



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

RETÓRICA DA FICÇÃO:
A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA CAMILIANA

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para a obtenção do grau de Doutor
em Literatura Portuguesa

Por

João Paulo Braga Correia da Silva

Sob a orientação de

Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro (†)

Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins (co-orientador)

FACULDADE DE FILOSOFIA

2011

À memória do Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro

À Di e à Elisabete

A meus pais

*«Nunca Camilo quis identificar a arte com a vida,
mas sim transformar vida em arte.»*
(Aníbal Pinto de Castro).

*«(...) o autor não pode optar por evitar a retórica;
a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar.»*
(Wayne C. Booth)

Sumário

Agradecimentos	9
Introdução	11
PARTE I O DEMÓNIO DA VERDADE	15
Capítulo 1 A “religião da verdade”	17
Capítulo 2 “O autor conheceu”: testemunho	27
Capítulo 3 “Um leal narrador”: fidelidade	87
Capítulo 4 “Provas!”: verificabilidade	141
PARTE II O DEMÓNIO DA IMAGINAÇÃO	197
Capítulo 1 “Acrescentamentos” e “mudanças”: transformação hipertextual	199
Capítulo 2 Dos “arcabouços” aos “romances”: amplificação diegética	207
Capítulo 3 “A forma narrativa”: composição	257
Capítulo 4 “O relevo de sentimento”: intensificação dramática”	311
Capítulo 5 “A defesa de alguma ideia moral”: estruturas axiológicas	349
Conclusão	403
Referências bibliográficas	409
Índice	425

Agradecimentos

Esta tese é fruto de um porfiado labor que, se não se deixou quebrantar nos momentos mais adversos, foi porque o animou, desde o início, uma sincera admiração à obra de Camilo Castelo Branco, estimulada pelo Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro, que me orientou na concepção, planificação e concretização deste projecto. Não permitiu Deus que o Prof. Aníbal pudesse ver a versão final da tese, fazendo-o sucumbir a uma doença que lhe minou o corpo, onde não cabia espírito tão grandioso. Não posso querer homenagear a sua memória com este trabalho, indigno, por modesto e imperfeito, de tão alto espírito, tal como imperfeita soa qualquer palavra para expressar a minha gratidão ao mestre e amigo que, com a sua presença tutelar, durante mais de dez anos, me guiou nos estudos literários. Fosse ele vivo, e decerto seria menos imperfeito este estudo.

Mais imperfeito seria ainda, sem a prestimosa e competente orientação, na fase final, do Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins, lídimo transmissor, continuador e renovador da rica herança de estudos camilianos deixada na Faculdade de Filosofia pelo Padre Manuel Simões.

Apresento também os meus agradecimentos ao Centro de Estudos Camilianos, sede de apoio e de estímulo, particularmente na pessoa do seu incansável dinamizador, o Dr. José Manuel Oliveira.

Introdução

No conto “Beatriz de Vilalva”, uma das narrativas integradas no volume *Noites de Insónia*, de 1874, depara-se-nos um procedimento romanesco não invulgar na ficção camiliana: a dissimulação referencial de um nome próprio, neste caso, um topónimo, através do recurso a iniciais e asteriscos. A freguesia dos arredores de V. N. de Famalicão para onde o padre João de Queirós foi paroquiar aparece designada sob a forma “S. P. de E.***”. Em nota de rodapé, o autor justifica deste modo o procedimento: «Certo respeito, demasiado talvez, me coíbe de declarar extensamente o nome do abade, e o padroeiro da abadia. Os leitores, convizinhos do local onde escrevo, sabem que não estou fantasiando.»¹ Na primeira frase desse enunciado paratextual, o autor, por um lado, manifesta a sua intenção de, por discrição e respeito, preservar a identidade da personagem e da comunidade em causa na história, como justificação para usar uma forma designativa camuflada; por outro lado, ao fazê-lo, está, indirectamente, a ressaltar a veracidade da história, através de um efeito assim explicado por Charles Grivel:

La discretion du texte n'est qu'une *feinte* permettant d'installer l'authenticité de la fiction sans que l'auteur paraisse en être le seul garant. Son discours se dédouble et ce n'est qu'à son revers que le lecteur entend l'affirmation de vérité: le “je suis discret” s'entend comme “l'événement dont je parle est historique”, l'assurance étant plus forte alors que le simple énoncé de fidélité à l'Histoire. (GRIVEL 1973: 108)².

É essa explicitação que ocorre na segunda frase do passo transcrito: “não estou fantasiando”. A forma negativa deste enunciado, no seu valor refutativo, deixa implícito que o narrador poderia estar a “fantasiar” acerca da veracidade da história, ou que seria

¹ CASTELO BRANCO, Camilo – *Noites de Insónia*. In: *Obras Completas*. Publicadas sob a direcção de Justino Mendes de Almeida. Estudos biobibliográficos, fixação do texto e anotações. Porto: Lello & Irmão Editores Porto: Lello & Irmão Editores, vol. XIV, p. 1250. Todas as citações de textos de Camilo serão feitas a partir dessa edição das obras completas (OC), salvo indicação em contrário.

² GRIVEL, Charles (1973) – *Production de l'intérêt romanesque*. The Hague-Paris: Mouton.

normal que o fizesse, ou até que já o poderia ter feito noutras circunstâncias.

Efectivamente, encobrir nomes de lugares e de personagens é uma velha astúcia romanesca, destinada a reforçar a ilusão referencial, através da impressão de transpor para a ficção personagens da vida real, cuja identidade a descrição obriga a proteger. Com larga utilização no romance do século XVIII, a ponto de ser parodiado³, esse era um dos vários recursos de que os romancistas dessa época lançavam mão para, no afã de se libertarem do estigma de fantasiosos, procurarem criar uma ilusão de verdade, que aproximasse o género romanesco do prestigioso género histórico, como demonstrou Georges May, num importante estudo consagrado ao romance setecentista:

L’habitude, si irritante pour le lecteur moderne, de faire semblant de cacher l’identité réelle des protagonistes ou les noms de lieu sous des initiales, des points de suspension ou des astérisques, n’était qu’un procédé entre maints autres dans l’arsenal quasi inépuisable des romanciers désireux de faire passer leurs ouvrages pour ce qu’ils n’étaient pas. Tous les bons romanciers de l’époque (...) recourent à des procédés techniques de cet ordre pour libérer le roman de l’hypothèque poétique et lui conférer l’estampille historique. (1963: 145)⁴.

Sendo óbvio que em Camilo o expediente não servia essa motivação de ordem conjuntural na evolução do romance, e pese o tom parodiante com que o autor a ele chega a referir-se *metaficcionalmente*⁵, é certo que a sua utilização se inscreve no mesmo objectivo de reforço da ilusão referencial, o qual se torna ainda mais explícito quando se concretiza mediante a suposta alteração de nomes reais, declarada normalmente em jeito de advertência. Referindo-se, por exemplo, aos romances *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, explica o autor na “CONCLUSÃO” do segundo:

³ «The unknown author of a 1733 novel satirized the excesses of anonymity through his title: *La Vie et aventures d’ Euphormion, écrits sur de nouveaux mémoires, par S. S. S. J. P. R. V. L. E. R. E.*» (STEWART, Philip 1969 – *Imitation and illusion in the French memoir novel, 1700-1750: the art of make-believe*. New Haven and London: Yale University Press, p. 275).

⁴ MAY, Georges (1963) – *Le Dilemme du Roman au XVIIIe Siècle. Étude sur les Rapports du Roman et de la Critique (1715-1761)*. New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France.

⁵ «Não será intrigante e abelhuda a crónica se disser que a viuvinha, quando cá vieram os Espanhóis em 1847, sacrificou quantos galanteios tinha, portugueses de lei, a um perro de castelhano bem apessoado, que veio no quartel-general do Concha, o qual perro ficara doente em *** (notem o recato das estrelinhas!...) [...]». (Doze Casamentos Felizes, OC VIII, p. 977).

Eu queria fazer mil perguntas ao poeta, mas ele delicadamente me preveniu que o incomodava muito a continuação deste assunto.

Procurei-o dias depois, e soube que ele, saindo para o Brasil na véspera, sem poder despedir-se, me deixara um maço de papéis. Eram os apontamentos dos dois romances, que salvos os nomes e as localidades, fielmente coordenei para cevar a curiosidade gélida dos meus leitores felizes, e apresentar aos infelizes alguns sócios de infortúnio desconhecidos talvez. (OC II, pp. 602-603; sublinhado nosso).

Na narrativa introdutória ao *Livro de Consolação* o narrador, encenando a aquisição da diegese, põe na boca do seu informador, o general Pedro da Silva, o pedido de encobrir a identidade das personagens: «Escuso pedir-lhe — terminou o general — que empregue tão-somente a sua fantasia nos nomes dos personagens, em razão de estar ainda vivo o principal.» (OC VIII, p. 146). E na advertência (“A QUEM LER”) de *Estrelas Funestas*, é tratada a mesma questão, também no âmbito da representação genética da obra, declarando o autor ter restringido a sua imaginação à deturpação dos nomes; mas aqui o problema é apresentado numa perspectiva dilemática entre a obrigação de ser discreto e a necessidade de garantir o efeito de verdade — falso dilema, pois o pretendido efeito de real acaba por ser obtido através de duas vias opostas: por um lado, a ocultação dos nomes das pessoas; por outro, a fidelidade aos nomes geográficos, cuja deturpação comprometeria a “verdade histórica”:

Deliberei, depois de censurado por pessoa que, a muito instar, me cedera as notas, a dar à estampa sucessos, que a bem merecem, por serem de lição a infelizes, caídos em abismos por suas próprias mãos abertos. Para me expor à somenos tacha de indiscreto, mudei nomes, sentindo não poder mudar localidades, que então lá se ia abaixo, na rampa das chamadas conveniências, o timbre de verdade histórica, a cor, a essência, o melhor das obras de arte.

Se, mesmo assim, muitos leitores, maiores de cinquenta anos, levantarem o cendal com que lhes quis encobrir algumas feições da verdade, e as divulgarem a seus amigos, daqui me despeno da coima de lingüeiro, ofensor de cinzas ilustres, e assoprador delas aos olhos de quem os fecha para não ver os pecados de seus avós, contentando-se com vê-los retratados na lona, e enobrecidos nos bens herdados. (OC III, p. 880).

Que princípios da teoria da ficção subjazem à utilização destes artifícios? De que modo a procura do efeito de verdade determinou os processos de construção da narrativa camiliana? É esse o objecto da primeira parte do presente estudo, na qual procuramos explorar as reflexões metaliterárias que permitem avaliar a importância do princípio da

verdade na poética da ficção de Camilo Castelo Branco, para, em seguida, indagarmos, através do *corpus* geral da ficção camiliana, de que modo essa poética se concretiza numa retórica da verdade, patente em vários processos narrativos mobilizados pelo narrador no sentido de persuadir o leitor acerca da veracidade das histórias narradas.

Como sublinha Jacinto do Prado Coelho, há momentos em que, quando declara narrar factos verídicos, Camilo “deve ser sincero” (2001: 437)⁶. E o caso particular de “Beatriz de Vilalva” foi um deles, segundo as averiguações de Jorge de Faria.⁷ Outros casos existem em que, comprovadamente, Camilo efabulou sobre bases reais. Procurando concretizar e desenvolver as sugestivas linhas de investigação lançadas por Jacinto do Prado Coelho, no capítulo «Do verídico à ficção», da sua *Introdução ao estudo da novela camiliana* (2001: 437-463), e por Aníbal Pinto de Castro, sobretudo no ensaio «Da realidade à ficção na novela camiliana» (1991a)⁸, submetemos, na segunda parte deste trabalho, um *corpus* constituído por narrativas camilianas assentes em bases factuais, históricas e documentais, ao estudo dos processos de construção da narrativa, nos planos da *inventio* e da *dispositio*, com vista à determinação do papel da imaginação na metamorfose da vida em arte.

⁶ COELHO, Jacinto do Prado (2001) – *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

⁷ Vd. FÁRIA, Jorge de (1934) – «Um conto de Camilo». In: *Diário da Manhã*, 1 de Junho.

⁸ CASTRO, Aníbal Pinto de (1991a) – «Da realidade à ficção na novela camiliana». In: *Camilo: evocações e juízos. Antologia de ensaios*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 251-270.

PARTE I

O DEMÓNIO DA VERDADE

*Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade,
inseparável do historiador sincero.*

(Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*).

Capítulo 1

A “religião da verdade”

Esta preocupação de apresentar como verdadeiros ou reais os conteúdos diegéticos, diluindo as fronteiras entre realidade e ficção, para alcançar um efeito de verdade que suscitasse uma maior adesão do leitor, tendo raízes, como vimos, no romance do séc. XVIII, na perspectiva da sua afirmação como género literário, foi no Romantismo que se constituiu como marca característica da literatura de ficção, aspecto sublinhado por Nelly Novaes Coelho: «A intenção de verdade e verossimilhança, entretanto, de registro autêntico da vida real, foi o que definiu ortodoxamente o ideário romântico.» (1974: 169)⁹. No caso particular da ficção camiliana é esse um aspecto fundamental, constituindo não só, na prática, um dos princípios basilares na *inventio* narrativa, mas também, na teoria, um dos tópicos centrais no discurso metanarrativo do narrador, um dos principais temas das reflexões poéticas que, de modo disperso e assistemático ao longo da sua vasta obra, configuram a sua teoria da ficção narrativa.¹⁰

Além dos elementos “epitextuais”, sobretudo cartas, quer as margens do texto ou o “peritexto”¹¹ (textos prefaciais ou posfaciais, notas introdutórias, notas finais...), quer lugares intratextuais como o *incipit*, momento propício à irrupção do discurso metanarrativo¹², e certos momentos de transformação narrativa, precedidos ou seguidos de digressões explicativas e comentadoras do narrador que, em contacto com o leitor, reflecte

⁹ COELHO, Nelly Novaes (1974) – *Literatura e linguagem. A obra literária e a expressão lingüística*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

¹⁰ Cf. CASTRO, Aníbal Pinto de (1991b) – «Para uma teoria camiliana da ficção narrativa». In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. XXIX, pp. 53-70.

