

# Sobre a opção pela forma novelesca na Coleção Véritas: um projeto de restauração da literatura católica em Portugal

Marcelo Tadeu Schincariol<sup>1</sup>

University of Colorado at Boulder, E.U.A

**PALAVRAS-CHAVE:** COLEÇÃO VÉRITAS, LITERATURA CATÓLICA, LITERATURA PORTUGUESA, NOVELA.

**KEYWORDS:** COLEÇÃO VÉRITAS, CATHOLIC LITERATURE, PORTUGUESE LITERATURE, NOVELLA.

## **PREÂMBULO: O PROJETO IDEALIZADO POR NUNO DE MONTEMÓR E A (OBSCURA) NOÇÃO DE LITERATURA CATÓLICA**

Encontra-se, na primeira edição de *O avô*, de Nuno de Montemór, um texto explicativo sobre o lançamento da Coleção Véritas, assinado pela direção da União Gráfica<sup>2</sup>. Nele pode-se acompanhar uma série de pequenos impasses e alterações de planos que consideramos de extrema relevância para compreender as circunstâncias em que se desenvolveu esse projeto que visava a restaurar a literatura católica em Portugal.

<sup>1</sup> O seguinte artigo é resultado de um trabalho de investigação desenvolvido na Biblioteca Nacional de Portugal com financiamento da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

<sup>2</sup> O texto a que se refere tem como título “Explicação” e encontra-se em: MONTEMÓR, Nuno de (1928a). *O avô*. Lisboa: União Gráfica [não há marcação de número de página no original].

Em termos gerais, o texto apresenta uma justificativa para a mudança do prazo de publicação do livro que deveria inaugurar um serviço gráfico tido como de grande envergadura, ainda que não se destinasse a lucro imediato, como se sugere<sup>3</sup>. De acordo com o plano inicial, o primeiro volume da Coleção Vértas deveria ser publicado na Páscoa de 1928, e este seria de um escritor já consagrado, que abriria, assim, o caminho para os que começavam. Entre os escritores convidados para inaugurar a Coleção, alguns “por delicadeza” cediam a primazia aos camaradas, enquanto outros alegavam não poderem interromper as obras em que trabalhavam para entregar o original a tempo, deixando a União Gráfica em uma situação delicada. Apesar dos esforços da editora em ressaltar “As condições de inédito desinteresse em que a *Coleção Vértas* foi criada”, a nota explicativa incluída em *O avô* traz a sombra de uma preocupação não assumida, de ordem mais prática, que é a de conquistar, já no primeiro volume, o gosto e a fidelidade daqueles que, como assinantes, garantiriam a continuidade da publicação. Nesse sentido, apesar dos percalços, ninguém melhor para inaugurar a Coleção que o seu mentor, Nuno de Montemór, que já contava com um séquito de admiradores. Ao mesmo tempo, a alta estima em que era tido o escritor no meio católico português asseguraria a credibilidade e a seriedade do projeto. *O avô* é assim publicado com atraso, em outubro de 1928, fazendo com que a primeira obra dos autores novos, escolhida no concurso organizado pela União Gráfica, só pudesse sair em meados de 1929.

Sem deixar de constituir uma explicação aos novos autores que participaram do concurso promovido pela União Gráfica, ou de expressar consideração, como se afirma, pelos que “trabalham pela ressurreição das letras cristãs em Portugal”, o referido texto apenas deixa entrever as facetas menos aparentes de um ambicioso projeto literário cujas tintas são atenuadas pela retórica da humildade.

---

<sup>3</sup> O fato de a Coleção Vértas não ter interesses declaradamente lucrativos não exclui uma preocupação constante da União Gráfica, apoiada pelo jornal *Novidades*, de aumentar o número de assinaturas para que o projeto assim pudesse vingar, campanha iniciada – com promoção especial – já no início de 1928: “Para que a ideia vingue, a *União Gráfica* comunica-nos que, desde hoje, abre a assinatura para a *Coleção Vértas* informando-nos de que não pode ficar cada volume completo por mais de 5 a 6\$00, devendo os que desejem assiná-la, enviar o seu nome à União Gráfica, Rua de Sta. Marta, 150 – Lisboa-Norte. Consta-nos que os assinantes que assim o desejem, terão os seus volumes assinados pelo punho dos autores” (“Literatura Católica” [1928, 29 de janeiro]. *Novidades*, 9911, 1). **Observação importante:** Ao longo deste ensaio, no que diz respeito às citações no corpo do texto, a ortografia será atualizada segundo o acordo ortográfico recente, mantendo-se a ortografia original nas referências ao título para assim facilitar a localização dos textos.

É o que se apreende com mais clareza no texto redigido por Nuno de Montemór, incluído na já referida edição de *O avô*<sup>4</sup>. Como quem se desculpasse por ter de inaugurar o projeto de sua própria autoria, o idealizador da Coleção Véritas afirma ter escrito o primeiro volume da série por “imposição amiga” da União Gráfica, fazendo questão de mencionar que a nobre empresa fora batizada de “Cavalaria Cristã” por Afonso Lopes Vieira (Montemór, 1928b: 125). Ao relembrar a gênese de sua ideia, revela que a proposta fora feita ao diretor da União Gráfica com o objetivo primeiro de amparar novos autores cristãos, que deveriam ser protegidos contra o silêncio de jornais e revistas em relação às grandes obras literárias. Mons. Pais de Figueiredo teria reagido com as seguintes palavras de apoio incondicional – “Olhe, meu amigo, esta empresa, está ao lado de todos que servem um ideal nobre e patriótico. E é nobre e patriótico auxiliar os que desejam enfileirar nesta cruzada de restauração da literatura e arte cristã. Conte conosco” (*ibid.*:129).

A obscura relação entre arte, religião e política que fundamentava esse projeto torna-se mais evidente à medida que Nuno de Montemór desenvolve sua desajeitada exposição sobre a atração humana pela beleza. Acreditando que a cultura da arte pela arte, quando não atenta contra a moral, constitui nada mais que passatempo estéril, defende que a arte deve ter um sentido, e que este sentido é Deus. A dimensão religiosa ou teológica de suas considerações (de fundo tomista), que mal se esboça, compreende uma função educativa e política, de acordo com a qual é necessário alimentar um ambiente de simpatia e uma atmosfera calorosa à elite que governa, “exaltando as ideias de governo em formas sensíveis e belas, que as imponham às multidões que olham e sentem, mais do que pensam e refletem.” (*ibid.*:128). Como complementa, “E não há outra maneira de glorificar as ideias, de chamar um povo a amá-las, senão pondo as letras e a arte ao seu serviço.” (*ibid.*: 128). Como se já assumisse que Deus e a elite governante constituíam uma só entidade, da qual a arte deveria estar a serviço, Nuno de Montemór atenta que o artista desordeiro e corruptor – e, acrescentemos, aquele cujas ideias se opõem à elite governante e à doutrina cristã/católica – deve ser punido tal qual “criminoso de alta envergadura”, abominando o vício como tema artístico, que considera “a desarmonia, o desequilíbrio, a monstruosidade, a negação da própria vida, ou, como disse Baudelaire, um crime contra o ritmo do universo” (*ibid.*: 128-9).

O idealizador da Coleção Véritas aponta como testemunhos de apoio ao seu projeto nomes como Afonso Lopes Vieira, Hipólito Raposo, Maria de Carvalho, Manuel Ribeiro e

---

<sup>4</sup> MONTEMÓR, Nuno de (1928b). “Nota”. In *O avô*. Lisboa: União Gráfica.

Antero de Figueiredo<sup>5</sup>. Como pensava, “A partir desse instante, a ideia, acarinhada num ambiente glorioso, apoiada em todos os meios materiais indispensáveis, com duas dúzias de jornais e revistas a defendê-la, era uma venturosa promessa” (*ibid.*: 131). No que toca particularmente o concurso de obras literárias para os novos autores cristãos, que contava com “vantagens absolutamente inéditas em Portugal”, o tom exaltado do texto de Nuno de Montemór reveste-se rapidamente de um grande elogio à pobreza, que sugere querer afastar aqueles meramente interessados em fama ou riqueza:

Quero, porém, dizer aos principiantes das letras cristãs que não vimos fundar uma escola, uma academia ou sociedade de elogio mútuo. [...] Sem termos a pretensão de reunir um bando de águias novas ou despertar um grupo de génios, acolhemo-nos, à esperança da sentença bíblica: ‘Muitos serão os chamados e poucos os escolhidos.’ [...] À falta, pois, de riqueza, que, felizmente, é impossível, precisamos de criar no meio católico, um mercado de livros que garanta a vida modesta dos autores e das empresas que os editam. (*ibid.*: 131-3)

Talvez por dar-se conta dos riscos de sua argumentação pela pobreza, que poderia ter o efeito contrário do esperado numa empreitada que não deixava de ser comercial, o autor de *O avô* arremata suas considerações com o duvidoso argumento de que um livro não se empresta por razões higiênicas, sendo mais apropriado comprar logo dois, um deles para empréstimo aos “pobrezinhos aceiados” (*ibid.*: 133).

Mantendo sempre uma argumentação marcada pela prolixidade, num vai e vem entre as dimensões mundanas e espirituais de seu projeto, Nuno de Montemór deixa transparecer uma preocupação em legitimar a literatura como forma de expressão artística no universo

<sup>5</sup> Ver também, a esse respeito: “Nuno de Montemor fala ás ‘Novidades’ sôbre o apoio que os nossos escritores e artistas teem dado á sua ideia” (1928, 29 de janeiro). *Novidades*, 9911, 1; 4 (artigo-entrevista em que Nuno de Montemór é caracterizado como “a abelha escrava que fabrica o mel dos editores”). Outro exemplo de apoio à Coleção Veritas encontra-se em – “Colecção Veritas” (1928, 8 de abril). *Novidades*, 9978, 1. Os preâmbulos do lançamento da Coleção são animados pelo extremo sucesso de “O irmão de Luzia”, de Nuno de Montemór, esgotado em menos de dois meses – “O irmão de Luzia” (1928, 12 de abril). *Novidades*, 9982, 1; 6; “Nuno de Montemór conseguiu com seu ‘Irmão de Luzia’, o melhor livro dele e um dos melhores da actual literatura catolica portuguesa” (1928, 19 de abril). *Novidades*, 9989, 1; “Um formidavel exito de livraria” (1928, 1 de maio). *Novidades*, 10001, 1. Quanto às reações negativas à empreitada encabeçada por Nuno de Montemór, consultar o texto em que o escritor rebate as críticas de um outro editor, Sr. António Figueirinhas, que teria ridicularizado seu projeto, criticando ainda o valor de 15% recebido pelos escritores novos como além dos 10% que se pagavam na França – MONTEMÓR, Nuno de (1928, 21 de fevereiro). “Nuno de Montemór responde ao Sr. Antonio Figueirinhas”. *Novidades*, 9933, 6.

católico, sem que fosse necessariamente considerada uma atitude pecaminosa. Inicia então uma defesa de como a arte literária constitui dos mais belos dons que o homem pode ofertar a Deus, questionando então o que representa o Belo em literatura:

E o que é a Beleza em Arte literária?

As respostas vêm numerosas, discordantes!

– A Beleza é a verdade!

– E o que é a verdade, em Arte?

Responde um coro de vozes:

– É a Realidade.

– É Deus.

– É a Natureza.

– A Verosimilhança.

– A Exatidão.

– Mas o que é Deus? O que é a Natureza, o mundo, a realidade, a exatidão, a verosimilhança?

Cada pergunta destas desencadeia um tumulto de opiniões apaixonadas,

ferventes! (*ibid.*: 135)

Embora questionasse as noções de que lança mão para discutir aquela que de fato lhe interessava, Nuno de Montemór não parece fazê-lo como quem pusesse em xeque, em sentido último, os limites da razão humana diante da relatividade das coisas, ou da onisciência divina; antes, sugere defender-se, de antemão, de reações negativas da crítica a respeito das obras lançadas pela Coleção Véritas, como se realidade, Deus, natureza, verosimilhança e exatidão, ao contrário de serem “respostas discordantes”, convergissem para uma noção de literatura cristã/católica de base realista-nacionalista que, sem ainda poder deixá-la clara, procurava defender<sup>6</sup>. Uma interpretação como essa é corroborada em passagens como a seguinte, em que os jovens escritores são alertados a não se amedrontarem diante da crítica – “Ora, se no Olimpo, estalou a Guerra entre os velhos Deuses por causa

<sup>6</sup> Não se trata propriamente de uma associação estética incomum no meio católico. Gonçalves Cerejeira, num artigo de 1926, ao fazer um balanço dos cinquenta anos de evolução literária e mental em Portugal, aponta Aquilino Ribeiro e Manuel Ribeiro como duas grandes revelações num momento literário em que se podem distinguir, como pensa, “duas notas superiores – a afirmação católica e a afirmação nacionalista. [...] A nota nacionalista, especialmente sob a bandeira do regionalismo [...]” – CEREJEIRA, Gonçalves (1926, 8 de março). “Cincoenta anos de evolução literaria e mental”. *Novidades*, 9239, 2.

de uma sentença de Beleza, não é de estranhar que os críticos literários, simples humanos, como nós, autores, não estejam de acordo no julgamento dos nossos livros” (*ibid.*: 137).

Logo em seguida, ao tratar dos diferentes tipos de romancista e dos diversos procedimentos literários por meio dos quais estes podem se relacionar com as personagens e a realidade, Nuno de Montemór atém-se a uma questão que considera central – “Um autor pode conhecer a realidade que outro não viu nem nunca supôs existir, e isto basta para o primeiro ser acusado de inverosimilhança” (*ibid.*: 138). Ainda que revele a louvável intenção de lançar luz sobre um conceito literário considerado importante quando se tem em conta uma discussão mais ampla sobre a noção de literatura católica, o idealizador da Coleção Vértas tenta formular suas ideias em meio a anedotas auto-indulgentes e comentários equivocados, deixando entrever uma concepção de verossimilhança menos atrelada ao universo ficcional e à dinâmica que o governa, e totalmente dependente do autor, “a primeira das grandes realidades” (*ibid.*:139) – “E lembremo-nos que, em Arte, não se é fotógrafo nem historiador, nem é necessário que o artista seja exato: bastará que não seja falso” (*ibid.*: 141) <sup>7</sup>. Essa, que poderia ser encarada como uma tentativa de legitimar a noção de verossimilhança a partir de uma perspectiva cristã/católica, perde sua força diante de pequenas contradições como a que se estabelece entre a passagem citada há pouco e aquela que se segue – “Procurem os novos escritores ser claros, precisos e brilhantes, pois se o leitor, num livro que não excede a esfera da sua mentalidade, precisa de ler duas vezes uma página ou uma linha, para a compreender, sinal é de que o autor não sabe escrever” (*ibid.*: 141).

Ainda que as considerações de Nuno de Montemór provoquem a impressão de total ineditismo, ou seja, de que penetramos um terreno de exploração nunca antes percorrido em literatura, o lançamento da Coleção Vértas não se dá propriamente em um vazio. Trata-se, na verdade, de um contexto histórico-literário em que certa crítica de orientação católica já reconhecia aqueles que seriam os verdadeiros representantes de um movimento de **regeneração** da literatura em Portugal<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Acreditamos tratar-se aqui de uma leitura distorcida do seguinte comentário de Maritain, grande referência no campo do pensamento católico do período – “Si vous voulez faire une oeuvre chrétienne, soyez chrétien, et cherchez à faire oeuvre belle, où passera votre coeur” – *Apud* “Coleção Vértas” (1929, 17 de janeiro). *Novidades*, 10257, 1 (transcrição de artigo publicado em *Brotéria*).

<sup>8</sup> Uma observação como essa tem em conta particularmente a recepção de Manuel Ribeiro, Antero de Figueiredo e Nuno de Montemór nos seguintes periódicos consultados na Biblioteca Nacional de Portugal: *Correio de Coimbra*, *Seara Nova*, *A Voz* e *Novidades*. Quanto à opção pelo termo “regeneração”, em negrito, justifica-se, além da própria conotação moral que carrega, pelo fato de ser recorrente na recepção crítica dos autores em questão – “A regeneração da literatura vai-se acentuando. Os miasmas pútridos dum sensualismo pagão

É consolador, no meio da mediocridade de que enferma a abundante produção literária contemporânea, ver surgir de tempos a tempos uma radiante manifestação de talento, um ou outro livro de valor inconfundível, que honra as letras contemporâneas e nos rasga luminosos horizontes intelectuais e morais.

