão: a narrativa na escrita da história." In: *O aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.17-68.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M. *Para una gramática del best-séller desde el canon literario*. 2004. Disponível em: <http://descargas.cervantesvirtual.com/=servlet/SirveObras/01349442033248077868680/028448.pdf>. Acesso em: 25/06/2006.

LOPEZ DE ABIADA, J.M. & Bernasocchi, A.L. (ed.). *Territorio Reverte*. Madrid: Ed. Verbum, 2000.

LUCKÁCS, G. *La novela histórica*. 3ª ed. Trad: J. Reuter. México: Era, 1977.

LUKÁCS, G. "Problemas do realismo." In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Trad. C. N. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARAÑÓN, G. *El conde-duque Olivares*. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

MARAVALL, J.A.; BLECUA, A.; SALOMON, N. "Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria." In: RICO, F.; WARDROPPER, D. (eds.). *Historia y crítica de la literatura española: siglos de oro*. Barcelona: Crítica, 1983, vol.III.

MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. 3ª ed. (10ª impres.). Barcelona: Ariel, 2007.

MARAVALL, J. A. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. "Evolución y alcances del concepto de novela histórica." In: *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Avila, 1991.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.

MATA INDURÁIN, C. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica." In: SPANG, K. et. al (ed.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Universidade de Navarra, 1995. p. 13-63.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Historia de España*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1952-1957.

MÉNTON, S. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MOLINIÉ-BERTRAND, A. *Diccionario histórico de la España del siglo de oro*. Trad: R. Nieto. Madrid: Acento Editorial, 1998.

NAVAJAS, G. *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB, 2002.

NAVARRO DE KELLEY, E. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1973.

ORTEGA Y GASSET, J. *España invertebrada*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PASAMONTE, J. "Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte." In: *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. Ed. M. Cosío. Madrid: Atlas, 1956. Biblioteca de autores españoles - BAE. Tomo XC.

PÉREZ-REVERTE, A. "Cada vez escribo el libro que me apetece escribir." *Diario de León*, León, 30/11/97.

PÉREZ-REVERTE, A. *Con ánimo de ofender*. 2ª ed. Madrid: Suma de Letras, 2005.

PÉREZ-REVERTE, A. *Cortos de razones, largos de espada*. 2007. Disponible en http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=patentescorso/pc_19ago07. Acceso em: 08/02/08.

PÉREZ-REVERTE, A. "El Dios reaccionario nos jodió vivos." *El País*, 15/11/2003. Disp. em: http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=noticias/not_dios_reaccionario Acceso em: 21/03/2006.

PÉREZ-REVERTE, A. *Patente de corso* (artículos 1993-1998). Madrid: Suma de Letras, 2001.

PÉREZ-REVERTE, A. “La vía europea al best-séller”. In: LOPEZ DE ABIADA, J.M.; BERNASOCCHI, A.L. (ed.). *Territorio Reverte*. Madrid: Ed. Verbum, 2000.

PÉREZ-REVERTE, A. *Una de almogávares*. 2005. Disponível em: <http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=patentescorso/pc 29may05>. Acesso em: 18/11/2006.

PFANDL, L. *Introducción al estudio del siglo de oro*. Madrid: Visor Libros, 1994.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. P. Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

REYES, G. *Polifonia textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

RICO, F.; WARDROPPER, D. (eds.). *Historia y crítica de la literatura española: siglos de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, vol.III.

RÍOS-CAMACHO, J. C. *El tema de trasfondo islámico en el Quijote: cautivo cristiano y exiliado morisco*. Andalusés, 2003. Disponível em: <http://identidadandaluza.wordpress.com/2008/05/29/el-tema-de-trasfondo-eslamico-en-el-quiote-cautivo-cristiano-y-exiliado-morisco>. Acesso em: 25/01/2008.

ROMANO E. “Trafalgar.” In: PÉREZ-GALDÓS, B. *Trafalgar*. Buenos Aires: Kapelusz, 1968.

SAID, E..*Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. T. R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Trad. D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C. *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1956, 2 vols.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, S. “Literatura e cultura de massa”. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANZ VILLANUEVA, S. *Lectura de Arturo Pérez-Reverte*. Disponível em: http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=revertianos/rev_lectura_apr. 2002. Acesso em 30/08/2007.

SANZ VILLANUEVA, S. *História de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1984.

SILES, J. “*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica.” In: LOPEZ DE ABIADA, J.M. & Bernasocchi, A.L. (ed.). *Territorio Reverte*. Madrid: Ed. Verbum, 2000.

SOLDEVILA, F. *Historia de España*. Barcelona: Ariel, 1955, 5 vols.

VILLANUEVA, D. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

WHITE, H. *Meta história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. J. L. Melo. São Paulo: Edusp, 1990.