¹¹ Sobre a distinção entre “peritexto” e “epitexto”, vd. GENETTE, Gérard (1987) – *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 10-11.

¹² «Dans le roman, ce genre de discours, habituellement défini comme “métanarratif”, tend à se concentrer justement dans l’ *incipit*, lieu programmatique de codification et de référence.» (DEL LUNGO, Andrea 2003 – *L’incipit romanesque*. Paris: Éditions du Seuil, p. 83)

sobre expectativas, códigos narrativos e códigos de verosimilhança, constituem lugares estratégicos de manifestação da tópica metaliterária e metanarrativa¹³, preenchidos recorrentemente com reflexões acerca das relações entre verdade e ficção.

São, com efeito, frequentes os enunciados metanarrativos com a força de declarações de fidelidade à verdade, de protestos de veracidade. Um dos passos mais conhecidos ocorre em *Carlota Ângela*, onde a declaração de fidelidade à verdade é formulada com a expressão lapidar de um manifesto de criação romanesca:

VERDADE, NATURALIDADE, E FIELIDADE

é a minha divisa, e sê-lo-á enquanto este globo se não reconstruir à feição do disparate com que uns o alindam e outros o desfeiam. (OC II, p. 916)

O narrador de *Coisas Espantosas* não é menos peremptório: «A verdade na novela é a minha religião; e aposto eu que muitas religiões são menos verdadeiras que as minhas novelas.» (OC III, p. 659).

É de notar, no entanto, que a sinceridade de tais asserções, como a de muitas outras que configuram outros aspectos da teoria da ficção camiliana, não deixa de ser contaminada, mais ou menos subtilmente, por um certo sentido irónico, visível sobretudo no segundo dos passos citados e também neste, tirado de *A Queda dum Anjo*, em que a profissão de verdade é expressa em registo humorístico, de acordo, aliás, com o tom geral da narração, patente no recurso enfático ao *topos* do romancista como historiador, o que o leva a comparar-se com Alexandre Herculano:

Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade, inseparável do historiador sincero, o demónio da verdade que não consentiu ao Sr. Alexandre Herculano dizer que Afonso Henriques viu coisas extraordinárias no céu do campo de Ourique, e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento! (OC V, p. 901).

Tal atitude de distanciamento irónico releva de um sentido metaficcional próprio de um autor com perfeita consciência de que estas afirmações não passavam de um lugar-

¹³ «Camilo foi, além do mais, um escritor extremamente fecundo no que à reflexão programática diz respeito.» (REIS, Carlos 1995 – «Camilo e a poética do romance». In: SANTOS, João Camilo dos, ed. – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 63-74, p. 64).

-comum herdado do romance do século XVIII¹⁴, que Philip Stewart, no ensaio citado, formula assim: «Truth, the whole truth, nothing but the truth: this is the promise over and over again repeated in novels.» (STEWART 1969: 193).

Esse lugar-comum expressa-se em variadas formas tópicas, que se baseiam fundamentalmente no estabelecimento de dilemas em que a verdade é o termo constante, pelo qual o autor declara sempre a sua opção. Uma das formas desse dilema é a verdade e o gosto do leitor: a exigência de verdade é encarada como incompatível com o deleite estético e, conseqüentemente, com o gosto do leitor. Perante isso, o autor, por muito que lhe possa custar, declara-se incondicional amigo da verdade, resistindo às tentações da popularidade. Assim, na “Introdução” a *O Sangue*, depois de reproduzir o diálogo com o seu amigo António Joaquim, a fonte da história que constitui a intriga do romance, o narrador produz a seguinte observação, em que a intenção de obedecer à verdade é declarada, a despeito dos gostos do público leitor e das potencialidades inventivas da própria matéria diegética:

Devo confessar abertamente que o enredo, confiado a compositor de engenho afeito a imolar a verosimilhança para comprazer a dois ou três leitores, dava largas a fantasias originais. Na minha oficina, por mais que a Europa se queixe, as obras não-de saírem sempre fundidas das formas da verdade. Não importa que o verdadeiro orce pelo fastidioso, e as maravilhas da invenção lhe ganhem no estádio da popularidade. Num país de gente que lê sempre, como este em que os pais se reproduzem para ter o gosto de dar leitores à república literária, há partidos para todas as bandeiras da milícia intelectual. Eu, de mim, sem invejar a voga dos meus vizinhos, conto sempre com consumidores que vencem em sede de ler a temerária afoiteza dos editores. O meu partido é o da gente séria. Tenho por mim todos os *amigos da verdade* que assinam as correspondências das gazetas. (OC VI, pp. 343-344).

A fantasia, as “maravilhas da invenção” constituem uma garantia de popularidade que o autor dispensa em nome do verdadeiro, sinónimo de “fastidioso”. A mesma nota é percutida nas *Memórias de Guilherme do Amaral*:

¹⁴ Lilian Furst sublinha a evolução artística entre o apelo à verdade literal, que caracterizou os princípios do séc. XVIII, e a consciência da ilusão e do artifício, que passou a predominar a partir de finais do séc. XVIII e se tornou num dos aspectos fulcrais da “ironia romântica”: «The capacity to distinguish between deception and illusion, between the faithful reproduction of reality and the aesthetic appearance of reality marks a crucial watershed in the approach to art.» (FURST, Lilian R. 1984 – *Fictions of romantic irony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 45).

Ainda mesmo que a imaginação me convide a alterar os factos, ou revesti-los dos acessórios predilectos do leitor, que quer divertir-se e não magoar-se, declaro que renunciarei à satisfação, em outros casos requestada, de divertir o leitor. Isto ou há-de ser dado à estampa como está, ou ficar para aí tão esquecido, e tão pó e nada, como as pessoas que escreveram este volume. (OC IV, p. 347).

Como o fastidioso está associado à frieza, à falta de vibração emocional, outra forma tópica é a incompatibilidade entre verdade e sentimentalismo:

Um romance, que estriba na verdade o seu merecimento, é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos, nem tira a gente, sequer uma temporada, enquanto ele nos lembra, deste jogo de nora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivela do egoísmo. (*Amor de Perdição*, OC III, p. 522).

Se o caminho da verdade obriga à renúncia tanto do objectivo estético (*delectare*) como do sentimentalismo (*movere*), exige também o sacrifício da função moralizadora (*docere*), cuja concretização só seria possível às custas da deturpação dos factos, ideia patente na “Conclusão” de *A Doida do Candal*:

Sendo tantas e excelentes as achegas para que mais hábil alvenel architectasse história a um tempo distractiva e doutrinal, não consegui urdi-la engenhosamente sem afastar-me da singeleza com que os sucessos derivaram, em corrente de lágrimas, até escorregarem à voragem do olvido pela ladeira da morte. Antes me quis mal visto da censura que divorciado da verdade. (OC VI, p. 156).

Sendo a exigência de verdade inconciliável com o interesse ou o deleite estético, conatural ao romance, o *topos* da fidelidade ao real pode apresentar a forma de oposição entre verdade e romance. Daí que o autor chegue ao ponto de renegar o seu próprio estatuto de romancista em benefício do estatuto de historiador, mais um lugar comum que já vem do romance do séc. XVIII.¹⁵ É essa a justificação invocada, em nota de rodapé, para a representação de um passo da história de *Estrelas Funestas*, cujo realismo prosaico poderia chocar o leitor:

Confessa o autor que é dissaborosa cousa, em romance, duas pessoas, que se amam, comerem, às suas horas, como o restante da humanidade. Abjuro os preceitos da

¹⁵ «En effet, les préfaces de l'époque sont innombrables, qui avertissent le lecteur que l'ouvrage qu'il va lire n'est pas un roman, mais un récit d'événements authentiques.» (MAY 1963: 144).

arte em reverência à verdade. Aqui, o autor escreve história, e não romance. (OC III, p. 1004).

Outra forma tópica presente nestas reflexões dos narradores camilianos é a denúncia do sacrifício da verdade às exigências de interesse romanesco como uma moda, uma marca dos tempos, à qual o autor, em *Vingança*, promete ficar imune: «Este romance é sério, sério de mais para os nossos tempos, em que a verdade, para captar o espírito do leitor de novelas, há-de ser alindada, garrida, e exornada de sedutoras mentiras.» (OC II, p. 1112). E a origem dessa moda é atribuída sobretudo à influência francesa. A crítica ao francesismo, corrente no Romantismo português¹⁶, surge, assim, associada à defesa da verdade no romance:

Quem desde já sentir azias de boca, deixe isto, e desenfastie-se com as conservas irritantes da França, e até das nacionais, que também as temos, curtidas em vasilhas francesas. Embora travem à ervilhaca, é o que temos, e o que nos dão os Watteis dos fricassés literários, em menoscabo do clássico cozinhado de Domingos Rodrigues. (*Carlota Ângela*, OC, p. 917).

Na narrativa preambular do *Livro de Consolação*, a mesma ideia é posta na boca do general Pedro da Silva, o destinador da matéria diegética, quando, num enunciado de carácter injuntivo, adverte o autor para o perigo da moda francesa: «Porém, se V. adulterar a trágica singeleza desta desgraça com as inverosimilhanças do génio francês, o seu livro ficará sendo meramente uma novela.» (OC VII, p.146). Repare-se como aqui o respeito pela verdade implica a rejeição da influência francesa e, ao mesmo tempo, a própria recusa do estatuto genológico de novela.

Ainda que extenso, vale a pena transcrever o passo em que, de forma mais desenvolvida e abrangente, o autor reflecte sobre a questão da verdade no romance. Trata-se de uma digressão do narrador no *Romance de um Homem Rico*, apresentada na forma de refutação de uma hipotética objecção do leitor:

Agora, abro mão do seguimento da história, para acudir a uns reparos de algum leitor.
Diz ele:

¹⁶ Vd. MACHADO, Álvaro Manuel (1984) – *O “francesismo” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

«Eu estava preparado para ler algumas páginas bonitas e sentimentais, ocasionadas pelo encontro de Maria da Glória e Manuel Teixeira. Fiquei logrado. Nenhum deles disse cousa que fizesse chorar, nem escassamente comover a gente. O autor deixa perder as marés-cheias de poesia. Aqui era que devia ostentar os tesouros do seu estilo lamuriante. Nem um aprendiz de romances deixava, pelo menos, de tirar do peito do marido quatro apóstrofes com grande chuva de lágrimas. Era belo fazê-lo discorrer uma hora de joelhos aos pés da esposa, desfalecida de cinco em cinco minutos. Que ela perdoasse, isso sobre ser justo, era dramático; todavia, a palavra misericordiosa devia fugir-lhe do coração, depois que as freiras todas chorassem em coro, e soror Joana discorresse dilatadamente acerca do perdão das injúrias. Além de que, nenhum desmaiou! O tocante era ir ela nos braços das esposas do Senhor para cima, e ele ficar cá fora, se não sem sentidos, ao menos declamando um quarto de hora, e cair afinal extenuado nos braços dos amigos. Isso sim, era uma passagem que bastava à reputação da novela, e a venderem-se mais alguns milhares de volumes. Escrever as cousas como elas se passam no mundo, como nós as vemos por aí! Então é melhor não dar cópias da realidade. O que a gente quer é que o romancista nos pinte a sociedade, a vida e as paixões melhores ou piores do que são. Regala estar lendo uma cena sem naturalidade, e dizer “isto não é assim; mas, se assim fosse, era mais agradável o mundo.” Onde está a imaginação do novelista, que repete o que viu, ou leu, ou lhe contaram?! (...) O romancista é o escultor das paixões: enfeitá-las, corrija-las, dar-lhes com palavras a expressão que elas esteticamente não podem exprimir, é seu ofício. (...) Fique-lhe, pois, de memória esta amigável censura; e, para outra vez, belisque a imaginação, se quer que o seu nome de romancista reverdeça, orvalhado com as nossas lágrimas, ou festejado com as nossas gargalhadas. Chorar ou rir é onde bate o ponto. Quem não conseguir uma de das cousas, não nos importune.»

Respondendo, digo ao leitor sisudo que me conformo com o seu parecer, e de experiência tenho que a verosimilhança, qualidade em que tenho aperfeiçoado esta minha arte, me tem grandemente desmerecido a valia dos meus romances. (...) Isto é nocivo às minhas curtas aspirações, bem o sei; mas já agora não arrepio a carreira; hei-de ir indo assim, despendendo-me pouco em imaginações, de que me sinto muito alcançado, e pondo as melhores tintas e pincéis na cópia da verdade, embora a verdade seja descorada e dissaborida aos amigos das visualidades. Já noutros livros me tenho cansado a responder a reparos que a crítica, não impressa mas em família, me tem feito. (...)