É sobretudo nos domínios da literatura de imaginação e do romance, sua forma predileta, e tantas vezes deletéria, que a aparição de livros como o *Deserto* ou a *Planície Heroica* de Manuel Ribeiro, *A Senhora do Amparo* ou *O último olhar de Jesus* de Antero de Figueiredo, *A paixão de uma religiosa* ou o *Irmão de Luzia* de Nuno de Montemór, é refrigério para o espírito entregue a desoladora contemplação do Saara intelectual que nos rodeia. (Souza, 1929: 1; 8)

Comentários como esses, que aproximam escritores como Manuel Ribeiro (1878-1941), Antero de Figueiredo (1886-1953) e o próprio Nuno de Montemór (1881-1964), não raro têm em conta, mais que as características propriamente literárias das obras, o espírito verdadeiramente cristão que as irmanaria em uma empreitada entendida como reação, por meio da literatura, às repercussões malélicas do mundo moderno, da qual a Coleção Vêritas constituiria uma parte.

Identificar tais autores a um movimento literário, no entanto, revela-se tarefa das mais difíceis. São comumente tratados como sem escola, grupo ou estética determinada, praticantes de uma espécie de realismo edificante sem par na literatura portuguesa, como na estrangeira. Não são incomuns, nesse sentido, as tentativas de definir um precursor, estas quase sempre pouco precisas, quando não arbitrárias. Manuel Ribeiro, por exemplo, chegou a ser reconhecido como o principal expoente do renascimento da literatura católica em Portugal – “A sua obra é, entre todas, a mais *atual*, enquanto traduz melhor que qualquer outra as preocupações morais e sociais do presente” (Cerejeira, 1925: 4)<sup>9</sup>. Sua capacidade de transcender os aspectos exteriores e atingir uma dimensão mais elevada e profunda do pensamento foi também identificada em Antero de Figueiredo, desta vez como asseguradora da primazia deste último no gênero em questão (Souza, 1940). O título de grande restaurador, no entanto, parece caber com mais tranquilidade a Nuno de Montemór, em

---

que por tantos anos empestaram o ambiente estético, matando e envenenando, sob a impunidade elegante da arte, não se sofreriam já passivamente numa inércia de convivência criminosa” (DIAS, A. Gonçalves (1929, 9 de março). “Literatura Cristã”. *Correio de Coimbra*, 353, 1.)

<sup>9</sup> Inquérito publicado originalmente em *Voz de Coimbra* – grifo do autor. Ver também C.P. (1928, 4 de agosto). “Um Papini Português”. *Correio de Coimbra*, 322, 1; L. (1928, 2 de junho). “Algumas linhas de crítica acerca do novo livro de Manuel Ribeiro”. *Correio de Coimbra*, 313, 4.

cuja obra a crítica encontraria um maior equilíbrio entre arte e ideário, sem identificar o apelo sensorialista de que foram por vezes acusados Manuel Ribeiro e Antero de Figueiredo<sup>10</sup>.

Entre as tentativas em que, em sentido último, empenha-se em eleger que escritor constituiria o modelo a ser seguido pela literatura católica portuguesa nos tempos modernos, destacam-se aquelas que de alguma forma procuram localizar autores e obras à luz da renovação por que passa o pensamento católico na virada do século XX, tendo em conta suas repercussões, particularmente no contexto francês.

Manuel Gonçalves Cerejeira atribui à “renovação espiritual que lavra o mundo” a conversão de escritores portugueses que antes acreditavam na arte pela arte, referindo-se à influência inevitável, na literatura, das novas correntes de pensamento que teriam a França como centro – “Acrescente que Portugal já vai em dois séculos que emigrou espiritualmente para a França”. Antero de Figueiredo e particularmente Manuel Ribeiro seriam dois grandes exemplos de uma renovação que não se deveria resumir “a uma nova *atitude* postíça, mas a reação vital contra as ideologias revolucionárias do século XIX [...], movimento sincero, que vem do fundo do ser, e visa a recolocar o homem no seu meio próprio” (Cerejeira,

---

<sup>10</sup> Em um artigo de 1926 sobre a segunda edição de *A Paixão de uma religiosa*, Nuno de Montemór é reconhecido por J. Dinis da Fonseca como o grande restaurador da literatura católica – FONSECA, J. Dinis da (1927, 7 de maio). “A volta de um livro”. *Novidades*, 9648, 1. Com a publicação de *A Virgem* (1931), reforça-se a imagem do idealizador da Coleção Vêritas como instaurador de uma escola nova, no caso um gênero original em que se combinariam os aspectos histórico, apologético e místico de forma única e sem comprometer a qualidade artística. Trata-se da ideia central de “A Virgem”, artigo assinado por M. de M., publicado originalmente em *A Guarda*, e depois, em duas partes, em *Correio de Coimbra*, 496, 3 (12 dez 1931) e *Correio de Coimbra*, 497, 3 (19 dez 1931). Ver também C., H. de. (1931, 31 de outubro). “A Virgem, por Nuno de Montemór”. *Correio de Coimbra*, 491, 2 ; C., H. de (1931, 14 de novembro). “A Virgem, por Nuno de Montemór”. *Correio de Coimbra*, 492, 2 ; C., H. de (1931, 28 de novembro). “A Virgem, por Nuno de Montemór”. *Correio de Coimbra*, 494, 2; MENDES DO CARMO (1931, 27 de outubro). “A Virgem (vida de Nossa Senhora)”. *Novidades*, 11178, 1-2. O impacto causado por *A Virgem* certamente influenciou o modo como a obra do autor, em seu conjunto, foi percebida como novidade em meio a uma literatura de viés católico que já se praticava há algum tempo; em sentido último, porém, só veio confirmar a importância da dimensão apologética, mais precisamente da clareza da mensagem, como critério definidor de uma literatura católica de qualidade que deveria ser tomada como exemplo, o que se verifica, como acompanharemos, quanto se têm em conta as obras que fazem parte da Coleção Vêritas. Não se deve ignorar, no entanto, a calorosa polêmica em torno de *A Virgem* alimentada por Vasco Moreira no jornal *Voz de Lamego*, vindo depois a ser publicada em estudo intitulado *O livro “A Virgem” de Nuno de Montemór*, publicado pela Tipografia Azeredo, em Lamego, em 1932. Nele o autor critica implacavelmente Nuno de Montemór, sua falta de erudição, sua pobreza de estilo e seus critérios equivocados do que seria literatura cristã/católica. Esse estudo surge da reação negativa provocada pelo artigo de Vasco Moreira intitulado “A Virgem (A vida de Nossa Senhora)”, publicado originalmente em *Voz de Lamego* em 21 nov 1931.

1925: 4). Em entrevista a *Novidades*, em 1924, Manuel Ribeiro trata de sua aproximação à Igreja e menciona o desejo de conhecer as modernas correntes do pensamento, comentário interpretado por Cruz Pontes como a descoberta do Tomismo pelo autor:

Aquelas “modernas correntes do pensamento”, de que [Manuel Ribeiro] fala na entrevista, devem querer significar a sua descoberta do Tomismo, a que partindo de Bergson, chegaram tão altos espíritos como Péguy e Maritain, dando novo impulso ao movimento neo-tomista, que respondeu à exortação de Leão XIII na Encíclica *Aeterni Patris*<sup>11</sup>.

Considerando-se os evidentes pontos de contato entre Manuel Ribeiro, Antero de Figueiredo e Nuno de Montemór, caberia questionar se a reação católica portuguesa no campo da literatura – da qual fazia parte a Coleção Véritas – aproximava-se em algum ponto daquela que constituía a postura do grande romance católico do início do século XX, sobretudo o francês<sup>12</sup>. A esse respeito, a crítica quase sempre revela-se reticente ou pouco precisa, como é exemplo o seguinte comentário de Paulo Bravio a respeito da transformação por que passam as personagens de Nuno de Montemór:

Oh maravilhosa e regeneradora transformação! É sublime, nobre e dignificante. Nem parece humano. Só os grandes escritores sabem conceber tais criações. O *truque* não é apanágio exclusivo de Nuno de Montemór; outros, como François Mauriac e Graham Greene, o empregam frequentemente com muita propriedade nos seus romances. (Bravio, 1964: 131 – grifo do autor)

Por vezes, a crítica mostra-se totalmente impermeável a comparações, como é o caso de Pinharanda Gomes:

<sup>11</sup> Tanto a passagem da entrevista de Manuel Ribeiro como os comentários de Cruz Pontes encontram-se citados em RAMOS, Feliciano (1950, abril). “Braga no romance contemporâneo”. Revista *Bracara Augusta*, vol. II.

<sup>12</sup> Consideram-se, no caso, as aproximações das quais é exemplo a fortuna crítica dos autores. Nuno de Montemór acreditava não haver, à sua exceção, literatura católica em Portugal (ver fala do autor transcrita em FONSECA, J. Dinis da (1927, 7 de março). “À volta de um livro”. *Novidades*, 9648, 1. Já Antero de Figueiredo reconhece desde logo pontos de contato entre sua obra e a de Manuel Ribeiro (ver Carta de Antero de Figueiredo a Manuel Ribeiro, 3 de Agosto de 1922 – Documento 5 – Biblioteca Nacional de Beja José Saramago/ Espólio de manuscritos de Manuel Ribeiro – encontra-se no apêndice documental de RIBEIRO, José Alberto (2002). *A catedral de papel – o escritor Manuel Ribeiro (1878-1941): um esteta da medievalidade e da espiritualidade cristã*, Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Que tem, – perguntar-se-á, agora – Nuno de Montemór a ver com Mauriac, Green ou Bernanos? Creio bem que apenas têm a ver no fato de todos serem cristãos e todos acreditarem no poder do amor do homem e nas promessas de Céu à Terra. As restantes aparentes analogias são miragens. (Gomes, 1964: 19)<sup>13</sup>

Ainda que se reconheça a influência espiritual francesa, como é o caso de Manuel Gonçalves Cerejeira, sobressai a diferença de estilo:

Outros aparecem nos caminhos novos do romance, como Nuno de Montemór, que quer fazer conscientemente ‘arte católica’. Nos seus últimos livros, *A paixão de uma religiosa* e *O irmão de Luzia*, a arte do romance eleva-se a uma límpida atmosfera de heroísmo moral, só por se inspirar nos mais puros exemplos de heroísmo cristão, sem deixar de ser nunca uma arte humana – por onde se prova que se pode também escrever romances diferentes dos que nos exporta a França, nos quais raro sucede que os filhos sejam realmente filhos de seus pais [...]. (*Apud* Neves, 1928: 1)<sup>14</sup>

Ainda que a recepção de Manuel Ribeiro, Antero de Figueiredo e Nuno de Montemór no contexto da intelectualidade católica possa sugerir o contrário, o romance católico em Portugal revela-se como promessa aos olhos de certos críticos, muitos dos quais procuram questionar a própria viabilidade de encará-lo como gênero.

Em conferência realizada em 1940 no Centro Acadêmico de Democracia Cristã, em Coimbra, Luiz Forjaz Trigueiros observa que o moderno romance católico português estaria ainda no domínio das possibilidades (Trigueiros, 1940). Tendo como ponto de referência último a literatura francesa (particularmente François Mauriac e Georges Bernanos), Trigueiros espera do romance católico a atitude de quem vai ao encontro do Homem, dos seus monstros e das suas glórias, numa entrega marcada pela sinceridade e pela pureza, fruto de uma profunda e dolorosa experiência humana. Ainda que não saiba afirmar até que ponto um romancista agnóstico faria inconscientemente obra de romancista católico, acredita que um livro católico será todo aquele animado de tal espírito. Entendendo que só o drama psicológico intenso pode constituir o centro de uma obra literária para assim

<sup>13</sup> Não se pode deixar de observar que os comentários dos dois primeiros críticos iluminam, ainda que de forma atravessada e pouco óbvia, questões centrais no grande romance católico do período: no caso de Paulo Bravio, a possibilidade de redenção como motor da narrativa e, quanto à observação de Pinharanda Gomes, uma noção de pecado particular, determinada pela formação intelectual dos escritores – o que fica mais claro com a leitura do estudo em seu todo.

<sup>14</sup> Transcrição de um artigo originalmente publicado em *Diário do Minho* com o título de “Pelo resgate da Arte”.

representar os conflitos que se debatem em nós, o crítico insiste que ao romance católico caberia descrever as diferentes insinuações do pecado na alma humana, lutando indiretamente contra elas. O grande desafio do romancista católico seria, portanto, adaptar essa preocupação moral à literatura. Tratar-se-ia, em outros termos, de reconhecer sua responsabilidade de Homem católico, sem recusar sua missão de artista. Trigueiros apoia-se em critérios um tanto obscuros, mais prescritivos que propriamente descritivos, sem deixar claro como a postura filosófica do catolicismo delimitaria os procedimentos literários do “romance católico”. Não hesita, entretanto, em reconhecer que alguns romancistas ditos católicos nada acrescentam ao conhecimento humano, sendo outros de pouco interesse, já que nem católicos, nem romancistas: indiretamente sugere ser mais fácil determinar o que não é literatura católica.

Vinte anos mais tarde, Pinharanda Gomes alimenta essa mesma discussão, atentando que o catolicismo (como realidade super-humana e humana nos limites temporais) deu origem, necessariamente, a uma literatura de ao menos duas formas ou dois gêneros: o criador e o dedutor (Gomes, 1960). No primeiro enquadrar-se-ia o romance, constituindo o processo artístico de criar, livre de tudo e a tudo sujeito; a filosofia seria exemplo da literatura de dedução. Sem negar a arte da teologia, acredita, em termos um tanto simplistas, que o romancista cria e o teólogo deduz. Pensa, portanto, que há uma literatura católica, ao passo que questiona se haveria de fato o romance de mesmo nome. O crítico argumenta que a noção de “romance” constitui-se do retrato vivo da existência humana em todos os seus planos e em sua complexidade formal e interior, englobando tudo porque em sentido último engloba o Homem, sendo Bem e Mal as coordenadas únicas (quanto à outra finalidade, Deus, acredita que esta também implica o Homem). Tendo em conta que o romance, assim, procuraria atingir a existencialidade humana, pergunta-se sobre o que seria de fato católico, se o Bem ou o Mal; e para que serviria a teologia católica, se para o Bem ou para o Mal – tem em conta, nesse questionamento, o próprio fato de que a vida já era e já estava como realidade palpável antes de o catolicismo surgir como concretamente existente. Em sentido último, Pinharanda Gomes defende a concepção de romance segundo a qual este não pertence ao legislar, limitando-se a pôr problemas e, por meio da estética, expor a vida, mostrar as almas e as coisas como elas são. Seria diferente e num certo sentido incompatível com a Teologia, que implica, como pensa, uma ética e uma intenção de provar que pertence à Filosofia e à Ciência, e não propriamente à Arte. Impor um código moral ao romance seria torná-lo código e não romance. Haveria, portanto, Romance, e não “romance católico”. Mais cabível, como sugere, seria pensar em romance de incidências católicas, assim como há o de incidências sociais, o que por sua vez colocaria

uma outra questão importante: em que medida o romance deve ser instrumento transformador de almas, uma vez que tem sido tomado como instrumento lúdico? Nas entrelinhas das considerações de Pinharanda Gomes – e à revelia do sentido que procura imprimir à sua argumentação –, perdem-se os limites entre o que seriam as diretrizes definidoras do conceito mais abstrato ou filosófico de “romance” e aquelas que, a seu ver, deveriam ser algumas prescrições a seguir, ainda que, paradoxalmente, classifique-o como atividade artística marcada pela liberdade. Em certa medida, lê-se em seus comentários certo apego à ideia de que aceitar a existência do “romance católico” implicaria reconhecer um gênero de qualidade inferior, de caráter explicitamente doutrinário e que cruzaria impropriamente as fronteiras proibidas entre duas atividades, como julga, distintas: o fazer romanesco e o fazer científico ou filosófico. A noção de “romance de incidências católicas” parece soar-lhe mais cabível, justamente porque não interferiria no que o romance revela de mais puro como Arte: expor a vida por meio de conceitos e preconceitos que sejam puramente estéticos. Descarta, portanto, a existência do “romance católico” como gênero literário, embora lance mão de um rótulo não menos preciso, o de “romance de incidências católicas”, certamente menos comprometedor.