(...) Eu no que penso é em converter o meu leitor à religião da verdade, e levo em vista movê-lo a ler outra vez aquela fria e frouxa cena da portaria de Vairão. (OC III, pp. 84-87).

Vemos como são representadas as expectativas do leitor, segundo as quais se espera do escritor um trabalho de imaginação que transforme a realidade, explorando o sentimentalismo. É tarefa do romancista adulterar a realidade, exagerá-la, para o bem ou para o mal, aplicando as receitas do drama romântico. Concedendo que a obediência ao princípio da verdade possa frustrar o leitor, e conseqüentemente prejudicar a carreira do escritor, o narrador não deixa de reafirmar, em jeito de atitude programática, a decisão de usar todo o seu talento na pintura da verdade. Embora o narrador empregue aqui “verdade”

e “verosimilhança” indistintamente, o certo é que podemos, com T. Todorov (1979a)¹⁷, distinguir dois aspectos do verosímil nesta refutação do autor aos virtuais reparos do leitor. O verosímil como relação com a verdade, como fidelidade ao real, que o narrador promete respeitar acima de tudo, é implicitamente apresentado em conflito com outro tipo de verosímil, relacionado com as expectativas do leitor, ligadas ao gosto estético da época relativamente às características do género romanesco. Essa distinção é explicitamente usada pelo narrador em enunciados metanarrativos em que o *topos* da fidelidade à verdade se expressa na forma de oposição entre verdade e verosimilhança, segundo a velha máxima de Boileau: “Le vrai n’est pas toujours vraisemblable”.¹⁸ O respeito do autor à verdade é de tal modo intransigente que pode pôr em risco a própria verosimilhança, no sentido de conformidade com a “opinião pública”, com o normal ou o habitual. A verdade, por muito inverosímil que possa ser, há-de sempre prevalecer. Um passo de *A Queda dum Anjo* (de que acima já citámos parte) ilustra esse tipo de reflexão. A incoerência ou inverosimilhança do comportamento do protagonista, que o leitor não deixará de notar, exigiria, para ser atenuada, uma prévia explicação verosimilhante (“grandes prólogos”), um *discurso motivador*, como diria Gérard Genette (1969)¹⁹:

Conheço que este desastre não se devia contar sem grandes prólogos. Sei que o leitor ficou passado com esta notícia. Grita que a inverosimilhança é flagrante. Não pode de boa mente consentir que se lhe desfigure a sisuda fisionomia moral do marido de D. Teodora Figueiroa. Quer que se limpe da frente deste homem o estigma de um pensamento adúltero. Honrados desejos!

Mas eu não posso! Queria e não posso! Tenho aqui à minha beira o demónio da verdade, inseparável do historiador sincero, o demónio da verdade que não consentiu ao

¹⁷ TODOROV, Tzvetan (1979a) – “Introdução ao verosímil”. In: IDEM – *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-102.

¹⁸ O próprio Camilo cita essa máxima, fundamentando uma reflexão, em nota de rodapé no romance *Lágrimas Abençoadas*, precisamente acerca da distinção entre “verdade” e “verosimilhança”, a propósito de uma presumível crítica de inverosimilhança ao modo como se exprime a personagem Maria dos Prazeres: «Aquele filho de Manuel de Sousa e D. Madalena de Vilhena, que o imortal Garrett faz morrer de vergonha, em *Frei Luís de Sousa*, era, com menos sete anos, muito mais espirituosa, e, se querem, mais desnatural. O inverosímil é algumas vezes verdadeiro, assim como *Le vrai peut quelques fois n’être pas vraisemblable*. (Boileau – *Art poét.*, c. III.)» (OC II, p. 654).

Já Quintiliano (Inst. IV, 2, 34) estabelecia a distinção entre verosímil e verdadeiro: «(...) hay muchísimas cosas verdaderas, pero poco creíbles, como también falsas frecuentemente verosímiles» (QUINTILIANI, M. Fabii 1999 – *Institutionis oratoriae libri XII*. Trad. Afonso Ortega Carmona. Tomo II, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, p. 57).

¹⁹ GENETTE, Gérard (1969) – “Vraisemblance et motivation”. In: IDEM – *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 71-99.

Sr. Alexandre Herculano dizer que Afonso Henriques viu coisas extraordinárias no céu do campo de Ourique, e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento! (OC V, p. 901).

Outra manifestação desse lugar comum surge no prólogo (“A QUEM LER”) de *O Retrato de Ricardina*. Entre o verdadeiro inverosímil e o verosímil inventado, o autor decidiu-se, como sempre, pelo primeiro caminho, a despeito de poder cair em descrédito perante o leitor:

Esta novela parece querer demonstrar que sucedem casos incríveis.

O autor conheceu alguns personagens e soube como passaram as cousas aqui referidas.

Pois, assim mesmo, tão incongruentes lhe pareceram que ficou longo tempo indeciso se lhe seria melhor inventá-las para saírem mais verosímeis do que as verdadeiras.

A consciência gritou-lhe quando o romance estava já urdido e enredado com outro feitio.

Venceu a verdade, onde, já agora, e tão-somente, lhe é permitido vencer: — nas novelas. (OC VII, p. 701).

Já em diálogo com António Joaquim, a propósito do perigo de inverosimilhança das narrativas que compõem os *Doze Casamentos Felizes*, o autor enunciava o princípio do verdadeiro inverosímil:

— Há verdades inverosímeis, meu amigo.

— Diz bem; isso é assim. Há mentiras que se vestem melhor que a verdade aos olhos da credulidade pública. No número das verdades inverosímeis sei eu que está a história dum casamento que eu sei. (OC VIII, p. 1131).

Se a verdade está ligada à natureza, a verosimilhança está ligada à arte, ao artifício, e, portanto, à mentira, associação estabelecida por um dos “informadores” de Camilo:

Está dito tudo. Se você contasse a história como a ouviu de mim, ninguém lha acreditava, porque é verdadeira. Ao meu amigo cumpre agora recompô-la com mentiras, se a quer fazer verosímil. (“A Carteira de um Suicida”, in: *Cenas Inocentes da Comédia Humana*, OC XIII, p. 1193).

Em conclusão, sublinhemos a defesa do princípio da verdade na construção da narrativa, que o narrador camiliano constantemente apregoa. Apesar do sentido irónico

com que muitas vezes são contraminadas as asserções de veracidade e não obstante o carácter tópico e circunstancial, próprio da retórica da *captatio benevolentiae* que servem, sendo por vezes até incoerentes em relação a outras reflexões metanarrativas, elas não deixam de revelar a importância que o autor confere ao princípio da verdade na sua concepção de ficção literária. E se necessário fosse comprovar essa ideia com recurso a um testemunho factual (não ficcional) e desprovido de qualquer sentido irónico, bastaria este passo de uma carta dirigida pelo romancista a José Joaquim de Ferreira de Mello Freire de Andrade (11/09/1871), onde, a propósito da gestação de *O Demónio do Ouro*, expõe o seu método e a sua concepção de ficção:

Eu não costumo obter com os paladares depravados pelas iguarias á franceza. Todo o meu intento, embora mal desempenhado, tem sido posto na descripção dos usos e costumes da nossa terra, antepondo á nota de recreativo a satisfação de verdadeiro, dando a todas as minhas novellas um colorido de verosimilhança. (OC XVIII, p. 1015).

Capítulo 2

“O autor conheceu”: testemunho

De que modo o autor consegue dar às suas narrativas o tal colorido de verosimilhança? Realçemos, antes de mais, que se trata de um efeito literário produzido pela narrativa; trata-se de “inculcar” no leitor a veracidade das histórias narradas, correspondendo a um requisito da arte da ficção: «Donc, pour bien mentir, il faut *paraître* vrai. Le plaisir de la lecture romanesque vient de ce faux-semblant, de cette apparence, de cette simulation de vérité.» (BARBEDETTE 1999:17-18)²⁰. No início do conto “A Carteira de um Suicida”, que integra o volume *Cenas Inocentes da Comédia Humana*, num daqueles passos em que Camilo se vê ao espelho da criação literária, lê-se o seguinte:

Um meu amigo, que tinha conhecido muitos amigos infelizes, e tinha lido as minhas novelas, disse-me assim uma vez:

— Tenho observado que você inculca verdadeiras todas as suas histórias. (OC XIII, p. 1173).

Inculcar as histórias como verdadeiras corresponde a um acto ilocutório, directo ou indirecto, que se concretize, como efeito perlocutório no leitor, na criação da ilusão referencial, na *suspensão da incredulidade*: «It is an illusion that is created for readers through the use of verbal and narrational strategies designed to draw readers into belief in its authenticity.» (FURST 1995: 25)²¹. Trata-se, por conseguinte, de um acto de persuasão: «For to read a realist narrative is to submit to an act of persuasion, the aim of which is to convert readers to the belief that “all is true”.» (FURST 1995: 26). Assim, o discurso narrativo é acompanhado de um discurso retórico, persuasivo: «To this extent the act of

²⁰ BARBEDETTE, Gilles (1989) – *L’invitation au mensonge. Essai sur le roman*. Paris: Gallimard.

²¹ FURST, Lilian R. (1995) – *All is true. The claims and strategies of realist fiction*. Durham and London: Duke University Press.

writing realist fiction is as much an exercise in persuasion as advertising or political rhetoric.» (FURST 1995: 56).

Estudemos, portanto, os processos dessa retórica da verdade, os mecanismos literários, as estratégias narrativas exploradas pelo autor a fim de inculcar no leitor a verdade, ou de dar às narrativas o colorido de verosimilhança; nas palavras de Lilian Furst, trata-se de responder a esta questão: «What are the rhetorical strategies that project an “air of reality”?» (FURST 1995: 27).

Um desses processos foi, aliás, analisado acima, quando demonstrávamos a importância do princípio da verdade na poética da ficção camiliana. Aqueles protestos de fidelidade ao real, possam, embora, ser tomados num sentido abstracto e geral de valor metaliterário, não deixam de apresentar fundamentalmente um valor contextual, particular, de justificação para o desenvolvimento diegético das narrativas em que ocorrem. Nessa perspectiva, esse metadiscurso do narrador está relacionado com a criação de uma imagem de um enunciador fiável e credível, fenómeno que a antiga retórica descrevia sob a noção de *ethos*, uma das provas de persuasão, assim definida por Aristóteles, na *Retórica* (1356a): «Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé.» (1998: 49)²². Num ensaio de aplicação das categorias retóricas ao discurso narrativo, Albert Halsall não deixa de salientar esse aspecto: «Un procédé apophantique qui semble particulièrement efficace pour établir l’*ethos* d’un discours narratif est l’affirmation que “tout y est vrai”. Par cette affirmation, le texte cherche à transférer sur ses référents l’autorité possédée dans le discours oratoire par un orateur habile.» (1988: 268)²³.

Importa, porém, analisar como a preocupação de suscitar um efeito de verdade influenciou implicitamente na construção da narrativa camiliana; interessa estudar os processos de como a narrativa é construída *de tal maneira que deixe a impressão de o narrador ser digno de fé*.

²² ARISTÓTELES (1998) – *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

²³ HALSALL, Albert W. (1988) – *L’art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propaganda*. Toronto: Les Éditions Paratexte.

Como sublinhou Jacinto do Prado Coelho, «o facto de Camilo expressamente se considerar biógrafo, cronista, memorialista, de qualquer modo narrador de “casos” acontecidos, determina a sua técnica de novelista» (1960: 48)²⁴, aliás em consonância com as características gerais do romance romântico, cujas soluções técnicas estão condicionadas — lembra-o Nelly Novaes Coelho (1974: 168) — por dois factores: a verosimilhança e o testemunho. Mas, tratando-se de Camilo, entenda-se verosimilhança como verdade, não nos interessando as outras acepções da palavra, definidas por T. Todorov (1979a: 97). Não tomamos aqui verosimilhança como conformidade do texto com um texto geral, a que podemos chamar “opinião pública”, nem como relação do texto com as regras de género, mas sim naquela acepção “ingénua”, como diz Todorov, de relação com o real, “ingenuidade” inerente ao pacto ficcional, jogo de “suspensão da incredulidade”, de ilusão, que o narrador explora para melhor ganhar a adesão do leitor aos universos ficcionais representados, e que usa inclusive como estratégia de justificação do inverosímil, a desconformidade com a “opinião pública”, distinguindo o verdadeiro do verosímil, como acontece n’*O Santo da Montanha*, quando o narrador, antecipando-se a uma possível acusação de inverosimilhança a propósito do assassinio de Mécia, apresenta uma prova documental da verdade dos factos, concluindo com mais uma referência irónica à novela francesa:

Por enquanto, fique provada a veracidade, que não já a verosimilhança da história, e assim confundida a descrença do leitor — louvável descrença, até certo ponto; porque, nos casos monstruosos de crimes perversíssimos, a repugnância em crê-los é indicativa da bondade de nossa índole, maiormente se os criminosos são portugueses. Nas bestas-feras que os novelistas de França nos descrevem, nessas cremos, são naturais, são pintadas do natural. Portuguesas não nas há; quer o nosso pacífico génio que as não haja. (OC V, p. 1195).

A diferença entre veracidade e verosimilhança é concebida como diferença de grau de importância: a verdade é mais importante na ficção do que a verosimilhança, ideia patente também num passo da narrativa “A Carteira de um Suicida”:

²⁴ COELHO, Jacinto do Prado (1960) – «Raízes e sentido da obra camiliana». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Obra seleta*. Organização, seleção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, vol. I, pp. 5-62.

Se você estivesse agora de pachorra, lia-lhe eu um romance, que tenho nesta gaveta, e que não ousarei publicar sem a certeza de que a moderna escola do verosímil cedeu a época à escola da verdade. (OC XIII, p. 1174).

É que, se é inerente ao pacto romanesco a aceitação, por parte do leitor, da ilusão referencial, através do verosímil, Camilo procurou potenciar, reforçar essa ilusão, através do verdadeiro. Recorrendo à reflexão fundadora de Aristóteles (*Poética*, 1451b, 1992: 115), diríamos que o verosímil não deve ser aqui entendido propriamente no sentido do que “poderia acontecer”, mas do que pretensamente “aconteceu”²⁵; trata-se de uma preocupação por criar um efeito de verdade, capaz de suscitar a activação de um pacto referencial, segundo o qual a matéria diegética deve ser tomada como factual e não como ficcional, como verdadeira e não apenas como verosímil. Esse efeito de verdade tem por objectivo provocar no leitor uma ilusão de verdade, assente numa correspondência referencial ou factual que o autor pretende inculcar, e que foi determinante na afirmação do género romanesco: «the writer was not only striving to be realistic, but to suggest to his reader that the story was not an invention at all — not even a “realistic” one.» (STEWART 1969: 5).

Daí a propriedade da expressão usada por Jacinto do Prado Coelho (2001: 390) para intitular o capítulo que dedicou a esta problemática na sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*: «A suposta veracidade». A criação do efeito de verdade pressupõe, naturalmente, o respeito pela verosimilhança, enquanto princípio regulador da representação ficcional, que garanta coerência no desenvolvimento narrativo com a tal “opinião comum”, dentro dos códigos estéticos do Romantismo, mas apoia-se na afirmação de autenticidade ou veracidade, princípio que, como vimos, pode chegar a ser invocado pelo narrador para justificar precisamente as inverosimilhanças. É nesse sentido que podemos aproximar a novela camiliana do romance do séc. XVIII. Vivienne Mylne, em mais um estudo sobre o romance dessa época, estabelece uma distinção que nos parece pertinente para o esclarecimento do nosso ponto de vista. Segundo ela, dois métodos estavam à disposição dos romancistas do séc. XVIII para a suscitar a ilusão e a crença do leitor nas ficções representadas — um, implícito; outro, de carácter explícito:

²⁵ ARISTÓTELES (1992) – *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 3ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

One is deliberately to set about convincing the reader that he is dealing with a factual account, that the story is literally true. This, if it can be managed, is the most effective way of inducing acceptance of the whole work, since the reader is then in a generally acquiescent frame of mind. When this method is successful, the reader of a novel is indeed “under illusion”. The alternative is so to write the novel that no incident, no character, no action, will startle the reader out of his imaginative belief by flouting his standards of possibility and probability. The first method is obviously cruder, and usually involves an explanatory introduction intended to establish the “authenticity” of the whole work and induce the desired attitude. The second calls for the kinds of skill in plausible narration which we now expect from a competent novelist. (MYLNE 1965: 10)²⁶.

Para reforçar a ilusão referencial, Camilo não se contenta com assegurar uma narração coerente, plausível ou verosímil; explora os meios necessários para convencer o leitor de que a matéria narrada é factual, é verdadeira. Trata-se de uma forma de maximizar a suspensão da incredulidade no leitor, própria do pacto ficcional²⁷, transformando-a numa espécie de activação lúdica da credulidade. Este “fazer crer” não é uma mentira, mas apenas um jogo: «On ne se situe donc pas dans une logique du mensonge, mais dans un espace ludique de jeu avec la question du statut.» (MONTALBETTI 2001: 16). Se a suspensão da incredulidade proporciona a imersão do leitor nos universos representados²⁸, essa adesão será potenciada pela inculcação de verdade.

Analisemos, pois, esses processos da retórica da verdade, os procedimentos narrativos que, de forma indirecta ou implícita, visam obter como efeito aquilo que o narrador, por vezes, como vimos, declara directamente, com a força de asserção: “não estou fantasiando.”

Começemos por indagar de que modo foi visada a concretização de tal objectivo por meio da construção da instância enunciativa, ou seja, de que modo os recursos técnicos relacionados com a voz narrativa foram trabalhados no sentido de, implicitamente,

²⁶ MYLNE, Vivienne (1965) – *The eighteenth-century French novel. Techniques of illusion*. Manchester: Manchester University Press.

²⁷ «Le fait que j’aie reconnu un texte comme fictionnel implique un mode de lecture particulier, que les poéticiens contemporains qualifient volontiers, au moyen de l’expression du poète anglais Coleridge, de “suspension volontaire de l’incredulité”.» (MONTALBETTI, Christine 2001 – *La fiction*. Paris: Flammarion, p. 24).

²⁸ «Cette suspension, par où je ne me préoccupe pas de mettre en doute l’énoncé de fiction, pour dans une certaine mesure me laisser immerger dans les mondes fictionnels, s’accompagne du savoir constant et concomitant qu’il s’agit d’une fiction.» (MONTALBETTI 2001: 24).

resultarem na inculcação da veracidade da diegese. O estatuto do narrador, a transmissão narrativa, a articulação de níveis narrativos, são elementos explorados por Camilo como factores de autenticação da matéria narrada, contribuindo para a sempre procurada ilusão de verdade.

Retomemos, como ponto de partida, o conto “Beatriz de Vilalva”. Convém distinguir duas linhas narrativas que se desenvolvem ao longo do texto: temos, por um lado, a história protagonizada por Beatriz e pelo padre João, a qual constitui o principal conteúdo da diegese; por outro lado, e paralelamente ao decurso da acção, são lançados elementos que configuram uma outra história: a história de como o *narrador-autor*²⁹ teve conhecimento do caso. Tratando-se de um narrador homodieético, ele detém uma ciência limitada àquilo que pôde ouvir e observar. Não esqueçamos, porém, que a narração é ulterior e, como tal, o narrador sabe de antemão que Beatriz fugira com o padre João e permanecera quarenta anos recolhida na residência paroquial, numa vida secretamente conjugal com o padre, de quem concebera um filho. Ora, para conferir à história o sentido de mistério, para suscitar no leitor uma curiosidade que o prenda ao conto, explorando o *código hermenêutico*³⁰, o narrador focaliza os acontecimentos enquanto personagem, ou seja, a narração tem como *centro de orientação* o narrador enquanto actor, é uma narração homodieética de *tipo actoral*³¹, apesar de algumas oscilações. A criação da *lacuna temporária*³², que lança o enigma, é realisticamente motivada pelo estatuto do narrador. Assim, o leitor vai seguindo o desenvolvimento da história e o desfazer do enigma à

²⁹ Adoptemos essa expressão “híbrida” proposta por Jacinto do Prado Coelho para designar “o narrador que nos é inculcado como o autor e que tendemos a identificar com ele” (2001: 420). É que neste, como em muitos outros textos de Camilo, falar de “narrador” não é suficiente, como sustenta Helena Buescu, pois é construída uma figuração autoral que “surge como garante da função de sentido da obra (...), problematiza a sua produção e se problematiza a si própria como um dos vários agentes de uma forma de interacção simbólica, codificada através de uma série de convenções e delas retirando a capacidade de se instituir como forma de transitividade e de comunicação.» (BUESCU, Helena Carvalhão 1998 – *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 30). Quando essa entidade coincide com o narrador, como é o caso, será apropriado falar de “narrador-autor”, ou até simplesmente de “autor” (“autor textual” e não “autor empírico”, entenda-se).

³⁰ Vd. BARTHES, Roland (1999) – *S/Z*. Lisboa: Edições 70, p. 20.

³¹ «Or, selon que c’est le personnage-narrateur ou le personnage-acteur qui sert au lecteur de centre d’orientation, on distingue, dans la narration homodiégétique, le *type narratif auctorial* et le *type narratif actoriel*.» (LINTVELT, Jaap 1989 – *Essai de typologie narrative. Le “point de vue”*. Théorie et analyse. 2^a ed. Paris: José Corti, p. 81).

³² Vd. STERNBERG, Meir (1978) – *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

medida que o narrador a vai apreendendo.³³ Daí que a história de Beatriz de Vilalva também seja a *história do conhecimento da história* por parte do narrador, o que lhe confere um carácter de intriga policial, já que, como salientou T. Todorov (1979b), num estudo dedicado ao romance desse tipo: «Este romance [policial] não contém uma mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. (...) A primeira, a do crime, conta “o que se passou efectivamente”, enquanto a segunda, a do inquérito, explica “como o leitor (ou o narrador) teve conhecimento dela”».³⁴ No nosso conto, a aquisição do conhecimento da história — a “história do inquérito” — é comandada pela curiosidade do autor, efectuando-se por dois meios — a comunicação e a observação — e passando essencialmente por três momentos, numa gradação que vai do conhecimento indirecto até ao conhecimento directo. A primeira parte da história, isto é, até ao desaparecimento de Beatriz e à partida do padre João para Esmeriz, chegou ao conhecimento do autor através do que se contava pela região; foi precisamente na casa de Pildre que ele conheceu o caso, catorze anos depois:

Contavam-se no discurrir dos tempos estes casos, que faziam rir. Eu mesmo, há vinte e seis anos, os ouvira naquela casa de Pildre, quando já era morta a viúva do morgado e falecido o directo sucessor do vínculo, achando-se na administração do morgadio um meu amigo, já também — e há quantos anos! — sepultado no Cemitério dos Prazeres em Lisboa. (OC XIV, pp. 1250-1251).

Passados dez anos, o autor aproximou-se directamente da história, conhecendo pessoalmente o padre João, quando este o procurou em S. Miguel de Seide a fim de escrever “uns versos fúnebres para a essa de uma senhora de casa ilustre” (p. 1251). Ao deslocar-se, tempos depois, a Esmeriz para ser padrinho de uma criança, o narrador teve a oportunidade de observar o exterior da residência paroquial e aí dá-se uma revelação:

Sentei-me no beiral do adro, a olhar para uma janela interior da residência, e a cismar nos vinte e cinco anos que o abade para ali trouxera, e nas noites e dias dos outros vinte e cinco ali passados, com resignação, e até com alegria, tão só e desatado dos agrados da companhia, e com tantos predicados para dar e receber na convivência

³³ «Dans le type narratif actoriel le personnage-narrateur (je-narrant) s’identifie entièrement au personnage-acteur (je-narré), pour revivre mentalement son passé. Le lecteur partage donc la perspective narrative du personnage-acteur.» (LINTVELT 1989: 86).

³⁴ TODOROV, Tzvetan (1979b) – «Tipologia do romance policial» In: IDEM – *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, pp. 57-67 (p. 60).

uma honesta felicidade! Quando esta meditação me estava enlevando àquela suave tristeza que faz os homens melhores e o fardo da vida mais leveiro, assomou um rosto de mulher na janela onde eu, sem intenção, fitara os olhos; e, apenas me viu, retraiu-se tão de súbito como se dentro tirassem por ela a repelão. (p. 1252).

Segue-se um diálogo com o compadre, que constitui mais um momento fulcral na aproximação do autor à verdade da história. Se num primeiro momento essa personagem refuta liminarmente as desconfianças do narrador-autor, acaba, num segundo momento, por lançar mais uma pista que vem corroborar a hipótese segundo a qual o vulto feminino entrevisto seria a amante do padre João:

— (...) Outra cousa, — disse-me ele quando íamos entrando em casa de volta do pomar. — Aqui vem todos os anos, em Setembro, um rapaz estudante de Coimbra, que é sobrinho do abade. Este rapaz dorme lá em cima. É crível que ele, tão precavido com os outros, não escondesse a amante das vistas do sobrinho?

— E quem nos diz a nós que o sobrinho não é filho, e que a amante não é mãe do tal rapaz?

— Onde isso já vai! Já você inventou prole ao homem para ter motivo para o segundo tomo do romance! Ora, meu amigo... Não me disse que ela era rapariga e bela?

— Rapariga, não disse.

— Note que o tal rapaz tem vinte e dous anos.

— E ela pode ter quarenta, e ser mãe, e ser ainda bela.

— Isso é verdade. Seja como for, estou picado. Hei-de esgotar todos os recursos da minha espionagem; mas com uma condição: o que eu puder descobrir, dir-lho-ei; mas você não o divulgará sob pena de me dar remorsos de publicar as fragilidades de um homem a quem devo as maiores finezas.

— Pois se receia que eu, levado do furor romântico, venha a assoalhar os MISTÉRIOS DO SENHOR ABADE, nada indague, e nada me diga. Eu sou um homem que conto a minha vida quando não posso, por ignorância, contar a vida alheia. Antes quero não saber nada. Passe por cá muito bem o Sr. abade, e não perturbe você a paz dessa família, onde bem pode ser que as lágrimas tenham delido as máculas de muita culpa. (p. 1255).