É sintomático que Trigueiros e Pinharanda Gomes não façam referência direta a qualquer autor português ao longo de suas considerações. A julgar pela postura que atravessa a fala do primeiro, ou seja, a de que o moderno romance católico português configurar-se-ia ainda como promessa, há indícios para pensar que escritores como Manuel Ribeiro, Antero de Figueiredo, Nuno de Montemór e também aqueles lançados como autores novos pela Coleção Vértis não teriam merecido enquadrar-se entre nomes célebres como Mauriac e Bernanos, possivelmente pela falta de consistência ou profundidade no tratamento da temática. No caso de Pinharanda Gomes, sugere-se que o que se chama normalmente de romance católico tem sua qualidade artística comprometida pela intenção doutrinadora. Tal omissão revela-se ainda mais sugestiva quando se verifica que tais escritores tiveram grande sucesso de público no contexto da literatura portuguesa das primeiras décadas do século XX, particularmente no meio intelectual católico.

O aparente descaso dos críticos acima referidos em relação àqueles tidos como os grandes representantes da literatura católica em Portugal conduz-nos à seguinte questão: foram excluídos simplesmente por serem maus escritores, ou por não se enquadrarem em uma ideia pré-concebida do que fosse “literatura católica” ou “romance católico” – tendo como referência o caso francês –, por mais fluida, controversa e intuitiva que se apresentasse aos críticos?

Como foi possível acompanhar, Nuno de Montemór não se volta aos romancistas católicos franceses ao desenvolver suas considerações sobre a base teórica que sustentaria o tipo literatura a que visava a Coleção Vérilas, tampouco dialoga com a obra de colegas como Manuel Ribeiro e Antero de Figueiredo. Não se pode descartar com tranquilidade a hipótese de que o escritor não conhecia em profundidade a obra de nomes como Bernanos, Mauriac e Julien Green – este de expressão francesa –, ou então que não acompanhava o já intenso debate teórico em torno do romance católico francês do período. Talvez simplesmente quisesse evitar comparações e cobranças, ou mesmo pretendesse impor como padrão para as novas gerações o tipo de literatura que ele próprio praticava, numa espécie de auto-elogio velado ao seu papel de precursor. Mais pertinente julgamos cogitar em que medida a postura do escritor camuflava – ainda que inconscientemente – a intenção de criar, por meio da Coleção Vérilas, novos parâmetros de composição literária, fundando em Portugal uma vertente literária particular. Em sentido último, trata-se de desconfiar da seguinte retórica utilizada com o objetivo de conquistar assinaturas para a Coleção:

Não havia, então, maneira de criar livros que pudessem andar, nos olhos e nas mãos de meninas e rapazes, tão inocentemente, como um ramo de flores? Livros que uma senhora pudesse ter, à beira do seu leito, ao lado dos seus livros piedosos e das imagens da sua devoção?

Livros que às manhãs, às tardes, e ao serão às horas de repouso, fossem bálsamo e alegria, conforto e sonho, elevação e pureza? Livros que uma senhora mostrasse como as suas joias e as suas flores de trazer ao peito?

Livros que pudessem ser abertos entre duas chávenas de chá, ou entre duas lágrimas de desventura? (“Literatura Católica”, 1928:1)

## OS VOLUMES DA COLEÇÃO VÉRITAS E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA<sup>15</sup>

### O CARÁTER EXEMPLAR DE *O AVÔ*

Em outubro de 1928, em um ambiente que, segundo o jornal *Novidades*, “se afirma em todo o campo católico, onde já não aparece, publicamente, nem voz a duvidar nem

<sup>15</sup> Em nosso trabalho de investigação na Biblioteca Nacional de Portugal, com financiamento da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, foi possível determinar o andamento da Coleção Vérilas em suas duas séries, bem como localizar os oito volumes incluídos nesta seção. Foram ainda encontrados noventa e cinco textos de interesse que se referem de alguma forma à Coleção, divididos entre crítica literária, notas de lançamento, anúncios de propaganda e comentários de outra sorte. Por meio do jornal *Novidades* e seu interesse constante em tudo o que dizia respeito a Nuno de Montemór, foi ainda possível acompanhar as

uma oposição a combatê-la”, é publicado *O avô*<sup>16</sup>, de Nuno de Montemór, abrindo assim a Coleção Vértas (“Coleção Vértas”, 1928, 15 de outubro: 1). Com a obra, é retomada de modo mais explícito a sempre latente discussão sobre a noção de “literatura católica”. Em entrevista a esse mesmo jornal, o escritor explica que se trata de um livro “cristianíssimo, embora o assunto não seja puramente religioso”, o que não significa, segundo ele, que deixe de ser um livro católico (*ibid.*). Claramente incomodado com a cobrança de se fazer literatura de edificação, Nuno de Montemór faz referência às seguintes palavras de Manuel Gonçalves Cerejeira, que julga libertadoras – “Literatura católica não quer dizer, necessariamente, literatura de edificação, mas sim literatura que, sem nada perder das exigências da técnica literária, sem a qual não há obra artística, se inspira nas verdades e exigências morais do catolicismo” (*ibid.*)<sup>17</sup>.

De acordo com a narrativa de *O avô*, Leonor, morta durante o parto, deixa a José Flora, azeiteiro ambulante, o recém-nascido Silvério. Aquele torna-se logo modelo de amor paterno entre os fregueses, particularmente as mulheres. Em uma visita à casa de Dona Virgínia, Morgada dos Gaios, José Flora levava Silvério, que tossia sufocadamente, quando então o filho da dona da casa, quintanista de medicina, lança o diagnóstico de que o pequeno sofria de bronco-pneumonia. Aparentemente mais preocupado com as repercussões que o caso poderia tomar em sua futura carreira, o jovem estudante de medicina sugere que o azeiteiro deixe com ele o menino para curá-lo. Depois de sete dias sob seus cuidados, Silvério melhora, mas Dona Virgínia e o filho tentam convencer José Flora a ficar na fazenda para que o tratamento tivesse continuidade. De início resistente à ideia, mesmo porque tinha saudade de sua terra, onde tudo lembrava a falecida esposa,

---

repercussões da Coleção em outros periódicos, como *Brotéria*, *O Século*, *Diário de Notícias*, *Notícias da Covilhã*, *Diário do Minho* e *Correio de Coimbra*, entre outros. Entre 1928 e 1934, período de publicação do jornal *Novidades* ao qual nos dedicamos, é evidente o esforço em promover a Coleção Vértas, aumentar o número de assinantes e, não menos importante, consolidar a imagem de Nuno de Montemór como um líder espiritual e mentor literário para uma nova geração de escritores. Entre 23 de agosto de 1933, ano de publicação de *O pintor de santas*, de Horácio de Castro Guimarães, e 11 de janeiro de 1935, data do último número do jornal *Novidades* que nos foi possível consultar, não foram encontradas quaisquer referências à Coleção Vértas. Até o presente momento, tendo em conta os resultados da primeira etapa de nosso trabalho de investigação, não se pode afirmar se a Coleção chegou a ter novos volumes publicados depois do romance acima referido. As informações às quais tivemos acesso permitem-nos questionar se esse intervalo de tempo, relativamente curto se analisado nas dimensões da Coleção, seria de fato um indicador de que o projeto de Nuno de Montemór chegara ao fim.

<sup>16</sup> MONTEMÓR (1928a), Nuno de. *O avô*. Lisboa: União Gráfica

<sup>17</sup> A obra de Cerejeira em questão é *A igreja e o pensamento contemporâneo*.

o azeiteiro é depois persuadido a deixar o filho quando nota que o pequeno, que brincava com os filhos da dona da fazenda, demonstrava desejo de ficar. Parece pesar, na decisão de José Flora, a sombra de que Deus havia levado sua esposa por ele não a merecer (Montemór, 1928a: 33). Ao deixar o filho na fazenda, além de garantir ao pequeno um futuro mais seguro, poderia afastar a chance de perdê-lo pela justiça divina, como acreditava ter perdido a esposa.

Depois de um lapso de tempo que a narrativa não acompanha, sabemos que Silvério encontrava-se em Coimbra, onde perseguia uma brilhante carreira na universidade, e que passara a ter vergonha do pai. Sabe-se também que, depois da morte de Dona Virgínia, Silvério não mais visitava o pai, dedicando sua atenção aos estudos e à noiva, menina mais rica da cidade. Decidido que estava a visitar o filho, José Flora vai a Coimbra, à casa da noiva do filho, quando então acaba sendo expulso pelo pai da menina, que o toma por um indigente.

Depois de muito tempo – e não se sabe quanto –, o filho de um professor amigo de José Flora traz de Coimbra a notícia de que o velho era então avô de seis netos. Mais uma vez em Coimbra, o azeiteiro tenta vender as joias que a esposa lhe deixara para conseguir dinheiro, mas é preso pela polícia, que o toma como criminoso. É então ajudado pelo filho do amigo, que o apresenta aos estudantes da república em que morava, a qual, como que por destino, encontrava-se ao lado da casa onde habitava Silvério e a família. Temporariamente na república, José Flora toca os jovens com sua história. Um deles em particular, o Sequeira, comove-se com o velho, que só podia observar de longe a netinha mais nova, e toma por honra proporcionar-lhe um encontro com a criança. O corajoso – e galhofeiro – estudante então rouba ao galinheiro de Silvério uma ave que simbolicamente representaria o vitelo que, na passagem bíblica, o pai do filho pródigo mata quando este volta à casa paterna. Depois de combinar tudo com a criada Matilde, que veste a pequena menina de minhota, para assim “ressuscitar” a falecida Leonor, dá-se o encontro emocionado entre o avô e a netinha. Quando Sequeira leva o José Flora, já quase morrendo, à casa do filho, este e a esposa aceitam-no como parte da família, quando então a narrativa termina.

Uma característica marcante de *O avô* é o uso frequente de discurso direto, como se o narrador, com o mínimo de interferência possível, quisesse deixar que as personagens falassem por si mesmas numa narrativa clara, marcada antes de mais nada pela simplici-

dade dos procedimentos utilizados<sup>18</sup>. É cabível a interpretação de que, agindo dessa forma, Nuno de Montemór pretendia que a sua obra transpirasse, em diversos níveis, a mesma simplicidade da personagem José Flora, confundida aqui com pureza de alma. Tratar-se-ia, talvez, de assim conferir à narrativa uma dimensão mais etérea que tocasse a sensibilidade do leitor. Tendo em conta que *O avô* constituía o primeiro volume da Coleção Vértas e representava, como se deve acreditar, um modelo de narrativa a ser seguido pelos jovens escritores que viriam a fazer parte desse projeto literário, a simplicidade não deve ser vista como incidental.

A simplicidade em Nuno de Montemór encontra-se estreitamente ligada à clareza da mensagem e carrega consigo um risco do qual não se vê livre a narrativa de *O avô*, ou seja: resultar em personagens rasas, unidimensionais, cujos conflitos internos não são explorados de modo a podermos, como leitores, ultrapassar a superfície a que temos acesso, restando-nos assim o meramente sentimental, o que não raro, como é o caso, resvala em sentimentalismo<sup>19</sup>. A atitude do narrador, que não mergulha no interior das personagens, mas acompanha, tocado, o suceder dos fatos contribui para a impressão de que a dimensão humana das personagens é sufocada pelo seu carácter eminentemente exemplar, ainda que, como acompanhamos há pouco, o autor não priorizasse a dimensão edificante de sua obra. Embora, como no grande romance católico do século XX, particularmente o francês, a questão do sofrimento constitua um dos principais *leitmotive*, em *O avô* este não é apresentado ou percebido como processo vertical e internamente transformador, não obstante conduza a um final feliz – e não exatamente redentor, mesmo porque só há conflito à superfície<sup>20</sup>.

Outro modo de interpretar a questão da simplicidade em *O avô* é considerar que o uso predominante de discurso direto, associado às “coincidências” que pontuam a narrativa e guiam a trajetória de José Flora, sugerem que Nuno de Montemór procurava construir a impressão de que o destino das personagens já estava traçado por Deus, como se qualquer tipo de explicação soasse supérflua diante da evidência da atuação da Sombra

<sup>18</sup> Não se trata de uma característica exclusiva de *O Avô* – “Como em outros trabalhos do autor, o diálogo é sempre vivo e animado. De paisagem, apenas o necessário para emoldurar o quadro.” – “Coleção Vértas” (1928, 16 de outubro). *Novidades*, 10167, 1.

<sup>19</sup> É preciso observar que, no meio católico, a simplicidade é normalmente vista como elemento positivo na obra de Nuno de Montemór. Ver: ALMEIDA EUSÉBIO (1928, 24 de outubro). “O avô”. *Novidades*. 10175, 1 (originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*).

<sup>20</sup> A respeito do papel do sofrimento no romance católico do século XX – questão explorada exemplarmente por Haquira Osakabe –, consultar: SCHINCARIOL, Marcelo T. (2012, março) “Por um catolicismo não-dogmático: uma reflexão sobre o romance católico do início do século XX”. *Teografias* 1. n. 1

de Deus no mundo. Isso justificaria não somente as interferências mínimas do narrador, como também o caráter raso das personagens e os gigantes lapsos de tempo que caracterizam a obra, como se o que importasse fosse, antes de mais nada, o final revelador dessa atuação divina, momento em que se concentraria a força da mensagem, mais que o processo ou os conflitos internos que conduziriam a esse final. Porém, em *O avô*, a sombra de Deus no mundo perde seu mistério. O que seria incompreensível aos olhos humanos transforma-se em fórmula previsível de que a justiça de Deus tarda mas não falha, ou de que Deus não abandona os seus. Mais uma vez evidencia-se, à revelia das intenções de Nuno de Montemór, aquela que seria a marca a ser impressa na Coleção Véritas, ou seja, o caráter edificante, exemplar, onde não deveria existir espaço para a dúvida.

### OS VOLUMES SEGUINTE DA COLEÇÃO

Contrariando as intenções iniciais do projeto e também as expectativas dos assinantes, o segundo volume da Coleção, publicado em fevereiro de 1929, não fora escrito por um novo talento, mas sim pelo já conhecido Hipólito Raposo. Trata-se de *Um sorriso de Santo António*<sup>21</sup>. Em meio a uma extensa justificativa em que se ressalta o papel daqueles que se empenham em regenerar a literatura portuguesa limpando-a de todos os males, o livro de Hipólito Raposo é recebido – acompanhado de certa cautela – pelo jornal *Novidades*<sup>22</sup>. Verifica-se mais uma vez a preocupação de educar os leitores, alertando-os sobre o fato de que literatura católica não queria dizer necessariamente literatura de edificação, o que revela, nas entrelinhas, a grande resistência do público cristão/católico em aceitar a literatura como forma de expressão artística que não ofendesse a Deus<sup>23</sup>. Como se observa no final do artigo em questão,

Decerto, ela [*Um sorriso de Santo António*] não é uma obra de piedade e de *intuitos morais facilmente* acessíveis a todos os leitores, mas nesse movimento só se pode pedir aos autores duas coisas: que não sejam contra a fé católica e que saibam escrever a língua pátria com aquele brilho e arte que façam o orgulho da literatura católica em Portugal. De resto, a mais ampla e íntegra liberdade. (“Coleção Véritas”, 1929, 14 de fevereiro: 1-2 – grifo do autor)

<sup>21</sup> RAPOSO, Hipólito (1929). *Um sorriso de Santo António*. Lisboa: União Gráfica.

<sup>22</sup> Ver particularmente “Coleção Véritas” (1929, 14 de fevereiro). *Novidades*, 10284,1-2.

<sup>23</sup> A referência, como sempre, são as já citadas considerações de Manuel Gonçalves Cerejeira em *A igreja e o pensamento contemporâneo*.

No mosteiro dominicano de São Domingos de Algarès, chega Lúcia, uma nova educanda, filha de pai viúvo, Fernando Taborda, primo do Arcebispo. Irmã Cecília era a mais nova das freiras professoras e a Madre Priora sabia que era a companhia de que precisava a jovem Lúcia, de apenas 18 anos, sobre a qual caía a suspeita, da parte das demais educandas, de que já havia sido contaminada pelo pecado.

Lúcia conta a Irmã Cecília sobre a desilusão amorosa que teria sido responsável pela sua entrada no mosteiro. Tratava-se de Manuel Falcão, que conhecera na casa do pai por razão das eleições e que passara a visitá-la com frequência. O pai, da velha estirpe dos Taborda, alimentara a possibilidade de uma união até o momento em que Falcão perde muito dinheiro na Bolsa, passando então a evitar o futuro genro. Irmã Cecília ouve com atenção a história, mas no fundo desconfia de que Lúcia ocultava um grave segredo.

Sabe-se, depois, que Manuel Falcão chegara a ir às proximidades do mosteiro, desistindo, depois, de invadi-lo. Volta para a Quinta da Vela, onde ele e o pai estavam hospedados por um parente. Maria Aniceta, velha criada da casa dos Taborda, procura Manuel Falcão e tenta persuadi-lo a não ir ao Brasil – como planejava ele –, prometendo fazer entregar uma carta sua a Lúcia dentro do mosteiro, o que de fato acontece. Na carta, Falcão explica que em dois dias passaria pelo caminho antigo do mosteiro e que depois seguiria ao Brasil.