O mistério desfez-se para o leitor, mas não para o narrador enquanto personagem. É que ele não sabe que aquele padre é o mesmo do caso de Beatriz de Vilalva, tal como tinha ouvido anos antes. Esta aparente incongruência é compreensível se tivermos em conta a já mencionada oscilação entre a narração centrada no narrador enquanto narrador, que faz com que o leitor saiba, desde o início, da identificação entre o padre João e o abade de Esmeriz, e a narração centrada no narrador enquanto personagem, que explica a surpresa do narrador ao deduzir essa identificação, dedução essa que só se concretiza quando, anos mais tarde, tem um diálogo com o próprio abade, lembrando-se do que ouvira na casa de

Pildre. Esse é mais um momento fulcral, é o termo do processo de aproximação do narrador-autor à história:

Dobram-se os anos, desde 1861, sem que eu me intrometesse na vida íntima do abade. Em 1870, última vez que o vi, estava ele em Famalicão, na feira grande de Maio, apostando ao monte com muita felicidade. (...)

Deteve-se comigo uns quinze minutos, expondo-me a sua enfermidade, com tristeza, sem esperança, mas conformado com a previsão da sepultura. A doença estava acertadamente qualificada: era uma alteração de sangue. Poucas são as pessoas que podem gabar-se de saber de que morrem.

E então me disse umas palavras que me deram rebates da história de Beatriz de Vilalva, consoante a eu ouvira adulterada na casa de Pildre.

Contou-me, ao propósito de um sujeito de apelido *Queirós*, que passara cortejando-me, que aquele sujeito era seu primo em terceiro grau; porquanto, seu avô era bastardo dos Queiroses Coimbras, e casara com uma abastada lavradora da casa e quinta do Pomar no concelho de Felgueiras.

A denominação da quinta suscitou-me a primeira reminiscência; mas com a natural indecisão em cousas tão remotas. (p. 1255-1256).

É com palavras um pouco enigmáticas que o padre *Queirós* se refere ao seu passado, confessando que a sua vida não foi tão virtuosa como aparentou:

— Enganam as aparências — replicou o abade, apertando-me convulsivamente a mão como a despedir-se. — A minha vida teve uma só tempestade; mas essa durou cinquenta anos. Afinal, ferrei âncora, e achei terra; mas terra do sepulcro. A sua curiosidade — bem lha vejo no rosto — há-de ser satisfeita em breve. Espere que a maledicência, que eu pude enganar cinquenta anos, se vingue no meu cadáver. O mundo tolera; mas não perdoa a quem o sabe iludir. Se, afinal, se não vinga no vivo, vingase no morto. E adeus. Se eu puder, irei visitá-lo a Ceide, e conversaremos mais detidamente.

— Se V. S.^a me permite, irei a sua casa.

— Não vá; que a minha residência é triste como uma caverna onde não penetra raio de sol.

Era meu dever não desfiar a lúgrube imagem, porque eu bem conhecia os fios misteriosos que a teciam. Ele afastou-se, e eu, com tão poucos dados, fiquei conjecturando se aquele seria o gresso da lendária Beatriz de Vilalva. (p. 1256).

São estes, portanto, os momentos fulcrais nesse processo de aproximação do narrador à verdade. Gerindo a informação narrativa através de uma restrição epistémica realisticamente motivada pelo recurso ao narrador homodiegético, o autor reforça a adesão do leitor, como sublinha Meir Sternberg (1978: 301), num estudo fundamental sobre os processos de exposição narrativa: «restricting the reader to the vessels' vision throughout, so that he perceives the action and receives the information from within, makes for greater involvement than an outside view or the narrator's "word of honour"». Mas essa adesão é

também favorecida pelo efeito de certificação da verdade diegética resultante do estatuto do narrador: o narrador é testemunha dos acontecimentos, os quais pôde comprovar através do conhecimento directo.

A representação do autor como narrador-testemunha funciona também como factor de atestação da matéria diegética narrada nas *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. O “incipit” parece manifestar uma instância narrativa caracterizada por um narrador heterodiegético, apontando para um registo biográfico na terceira pessoa:

Basílio Fernandes é um sujeito de trinta e sete anos, com senso comum, engraçado a contar histórias de sua vida, activo negociante de vinhos do Porto, amigo do seu amigo, e bastante dinheirinho — o que é melhor que tudo já dito e por dizer. (OC III, p. 1189).

Na verdade, porém, a narração acaba por ser construída a partir de um narrador que pôde testemunhar directamente pelo menos parte dos acontecimentos, chegando inclusive a participar em alguns deles. Assim, no cap. V (“Basílio poeta. Conquista um tacho. O que lhe aconteceu na capoeira”), o autor justifica desta forma o recurso à primeira pessoa na narração:

A que vem eu falar de mim?
Não é despropositadamente. Cabe-me porção deste capítulo, que não anda inserido nas minhas biografias.
Aqui hei-de confessar, com a mão no rosto rubro de pejo honroso, que vendi a minha musa, e fui grande parte nos desgostos novos do Sr. Basílio Fernandes Enxertado. (OC III, p. 1220).

Note-se a estratégia de identificação entre narrador e autor empírico (“as minhas biografias”) na base do autor textual, que, por si só, representa um índice verosimilhante, com a integração (ficcional, é verdade) do mundo empírico (o mundo do autor) no mundo ficcional (o mundo de Basílio). Estamos na presença de uma construção que Helena Buescu descreve como manifestação do “autor-carreira”, adoptando um conceito explorado por Seymour Chatman³⁵, forma de intertextualidade que, neste caso, se concretiza na

³⁵ «We can comfortably define the career-author as the subset of features shared by all the implied authors (that is all the individual intents) of the narrative texts bearing the name of the same real author. The real author’s name, then, can be understood as the signifier of a certain constancy or common denominator of

relação entre o “texto e uma biografia autoral” (BUESCU 1998: 45)³⁶. O cap. X intitula-se “Em que entra o autor”. No cap. XIV (“Ama Basílio uma prima-dona *Di Cartello* do Real Teatro de S. João”) temos novamente o autor em conjugação com o herói: «À mesma hora apeava eu no alpendre da mesma estalagem, com o meu amigo ***.» (OC III, p. 1291).

Além destas intersecções do autor na história, que o tornaram testemunha privilegiada dos acontecimentos narrados, o seu poder de atestação provém ainda de ligações indirectas à vida de Basílio e das personagens que com ele se cruzaram. Tal ligação é estabelecida, por exemplo, através da relação de amizade com uma das personagens secundárias, o escritor Ervedosa, por sua vez amigo e confidente de Henrique Pestana, primeiro marido de Etelvina, a amada de Basílio:

Vivia eu em alguma intimidade com o literato Ervedosa.
Interessou-me saber o andamento das relações de Etelvina com Henrique, cujo
confidente era o escritor. (OC III, p. 1261)

O autor chega até a ser confidente de Etelvina: «Contou-me as desventuras do seu casamento, e citou o seu nome com lágrimas nos olhos.» (OC III, p. 1308). O acesso do autor à história acaba, portanto, por resultar também da sua função como destinatário em processos comunicativos com as personagens, especialmente, e em última análise, com o protagonista:

(...) desde, porém, que Basílio me contou suas aventuras, acabei de entender que era infalível a máxima, escrita por aí algures deste mirífico estudo sobre pessoas do meu conhecimento, e vem a ser que “o amor iguala todos os homens”. (OC III, p. 1240).

A origem da narrativa está, por conseguinte, ligada ao papel de confidente que o autor se atribui em relação a Basílio, bem patente no cap. XVII, intitulado “A minha correspondência com Basílio Fernandes Enxertado”.

Assim, ao intervir na história como amigo e confidente de Basílio, o autor não só explora a sua autoridade de testemunha, como partilha do carácter picaresco das aventuras,

method among the implied authors of the various works.» (CHATMAN, Seymour 1990 – *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 88).

³⁶ Vd. também BUESCU, Helena (1997) – «Autor textual». In: IDEM (coord.) – *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, pp. 27-35 (p. 28).

numa auto-ironia muito típica, decorrente de um distanciamento temporal próprio do tom memorialista que caracteriza a narração. Mas ao representar-se como testemunha, o autor consegue naturalizar a subjectividade que marca a narração, a visão ora caricatural, ora ternurenta com que vai apresentando o seu amigo. É isso que ele querará dizer na “Conclusão”: «Escrevi as *Aventuras* deste meu amigo, segundo as diversas impressões, que me ele causou, nas sucessivas fases de sua vida. (OC III, p. 1335-1336).

A *Mulher Fatal* constitui outro caso de narração homodiegética assegurada pelo narrador primário, cujo acesso à diegese decorre, antes de mais, da relação de amizade que o ligou ao protagonista, Carlos Pereira. Logo no *incipit*, dominado pela figuração autobiográfica do autor textual, é estabelecido esse pacto de autenticação:

Conheci Carlos Pereira em 1849.
Apresentara-mo José Barbosa e Silva, no hotel francês da Rua da Fábrica.
Foi há vinte anos. Barbosa e Silva e ele eram alunos do colégio da Formiga, nos arrabaldes do Porto. Barbosa estudava alemão. O outro, nada.
Lembram-me pormenores daquela noite de apresentação.
Estava também Evaristo Basto, o príncipe dos folhetinistas daquele tempo. (OC VI, p. 1065).

Se, por um lado a autenticidade da matéria diegética fica assim comprovada, por outro lado é natural a exploração do interesse romanesco através de efeitos de surpresa decorrentes das limitações da ciência de um narrador deste tipo: «In this case we are reduced to experiencing the same emotions of curiosity, suspense, and surprise as those of the agents who are equally ignorant; indeed, their dramatized reactions repeatedly reflect our own.» (STERNBERG 1978: 271). A surpresa que sente o narrador perante uma nova transformação do protagonista — o seu segundo casamento — é a surpresa que sente o leitor, que só posteriormente, em analepse, será informado, no momento em que o narrador também o é:

Uma cadeia de espantos ensartados uns nos outros! Carlos segunda vez casado!
já com um filho que frequentava teatros! e com uma senhora minha amiga de infância!
Espicaçado por três pontos de admiração, fiz-me encontradiço com ele. (OC VI, p. 1134).

Embora na primeira parte do romance, na narração dos primeiros amores e das primeiras frustrações do amigo, o discurso do narrador se caracterize por um certo tom humorístico que o aproxima das *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* ou das *Cenas da Foz*, ele assume, principalmente a partir da paixão fatal de Carlos por Cassilda Arcourt, um carácter eminentemente expressivo, mais próximo do *Amor de Salvação*, favorecido pelo estatuto homodiegético do narrador e presente, sobretudo, nas relações verbais entre este e Carlos ou Filomena. Testemunha dos amores e desamores de Carlos Pereira, seu amigo, confidente e conselheiro, o narrador mantém-se próximo dos acontecimentos que compõem a diegese, mesmo quando as circunstâncias determinam um afastamento entre os dois, isto graças ao contacto com outras personagens informadoras, principalmente Filomena, mulher de Carlos, de quem o narrador também se torna confidente, sobretudo através de correspondência epistolar, cuja transcrição em muito contribui para o já referido lirismo que caracteriza o romance. A construção da narração nestes moldes torna, portanto, o narrador não só num mediador de informação, mas também um mediador de sentimentos. Por outro lado, a narração homodiegética naturaliza ainda outra função do narrador: a de comentador dos acontecimentos através de mais uma (a sua) subjectividade, bem patente, por exemplo, nesta apóstrofe com que comenta a desgraça de Carlos: «Vai mártir e algoz! Vai, alma funesta que compendiaste no derradeiro instante as agonias de treze anos! (OC VI, p. 1191). Ao falar de Carlos, o narrador fala de si, indirectamente, na mediada em que reage emocionalmente às desventuras do amigo, mas fala também directamente, como actor, quando a biografia se transforma em autobiografia:

Eu, há quatro anos, estudava latim numa terra que prende Trás-os-Montes com o Minho. De lá é que eu trago estas recordações.

Vi aí uma mulher chamada Narcisa, vivendo com um padre chamado Joaquim das Neves. (OC VI, p. 1110).

Ou como escritor, activando o presente de enunciação, numa manifestação da “fenomenicidade da escrita” (TACCA 1983: 129)³⁷, como esta:

³⁷ TACCA, Oscar (1983) – *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina.

Tento escrever este capítulo em dia de frigidíssima inverneira. Pegões de nordeste vêm sacudir suas asas fuscas contra a janela do meu quarto, embaciada da chuva que crepita e escorre nos vidros. (OC VI, p. 1069).

Ph. Hamon (1984), ao descrever, num famoso ensaio, o funcionamento do discurso realista, sublinha, como característica principal, a ausência da instância de enunciação, que deixa implícito, em nome da objectividade, o acto de enunciação que constitui a origem ou fonte da mensagem: «O discurso realista, tal como o discurso pedagógico, recusará, em geral, a referência ao processo de enunciação, tendendo para uma escrita “transparente”, monopolizada apenas pela transmissão de uma informação.» (1984: 162)³⁸. Esse acto de enunciação torna-se, pelo contrário, explícito na narrativa camiliana, que, nesse aspecto, não obedece ao “caderno de encargos” realista. É que, para Camilo, a subjectividade é indissociável da autenticidade e da credibilidade da narrativa; a garantia da verdade é o “eu” do narrador, directa ou indirectamente ligado à diegese, e sempre presente na enunciação. Mesmo que seja um narrador heterodiegético e onisciente, o discurso narrativo nunca é “destonalizado” nem “desmodalizado” (HAMON 1984: 162-163), como comprovam os frequentes registos em que o narrador modaliza a ciência, nega-a ou justifica-a, na construção de um *ethos* que naturaliza o discurso e lhe aumenta a credibilidade.³⁹

Quando directamente ligado à diegese, temos o narrador homodiegético (e para já analisámos apenas os casos do narrador-autor ou narrador primário), um dos recursos explorados por Camilo para autenticar a matéria diegética, por meio do poder de caução que a esse narrador advém da participação na história e do testemunho directo das acções narradas, tal como sublinhou Aníbal Pinto de Castro:

Usufruindo assim da intimidade dos actores e interferindo de maneira tão directa nos eventos narrados, estes narradores homodiegéticos apresentam-se-nos com uma naturalidade, um conhecimento directo deles e uma verdade, que constituíram sempre,

³⁸ HAMON, Philippe (1984) – «Um discurso determinado». In: AA.VV. – *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, pp. 129-194.