Apesar da tempestade de escrúpulos em que se encontrava, Irmã Cecília, depois de pedir luz a Santo António de Lisboa, sente que deveria enviar a Manuel Falcão a resposta de Lúcia. Sente-se aliviada ao ler a carta da jovem por julgar tratar-se de um amor simples, sem vestígios de pecado. Ao tentar entregá-la a Manuel Falcão, porém, vê-se numa situação delicada: fica nervosa e deixa cair a carta ao chão, correndo em seguida, corroída de remorso, para dentro do mosteiro. Em sua conferência anual sobre a conduta das educandas, a Madre Priora, ciente do que acontecera, pune Irmã Cecília, suspendendo-a da função de vigilante das educandas.

Depois de dois meses de punição, sentindo-se tolerada por condescendência da Ordem e abandonada por Santo António, Irmã Cecília recebe a atenção da nova Priora, Madre Maria Madalena, que se mostra interessada em restituir àquela a consideração benevolente da comunidade. Pouco tempo depois, chega em São Domingos de Algarès a notícia do casamento de Lúcia com Manuel Falcão, que, trabalhando numa fazenda no Brasil, é chamado a Portugal para receber uma herança e também o título de Conde da Fonte Moura.

No mosteiro, as duas fontes secam, inclusive a principal, a Fonte de Santa Maria Madalena: o Samuel-brasileiro, dono de uma quinta próxima, cortara a água que as abastecia. António Miguel, o hortelão, sugere que se cave um poço em determinado canto do jardim, mas a empreitada resulta em fiasco, apesar da novena rezada para São Domingos. Culpan-

-se pelo fracasso, Irmã Cecília faz novena particular a Santo António, acompanhada pela Irmã Rosa. De fato, Irmã Brígida, a Madre Escolástica, culpava Irmã Cecília por ter induzido a Madre Superior a furar o poço. Num ímpeto de revolta, Irmã Cecília põe a imagem do Santo António de sua devoção no exterior da janela de sua cela, como se o expulsasse de sua casa, de sua companhia. Após um sono febril em que sua alma atormentada é transportada para uma luz irreal, Irmã Cecília cai na escuridão de um sono profundo e longo. No dia seguinte, é acordada por Irmã Rosa com a notícia de que havia água no poço. Ao retornar o santo em seu lugar, Irmã Cecília vê a imagem sorrir, esta com o burel do hábito todo molhado e coberto de lodo.

Apesar de o enredo de *Um sorriso de Santo António* sugerir a mesma simplicidade de *O avô*, constituindo, como este último, uma historinha para tocar a alma dos leitores católicos, mais que uma obra literária profundamente arrebatadora, há no texto de Hipólito Raposo uma certa complexidade que não se encontra naquele que inaugurara a Coleção Véritas<sup>24</sup>. Tal complexidade não reside propriamente no narrador intruso, que se confunde com o próprio autor em seu julgamento sobre os fatos e as demais personagens, mas sim no acesso aos conflitos internos de Irmã Cecília, personagem mais obscura do que seria possível à primeira vista supor.

Já no início da narrativa, a questão do sofrimento é marcada como elemento essencial na escolha feita por Irmã Cecília, particularmente quando explica a Lúcia as razões de sua entrada no mosteiro: “– É que nunca se é tão triste, como quando livremente abdicamos da nossa vontade, por obediência à voz de Deus” (Raposo, 1929:15). A relação de Irmã Cecília com sua consciência e, num sentido último, com sua fé passa por momentos de intensa hesitação e questionamento, o que se traduz pela tempestade de escrúpulos que a acompanha. O capítulo V, que tem Irmã Cecília como foco, é, nesse sentido, exemplar. Não menos intensa é a passagem em que se acompanha a personagem no sonho febril desencadeado pela expulsão simbólica de Santo António de sua cela (*ibid.*: 93).

<sup>24</sup> A complexidade – e a obscuridade – a que nos referimos não é comumente percebida como tal entre os críticos – “O novo livro do sr. Hipólito Raposo é uma novela simples e clara nas suas linhas modelares e de purismo na essência e na linguagem” – *Apud M.*, V. de (1929, 9 de março). “Um sorriso de Santo António” . *Novidades*, 10237, 4 (a citação acima é de um crítico literário do jornal *O século* – cujo nome não é mencionado –, referindo-se ao segundo volume da Coleção Véritas); “ É uma novela muito simples, em harmonia com os sentimentos que descreve [...]” – “Um sorriso de Santo António” (1929, 1 de abril). *Novidades*, 10259, 1 (transcrição de uma passagem em que um crítico literário de *O Diário de Notícias* comenta sobre o segundo volume da Coleção).

Ao longo de toda a narrativa, embora sentisse, como que sob o aval de Santo António, que deveria ajudar Lúcia, Irmã Cecília questiona verticalmente suas ações, procedimento que atinge seu ápice na obscura cena em que, encontrando-se com Manuel Falcão pelo caminho antigo que dava ao mosteiro, deveria entregar-lhe a carta de Lúcia. Nela, Manuel se aproxima do vulto indistinto de Irmã Cecília e parece nele ver aquela que seria sua futura esposa. Nesse momento de intensa crise, Irmã Cecília, corroída de remorso, põe em xeque o sentido da verdadeira caridade, que prevê um limite a não ser ultrapassado: “Parecia-lhe que, no seu desígnio de exaltada caridade, excedera o que humanamente é devido e antecipara-se, temerariamente, à ação da Providência” (*ibid.*: 58). Para essa mesma direção aponta a passagem em que a personagem, ao comparar sua ousadia à de outros santos, vê em sua atitude sinais de orgulho e vileza de alma (*ibid.*: 59).

Ainda que não se possa afirmar quais são as razões responsáveis pelo transtorno de Irmã Cecília, que a leva a derrubar a carta e correr em desespero de volta ao interior do mosteiro, não se pode descartar a hipótese de que, por um momento aos menos, tenha-se visto, ela também, no lugar de Lúcia, como se inconscientemente projetasse na nova educanda a satisfação de uma realização amorosa que era também sua.

Em momentos como esse, intensifica-se o mistério da atuação da Sombra de Deus no mundo, o que torna os rumos da narrativa menos previsíveis ao leitor. Mais ainda, ressalta-se a dimensão humana (e limitada) de Irmã Cecília, o que a torna, de uma perspectiva literária, uma personagem mais complexa e verossímil.

É necessário observar, porém, que a abertura da narrativa para uma dimensão mais obscura, que de certa forma simula o mistério da própria fé, é atenuada – para não dizer neutralizada – pelo modo como o humor é utilizado no desfecho da história. O burel molhado e coberto de lodo do hábito da imagem de Santo António sugere que o santo teria furado, ele próprio, o poço, o que de certa forma reduz a misteriosa atuação divina no mundo, construída em torno da personagem da Irmã Cecília, à interferência – um tanto galhofeira – do santo de devoção desta última. Trata-se, assim, de um episódio que, pelo tom prosaico, poderia por si só colocar um sorriso nos lábios do mais fervoroso leitor. Entretanto, é ainda arrematado pelos seguintes comentários da rabujenta Irmã Escolástica, que transporta a narrativa para o terreno da anedota: “ – Pena foi que o milagre não o tivesse feito um Santo da Ordem !” (*ibid.*: 95).

É possível interpretar que o uso do humor, que aliás não é alheio a *O avô*, teria por fim conferir à narrativa um caráter mais palatável, como se fosse uma forma de deixar clara a “mensagem final”, que não poderia permitir ambiguidade, sem perder a leveza que deveria

contaminar a alma do leitor, provocando aquela mesma sensação de paz interna resultante de se ter feito uma boa ação, de ter cumprido seu dever de leitor cristão<sup>25</sup>.

Diferentemente de *O avô* e *Um sorriso de Santo António*, de autores já renomados, *Depois da Batalha* é uma obra classificada em primeiro lugar em concurso aberto para a Coleção Véritas entre os novos escritores de Portugal<sup>26</sup>. Enquanto Nuno de Montemór e Hipólito Raposo estariam mais preocupados em simplesmente escrever uma obra que se enquadrasse como literatura católica e que alimentasse a fé e o gosto dos assinantes, garantindo, por consequência, o próprio sucesso da Coleção, entre os objetivos de Ricardo Cruz seguramente encontrava-se aquele de lançar-se como escritor. Tendo em conta os diferentes níveis da narrativa e a relativa complexidade da trama, pode-se afirmar que *Depois da Batalha* é das obras mais ambiciosas da Coleção, transparecendo a intenção de ser uma narrativa de fôlego, um grande romance, ao passo que as demais estariam mais próximas do gênero novelesco<sup>27</sup>.

A narrativa inicia com um prólogo, que na verdade constitui algumas folhas do diário de João Miguel. Não sabemos o local ou o ano preciso em que os comentários foram registrados, mas constatamos tratar-se da primeira década do século XX, mais precisamente 20 de julho. O texto fala de um momento de separação diferente, embora igual a tantos outros que tivera o autor do diário, o qual então se encontrava preso àquele lugar pelas recordações do passado e também pelo receio do futuro. Refere-se à saída do colégio – e não só para as férias, como sempre acontecia –, final de uma trajetória de sucesso em que recebera uma coroa de louros na última distribuição de prêmios. Depois de uma passagem

<sup>25</sup> Ver “Coleção Véritas” (1929, 14 de fevereiro). *Novidades*, 10284, 1-2. Sugere-se indiretamente um outro risco em que teria incorrido a narrativa de Hipólito Raposo – “Os povos crentes, rudes, emotivos, quando a figura lhes domina o coração, de tal modo associam a intervenção do santo às suas necessidades naturais e até aos seus defeitos, que reduzem, por vezes, o bem-aventurado às funções domésticas de um pai condescendente... Do fundo de sua incultura religiosa, eles não vêem que os seus rogos são uma diminuição do Santo, e é assim que o bom êxito causal de certos amores, é atribuído, por certos noivos de Portugal, a Santo António”.

<sup>26</sup> CRUZ, Ricardo (1929). *Depois da Batalha*. Lisboa: União Gráfica. No momento do lançamento do terceiro volume da Coleção, são anunciados os volumes seguintes: *Asas quebradas*, de Salvador Cristo; *Redenção*, de Alcino Alves; *Sangue*, de Augusto Pires de Lima; *Os senhores de Montalto*, de Luís Chaves; *O pintor de santas*, de Horácio de Castro Guimarães. Em “Um ideal em marcha: ‘A Coleção Véritas’” (1929, 18 de julho). *Novidades*, 10366, 1.

<sup>27</sup> Em notícia transcrita do *Jornal da Beira*, sabe-se que a impressão provocada no crítico, no momento do lançamento do livro, fora a oposta – “*Depois da Batalha* mais parece a narração sincera e vivida de uma história verdadeira, flagrante da atualidade, do que um romance”. Em “*Depois da Batalha*” (1929, 10 de agosto). *Novidades*, 10389, 3.

sobre os acontecimentos que marcaram esse que fora o último dia de colégio, João Miguel descreve seus dois melhores amigos, quase irmãos, Jacques d’Hautenay e Maurício Estevão Garcia. Aquele, vivo, impulsivo, generoso apesar de violento e perspicaz; este, de grandes impulsos bélicos, como era grande sua habilidade em perdoar e arriscar-se para defender os mais fracos. A relação entre os três é assim definida como de igualdade na diferença de pensamentos. A passagem do diário termina com a promessa compartilhada pelos três de, todo ano, pelo menos uma vez – no dia de São Vicente, 19 de julho –, trocarem notícias: “Se dois meses depois desta data, cada um de nós não tiver recebido notícias dos outros dois, endereçará uma carta ao nome do que falta, aqui, para o colégio” (Cruz, 1929: 22).

Como é possível perceber, o prólogo antecipa o centro dramático em torno do qual gira a trama do romance, ou seja, os percalços na manutenção da promessa entre os amigos, criando ainda uma dimensão temporal subjacente que funciona como referência a um momento de transição das personagens para a idade adulta.

A narrativa que sucede o prólogo tem como foco Maurício Estevão Garcia, que, num cenário de guerra, comandando então a bateria portuguesa de 75, posto mais exposto ao inimigo, sobrevive heroicamente a um dramático ataque de canhões alemães, que culmina com um confronto frente-a-frente em que Maurício é atingido por uma bala no peito, não sem antes acertar aquele que o ferira na cabeça. Sabe-se depois que Maurício fora recolhido por uma coluna volante da Cruz Vermelha francesa e que a bala que o atingira, em vez de seguir direto ao coração, foi alojar-se junto dele, depois de atravessar o pulmão. A última esperança estaria nas mãos do “célebre operador, que nos hospitais de Paris fazia maravilhas de cirurgia: Jacques d’Hautenay” (*ibid.*: 50). Este era rico e mantinha um instituto em que tratava dos necessitados e daqueles a quem os médicos já não davam solução. Apesar de operar verdadeiros milagres, fazia pública confissão de ateísmo. Hautenay, como se acompanha, havia consagrado todo seu tempo aos estudos e à sua arte, julgando assim ter vencido “os dois inimigos que o incomodavam na sua razão e nos seus sentimentos: Deus e a carne” (*ibid.*: 54).

Temporariamente cego, Maurício reconhece o amigo de colégio pela voz, quando então questiona a Providência divina, pondo em xeque a própria fé: “Como é cruel esse Deus que os nossos educadores diziam ser tão bom!” (*ibid.*: 62). Hautenay observa que Deus não tinha culpa do estado de Maurício e que este precisava ter paciência. Conta a Maurício que João Miguel – o terceiro deles – tornara-se frade, chamando-se então Frei Agostinho. Por meio do doutor Maurício sabe ainda que fora nomeado cavaleiro da Legião d’Honra.

Frequentam então o leito de Maurício, além do médico, Frei Agostinho e Irmã Suzanne, que passa a rezar a Nossa Senhora de Lourdes para que intercedesse pelo enfermo, cuja

situação era gravíssima. Numa dessas visitas, intuindo estar próxima sua morte, Maurício dita a Frei Agostinho uma carta à mãe.

Sabe-se que o caso de Maurício não tinha mais solução para a ciência, o que leva Frei Agostinho a pedir pela cura do amigo ao Sagrado Coração de Jesus com toda a fé de sua alma. Ao ver o sol filtrado pela rosácea do nascente, Frei Agostinho vê um sinal do aquiescimento divino, do milagre que se operaria. Logo após ter a visão, é chamado à cela do Dom Abade, quando recebe a notícia de que Maurício, “em estado de perfeita lucidez”, reclamava a presença do amigo (*ibid.*: 121). Maurício conta a Frei Agostinho que tivera uma visão: uma figura na forma e no hábito parecida com o amigo viera salvá-lo, tendo os olhos, porém, do Sagrado Coração de Jesus que havia na capela do colégio. Para Frei Agostinho, operara-se mais que o milagre da cura física de Maurício, também a restauração da sua fé: “ – «Ide...preparai um festim. Porque este meu filho estava morto e ressuscitou, estava perdido e foi achado...» ” (*ibid.*:132).

Logo após a cerimônia em que recebe as medalhas da Legião d’Honra e toma a comunhão das mãos de Frei Agostinho – diante da companhia também da Irmã Suzanne –, Maurício sente que o fim estava próximo. Diante da morte do amigo, Jacques D’Hautenay compreende finalmente a grande missão da morte.