³⁹ «A essa preocupação, intrinsecamente relacionada com a sua permanente fidelidade ao princípio do natural e do verdadeiro, se prende a rejeição da omnisciência, como recurso para desvendar os aspectos mais recônditos da matéria diegética.» (CASTRO, Aníbal Pinto de 1995 – *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2ª ed. (revista), Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, p. 43).

para Camilo, uma das preocupações mais insistentemente sentidas e reafirmadas. (1995: 43).

Efectivamente, embora a narração em primeira pessoa constitua apenas mais uma técnica ao dispor do romancista, tão convencional ou artificial como as outras, e sabendo que “the reader is not so innocent that he is actually taken in by the pretense of first-hand testimony” (BROOKS; WARREN 1943: 589)⁴⁰, tal método não pode ser dissociado de um efeito de testemunho e de certificação da matéria narrada, que muito convém ao romancista interessado em inculcar a autenticidade da narrativa: «Nevertheless, for some readers the speaking “I” does seem to lend an additional touch of authority and veracity to a tale.» (MYLNE 1965: 47). A primeira pessoa apresenta um poder de atestação tradicionalmente associado ao estabelecimento de um contrato de verdade: «Les écritures à la première personne proposent toujours, peu ou prou, un contrat de véridiction grâce auquel le lecteur peut croire vrai ce que l’énonciateur s’efforce de lui présenter comme tel.» (HUBIER 2005: 18)⁴¹. De tal maneira que, como sublinha Michel Butor, “chaque fois que l’on a essayé de faire passer une fiction pour un document (...) on a utilisé tout naturellement la première personne.” (2000: 75)⁴².

Mesmo quando o autor opta pela utilização de um narrador principal heterodiegético — estatuto predominante na ficção camiliana —, são vários os processos de que lança mão para fazer sobressair uma ligação, ainda que indirecta, desse narrador à diegese, que resulte em factor de credibilização da voz narrativa e de autenticação da matéria narrada, aspecto igualmente ressaltado por Aníbal Pinto de Castro (1995: 18):

Pela sua permanente preocupação de naturalidade e de verdade — ou melhor, de verosimilhança — Camilo capricha em procurar uma ligação tão estreita quanto possível entre o narrador e a diegese, mesmo quando se serve de um narrador heterodiegético, variando embora os subterfúgios a que lança mão para estabelecer essa ligação ou aproximação.

⁴⁰ BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn (1943) – *Understanding fiction*. New York; London: Appleton-Century-Crofts, Inc.

⁴¹ HUBIER, Sébastien (2005) – *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*. Paris: Armand Colin, p. 18. Logo a seguir, o autor volta a sublinhar: “les textes à la première personne se présentent inévitablement comme un témoignage, comme l’expression directe d’une vérité empirique, à haut degré de crédibilité.” (*idem*: 19).

⁴² BUTOR, Michel (2000) – *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.

Essa aproximação à diegese pode ser concretizada por meio da ligação à fonte ou origem donde provém a história. Assim, n' *O Retrato de Ricardina*, por exemplo, através de um simples enunciado assertivo (“O autor conheceu alguns personagens e soube como passaram as cousas aqui referidas”, OC VI, p. 1868), em jeito de advertência (“A Quem Ler”), o narrador, revelando, ainda que de forma vaga, a origem do discurso narrativo, invoca um argumento de autoridade que credibiliza a sua voz. Em muitos outros casos, porém, tal ligação é objecto de tematização narrativa em encenações da génese da história, nas quais o autor se representa em relação com uma fonte oral ou escrita, representação que se baseia naquilo que poderíamos considerar um enunciado narrativo mínimo e que consiste na explicitação de um *programa de conjugação do sujeito* (o autor) com um *objecto* (a história).⁴³ Retomando as palavras de P. Hamon (1984: 161-162), diríamos que o artifício da delegação do texto pelo autor numa personagem, através de um contrato de enunciação, que no discurso realista é explorado como factor de verosimilhança, assegurando, ao mesmo tempo, a “ocultação” do autor, por transferência das suas competências a um “delegado”, é explorado por Camilo como recurso de inscrição do autor e de explicitação do contrato enunciativo, da sua dramatização narrativa, que confere ao narrador poder de autenticação e lhe reforça a autoridade: «Confier l'énonciation à un narrateur intradiégétique, qu'il parle de lui ou d'autres, est une stratégie globale qui peut être employée pour conférer à son récit une autorité qu'autrement il ne saurait acquérir.» (HALSALL 1988: 241).

A explicitação de tal programa assume várias modalidades e graus variáveis de desenvolvimento, desde breves referências até expansões revestidas de diferentes formas figurativas. Neste caso, estamos perante narrativas secundárias, preambulares ou completas “molduras” narrativas, *narrativas de transmissão* (cf. DUYFHUIZEN 1992)⁴⁴, que, tendo por objecto a relação do autor com a fonte, visam explicar a génese das histórias que introduzem ou enquadram — processo cujo efeito de credibilização da narrativa principal é realçado por Wolfgang Kayser (1985): «A narrativa enquadrada é um meio técnico

⁴³ Sobre esses conceitos de semiótica da narrativa, vd. COURTÉS, Joseph (1997) – *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, p. 114.

⁴⁴ DUYFHUIZEN, Bernard (1992) – *Narratives of transmission*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra.» (1985: 212)⁴⁵.

Como sabemos, a origem de muitas narrativas é representada como procedendo de documentos escritos, material manuscrito ao qual o autor teve acesso em variadas circunstâncias. É o que sucede, por exemplo, em *Anátema*, em *Mistérios de Lisboa* ou nas *Memórias de Guilherme do Amaral*. Por outro lado, também são muitas as narrativas representadas como resultando de fontes orais, por exemplo *Onde Está a Felicidade?* e *A Filha do Arcebispo*. Cruzando o critério da natureza (oral ou escrita) da fonte com o critério da representação do processo inventivo (apenas referido, ou expandido em narrativa secundária), podemos estabelecer uma tipologia, distinguindo entre a simples menção de uma fonte, escrita ou oral, como em *Anátema*, *Carlota Ângela*, *Estrelas Funestas*, *Agulha em Palheiro*, e o desenvolvimento do processo, através da explicitação das circunstâncias em que o autor acedeu à fonte, como no *Amor de Salvação*.

As simples referências a fontes manuscritas surgem quase sempre associadas às declarações de verdade muito características, como vimos, do metadiscorso do narrador camiliano. Geralmente a sua manifestação assenta na expressão de um conflito entre a liberdade da imaginação e as restrições impostas pelos documentos. É o que constatamos em *Estrelas Funestas*, quando o narrador exclama: «Ai! Eu antes queria inventar, antes mentir, antes lançar de mim com asco estes apontamentos!» (OC III, p. 979). E reforça a ideia, desta forma: «Nesta história queria e não posso. Estou coacto, e manietado às gramalheiras da notícia, que me foi ministrada por pessoa, que me obrigou a juramento de não falsear a verdade.» (*ibidem*). Em *Agulha em Palheiro*, surge novamente a imagem da escravidão do autor aos apontamentos: «Demoremos em Portugal algum espaço. A imaginação, que tem andado acorrentada aos apontamentos lá por essas terras lindas, mas alheias, já tem saudades das suas.» (OC IV, p. 522). Tais intrusões do autor configuram um *ethos* de narrador fidedigno, cuja credibilidade se estriba num argumento de autoridade constituído pela referência à existência de uma fonte documental.

Em *Anátema*, o autor, logo nas páginas iniciais, sob a figura de um “narrador autoral que não se exclui, bem pelo contrário, da obra construída e das opções que

⁴⁵ KAYSER, Wolfgang (1985) – *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado.

determinam a sua composição” (BUESCU 1997: 31), faz referência ao manuscrito que lhe serve de fonte, dirigindo-se ao leitor nestes termos:

Perdoai, leitores, estes repetidos mergulhos que dou no mar da erudição, que se me encapela debaixo da pena. Queria dar-vos obra que palpitasse de actualidade, romance de estilo perfurante. Camaleão romântico, sustento esta imaginação das auras do passado: aspiro o pó que se volatiliza de um manuscrito roído da traça, que aqui tenho a meu lado, e do qual vou extraindo esta mirífica história. (OC I, p. 15).

Sublinhemos o tom coloquial, que caracteriza o discurso narrativo, com as frequentes interpelações ao leitor, associado a um registo paródico explorado mesmo no espaço paratextual dos sumários de capítulo: «Vê-se que o editor desta verdadeira história não quis desfalcar a ordem do manuscrito, e por isso deu aqui remate ao lamentoso diário de Antónia Bacelar.» (cap. XX, p. 207). Paralelamente ao desenvolvimento da intriga, vai-se desenrolando um nível de comunicação entre o narrador-autor e o leitor, onde as interrupções, as digressões e os comentários configuram um tecido metadiscursivo que representa uma das marcas mais autênticas do estilo camiliano, expressão de uma tendência romântica⁴⁶ inaugurada pelo Garrett das *Viagens na Minha Terra*. Ora, muito desse tecido metadiscursivo baseia-se na relação entre o autor-textual, que se atribui o papel de “copista”, e o manuscrito que lhe serve de fonte. Mais precisamente, a comunicação narrativa, polarizada entre o autor e o leitor, desdobra-se no triângulo autor (editor) / autor (do manuscrito) / leitor. É estabelecida uma relação de aproximação e de distanciamento que, por um lado, imprime à narração um sentido de elaboração *in fieri*, com a simulação de espontaneidade e de coincidência entre enunciado e enunciação, e, por outro lado, permite o desenvolvimento de um jogo auto-reflexivo com as convenções literárias⁴⁷ e com a projecção, em clave irónica, das expectativas romanescas do leitor, contexto no qual as afirmações de veracidade e de fidelidade ao manuscrito se afiguram mais paródicas do que sérias, resultando, afinal, mais propriamente em índices de ficção do que em provas de verdade, característica paradoxal do *topos* do “manuscrito encontrado”,

⁴⁶ «With the romantic ironist narration usurps the centre of the stage, dislodging the story from its customary privileged place. (...) Literature as product yields to literature as process.» (FURST 1984: 231).

⁴⁷ «A more interesting kind of overt diegetic self-consciousness is that in which the focus is on the process of actually writing the fictional text one is reading at the moment.» (HUTCHEON, Linda 1984 – *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York and London: Methuen, p. 539).

ao mesmo tempo protocolo de atestação e índice de ficção, como explica Fernand Hallyn: «Dans beaucoup de cas, la signification du topos se ramène sans doute à une antiphrase banale: “ce manuscrit est un document authentique” signifie simplement: “ceci est une fiction”» (1999: 494)⁴⁸.

O romance desenvolve-se como *anti-romance* (vd. PIÉGAY-GROS 2005: 227-228)⁴⁹; a ficção é transformada em *metaficção*⁵⁰. Um bom exemplo do que acabámos de expor é o seguinte passo, no qual o narrador-autor parodia os lugares-comuns do romance tétrico, em voga no Romantismo⁵¹:

Ou porque a metafísica dos grandes brios nada fosse por esses tempos, ou porque o autor do manuscrito, que lealmente anotamos, era homem pacato nestes assomos de pancadaria, o certo é que aí está o romance, mais de meio do seu primeiro volume, sem nos falar de uma tremenda sova de pau, como é de uso lá por cima; ou de duas punhaladas, em noite de cerração, atraçoadas no medonho de sombria viela; ou, ao menos, e para maior realce do copista, se, no embrulho destas ensossas filosofias, tivéssemos uma vista de cárcere, com o seu preso pálido e arrepiado, afora a bilha de água e as palhas e o carcereiro de vesga olhadura, e depois... (isto era bonito!) um encapotado a surdir de um alçapão com uma lâmpada de furta-fogo e uns bigodes tiranos, e aquele homem tétrico bater no ombro do preso, que treme nas suas carnes maceradas, e este, que reconhece o seu rival, gritar *inferno! maldição!*... e rir, e rir, e rir de um riso enfurecido e vibrado de todo o rancor das suas entranhas, e... finalmente, fechar assim o capítulo, para começar o outro por: *Era alta noite!*... Isto é que era romance, palavra de honra. (OC I, pp. 110-111).

O autor textual chega mesmo a responsabilizar-se pelas intrusões digressivas que cortam o ritmo narrativo: «Valha-nos o calmante do pergaminho, porque o leitor deve saber que as filosofias são todas do copista» (OC I, p. 56). A abordagem, em registo de distanciamento irónico, da questão da verdade pode ainda ser exemplificada num passo como este: «O conde, extático nos arroubos desse amor, que, uma só vez na vida, os anjos

⁴⁸ HALLYN, Fernand (1999) – «Le fictif, le vrai et le faux». In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Études réunies et présentés par Jean Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters. Louvain, Paris: Éditions Peeters, pp. 489-506.