Como sugere a síntese de *Depois da Batalha*, o romance de Ricardo Cruz peca, digamos assim, pelo excesso, sobretudo em relação ao tom exageradamente dramático que marca a narrativa, o que é determinado em grande medida pela atuação do narrador<sup>28</sup>. Este mostra-se preocupado demais em acentuar e manter a tensão durante todo o romance, o que o leva a explicar – mais que acompanhar – constantemente o que se passa no interior das personagens, justificando por que agem de determinada forma. Como consequência, estas soam mais como esquemas que propriamente seres humanos, como joguetes que servem ao autor para que desenvolva sua tese, o que fica particularmente claro nos momentos que têm como foco Jacques d’Hautenay: “ – Era puro não por virtude, mas por hábito e para vencer-se – Oh! Contradição suprema dos que negam a Deus – recorreu à caridade

<sup>28</sup> Para José Maria de Almeida, como parece ter sido comum entre os críticos que se dedicaram ao romance de Ricardo Cruz, o acentuado tom dramático e sentimental é considerado um aspecto positivo que conferia leveza à narrativa – “E assim termina o *Depois da Batalha*, emotivo e sentimental, livro muito terno e muito suave que se lê com gosto” (ALMEIDA, José Maria de (1929, 11 de agosto). “Depois da Batalha”. *Novidades*, 10390, 3). “Se quiséssemos classificar essa premiada obra de Ricardo Cruz diríamos somente: é um livro de bondade” (“Literatura Católica: a propósito do volume III da «Coleção Vêritas»” (1929, 15 de agosto). *Novidades*, 10394, 2 – transcrição de um artigo publicado com o mesmo título em *Notícias da Covilhã*).

a sua qualidade excelsa” (*ibid.*: 54-55). O mesmo acontece quando é dada voz a alguma personagem, como Maurício, por exemplo: “– Ah! Minha boa irmã, a Fé!...Perdida é também...A minha dúvida é tão grande, tão grande, que chego a perguntar-me se a Fé existe” (*ibid.*: 68). Mais ao final do romance, como que subestimando a capacidade do leitor de perceber a gravidade da situação – ou talvez por duvidar da eficácia das suas constantes intervenções–, o narrador dirige-se de forma mais veemente ao leitor, assumindo-se em primeira pessoa, cobrando daquele uma reação: “Nunca reparastes no encanto estranho que têm as manhãs de primavera?” (*ibid.*:133). Também justifica seus procedimentos, simulando uma necessidade de ater-se ao que é essencial – “ Não me demorarei a descrever o aspecto daquele quarto, porque estava ainda como de manhã, todo cheio de flores.” (*ibid.*: 147). A impressão de artificialidade atinge seu momento culminante quando o narrador – já inseparável do próprio autor – explica que em volta do corpo de Maurício três personagens representavam três símbolos: Frei Agostinho (Fé), Jacques d’Hautenay (Esperança) e Irmã Suzanne (Caridade)<sup>29</sup>.

As intervenções do narrador fazem-se perceber também na forma absolutamente excessiva como marca a intervenção da Providência Divina ao longo de toda a narrativa. Antes do ataque alemão, Capitão Maurício tem um estranho pressentimento e não consegue sossegar (*ibid.*: 30); depois de levar o tiro, Maurício é “miraculosamente” levado ao hospital (*ibid.*: 49); a bala não o mata “por uma feliz coincidência” (*ibid.*: 50), sobrevivendo ele por “um inexplicável desígnio da Providência” (*ibid.*: 50-51). Entre os inúmeros outros exemplos que poderíamos citar, destaca-se a passagem em que João conta aos dois amigos de colégio como se tornara monge por chamamento divino, quando então aproveita e faz uma pequena “palestra” sobre o significado da verdadeira vocação e do real sofrimento (*ibid.*: 71-80).

Como consequência, todo o mistério da ação divina converte-se, em *Depois da Batalha*, em redundância, num percurso “demonstrativo” cujo final, nós leitores já sabemos de antemão, ainda que o desfecho da narrativa, quando a morte de Maurício implica a transmissão da Graça a Jacques d’Hautenay, possa surpreender a alguns. A necessidade de o

---

<sup>29</sup> José Agostinho, em um artigo originalmente publicado em *A voz* em 16 de agosto de 1929, tece os seguintes comentários: “ E, em volta da tese, [o autor] faz viver figuras assás simbólicas, mas frequentemente notáveis pelo realismo psicológico. Haverá algo do *ex machina* nos caracteres e nos lances, qualquer precipitação nos processos gradativos do problema psicológico e, donde a onde, demasias analíticas que deveriam ser substituídas talvez por traços mais rápidos e substanciais” – AGOSTINHO, José (1929, 21 de agosto). “Depois da Batalha”. *Novidades*, 10400, 4.

narrador mostrar-se, envolver-se com o drama e convocar veementemente a participação do leitor confunde-se aqui com a urgência de Ricardo Cruz em lançar-se como um autor de impacto no meio católico português.

Ainda sob o impacto do sucesso de *Depois da Batalha* – e disputando as atenções com *A maior glória*, livro recém-publicado de Nuno de Montemor –, *Asas quebradas* sai em dezembro de 1929<sup>30</sup>. Tem início com Luís, narrador-personagem, contando sua história. Aos oito anos de idade, vive uma vida sem luxo, mas com o conforto proporcionado pelo pai bancário, quando então escuta este último dizendo à mãe que estava arruinado devido a uma aposta sem sucesso na Bolsa, e tinha que fugir. Diz então que o General era o amigo com quem Luís e a mãe poderiam contar em sua ausência, partindo em seguida a bordo de um navio mercante à África.

Com a ajuda do General, Luís entra na Escola Acadêmica. Depois de seis anos sem a companhia paterna, sabe por carta de um iminente desastre que impediria o pai de voltar a Portugal, tendo notícia, alguns dias depois, da morte deste. Luís sabe que, sem mais contar com o pai, deveria trabalhar, embora o General alimentasse o projeto de que o jovem se matriculasse em Engenharia. Emprega-se então na mesma casa que empregara o pai, quando descobre que o General continuava a ajudar a mãe, às escondidas, sem saber ao certo por que se sentia tão angustiado com isso.

Não se sabe quanto tempo depois, o General morre e deixa quase toda a fortuna a Luís. Em seu leito de morte, o velho escrevera um bilhete ao “protegido”, dizendo a este que calcularia todas as dívidas que o jovem tinha com ele e, em troca, o rapaz mandaria rezar missa pela sua alma depois que morresse. A vida muda radicalmente para Luís e a mãe: casa nova, estudos e viagens. Em uma delas, à Bélgica, ambos conhecem Madalena, que viria a casar-se com Luís, apesar de a jovem já ter um pretendente rico. A união entre Luís e Madalena parece harmoniosa, até que a interferência de Gabriela, uma amiga da esposa, começa a pesar negativamente. Luís não aprovava a moral frouxa desta última, tampouco seus hábitos esnobes e mundanos. A situação complica-se quando Gaspar do Amaral, um dos “satélites” de Gabriela, passa a cortejar Madalena. Tendo em mente poder afastar a esposa das más companhias, Luís anuncia a Madalena que aceitara a proposta de partir à África por três anos, mas esta recusa-se a aceitá-lo, acreditando que a sogra, maldosa, tinha tido papel na decisão do marido. Madalena reage dizendo que a mãe de Luís pertencera a outro homem depois do casamento e que este teria sido motivo de resitência

---

<sup>30</sup> SALVADOR CRISTO (1929). *Asas quebradas*. Lisboa: União Gráfica.

de sua família ao jovem pretendente. Sem acreditar nas acusações da esposa, Luís resolve levar a mãe à África, ficando Madalena com os pais. Para decepção de Luís, entretanto, a mãe confessa que se entregara ao General pelo filho. Depois de ouvir Madalena abrir-se para Gabriela, dizendo ter sido manipulada pela amiga e que gostava do marido e até iria com ele, Luís parte sozinho.

Deve-se questionar, nesse ponto, as razões pelas quais *Asas quebradas* teria sido selecionado para fazer parte da Coleção Vértices, ou melhor, o que a obra teria de propriamente “católico”, além do simples fato de tratar da conduta esperada de uma mulher em um casamento segundo os moldes cristãos<sup>31</sup>. Uma resposta a esta questão conduz-nos diretamente ao final da narrativa, que nos lança em uma dimensão inesperadamente complexa e obscura que a torna digna de atenção entre os demais volumes que compreendem o projeto idealizado por Nuno de Montemor.

A dimensão mais claramente católica da narrativa vem à tona no seguinte parágrafo, em tom conclusivo:

Desci [Luís, em primeira pessoa] com a vista turva e quando o automóvel partia, deitei a cabeça fora da portinhola para ver ainda uma vez a casa onde Deus me dera a provar o que devia ter sido a felicidade perfeita, se neste mundo a houvesse e, levantando os olhos, vi sair de uma janela uma mão pequenina e pálida que agitava um lenço branco. (Salvador Cristo, 1929: 101)

À primeira vista pode-se ter a impressão de que Salvador Cristo, no último momento e de forma um tanto apressada, pretendia ressaltar a dimensão religiosa que a obra até então não conseguira construir. Entretanto, como acreditamos, não se trata de simplesmente referir-se diretamente a Deus, e sim de conferir ao texto um final nebuloso em que não há propriamente um milagre ou solução providencial. Não se sabe se Luís teria perdoado a esposa e a mãe, chegando ele mesmo a duvidar se a felicidade terrena, a cuja amostra Deus o expusera, de fato poderia existir. De uma outra perspectiva, o desfecho escolhido

<sup>31</sup> “[...] e se o livro não é propriamente um livro de formação cristã, não foge, todavia, às regras a que devem obedecer os escritores de formação moral. [...] Não é um livro onde se possa colher uma lição de moral ou de apologética, a não ser o exemplo de Luís, que perpassa ao longo das cem páginas da obra como um símbolo de honestidade e de trabalho.” – ALMEIDA, José Maria de (1929, 20 de dezembro). “«Asas Quebradas» por Salvador Cristo”. *Novidades*, 10519, 4; “Não é uma obra católica, escrita para fins religiosos, exclusiva ou principalmente, mas, é uma novela sem pornografia nem inconveniências, de modo a poder ser lida por toda a gente.” – “Asas Quebradas” (1930, 19 de março). *Novidades*, 10603, 4 (originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*).

por Salvador Cristo reforça a ideia de que o perdão é algo que se aprende, e em processo, insinuando que o último parágrafo iniciaria, como que virtualmente e pelo negativo, a verdadeira história (da redenção) de Luís, aquela ainda a ser escrita<sup>32</sup>.

Diferentemente dos volumes anteriores da Coleção Vértas, *Redenção*, de Alcino Leite, terceiro colocado no concurso literário promovido pela União Gráfica, parece não ter provocado grande impacto entre os críticos<sup>33</sup>.

A novela tem início com uma cena em que rapazes e raparigas colhem uvas destinadas à preparação do vinho do Douro. Em tom gentil e com bom humor, Manuel Canelhas, caseiro do morgado, controla as atividades, assegurando que as metas se cumpram em meio às conversas paralelas que entremeiam o ritmo do trabalho. Como se acompanha, a filha do caseiro era vítima dos rumores mais correntes. Esta teria se envolvido com Zeca, filho do Senhor, colocando em risco seu casamento com António do Fundo, trabalhador da fazenda e guitarrista apaixonado que comovia a todos com sua música e seu coração sincero. Ao contrário de Zeca, cujo comportamento provocava a indignação dos trabalhadores da fazenda, António era considerado um grande rapaz, e o mais pimpão do povoado. Manuel Canelhas acreditava que o lavrador da casa do amo seria o melhor partido para Maria, filha única de cujo futuro cuidava depois da morte da esposa. Sabia bem que Zeca saía ao pai, que tratava os mais humildes como cães.

Sabe-se, depois, que Maria já não abria a janela quando passava a ronda liderada por António e que este, tomado de ciúme e desconfiando do comportamento estranho da moça, soubera do envolvimento da amada com o filho do morgado. Diante da acusação de António, Maria revela que Zeca era bom para ela e, sentindo-se pressionada, diz num rompante de raiva ser livre para casar-se com quem bem entendesse. Apesar de Maria apreciar

<sup>32</sup> Para José Maria de Almeida, “A tese do livro não é das mais felizes”, apesar de infelizmente ser verdadeira, como observa, acreditando tampouco ser das mais recomendáveis numa coleção como a Vértas. Para o crítico, o final do livro estaria em desarmonia com o temperamento pacífico e cristão de Luís, cujo comportamento não era um exemplo a ser seguido. Ver: ALMEIDA, José Maria de (1929, 20 de dezembro). “«Asas Quebradas» por Salvador Cristo”. *Novidades*, 10519, 4. Em um artigo publicado originalmente em *A Guarda*, seu autor, não mencionado, observa que “Os críticos são unânimes, quando incidem sobre o valor literário da obra [*Asas Quebradas*]. Dividem-se, fundamentalmente, quando apreciam o seu valor apologético.” – texto transcrito em “Coleção Vértas: «Asas Quebradas»” (1930, 9 de março). *Novidades*, 10594, 6.

<sup>33</sup> LEITE, Alcino (1930). *Redenção*. Lisboa: União Gráfica. No jornal *Novidades* foram publicados somente dois pequenos comentários, transcritos, respectivamente, do *Diário do Minho* e da *Revista Católica*, de Viseu – “Coleção Vértas”. (1930, 27 de julho). *Novidades*, 10731, 6; R.V. (1930, 31 de julho). “Coleção Vértas”. *Novidades*, 10735, 6. Um capítulo da novela é transcrito em *Novidades* no dia 29 de novembro de 1930, p. 3.

a amizade que tinha por António desde a infância, deixara-se encantar pela possibilidade de casamento com Zeca, a cujos galanteios de início não dera muita atenção. Seduzida pelo comportamento confiante e conquistador do filho do morgado, a filha do caseiro deixara-se hipnotizar pela possibilidade de casar-se com aquele que lhe proporcionaria uma vida drasticamente melhor.

Em meio a uma narrativa em que fica progressivamente mais acentuada a distinção entre o Bem e o Mal, bem como a divisão entre aqueles que fariam parte de um extremo ou de outro, acompanha-se a estranha luta travada entre Maria, Zeca e António, a qual sugere uma tragédia iminente. É de se supor que a inclusão dos patrões no lado do Mal, estando os trabalhadores no extremo oposto, numa estrutura narrativa maniqueísta, possa ter gerado certo incômodo nos leitores da Coleção pelo seu tom supostamente socialista ou subversivo.

A tensão intensifica-se quando António, certo dia ao seguir Maria e Zeca, coloca-se numa posição em que pode ouvi-los sem ser visto. Vem então a saber dos planos do casal, que, naquela mesma noite, fugiria para o Porto, onde o casamento aconteceria. Tendo a mãe, que o seguira, por testemunha, António vai à casa de Maria no momento combinado para a fuga e, com sua presença imponente, consegue frustrar a tentativa de rapto, fazendo com que Zeca recue de medo. O episódio resulta na humilhação completa de Maria, que, fragilizada, é tomada de uma forte pneumonia que colocava sua vida em risco. Chega mesmo a confessar-se e receber a Extrema Unção, cena diante da qual António, invadido por intensa piedade religiosa, prostra-se e pede a Nossa Senhora das Graças pela vida da amada, prometendo-lhe em troca sua guitarra.

A narrativa culmina com um crime cometido na fazenda em uma noite de violenta tempestade. O assassino deixara o corpo do Senhor do morgado à porta da casa do caseiro, Manuel Canelhas. Ao mesmo tempo, uma misteriosa voz de mulher anunciava junto à janela de António que o patrão fora assassinado.

Com a intenção de proteger Maria, ainda convalescente, António assume a culpa do crime, quando então, no momento em que era levado à prisão, é interpelado por José Queirós, que afirma ao juiz que o assassino na verdade era Zeca, que matara o próprio pai. José Queiroz, espécie de anjo da guarda de António e a quem este último queria muito bem, era um barbeiro que, dominado pelo vício da bebida e já sem clientes, passara a depender de favores alheios para sobreviver. Curiosamente, treinara o próprio cão para roubar-lhe a comida dos vizinhos, que, espantados, chegavam a atribuir os furtos inexplicáveis ao sobrenatural. No momento do crime, o barbeiro encontrava-se na fazenda roubando vinho, quando escutara golpes vilentos vindos da casa do Senhor. Apesar da tempestade forte e da

escuridão, Queirós pôde ver o filho carregando o corpo do pai, crime comprovado, diante do juiz, pelo medalhão com o retrato de Zeca que o cão então agarrara e trouxera-lhe pela boca. Diante da acusação, Júlia Grifa, uma antiga criada da fazenda, confessa que ajudara o filho do patrão e que era dela a misteriosa voz que António escutara. Ao entregar o verdadeiro assassino à polícia, o velho barbeiro teve que assumir o crime que era seu, ato que confere dignidade àquele que todos tomavam por um bobo.

Ao final, numa violenta crise, Maria pede perdão a António. Sabe-se, depois, que os dois se casaram e que António depositara aos pés a Virgem a prometida guitarra.

É notável em *Redenção* o modo progressivamente dramático e coeso com que a narrativa se desenvolve. De início mergulhados em uma plantação de uvas, é lá, entre os trabalhadores, que sabemos dos rumores sobre as três personagens centrais da história, conflito esse que logo depois acompanharemos, como testemunhas, por meio de cenas essenciais que funcionam como “*flashes*” carregados de tensão. Sem propriamente interromper o ritmo da narrativa, a caracterização das personagens ligadas de forma mais direta ao conflito central é potencializada em momentos particulares, o que possibilita uma dupla experiência: num universo cada vez mais marcado entre o Bem e o Mal, podemos assim conhecer mais a fundo personagens cujo papel já ficara claro, mas também aquelas cuja importância só podemos ainda intuir, como é o caso do barbeiro Queirós.

O contraste entre a linguagem do narrador, quase sempre em terceira pessoa, e a das personagens, a cuja voz se tem acesso quase sempre em discurso direto, denuncia, além da intenção de presentificar os fatos, que assim acontecem diante de nossos olhos, o objetivo de conferir cor local ao texto, o que é confirmado por diversas passagens descritivas, como a da sesta dos trabalhadores (Leite, 1930: 13), a do vale do Tua (*ibid.*: 14-15) e a da casa-grande (*ibid.*: 33-35), além da transcrição das canções cantadas por António (*ibid.*: 17; 21)<sup>34</sup>. Num ambiente culturalmente determinado, portanto, é que se aprofunda o drama de António, em torno do qual o tema central da narrativa se desenvolve de forma mais evidente: a estreita relação entre sofrimento e redenção.

Logo após saber sobre a fuga de Maria e Zeca, o mero ciúme, que então dava o tom ao comportamento de António, reveste-se de tintas mais nobres, relevando assim uma trajetória marcada pelo sofrimento, espécie de calvário pessoal: “E subindo, subindo dolorosamente o seu calvário, quase extenuado, quase exangue, como o *Ashaveus* da lenda,

<sup>34</sup> O narrador raramente assume-se em primeira pessoa (p. 47) e por vezes a intenção é expressar algum comentário ou julgamento pessoal (p. 52). Como quem quisesse reforçar estar do lado do Bem, utiliza o pronome “nós” em determinados momentos, irmanando-se assim aos seres humanos, às pessoas de bem (p. 82).

as coisas, à sua volta, tinham para si uma tristeza incomensurável” (*ibid.*: 82-3). Ao final dessa passagem, Antônio, que subira no Carpinteiro, monte que dominava o povoado, supostamente para suicidar-se, “num êxtase de mártir que ascende a Deus” reza a Ave-Maria ao bater dos sinos da igreja (*ibid.*: 84). Mais adiante, ao saber que Maria se recuperava da grave doença que a acometera, Antônio percebe que a alegria efêmera que sentia dava rapidamente lugar a “uma tristeza esmagadora, uma dor que acabou de lhe rasgar o martirizado peito, num paroxismo inexorável. «É que ela salvara-se para que o seu inferno fosse cada vez maior»” (*ibid.*:105).

Ainda que não se possa acompanhar de dentro e verticalmente o drama interior da personagem central de *Redenção*, verifica-se um esforço de Alcino Alves de transcender os limites dos comentários do narrador. O inferno em que Antônio mergulha é mimetizado por um assustador temporal que se forma durante a noite do crime e que o povoado jamais havia visto igual – “Parece que os elementos atacados de loucura destruidora se compraziam em revolucionar a natureza avassalando tudo, soterrando todas as coisas, na orquestração dantesca dos seus indômitos ruídos” (*ibid.*: 109-110).

Quanto ao ato criminoso propriamente dito, apesar de Antônio ter se entregado para proteger Maria, não envolve aquele diretamente; não serve, portanto, como elemento intensificador de seu sofrimento, antes como artifício para construção de uma atmosfera de mistério policlesco cuja resolução acaba unindo-o a Maria num desfecho dramático. Como consequência, o casamento dos protagonistas e o cumprimento da promessa à Virgem não contribuem exatamente para o processo que culmina com a redenção de Antônio, mais parecendo um final feliz de encomenda para uma história de amor conturbada – e de cores socialistas – no meio rural português.

Não seria arriscado afirmar que a notada indiferença com que *Redenção* foi recebida teria sido determinada em grande parte pela dimensão política da narrativa e as interpretações que esta certamente gerou. Isso teria interferido nas novas mudanças nos planos da União Gráfica. *Sangue*, de Augusto César Pires de Lima, volume que se seguiria à novela de Alcino Alves, é publicado, mas por uma outra editora. O fato certamente justifica o atraso de *Os Senhores de Montalto*, de Luís Chaves, que passa a ser anunciado como volume que encerraria a Série 1 da Coleção Vértitas, deixando temporariamente em suspenso, por consequência, *O pintor de Santas*, de Horácio de Castro Guimarães<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> A respeito dos planos iniciais para a Série, ver: “Um ideal em marcha: ‘A Coleção Vértitas’” (1929, 18 de julho). *Novidades*, 10366, 1. Sobre o anúncio do concurso para a Série 2 e suas regras, consultar: “Coleção Vértitas” (1931, 4 de fevereiro). *Novidades*, 10918, 1. Neste último, ainda que se afirme o contrário, a Coleção

Em uma peça de propaganda publicada no jornal *Novidades* em 27 de setembro de 1931, anuncia-se em uma lista de publicações da Coleção Vértitas *Os Senhores de Montalto*, que ganha foco, no dia seguinte, como novidade literária<sup>36</sup>. É absolutamente patente o silêncio dos jornais, em particular o sempre tão presente *Novidades*, quanto à novela de Luís Chaves, que não teria recebido um comentário sequer dos articulistas, cuja atenção, a partir de 20 de outubro, só se voltava para *A Virgem*, de Nuno de Montemór. Se é em meio ao silêncio que termina a Série 1 da Coleção Vértitas, é ele também que domina o período de espera pela Série 2 – “Como os prelos não têm gemido e os jornais emudeceram com o noticiário sobre tão interessante e meritória ideia, podia muita gente interessada, e sobretudo os assinantes, supor que ela murchara como qualquer flor outoniça. Não sucedeu assim, felizmente”<sup>37</sup>.

Um capítulo marcado por certo tom professoral abre a novela de Luís Chaves. Nele, a configuração geográfica detalhada do Montalto aos poucos deixa explícita sua verdadeira função: reforçar o percurso daqueles que, outrora nobres donos daquelas terras, abandonaram-nas pela vida faustosa de Lisboa. Define-se assim uma espécie de moldura para a trama que se desenrolará, marcada pela decadência.

A personagem principal da narrativa é José, filho da fidalga de Montalto, que também tinha uma filha, Amélia. Formado em Direito em Coimbra, é à terra que o jovem visionário dedicava sua paixão, apego esse que antecipa uma trajetória oposta à do avô e à do pai, os quais, seduzidos pela vida extravagante da capital, perderam quase toda a fortuna.

---

dá sinais de ter perdido sua força inicial. Retoma-se uma argumentação já um tanto desgastada –pela repetição – sobre a importância do projeto liderado por Nuno de Montemór e, além disso, estabelece-se uma nova regra, segundo a qual autores novos e já consagrados teriam suas obras publicadas de forma alternada. Os 15% sobre o preço da capa a que tinham direito os autores só seriam recebidos diante da condição de se venderem os 2000 exemplares editados (10025 para o autor e 75 para ofertas).

<sup>36</sup> CHAVES, Luís (1931). *Os Senhores de Montalto*. Lisboa: União Gráfica.

<sup>37</sup> J.M.A. (1931, 21 de novembro). “Uma ideia em marcha: a ‘Coleção Vértitas’ vai entrar na 2ª série”. *Novidades*, 11203, 1 (com transcrição de entrevista com Nuno de Montemór). Ao divulgar o seu novo livro em Lisboa, Nuno de Montemór esforçava-se em defender a importância do seu projeto, agora em sua Série 2, justificando que da nuvem de concorrentes, pouquíssimos foram os escolhidos. Anuncia, como promessa a abertura da nova série com um nome ilustre, Ladislau Patrício, o que de fato não chega a acontecer. Em entrevista posterior, Nuno de Montemór explica que “A elite tem [correspondido ao seu esforço, tendo em conta a Coleção Vértitas], mas o grande público fraqueja ainda. Muitas famílias católicas ainda não compreendem a elegância espiritualíssima que há em dar lugar, na sua casa, a uma estante onde tenham os escritores do seu campo”. O escritor sugere ainda que parte do problema seriam os novos, que exigiam da editora, entre outros, a glória fácil. – *Apud* “Coleção Vértitas” (s/d). *Novidades*, 11341, 6 ( com transcrição de entrevista cedida por Nuno de Montemór).

Este último, desesperado pela ruína fatal, suicidara-se em uma casa de jogo, deixando a esposa com dois filhos numa situação de relativa modéstia. Ainda que José tivesse planos concretos em relação às terras que ainda restavam à família, a empreitada assumida pelo “artista-lavrador” revestia-se de cores mais nobres: “– Tanto... ou tampouco não são os meus desejos. Vingar a terra, vingar a raça e consagrar-me com os antepassados... Nada mais” (Chaves, 1931: 29). Representava, assim, “alma portuguesa de lei” (*ibid.*: 51). Sobre a ruína que progressivamente arrasava os do Montalto pairava, aos olhos de alguns, o mau agouro, em relação ao qual, para proteger os planos do noivo sonhador, Isabelinha faz uma promessa a Nossa Senhora.

Os planos de José são abalados quando, por meio de um advogado, a fidalga do Montalto sabe que o marido a enganara, fazendo-a assinar um documento que dava a ele o poder de alienar quaisquer bens sem a intervenção particular da esposa. Além disso, como pagamento de mais uma dívida de jogo, duas quintas deveriam ser cedidas a Sebastião de Melo Carneiro, entre as quais a da Feiteira, onde se concretizava, aos poucos, o projeto de José.

Compartilhando com a mãe e a noiva da mesma fé em Deus, José decide lutar pelos seus direitos, tentando um acordo com aquele a quem teria de entregar as quintas da família, o qual envolvia uma indenização pela parte da obra já iniciada e pelos benefícios instaurados. Miguel de Canavarro Carneiro era filho do fidalgo com quem o pai de José contraía a dívida e representava os interesses da mãe quando de sua visita à casa dos senhores do Montalto. Descobre-se, então, que o jovem engenheiro era o belo rapaz por quem se encantara, no Porto, Amelinha, irmã de José que voltara do colégio após a notícia de mais uma tragédia que recaía sobre a família. Como José e Amelinha, Miguel também experimentara a falência econômica da família, o que não significa que esse fato atenuasse a rivalidade que se estabelece entre eles.

Miguel é então convidado para uma visita à Feiteira para que pudesse dar seu parecer sobre o trabalho já iniciado por José. Defendendo o lado dos patrões, os trabalhadores da quinta organizam-se e atacam violentamente o engenheiro, que, ao fugir, ferido, é socorrido por Amélia, auxiliada por Isabelinha. Com a intenção de proteger o caseiro, José entrega-se à polícia como responsável pelo motim, o que por sua vez resulta na humilhação de Miguel, que resolve então desistir da queixa.

Pouco tempo depois, em carta a Amélia, que acreditava ter salvado sua vida, Miguel devolve os documentos relativos à cessão das quintas para que a jovem os destruísse, como esta já havia sugerido que o fizesse. A fidalga do Montalto atribui o fato a um milagre realizado por Nossa Senhora do Pópulo, a quem fizera uma promessa, enquanto José credita

a vitória à irmã. Pode-se ainda pensar que se cumprira a promessa feita por Isabelinha quanto ao mau agouro que perseguia os senhores do Montalto.

Como é comum nas obras selecionadas como parte da Coleção Véritas, a narrativa de *Os senhores de Montalto* desenrola-se num contexto culturalmente particular, cuja cor local é ressaltada pelo narrador. O tom teórico do capítulo que inicia a novela reaparece em passagens mais informativas, como aquela sobre as encenações da Paixão de Jesus, velho costume da Semana Santa, na qual, inclusive, encontram-se referências fora do universo ficcional – “Aí decorria a representação, resto adulterado de correções e aumentos de qualquer ato velho: o de Baltasar Dias talvez, ou de Francisco Vaz, que Antero de Figueiredo viu representar em Terras de Miranda, e de que fala nas suas *Viagens em Portugal*” (*ibid.*: 35). Tais passagens, se interrompem o ritmo da narrativa e provocam certo estranhamento, não deixam de justificar-se pelo objetivo de contar, mais que a história de uma família, a saga de uma raça nobre de portugueses lutando contra a decadência que acomete os que traem o amor que têm pela terra. Tais comentários poderiam ser estendidos ao modo como se dá o contraste entre a linguagem do narrador e dos fidalgos e aquela dos trabalhadores rurais. Mais que propriamente conferir cor local ao texto, a linguagem utilizada para reproduzir a fala destes últimos acaba idiotizando-os, evidenciando assim a superioridade dos Senhores, sempre reverenciada pelo amor servil e pela extrema gratidão dos seus subordinados.

No seu todo, a história poderia ser lida como uma ilustração da seguinte fala de José: “– Tenho fé! E Deus escreve direito por linhas tortas” (*ibid.*: 75). Nesse sentido, todas as atribuições por que passa a personagem, num percurso em que o jovem sonhador restituiria a honra da sua família, seriam uma demonstração de como é impossível delimitar a sombra de Deus no mundo, que possui sua própria lógica. Entretanto, a fé dos últimos senhores de Montalto – reiterada constantemente pelo narrador –, bem como as promessas feitas – e atendidas – pelas personagens da fidalga e de Isabelinha acentuam na novela uma sobreposição de dois determinismos cujos limites se confundem: os desígnios divinos e a predestinação de uma raça nobre de portugueses. Nas palavras de José, “Tudo por aqui foi nosso, até que por nosso mal daqui se partiram os Senhores do Montalto. Como se perde e se forma uma raça de dominadores! Criada para vencer, converte-se depressa em raça vencida! É o fim das raças, que perdem a sua estrela, e mareiam sem norte” (*ibid.*: 22).

A publicação de *Maria Violante*, da ilustre senhora portuguesa Arminda Amélia, é anunciada por Nuno de Montemor em 23 de abril de 1932, livro posto à venda no dia 28 de abril<sup>38</sup>.

De acordo com a novela, a jovem Maria Violante, ao deixar o colégio, sente estar pronta para conhecer o mundo e experimentar o amor e a sensação de liberdade que a vida poderia lhe oferecer. Era a filha mais nova do visconde e da viscondessa de Riba Mar e tinha dois irmãos, Vasco e Maria da Graça, cujo comportamento contrastava com o seu, mesmo porque esta demonstrava a intenção de entrar para um convento.

Chega o dia do tão aguardado baile de 18 anos, em que Maria Violante seria apresentada à sociedade. Ainda que um tanto decepcionada com o comportamento artificial dos rapazes, a jovem desfruta mais do evento que Maria da Graça, a qual, deslocada e afastada dos demais, tem a certeza de que sua vocação a chamava.

Sabe-se, pelo diário que Maria Violante escreve um ano depois da saída do colégio, que Vasco se casara com Ana Maria e que Maria da Graça partira para o convento. Quanto à autora do diário, questionava-se por que não se sentia completa e feliz. Decidida a casar-se por amor, e já um tanto farta de representar a comédia mundana, Maria Violante recusava os pretendentes para ela escolhidos, ao passo que passa a revelar crescente interesse em Luís de Meneses, rapaz com quem costumava dançar e que se mostrava indiferente a ela.

Certa vez, Maria Violante ouve uma conversa de Luís a um amigo, a quem o rapaz revela seu amor por ela, sentimento que deveria permanecer em segredo pelas diferenças sociais que separavam o casal. Luís não gostaria que Violante o visse como um caçador de dotes. Ainda perplexa pela verificação do amor correspondido que lhe traria enfim a felicidade que tanto almejava, Maria Violante é informada pelo pai sobre a ruína econômica

<sup>38</sup> ARMINDA AMÉLIA (1932). *Maria Violante*. Lisboa: União Gráfica. O anúncio da publicação encontra-se em "Coleção Vértices" (s/d). *Novidades*, 11341, 6. A atitude da crítica parece repetir-se nos comentários a *Maria Violante* publicados em *Novidades*, os quais apresentam uma síntese da obra acompanhada de elogios ao estilo terno, emotivo e sensível, seguidos por vezes de pequenas ressalvas sobre os méritos da escritora, ainda iniciante – "Coleção Vértices (2ª série)" (1932, 28 de abril). *Novidades*, 11346, 1; ALMEIDA, José Maria de (1932, 20 de maio). "Maria Violante". *Novidades*, 11367, 6; "Maria Violante" (1932, 21 de maio). *Novidades*, 11368, 6 (transcrição de um artigo publicado originalmente em *Jornal da Beira*); "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 8 de junho). *Novidades*, 11386, 6 (originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*); "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 9 de junho). *Novidades*, 11387, 6 (originalmente publicado em *A Ordem*); "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 20 de junho). *Novidades*, 11398, 6 (originalmente publicado em *A Guarda*); P.C. (1932, 21 de junho). "Maria Violante por Arminda Amélia". *Novidades*, 11399, 6 (originalmente publicado na revista católica *A Esperança*).

em que sua família se encontrava. Ao contrário da filha, cuja fé em Deus a guiava em sua trajetória de sofrimento, o visconde sucumbe diante da privação. Sem paciência para sofrer, morre pouco tempo depois de revelar a falência à menina. Quanto à mãe, os olhos cegam completamente, passando a levar uma vida de extrema tristeza.