⁴⁹ PIÉGAY-GROS, Nathalie (2005) – *Le roman*. Paris: Flammarion.

⁵⁰ «(...) the capacity of fiction to reflect on its own framing and assumptions.» (O'DONNELL, Patrick 2010 – “Metafiction”. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Laure-Marie (ed.) – *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge, pp. 302-302, p. 301).

⁵¹ Vd. SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978) – *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera. Estudando a paródia em novelas folhetins-camilianas, José Édil de Lima Alves não podia deixar de sublinhar, em *Anátoma*, “uma paródia magistral àqueles quadros pungentes, dolorosos, tão comuns aos romances ditos passionais que fizeram a glória do Romantismo.” (ALVES, José Édil de Lima 1990 – *A paródia em novelas-folhetins camilianas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 92).

emprestam a homens, estendeu-lhe a mão, insensível há pouco aos beijos... Perdão! O manuscrito não reza destes beijos, e eu, no mundo da verdade, não quero responsabilidades.» (OC I, p. 76). Noutra passo, o narrador assume o desvio em relação ao manuscrito, por imperativos de ordem moral, que o levam a adoptar as linhas de reticências, convenção literária à qual se refere no tom faceto que caracteriza o romance: «Depois separaram-se. A casa tinha duas câmaras, e uma era do reverendo abade... Aqui perdoe-me o fazedor do manuscrito, mas em vez dos seus alambicados rodeios, vão por conta da sã moral e decoro literário estas duas linhas da panaceia universal.» (OC I, p. 257). Digna de nota é também a passagem seguinte, plena desse sentido metadiscursivo paródico que temos vindo a sublinhar:

Leitores! O romance perdeu o seu mau sestro de estopador. Exultai! Agradecei ao manuscrito, que, chegando a estas alturas, já não é um manuscrito, é um carril de factos que roda acelerado num caminho-de-ferro, que outra coisa não pode chamar-se à impaciência veloz com que o colector destas cousas se arremessou ao termo final delas. Por não ter melhor coisa em que pensar, penso sinceramente no rápido desenlace desta enredada lenda, e chego a persuadir-me que o autor do manuscrito era velho, sentia-se desfalecer cada vez mais, e não quis morrer sem deixar cimentos para que *melhor pena tomasse sobre si o encargo de tão árdua tarefa*, como se diz nos prólogos. Por um triz não invento algum episódio imaginoso, e o encravo a martelo nesta verídica, mas algumas vezes desapegada história. (OC I, p. 261).

A construção da representação narrativa do processo de aquisição da fonte manuscrita por parte do autor está presente em: *Mistérios de Lisboa*; *Livro Negro de Padre Dinis*; *O Romance de um Homem Rico*; *A Doida do Candal*; *Coração, Cabeça e Estômago*; *Memórias de Guilherme do Amaral*; *A Sereia*. Em todas essas obras, a narrativa principal surge subordinada a uma narrativa secundária, na qual se encaixa, e onde, na forma de introdução e/ou epílogo, são narradas as circunstâncias em que o autor acedeu à fonte, seja ela constituída por apontamentos, por diários ou por material epistolar. Nessas narrativas preambulares ou “molduras”, o autor textual, narrador primário, representa-se como uma personagem marcada pelo papel temático de “escritor” ou “romancista”, numa manifestação do “autor-carreira”. No plano actancial, funciona como sujeito de estado, em conjugação com um objecto — a história —, conjugação que pode resultar de uma descoberta casual ou de um fazer correspondente a um programa narrativo que poderíamos

qualificar como “heurístico”⁵², motivado pela curiosidade e sensibilidade de escritor, ou como *destinatário* (vd. COURTÉS 1997: 110) de um programa de doação, motivado geralmente por relações de amizade com o destinador, de quem se torna confidente ou de cujos dramas foi testemunha. Toda esta representação não é mais do que a actualização do tradicional motivo do manuscrito encontrado, um dos mais antigos e glosados (e parodiados) processos de autenticação da matéria narrativa.⁵³

É através de tal processo que o autor estabelece uma ligação genética entre *Mistérios de Lisboa* (1854) e o *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), já que entre o material manuscrito a que teve acesso, segundo a narrativa proemial dos *Mistérios*, está o próprio “Livro Negro” do Padre Dinis, que, aliás, já havia servido de fonte no primeiro dos dois romances.

Na encenação da comunicação narrativa de *Mistérios de Lisboa*, o autor textual começa por se assumir como mero editor do diário de Pedro da Silva, material que lhe foi enviado do Brasil por um amigo. Intermediário entre o autor e a fonte, esse amigo funciona como testemunha, já que conheceu Pedro da Silva e a duquesa de Cliton, os protagonistas da intriga principal. Tal estatuto confere garantia de veracidade a uma narrativa que o autor qualifica não como um romance, mas como “um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado.” (OC I, p. 298), ou como uma “biografia” (p. 303). As circunstâncias em que se deu o contacto entre o tal amigo e as personagens da história constituem o objecto da narrativa proemial, intitulada “Prevenções” e completada, no fim do volume, por um “Epílogo”. Essa narrativa que emoldura o romance é apresentada, nos dois momentos, em forma epistolar: são transcritas as duas cartas que, com um lapso de seis meses entre elas, o amigo dirigiu ao autor. Na primeira, que acompanha a remessa dos manuscritos, o emissor narra como conheceu Pedro da Silva, de quem foi anfitrião no Brasil, e a cujos últimos dias de vida assistiu. O protagonista do romance é apresentado sob a subjectividade idealista, romântica, desse amigo: «Como sabes que sou idealista, não terás dúvida em acreditar que olhei para aquele homem pelo prisma da minha imaginação.» (OC I, p. 298). Assim é

⁵² *Heuresis* era o termo grego usado para designar a operação retórica que em latim se denominava *inventio*.

⁵³ Sobre a sua utilização no romantismo europeu, vd. *Le topos du manuscrit trouvé* (1999). Études réunies et présentés par Jean Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters. Louvain, Paris: Éditions Peeters.

introduzida a personagem de Pedro da Silva como ser excepcional, como herói romântico com um passado misterioso. Toda esta encenação, ao mesmo tempo que visa motivar, justificar e credibilizar a diegese, funciona também como meio de produção de interesse romanesco: o “amigo” é uma voz, uma perspectiva, usada pelo autor para despertar no leitor a curiosidade sobre o herói: «E continuei a sentir-me cativo daquele homem, cada vez mais misterioso.» (OC I, p. 301). Na cadeia de delegação do “objecto de valor” que é a diegese, a primeira doação é motivada pela amizade e pela necessidade de confiança. Pedro da Silva, na hora da morte, lega ao compatriota que o acolheu os seus papéis, num enunciado carregado de elementos temáticos tipicamente românticos:

O véu do mistério devia levantá-lo a mão da amizade. Mas, em recompensa de uma grande dívida, há-de a mão de um cadáver levantá-lo. A febre amarela parece querer juntar-se à minha febre *negra*. Se desta colisão resultar em breve a minha morte, venha V. S.^a ao meu quarto, dê-se ao trabalho de ler, em horas de ócio, esses cadernos de papel que por lá estão, e poderá então dizer que o seu hóspede, silencioso em vida, conversou muito consigo do túmulo. (OC I, p. 302).

A finalidade da segunda delegação daqueles “cadernos de papel” é a sua publicação, cuja verdadeira motivação será revelada mais tarde: «O meu legado é esse que te remeto. No derradeiro capítulo verás a razão por que o faço. Não te chames infeliz. Ninguém pode reputar-se desgraçado sem provocar da mão de Deus, ou de Satanás, a desgraça deste homem.» (p. 303).

A segunda carta, recebida seis meses depois da primeira, e aproveitada como epílogo do romance, relata o contacto entre o brasileiro e a duquesa de Cliton, tornada Irmã da Caridade. O remetente começa por fazer referência à publicação do romance, que já estava em curso, em mais uma manifestação do “autor-carreira”: «”São passados seis meses, depois que te enviei os manuscritos do meu hóspede. Vi que principiaste a sua publicação, e tive mal sabes que prazer, porque me dizia o coração que talvez existisse na terra essa malfadada duquesa de Cliton, e eu queria ser o motor da lágrima que o infeliz lhe pediu.”» (OC I, p. 927). A carta termina com a descrição da morte da duquesa, que o brasileiro pôde testemunhar, tendo proporcionado aos dois desventurados amantes um romântico noivado de sepulcro: «”Consegui que o seu cadáver fosse enterrado na sepultura

imediate... O mundo ignora que estas duas sepulturas são o leito nupcial daqueles dois desgraçados”.» (OC I, p. 928).

O processo de autenticação da matéria diegética desdobra-se, portanto, em vários graus: temos um documento que serve de fonte à narrativa, autêntico, porque é da autoria do protagonista, Pedro da Silva; temos um intermediário, cuja capacidade de atestação deriva do conhecimento directo das personagens principais; temos uma prova documental de tudo isso, que são as cartas transcritas no princípio e no fim do romance.

O *Livro Negro de Padre Dinis* está subordinado à moldura dos *Mistérios de Lisboa*, ostentando o subtítulo «Romance em continuação aos “Mistérios de Lisboa”». É que a fonte do romance, o *Livro Negro de Padre Dinis*, espécie de diário, do qual alguns excertos já haviam sido transcritos em *Mistérios de Lisboa*, faz parte do material manuscrito legado por Pedro da Silva, filho da condessa de Santa Bárbara. A continuação não é, porém, cronológica, mas temática, pois a acção do *Livro Negro*, que arranca em 1780, é anterior à acção dos *Mistérios*, que se inicia em 1832. Neste caso, é a biografia do P. Dinis que é explorada, completando informações e preenchendo lacunas, em analepse, sobretudo pela boca de Frei Baltasar e de Adelaide, relativamente aos elementos que nos *Mistérios* já haviam funcionado como importante núcleo diegético. Daí as várias remissões anafóricas presentes no *Livro Negro* em relação ao romance anterior, mas apontando para acontecimentos posteriores: «(...) paremos em frente desse palácio, onde trinta e oito anos depois encontrastes D. Pedro da Silva, e a lastimável amante de Alberto de Magalhães.» (OC I, p. 1319); «É esta [soror Adelaide] quem, nos MISTÉRIOS DE LISBOA, conta o desenlace destes amargurados amores, à condessa de Santa Bárbara.» (p. 1475).

O *Romance de um Homem Rico* é precedido por longa “INTRODUÇÃO”, a qual constitui uma narrativa proemial que explica, circunstanciadamente e em narração autodiegética, a génese da obra. Aí, ao contrário dos casos anteriores, temos uma relação directa entre o autor textual e a personagem principal da história, o padre Álvaro Teixeira. A primeira parte da introdução baseia-se na conjunção entre as duas personagens, proporcionada pela casualidade de uma viagem de comboio:

Na Primavera de 1859, comprei, na estação se Santa Apolónia, um bilhete da via-férrea para a ponte da Asseca. Saudades do campo, ânsias de sorver do seio da

natureza um hausto de ar puro; e, acima disto, o meu dorido amor a quantos sítios guardavam para a minha memória do coração vestígios da infância, que tão depressa passara com as flores doutra mais formosa Primavera... A que vem isto?!...É a saudade, leitor! Se a sente, se a já sentiu, recorde-se, e perdoe-me. (OC III, p. 5).

É então que o autor vai conhecer o padre Álvaro: «Eu ia a cismar nisto, quando me deu na vista um homem, companheiro de carruagem, o qual estava pendurando o chapéu no arame, e vestia a veneranda calva com seu barrete de troçal preto.» (OC III, p. 6). Desencadeia-se um diálogo entre os dois, onde emerge mais uma representação do “autor-carreira”; através do nome, o padre acaba por reconhecer no seu companheiro de viagem o escritor Camilo Castelo Branco e convida-o a hospedar-se em sua casa, nos Olivais:

Disse-lhe o meu nome. O padre repetiu-o três vezes pausadamente, sílaba por sílaba, e depois exclamou de repente:

— Não me engano. É o mesmo. Eu conheço o seu nome há onze anos. Entre os meus livros estão vinte páginas da sua infância literária. Nem, talvez já se lembre delas! Pois não deve esquecê-las... Eu lhe cito o título: O CLERO E O SENHOR ALEXANDRE HERCULANO. (OC III, p. 9)

Segue-se um retrato físico, que, focalizado pelo narrador-autor enquanto personagem e realçando a decrepitude do padre, em contraste com a sua idade real, constitui um factor de interesse romanesco, ao lançar indícios de uma história de sofrimento:

Contemplei-o com assombro e piedade. Quarenta e seis anos aquele homem, que me ia pesando no braço, e se abordoava à grossa bengala que lhe oscilava na mão! A luz dos olhos serena, mas quase apagada. Os vincos da testa escavada encruzados e fundos, travando-se em miúda rede ao redor das órbitas. As faces arregoadas, lívidas, e flácidas. As cordoveias do pescoço repuxadas pelos tendões descarnados. O dorso recurvo, e as extremidades trémulas e morosas nas articulações dos joelhos. Quarenta e seis anos! Que fogo voraz se retrai no coração deste homem, quando o invólucro assim se fende e estala febra a febra! Foi a mão de Deus, que me guiou até ti, filho da dor, para me humilhar diante da tua paciência! (OC III, p. 11).