O sofrimento por que passa Maria Violante intensifica-se diante do sacrifício que faz pela mãe: mente a Luís sobre seus sentimentos, dizendo casar-se somente com um homem muito rico. Desanimada mas no fundo escondendo a mesma ânsia de vida de outrora, Violante compartilha seu sofrimento com uma tia sua, Maria Luísa, a qual, depois de um ano, comunica-se com Luís, que se encontrava na África, contando-lhe os verdadeiros sentimentos de sua sobrinha. A narrativa termina com o casamento de Luís e Maria Violante na capelinha da aldeia.

À medida que a narrativa avança, torna-se mais evidente o verdadeiro tema de *Maria Violante*, que poderia ser sintetizado na seguinte passagem da *Imitação de Cristo* que serve de epígrafe ao segundo capítulo da segunda parte da novela – “Viver é sofrer! Quem mais sofre é quem não sofre com paciência” (Arminda Amélia, 1932: 87). Ao contrário, porém, de acompanharmos as repercussões mais profundas do sofrimento em mergulhos no interior da personagem central, a voz que sobressai é a do narrador, que, com seu empenho em explicar os fatos e ilustrar o modo como é preciso encarar o sofrimento, como se houvesse uma receita para isso, acaba por tornar uma dimensão potencialmente profunda em esquema que choca pelos artifícios utilizados. Nesse sentido, é gritante o contraste que em poucas linhas se cria entre os pais de Violante e as duas filhas no que toca o modo como lidam com o sofrimento. Epígrafes, citações como a de Pierre Alciette (*ibid.*: 98-9) e intervenções esclarecedoras, como a seguinte, evidenciam um narrador-autor desesperado em convencer-nos do caminho certo a seguir, como se não pudéssemos, por nós mesmos, apreendê-lo do texto – “Se soubermos contentar-nos com o que Deus nos quer dar, seja muito, seja pouco, podemos considerar-nos felizes, e somo-lo de fato... Temos tudo o que desejamos... porque desejamos só o que temos! O resto, nada vale e nada dá” (*ibid.*: 89)<sup>39</sup>.

À primeira vista, a estrutura narrativa de *Maria Violante* sugere uma diversidade de recursos utilizados: há trechos de um diário e cartas e quadras transcritas. Um olhar um

---

<sup>39</sup> Discordamos aqui das seguintes impressões de um colaborador do jornal *Novidades* – “Mais porém que o enredo, alias revelador duma imaginação criadora fecunda, a novela vale pelas considerações com que a autora esmalta a miúdo a narração, e pela beleza artística dos conceitos que nela verteu, às mãos cheias, a sua alma de poeta” – “*Maria Violante*” (1932, 21 de maio). *Novidades*, 11368, 6 (publicado originalmente em *Jornal da Beira*).

pouco mais atento, porém, é suficiente para verificar que, não raro, Maria Violante constitui, antes de mais nada, pretexto para que se ouça a voz do narrador-autor, que se identifica, em várias passagens do texto, como mulher – “Se não podemos desempenhar na vida os papéis para que, instintivamente, somos atraídas – esposas e mães – não maldigamos a sorte, não esqueçamos que somos mulheres, e nascemos para amar e não para odiar” (*ibid.*: 30-1). Por vezes, o efeito desastroso da manipulação do narrador-autor chega a constranger – como aliás é o caso da passagem citada há pouco –, o que fica particularmente evidente nas passagens do diário em que diálogos longuíssimos são transcritos em sua íntegra e com riqueza impressionante – e inverossímil – de detalhes (p. 58-62), ou então quando Maria Violante sintetiza, como quem quer explicar convenientemente ao leitor, momentos de sua vida (*ibid.*: 68).

O maior mérito de *Maria Violante* é assumir, sem pudor, o público feminino como leitor-alvo da Coleção Vértices – “As palavras de amor que os dois trocaram, enquanto chegavam a casa, deixamos à perspicácia das jovens leitoras o trabalho de as adivinhar...e à experiência das mais velhas o prazer de relembrem momentos idênticos...” (*ibid.*: 138).

Ainda sob o impacto do lançamento de *A hora vermelha*, de Nuno de Montemor, é publicada a novela *O pintor de santas*, de Horácio de Castro Guimarães, em 20 de abril de 1933<sup>40</sup>. A narrativa tem início em meio a um diálogo entre Ana Maria e Afonso de Meneses, seu pai, numa carruagem de comboio, em uma viagem “das costas do Mediterrâneo às margens estremenhas do Atlântico” (Guimarães, 1933: 11). Trata-se essa de uma passagem em que a paisagem do Minho – onde se encontravam no momento – é descrita de maneira sobrecarregada de adjetivos, reproduzindo o olhar de Afonso de Meneses e antecipando uma narrativa entremeada – para não dizer entrecortada – de descrições detalhadas e “pequenas palestras” proferidas pela personagem do pintor de santas. Depois da morte da esposa – quatro anos antes –, a filha e a Arte tornaram-se os únicos amores que lhe restavam no mundo, muito embora a pequena reconhecesse nas santas que o pai pintava a imagem da mãe. Ainda que, aos olhos dos demais, Afonso de Meneses fosse mais

<sup>40</sup> GUIMARÃES, Horácio de Castro (1933). *O pintor de santas*. Lisboa: União Gráfica. Quanto aos artigos publicados em *Novidades*, são elogiosos do estilo do escritor, de sua linguagem bem portuguesa e do modo como teria representado o minhoto da gema e a cidade de Guimarães – “‘O Pintor de Santas’ por Horácio de Castro Guimarães” (1933, 20 de abril). *Novidades*, 11695,1-2; MONFORTE, Frederico de (1933, 3 de junho). “‘O Pintor de Santos’”. *Novidades*, 11744, 6 (publicado originalmente em *A Ordem*); CARVALHO, Herculano de (1933, 10 de junho). “‘O Pintor de Santas’”. *Novidades*, 11745, 1 (originalmente publicado em *Correio de Coimbra*); AGOSTINHO, José (1933, 23 de agosto). “‘O Pintor de Santas’ por Horácio de Castro Guimarães”. *Novidades*, 11819, 6 (originalmente publicado em *A voz*).

conhecido pelos retratos que propriamente as santas que pintava, o artista dizia dedicar-se aos primeiros por uma questão de sobrevivência.

Ficaram ambos hospedados na casa do tio do pintor, Luís de Meneses, onde também moravam suas duas filhas, Constança e Maria Luísa, e também a irmã deste, Maria José. Sobre Luís de Meneses, sabe-se que se casara com Dona Leonor de Almeida, mulher de ideias avançadas que, inadaptada à vida na província, fugira depois de oito anos de casamento, deixando o marido, que passara então a dedicar-se aos estudos – era agrônomo – e às duas filhas pequenas.

Logo na primeira noite na casa, Afonso ouve a prima Constança e Margarida, uma velha criada, a conversar em segredo, ficando o artista inquieto pelo misterioso drama que não podia compreender. Com o passar dos dias, torna-se progressivamente mais próximo da prima, que, numa tarde em que regressavam de uma novena do mês de Maria, fala ao pintor de um projeto antigo de Luís de Meneses: mandar construir uma capela, ao lado esquerdo do altar-mór da Igreja de São Francisco, que servisse de túmulo à grande benemerita do convento, Dona Constança de Noronha, primeira Duquesa de Bragança e mãe da pobreza – a chamada Duquesa Santa.

Desde esse dia, Afonso passa a trabalhar em seu ateliê em um grande quadro que seria o fundo da projetada capela, já apaixonado que estava pela prima de vinte anos. Constança desconfiava de que a paixão do pintor pelo projeto confundia-se com os sentimentos que este nutria por ela, até que o primo declara que a amava. Diante da declaração, Constança nega-se a casar-se com ele, entregando o sofrimento decorrente de tal recusa a Deus. A jovem confessa-lhe, depois, que fazia isso pela mãe: implorando a intercessão da Duquesa Santa, havia prometido a Deus que entraria em um convento caso a mãe se arrependesse e voltasse à casa que abandonou, o que significava que só pela morte da mãe estaria ela livre da promessa. Na verdade, Constança fizera tal promessa depois de ter tido um sonho revelador e, no momento em que conversava sobre isso com o primo, sabe que o Capelão, Padre Francisco, recebera uma carta da mãe, que pretendia obter o perdão do marido, tendo ela também tido uma revelação quando de sua visita a Lourdes, na França.

Acreditando ter morrido e ressuscitado unicamente para o amor da filha, Afonso de Meneses tem ainda que lidar com a decepção da menina, que, ao observar a Santa Catarina de Celióbriga que o pai pintara, fica decepcionada ao reconhecer na imagem os traços da prima Constança, e não os da mãe. Ao explicar a Ana Maria que Constança era uma santa que sofria por todos, sabe pela filha que naquele dia chegaria Dona Leonor de Almeida e que esse era o segredo que ouvira. O pintor decide então partir com a filha para Roma, onde estariam ambos mais próximos da falecida esposa.

Não se sabe, ao final, se o pintor de santas tomara consciência de seu amor inabalável pela esposa falecida, ou se simplesmente fugia da prima Constança e do amor “proibido” que sentia por ela, o qual, devido à promessa, não poderia ser realizado e que, além disso, inevitavelmente abalaria sua relação com a filha. Seria possível acreditar que o sofrimento de Afonso de Meneses é que no futuro o libertaria, como se, de modo indireto, Constança tivesse deixado a ele o legado do verdadeiro sentido do sofrimento. Trata-se, porém, de uma leitura não sustentada pela narrativa de Horácio de Castro Guimarães, a qual não alimenta questões mais profundas, parecendo evidenciar nessa passagem final, não os sentidos mais profundos do texto, mas sim os seus maiores defeitos.

Ao longo de toda a novela, o foco recai sobre Afonso de Meneses, o pintor de santas, o que não significa que a construção da personagem se dê de modo vertical. Trata-se, na verdade, de uma personagem rasa, unidimensional, a cujo interior só temos acesso em momentos exageradamente dramáticos em que as palavras proferidas sugerem uma complexidade de construção que de fato não existe, como que ditas por um fantoche: “Morri... sim, minha filha! Morri... mas ressuscito agora, para o teu amor, – para ti!” (*ibid.*: 85); “– Para onde há-de ser, meu amor?! Para Roma... Para longe de aqui... e mais perto da Mamã!...” (*ibid.*: 94).

À primeira vista, porém, a impressão do leitor pode ser a de que se conhece a fundo a psicologia de Afonso de Meneses, impressão essa produzida por um narrador que assume para si uma sensibilidade de olhar que na verdade é a da personagem principal. Ao reproduzi-la, como se se apropriasse do olhar acurado do pintor e de sua paixão pela arte, o narrador, de modo perverso, revela mais sobre a “elevada cultura” do autor do texto, que propriamente sobre o drama interior do pintor de santas.

A passagem descritiva da paisagem minhota que marca o início da narrativa é um bom exemplo desse narrador que conta a história como se pintasse uma tela, pelos olhos da personagem principal, e sem necessariamente marcar a transição entre o olhar que é seu e o que é desta última (*ibid.*: 12-13). De fato, tal procedimento confere certa fluência à narrativa, que, em certo nível, mostra-se assim mais organicamente construída. Entretanto, nem sempre esses momentos se justificam, e em muitos deles, a perspectiva do narrador, colada à da personagem, não se volta para a paisagem, mas para temas nobres como arte, pintura, história, fé e religião, entre outros. A narrativa marca-se, assim, por passagens que se revestem de um tom “filosofante” e soam mais como pequenas aulas ou palestras – quando não sermões – proferidas para incrementar os conhecimentos culturais do leitor e nem sempre relevantes para a construção da personagem de Afonso de Meneses (*ibid.*: 28-29; 50-58; 61-64). O narrador chega ao ponto de, em um momento em que

elucubrava sobre a história de Dona Constança de Noronha, incluir, no corpo da narrativa, uma citação do frade biógrafo da Duquesa Santa, relevando assim todo o artificialismo de uma narrativa que, em sentido último, parece servir como pretexto para Horácio de Castro Guimarães, seu autor, demonstrar seu conhecimento sobre temas elevados.

É preciso observar que tudo isso apresenta-se, em *O pintor de Santas*, envolto em uma atmosfera pretensamente religiosa, centrada na promessa de Constança, o que justificaria assim o rótulo de obra católica. Entretanto, a dimensão supostamente religiosa da novela não chega sequer a desenvolver-se: mal a promessa de Constança é anunciada ao pintor, a jovem recebe a notícia de que a mãe voltaria, ambas movidas, como se sabe, por uma mesma “revelação divina”. A partida do pintor de santas com a filha mais parece um desfecho conveniente a uma historinha que efetivamente não merece a atenção de um leitor cuja sede de cultura (religiosa) já fora saciada.

## A OPÇÃO PELA FORMA NOVELESCA

Como foi possível acompanhar, inaugura-se a Coleção Véritas sob o signo da restauração da literatura e da arte cristãs em solo português. Bem mais que lançar novos escritores cristãos por meio de um concurso literário que lhes conferia privilégios nunca antes vistos no mercado editorial, esse ambicioso projeto idealizado por Nuno de Montemór alimenta a sempre aberta discussão em torno de conceitos nebulosos e controversos como o de “literatura religiosa”, “literatura católica”, ou então, quando se tem em conta particularmente o contexto francês, o de “romance católico”.

Em uma entrevista concedida ao jornal *Novidades* no momento da publicação de *O avô*, livro com o qual era lançado o primeiro volume da Coleção, Nuno de Montemór esforça-se em alertar leitores e críticos sobre a necessidade de encarar o seu livro como obra de criação artística inspirada nas exigências morais do catolicismo, e não exatamente obra de edificação (*Apud* “Coleção Véritas”, 1928, 15 de outubro: 1)<sup>41</sup>. Tendo-se em conta que, em grande medida, *O avô* deveria ser encarado como modelo aos escritores que então começavam, não seria arriscado pensar que o caminho a seguir implicava um desafio, que era o de conciliar, sem detrimento da qualidade artística, as duas formas ou dois gêneros

<sup>41</sup> Neste artigo Nuno de Montemór faz referência à obra de Cerejeira, *A igreja e o pensamento contemporâneo*: “Literatura católica não quer dizer, necessariamente, literatura de edificação, mas sim literatura que, sem nada perder das exigências da técnica literária, sem a qual não há obra artística, se inspira nas verdades e exigências morais do catolicismo”.

a que, segundo Pinharanda Gomes, o catolicismo teria dado origem: o criador – no qual se enquadraria o romance – e o dedutor – sendo este o terreno da filosofia e da teologia, por exemplo (Gomes, 1960) .

As obras que fazem parte da Coleção Véritas, quando lidas fora do contexto em que o projeto foi concebido, apontam para aquele que teria sido o grande engodo em que teriam caído os escritores em sua tentativa de ultrapassar a dimensão meramente edificante de suas obras: a opção pelo despojamento, pela simplicidade.

Com algumas exceções, os volumes da Coleção marcam-se pela descomplicação em relação à trama e, quando não, por certa pressa em chegar ao grande desfecho, geralmente dramático. Quanto aos recursos narrativos, em meio a passagens descritivas de forte apelo sensorialista, o uso do discurso direto destaca-se como forma de as personagens falarem por si mesmas, muito embora sobressaia não raro a voz do narrador, que, confundindo-se com o autor, faz questão de esclarecer quaisquer ambiguidades, deixando claro aquele que deveria ser o ensinamento principal do texto. Como resultado, as narrativas desenvolvem-se num sentido horizontal, mesmo porque as personagens por vezes parecem mais esquemas que seres humanos, bonecos manipulados por uma lógica nem sempre tão misteriosa que simula a providência divina. Os aspectos obscuros dos textos não parecem resultantes de exigências que teriam levado os escritores a trilhar caminhos novos de exploração; antes, quase sempre soam como resultado de incompetência ou falta de talento. Em termos gerais, a simplicidade conduz a um efeito oposto ao desejado, reforçando a impressão de que lemos não exatamente uma grande obra literária, mas um exemplo de literatura devocional que privilegia o novelesco.

Em seu clássico *A criação literária*, Massaud Moisés (1978) não esconde sua falta de apreço pela novela em relação a formas literárias como o romance e o conto, por exemplo. Marcada, segundo o crítico, por um mínimo de profundidade e um máximo de anestésico, baseada na contemplação mais que na interrogação, a novela constituiria, mais que nada, mero passatempo ou sedativo (*ibid.*: 61-62); limitações essas que, em certa medida, já se identificavam de forma mais ou menos assumida em nossos comentários sobre os volumes da Coleção Véritas.

Uma observação do crítico, entretanto, faz-nos questionar mais de perto nossas críticas e, num sentido último, a opção pela forma novelesca entre os autores da Coleção: “Pedir-lhe [à novela] densidade, altura, verticalidade, dramatismo, enfim, tudo quanto cabe no romance e pode estar no conto, é exigir-lhe o que francamente não pretende dar, nem dela espera o leitor comum” (*ibid.*: 62).

Ao tratar de elementos como tempo, espaço e estrutura na novela, Massaud Moisés chama a atenção para um mecanismo que caracteriza, sem exceção, as obras da Coleção Véritas, este visto por nós como um dos principais problemas quando o objetivo central não é exatamente edificar o leitor: a necessidade de o narrador explicar demais as personagens, como se não nos desse a chance de compreendê-las por nós mesmos.

Para o crítico, tal mecanismo estaria particularmente ligado à questão do tempo na novela. Ainda que “dono do tempo”, o narrador teria tal liberdade condicionada pelas próprias limitações de pluralidade dramática [ “unidade inserida dentro do contexto dum universo pluriforme de unidades (*ibid.*: 63)]:

[...] o novelista pode acompanhar, mas não acompanha, a personagem desde o nascimento até a morte. Como lhe interessam os momentos em que ela atua como centro da situação dramática, o novelista reduz-lhe o passado a umas poucas linhas, àquilo que se vincula diretamente com o drama e ajuda a compreender-lhe o comportamento. Visto que a ação, regra geral, conduz à morte, à fuga, ao exílio, ou formas semelhantes de afastamento de cena, o futuro está resolvido por si próprio, e o escritor dele não cuida. (*ibid.*: 64)

Como explica Massaud Moisés, os esclarecimentos fornecidos pelo narrador não resultam normalmente em análise psicológica, mesmo porque a novela é a narrativa da ação por excelência, esta não dissimulando “qualquer profundidade de situação ou de fluxo mental da personagem: tudo o que não seja ação encerra pouca ou nenhuma importância” (*ibid.*: 66). A necessidade de não interromper o fluxo dos acontecimentos implicaria, ainda, o predomínio das “sínteses psicológicas”, bem como a “simplicidade maniqueísta da psicologia das personagens”, não estando da novela ausente a “dissertação moral” (*ibid.*: 68-69). Como resultado – e isso é evidente nos volumes da Coleção Véritas – a impressão de que as personagens parecem mais bonecos que seres humanos, faltando-lhes a agitação íntima (*ibid.*: 70).

Diante de tais considerações, como explicar a adoção da forma novelesca, por si só limitante, por escritores que pretendiam, como parte de um grupo de eleitos, transformar as bases em que se fazia literatura católica em solo português, e que questionavam, inclusive, o caráter eminentemente educativo dessa literatura, defendendo sempre seu estatuto de arte? Teria sido esse o engodo de que teriam sido vítimas tais autores, ou seja, associar equivocadamente a forma novelesca – em sua “simplicidade” – à possibilidade de atingir o sublime, o espiritualmente elevado? Assumir que a intenção teria sido justamente a de reinventar a novela implicaria, por sua vez, reconhecer o fracasso dessa ambiciosa tentativa,

ainda que paire a sombra de que tenhamos sido rigorosos demais ao cobrar dos volumes da Coleção a profundidade que, segundo Massaud Moisés, a novela jamais poderia oferecer, tampouco dela poderiam esperar os leitores.

O despojamento que caracteriza os volumes da Coleção *Véritas* ganha novos contornos quando reavaliado à luz da literatura religiosa portuguesa da época contemporânea. Como observam José Tolentino Mendonça e Paulo Pires do Vale, tendo em conta a literatura religiosa portuguesa dos séculos XIX e XX,

são poucos os que experimentam, ou pelos menos revelam nos seus escritos, a luta agónica na sua relação com o sagrado. Pelo contrário, encontramos muitos exemplos de uma familiaridade inquestionada, sem se dar muito conta da complexa realidade do fenómeno religioso. Descansa-se numa cómoda satisfação de conhecer ou de dizer Deus. (Jorge, 2000: 134)<sup>42</sup>

Os críticos complementam ainda que a literatura portuguesa em geral “prefere o próximo e representável, fungindo a uma demanda mais laboriosa da visão Deus” (*ibid.*).

É pertinente, assim, terminar o presente ensaio com a seguinte interrogação: a opção pela simplicidade da forma novelesca entre os autores da Coleção *Véritas* não se justificaria, antes de mais nada, pelo modo particular como os escritores católicos portugueses relacionam-se com o sagrado, com a realidade do fenómeno religioso? Uma perspectiva como esta talvez possibilite uma comparação mais justa – e menos preconceituosa – com a literatura católica que marcou as primeiras décadas do século XX e, na França, firmou-se como cânone.

Não se trata, com isso, de desculpar a superficialidade e o forte tom sentimental dos textos, ou camuflar a falta de talento de certos escritores, mas sim de encarar as obras que constituem a Coleção *Véritas* como parte de uma vertente literária não menos complexa que as outras, ainda que o rótulo de “literatura católica” possa afastar, por si só, o interesse de alguns críticos. O certo é que, nela, nacionalismo disfarça-se de regionalismo, providência divina confunde-se com a ideia de que os portugueses cumpririam, tal qual um povo eleito, um plano divino, e o franciscanismo implica “uma relação quase, se não mesmo, panteísta com a natureza” (*ibid.*: 133).

<sup>42</sup> A entrada em questão, do *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, é “Literatura Religiosa”, cuja Parte 3, “Época contemporânea”, foi elaborada por José Tolentino Mendonça e Paulo Pires do Vale.

## BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, José (1929, 21 de agosto). "Depois da Batalha". *Novidades*, 10400, 4.  
 (1933, 23 de agosto). "O Pintor de Santas" por Horácio de Castro Guimarães". *Novidades*, 11819, 6 [originalmente publicado em *A voz*].
- ALMEIDA EUSÉBIO (1928, 24 de outubro). "O avô". *Novidades*, 10175, 1 [originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*].
- ALMEIDA, José Maria de (1929, 11 de agosto). "Depois da Batalha". *Novidades*, 10390, 3.  
 (1929, 20 de dezembro). " 'Asas Quebradas' por Salvador Cristo". *Novidades*, 10519, 4.  
 (1932, 20 de maio). "Maria Violante". *Novidades*, 11367, 6.
- ARMINDA AMÉLIA (1932), *Maria Violante*. Lisboa: União Gráfica.  
 "Asas Quebradas" (1930, 19 de março). *Novidades*, 10603, 4 [originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*].
- BRAVIO, Paulo (1964). *Nuno de Montemor – testemunhos dos seus contemporâneos*. Coleção Best Sellers " Série Escritores e Críticos, Lisboa.
- C., H. de (1931, 31 de outubro). "A Virgem, por Nuno de Montemor". *Correio de Coimbra*, 491, 2.  
 (1931, 14 de novembro). "A Virgem, por Nuno de Montemor". *Correio de Coimbra*, 492, 2.  
 (1931, 28 de novembro). "A Virgem, por Nuno de Montemor". *Correio de Coimbra*, 494, 2.
- C.P. (1928, 4 de agosto). "Um Papini Português". *Correio de Coimbra*, 322, 1.
- CARVALHO, Herculano de (1933, 10 de junho). " 'O Pintor de Santas' ". *Novidades*, 11745, 1 [originalmente publicado em *Correio de Coimbra*].
- CEREJEIRA, Manuel Gonçalves (1925, 14 de março). "A decadência do simbolismo. A renovação espiritual. O renascimento católico. Construção nacional". *Correio de Coimbra*, 149, 4 [inquérito publicado originalmente em *Voz de Coimbra*].
- (1926, 8 de março). "Cincoenta anos de evolução literaria e mental". *Novidades*, 9239, 2.
- CHAVES, Luís (1931). *Os Senhores de Montalto*. Lisboa: União Gráfica.  
 "Coleção Véritas (2ª série)" (1932, 28 de abril). *Novidades*, 11346, 1.  
 "Coleção Véritas: "Asas Quebradas" " (1930, 9 de março). *Novidades*, 10594, 6.  
 "Coleção Véritas"(1928, 8 de abril). *Novidades*, n. 9978, 1.  
 "Coleção Véritas"(1928, 15 de outubro). *Novidades*, 10166, 1.  
 "Coleção Véritas" (1929, 17 de janeiro). *Novidades*, 10257, 1 [transcrição de artigo publicado em *Brotéria*].  
 "Coleção Véritas" (1929, 14 de fevereiro). *Novidades*, 10284, 1-2.  
 "Coleção Véritas"(1930, 27 de julho). *Novidades*, 10731, 6.  
 "Coleção Véritas"(1931, 4 de fevereiro). *Novidades*, 10918, 1.  
 "Coleção Véritas" (s/d). *Novidades*, 11341, 6 [com transcrição de entrevista cedida por Nuno de Montemor].
- CRUZ, Ricardo (1929). *Depois da Batalha*. Lisboa: União Gráfica.  
 "Depois da Batalha" (1929, 10 de agosto). *Novidades*, 10389, 3.
- DIAS, A. Gonçalves (1929, 9 de março). "Literatura Cristã". *Correio de Coimbra*, 353, 1.
- FONSECA, J. Dinis da (1927, 7 de maio). "A volta de um livro". *Novidades*, 9648,1.
- GOMES, Pinharanda (1960). *Romance e romance católico*. Guimarães: Tipografia Minerva.  
 (1964). "Pórtico". In *Nuno de Montemor – testemunhos dos seus contemporâneos*. Coleção Best Sellers – Série Escritores e Críticos, Lisboa.

- GUIMARÃES, Horácio de Castro (1933). *O pintor de santas*. Lisboa: União Gráfica.
- JORGE, Ana Maria et al. (2000). *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (dir. Carlos Moreira Azevedo). Lisboa: Círculo de Letras.
- L. (1928, 2 de junho). "Algumas linhas de crítica acerca do novo livro de Manuel Ribeiro". *Correio de Coimbra*, 313, 4.
- LEITE, Alcino (1930). *Redenção*. Lisboa: União Gráfica.
- "Literatura Católica: a propósito do volume III da "Coleção Véritas" " (1929, 15 de agosto). *Novidades*, 10394, 2 [transcrição de um artigo publicado com o mesmo título em *Notícias da Covilhã*].
- "Literatura Católica" (1928, 29 de janeiro). *Novidades*, 9911, 1.
- M., M. de (1931). "A Virgem" [publicado originalmente em *A Guarda*, e depois, em duas partes, em *Correio de Coimbra*, n. 496, 12 dez 1931, p. 3 e n. 497, 19 dez 1931, p. 3].
- M., V. de (1929, 9 de março). Um sorriso de Santo António". *Novidades*, 10237, 4.
- "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 8 de junho). *Novidades*, 11386, 6 [originalmente publicado em *Notícias da Covilhã*].
- "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 9 de junho). *Novidades*, 11387, 6 [originalmente publicado em *A Ordem*].
- "Maria Violante por Arminda Amélia" (1932, 20 de junho). *Novidades*, 11398, 6 [originalmente publicado em *A Guarda*].
- "Maria Violante" (1932, 21 de maio). *Novidades*, 11368, 6 [transcrição de um artigo publicado originalmente em *Jornal da Beira*].
- MASSAUD MOISÉS (1978). *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix.
- MENDES DO CARMO (1931, 27 de outubro). "A Virgem (vida de Nossa Senhora)". *Novidades*, 11178, 1-2.
- MONFORTE, Frederico de (1933, 3 de junho). "O Pintor de Santos". *Novidades*, 11744, 6 [publicado originalmente em *A Ordem*].
- MONTEMÓR, Nuno de (1928a). *O avô*. Lisboa: União Gráfica.
- (1928b). "Nota". In *O avô*. Lisboa: União Gráfica.
- (1928, 21 de fevereiro). "Nuno de Montemor responde ao Sr. Antonio Figueirinhas". *Novidades*, 9933, 6.
- MOREIRA, Vasco (1931, 21 de novembro). "A Virgem (A vida de Nossa Senhora)". *Voz de Lamego*.
- (1932). "A Virgem" de Nuno de Montemor. Lamego: Tipografia Azeredo.
- NEVES, Moreira das (1928, 2 de outubro). "Coleção "Véritas" ". *Novidades*, 10154, 1 [transcrição de um artigo originalmente publicado em *Diário do Minho* com o título de "Pelo resgate da Arte"].
- "Nuno de Montemor conseguiu com seu "Irmão de Luzia", o melhor livro dele e um dos melhores da actual literatura católica portuguesa" (1928, 19 de abril). *Novidades*, 9989, 1.
- "Nuno de Montemor fala ás "Novidades" sobre o apoio que os nossos escritores e artistas teem dado á sua ideia" (1928, 29 de janeiro). *Novidades*, 9911, 1;4.
- "O irmão de Luzia" (1928, 12 de abril). *Novidades*, 9982, 1;6.
- "O Pintor de Santas" por Horácio de Castro Guimarães" (1933, 20 de abril). *Novidades*, 11695, 1-2.
- P.C. (1932, 21 de junho). Maria Violante por Arminda Amélia". *Novidades*, 11399, 6 [originalmente publicado na revista católica *A Esperança*].
- R.V. (1930, 31 de julho). "Coleção Véritas". *Novidades*, 10735, 6.
- RAMOS, Feliciano (1950, abril). "Braga no romance contemporâneo". Revista *Bracara Augusta*, vol. II.

- RAPOSO, Hipólito (1929). *Um sorriso de Santo António*. Lisboa: União Gráfica.
- RIBEIRO, José Alberto (2002). *A catedral de papel – o escritor Manuel Ribeiro (1878-1941): um esteta da medievalidade e da espiritualidade cristã*, Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Lisboa [ver, em "Apêndice Documental", "Carta de Antero de Figueiredo a Manuel Ribeiro, 3 de Agosto de 1922 – Documento 5" Biblioteca Nacional de Beja José Saramago/Espólio de manuscritos de Manuel Ribeiro].
- SALVADOR CRISTO (1929). *Asas quebradas*. Lisboa: União Gráfica.
- SCHINCARIOL, Marcelo T. (2011). "Por um catolicismo não-dogmático: uma reflexão sobre o romance católico do início do século XX". *Teografias* 1, 221-236.
- SOUSA, J. Fernando de (1940). *O alcance religioso da obra literária de Antero de Figueiredo*, Livraria Bertrand [conferência realizada em 18 de março de 1940 na "Liga da Ação Católica Feminina"].
- SOUZA, F. de (1929, 26 de outubro). "A chave de ouro numa trilogia". *A Voz*, 976, 1; 8.
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz (1940). "Tendências do moderno romance católico" " separata da revista *Estudos*, Coimbra.
- "Uma ideia em marcha: a "Colecção Véritas" vai entrar na 2ª série" (1931, 21 de novembro). *Novidades*, 11203, 1 [com transcrição de entrevista com Nuno de Montemór].
- "Um formidável êxito de livraria" (1928, 1 de maio). *Novidades*, 10001, 1.
- "Um ideal em marcha: "A Colecção Véritas" " (1929, 18 de julho). *Novidades*, 10366, 1.

## RESUMO

O presente ensaio tem como foco a Colecção Véritas, projeto literário idealizado por Nuno de Montemór em meados dos anos de 1920, com apoio da União Gráfica Editora, que visava à restauração da literatura católica em Portugal. Por meio de uma análise das obras que compreendem tal projeto em suas duas fases, questionaremos a opção pela novela como forma literária a concretizar os objetivos dessa ambiciosa empreitada, batizada de "cavalaria cristã".

## ABSTRACT

This essay focus on Colecção Véritas, a literary project idealized by Nuno de Montemór in the twenties aiming at the restoration of the Catholic literature in Portugal. By presenting an analysis of the volumes that are part of the Collection in its two phases, we intend to question the option for the novella as the literary form to accomplish the ambitious goals of such project.