Hóspede do P. Álvaro, o narrador-autor vai-se aproximando gradualmente da história, e é já como confidente que recebe das suas mãos um manuscrito, cuja singularidade genérica, bem ao estilo romântico, está no valor de documento pessoal, expressão autêntica e necessária da vida interior:

— Hei-de mostrar-lhe algumas datas que tenho assentadas num livro. Não é autobiografia, nem romance simulado com supostos nomes, nem “memórias” ambiciosas de futura vulgaridade. São cautérios aplicados à chaga insanável... Há-de ler os meus papéis.

— Mereço eu tanto?! — disse, sentindo-me vaidoso da confiança, e lisonjeado na minha cobiçosa curiosidade.

— A leitura do meu livro não paga merecimentos de quem quer que seja, nem sequer é uma lição nem um bom exemplo: é a parte de um dia, menos fastidioso, que eu dou ao meu hóspede. Lerá esta tarde.

Esteve-se em meditação o padre, sem desfitar os olhos do álamo e das letras, e continuou depois deste teor:

— Se a não tivesse escrito, contava-lhe a minha vida. Tinha precisão deste desafogo. (OC III, p. 23).

Concretiza-se, deste modo, o processo de atestação da verdade da história. O pacto de verdade é estabelecido no diálogo entre as duas personagens, em que o narador-autor funciona como intermediário entre o autor do manuscrito e o leitor, num enunciado em que o protesto de autenticidade se estriba no tópico do contraste “história autêntica” / “novelas”:

Na tarde daquele dia chamou-me o padre para junto de si, diante da mesa em que escrevia. Abriu uma das quatro gavetas da escrivaninha, e tirou um grosso volume de papel almaço, encadernado em papelão, sem alguma outra cobertura.

— Aí tem — disse entregando-me o livro. — Leia, como quem lê um romance de história autêntica escrito por pulso não vezado a escrever novelas. Aí vai o coração do seu amigo, a cinza das flores de vinte primaveras, flores que se abriam já queimadas, porque o bolbo de cada uma rebentava já doentio da venenosa rega das lágrimas. (OCIII, p. 26).

A afirmação de verdade é uma afirmação de subjectividade, de sentimentalismo; o pacto de verdade é um pacto de confiança, de expressão lírica. O próprio narrador-autor, sob a máscara de editor, comentando o estilo do autor do manuscrito, realça a força expressiva que caracteriza o texto:

A forma da narrativa é em divisões de anos, meses e dias. Alguns capítulos estão incompletos, e destes vi uns poucos suspensos em conjunções, ou numa vírgula. O dizer é singelo, familiar, mas correcto e sempre puro na linguagem. Rara é a página com emenda ou entrelinha. De ver é que falava o coração, e que as suas primeiras palavras eram as mais expressivas, e respondiam fielmente ao pensamento. (OC III, p. 27).

A aproximação do narrador-autor à história não se fica, no entanto, pelo convívio com o padre Álvaro e pela recepção do manuscrito. Com efeito, o narrador-autor, nesta

narrativa introdutória, vai aproximar-se de outra personagem, acompanhando Álvaro Teixeira nas visitas ao convento de Santa Marta. A notícia da morte de uma religiosa deixa transtornado o padre, que acaba por morrer diante da vista do narrador-autor:

Ergueu as mãos em oração, inclinou a cabeça para o espaldar da cadeira, e suspirou. Cuidei que ele ia adormecer, quando vi caírem-lhe lentamente as mãos por sobre os braços da cadeira.

Era aquele glacial dormir, que espera novo dia anunciado pelo anjo do último juízo. (OC III, p. 33).

É assim lançado mais um motivo de interesse para a história, relacionado com a ligação entre o padre e essa religiosa, que vem a ser Leonor. Por outro lado, é também assim estabelecida uma ligação entre a “Introdução” e a “Conclusão”, onde é narrada, novamente na 1ª pessoa do narrador-autor, a visita ao convento para colher pormenores sobre a morte de Leonor: «Eu fui ao Convento de Santa Joana, e perguntei a história dos últimos instantes da entrevada.» (p. 172). A verdade d’ *O Romance de um Homem Rico* é a verdade do coração do padre Álvaro, que o autor conheceu e de quem mereceu ser confidente.

Na narrativa preambular que, sob o título de “Advertência”, explica a origem da história de *A Doida do Candal*, é representado o acesso do narrador-autor à diegese a partir de uma situação narrativa constituída por um passeio pela estrada de Braga, na companhia de um “cavalheiro ilustre”, a personagem-fonte. O espaço, como habitualmente, testemunha de acontecimentos dramáticos, e, neste caso, palco de duelos, vai despoletar a transmissão da narrativa, na forma de doação de um manuscrito:

E ali, apontando para uma clareira da mata, disse-me:

— Olhe para acolá. Hei-de contar-lhe um ou dois combates singulares e fatais que estes pinheiros mais velhos viram travar-se há cinquenta anos naquele sítio.

Passados dias, mostrou-me um livro in-fólio manuscrito, facultando-me o traslado do que merecesse ser contado.

Aqui está a origem deste romance. (OC VI, p. 6).

Na “Conclusão” é retomada a narrativa introdutória (“Lembrem-se da *Advertência* que antecede o romance”, p. 156), com o narrador-autor a solicitar ao tal cavalheiro que lhe cedera o manuscrito informações complementares, narradas oralmente; ora, só nessa altura,

como efeito de surpresa, é que é revelada a identidade do tal cavaleiro e a natureza das suas relações com a diegese — trata-se de Álvaro Freire de Pamplona, filho de Marcos e de Maria de Nazaré, personagens centrais da história:

Digo ali [na “Advertência”] que um companheiro de passeio, na estrada dentre o Porto e *Ponte da Pedra*, me apontou o sítio onde se travaram dois duelos de morte.

Aquele cavaleiro era Álvaro Freire de Pamplona, filho de Maria de Nazaré. Ele foi quem me deu a crónica manuscrita desta tragédia, escrita e formada de diferentes cartas, umas do major José Osório do Amaral a Cristóvão Freire e a seu neto; outras de Margarida a Simão Peixoto; algumas de D. Lúcia a Marcos Freire e bastantes laudas escritas do punho da religiosa, em variados tempos, na casa da serra.

(...)

Os apontamentos, sendo tantos como eu vinha dizendo, não bastaram a informar-me dos casos posteriores ao trespassse da doida do Candal. Seguríssimo da condescendência de Álvaro Freire, pedi-lhe vénia para solicitar a mercê de me continuar vocalmente ou de escrita os sucessos sequentes à morte de sua mãe. Em resposta, recebi convite para sua casa na província trasmontana, dando-me o itinerário para a quinta da Teixeira, no concelho de Mesão Frio. (OC VI, p. 156-157).

O efeito de atestação da verdade ganha um carácter acrescido, dada essa relação directa da fonte à história, o que acaba por se traduzir numa ligação também directa do autor textual à história, se tivermos em conta que Álvaro representa um prolongamento da história. O fecho da moldura é ainda aproveitado como forma de naturalizar a existência dos elementos manuscritos, compostos por material heterogéneo.

Memórias de Guilherme do Amaral oferece outro tipo de *figurativização* (vd. COURTÉS 1997: 238-240) destes programas narrativos que temos vindo a analisar. A “Introdução” é uma narrativa onde o narrador se dramatiza mais uma vez como actor e como autor, num diálogo com o jornalista Ernesto Pinheiro, desempenhando o papel de destinatário de elementos manuscritos relacionados com a vida de Guilherme do Amaral. Mas o processo de transmissão desdobra-se aqui numa cadeia, desde o criado de Guilherme ao narrador-autor, passando pelo barão de Amares e por Ernesto Pinheiro, o último elo de ligação ao autor, elo de ligação também aos outros dois romances que com este formam o “ciclo da felicidade” (CABRAL 1985a: 52)⁵⁴: *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*. Este diálogo é motivado pelo reencontro entre os dois amigos, quando Ernesto regressa do Rio de Janeiro; pedindo notícias sobre o amigo comum,

⁵⁴ CABRAL, Alexandre (1985a) – *Subsídio para a interpretação da novelística camiliana*. Lisboa: Livros Horizonte.

Guilherme do Amaral, o autor é informado, pelo jornalista, da morte dele e da existência de uns cadernos intitulados “Memórias”, que lhe chegaram às mãos através do barão de Amares. Ernesto Pinheiro, que renunciara à carreira das letras, delega no autor a missão de publicar as memórias de Guilherme do Amaral:

Se eu fosse ainda escritor, publicaria as *Memórias* de Guilherme do Amaral. Não escrevo. (...) Invento um nome com que salves o nome da mulher que maior porção de páginas escreveu do manuscrito; depois, se quiseres completar o romance, que os editores reproduzem e os leitores têm aplaudido, publica as Memórias de Guilherme do Amaral. (OC IV, p. 345).

E eis-nos novamente perante a personagem do narrador-autor construída sobre o papel temático de escritor ou de romancista, mais uma representação do “autor-carreira”. O diálogo está carregado de sentido metaliterário, abordando o tema dos malefícios do romance e da literatura, e o tema do ofício de escritor, num jogo de espelhos entre o autor e Ernesto Pinheiro, que aqui se representa como seu duplo:

— És tolo! — atalhou Ernesto. — Estás tal qual te deixei há doze anos!... Um incorrigível tolo! Querias tu, pois, que eu fizesse meus filhos poetas, romancistas, e eruditos, em vez de os fazer máquinas de ganhar dinheiro! Quer-te parecer que seria mais acertado fazê-los máquinas de ganhar o descrédito, a fome e a miséria! Guarda avarentamente as tuas glórias, amigo que os meus filhos não hão-de disputar-tas... Que fui eu, e que és tu? Não dispensaremos, em face um do outro, e sem testemunhas, a costumada impostura dos reis do talento, reis de cana verde, e coroa de silvas?! Que fui eu, e que és tu? A história das tuas alegrias escreve-se na margem de uma páginas dos teus quarenta volumes. A das tuas amarguras, se a mandares à posteridade, iria na torrente dos fabulários ao abismo do esquecimento ou à lagrimante curiosidade das criadas de servir. A que horas, e em que tempo tu vens pregar-me a educação literária de meus filhos! (OC IV, pp. 338-339).

É esse, de resto, o assunto que vai naturalmente conduzir o diálogo ao tema Guilherme do Amaral, outro pólo no triângulo de espelhos em que se projecta o autor:

As letras, meu caro amigo, estragam aqueles mesmos que as amam só pelo prazer que elas causam, e na independência do dinheiro ou glória que podem dar. Queres um exemplo? Conheceste muito bem Guilherme do Amaral, aquele meu pobre Guilherme, que ficou doido em Belas, quando eu saí para o Brasil. Aqui tens tu um desgraçado que a leitura desencaminhou do plácido e seguro itinerário que seus ignorantes avós tinham trilhado do berço à sepultura.

— Foram os romances — tornei eu; — mas os romances não são a sabedoria que eu daria a meus filhos, se os tivesse. Nada de paradoxos, amigo Ernesto. (OC IV, pp. 339-340).

No último capítulo, a narrativa regressa ao nível do diálogo autor / Ernesto Pinheiro. O autor pede ao amigo que lhe recorde as reacções emocionais de Guilherme ao ler-lhe o seu diário; a subjectividade de Guilherme é explorada mesmo enquanto sujeito de uma situação de enunciação representada indirectamente:

Este *Diário* foi lido por Guilherme do Amaral, na presença de Ernesto Pinheiro, que o ouviu.

Pedi ao ex-poeta e ex-jornalista que invocasse as suas reminiscências para me dar uma ideia das comoções de Guilherme, no correr da leitura. (OC IV, p. 452).

Neste romance, regista-se, portanto, uma ligação muito próxima do autor textual à diegese, já que foi amigo de Guilherme do Amaral e é amigo de quem com ele privou, Ernesto Pinheiro, destinatário dos papéis de Guilherme e destinador em relação ao autor.

Num texto introdutório de *A Sereia*, depois da transcrição de um poema em tercetos, o autor revela a fonte da *inventio* do romance, através de um enunciado narrativo mínimo:

Estes melancólicos tercetos, escritos há cem anos, que significação tiveram?

Num livro manuscrito, e datado de 1768, os encontrei. Em cinquenta páginas de prosa do mesmo manuscrito, descobri o segredo dos versos. (OC V, p. 4).

Esta informação, um pouco vaga, vai ser pormenorizada na “Conclusão”:

Ora, João de Melo e Nápoles, o salvador do cadáver de Joaquina Eduarda, morreu na flor dos anos, depois de haver escrito os apontamentos essenciais desta história, que foram encontrados na livraria do barão de Prime, fidalgo de Viseu, falecido há poucos anos. (OC V, p. 159).

Testemunha e interveniente na acção, o autor do manuscrito é identificado, portanto, como garantia de verdade; a epígrafe adoptada funciona como selo da verdade da história:

Verdades... dinas de memória,

Castigos justamente merecidos,
Não fabulosa, ou sonhada estória
Que engana peitos, e embaraça ouvidos

Luís Pereira, *Elegíada*. C. 1º, est. 5ª (p. 1).

O “Prefácio” à primeira edição do *Amor de Perdição* abre em forma de narrativa, através da qual o autor revela, como circunstância determinante na génese da obra, a descoberta, no cartório das cadeias da Relação do Porto, do assentamento, transcrito no texto, que documenta a entrada ali de Simão António Botelho e a partida para o degredo em 17 de Março de 1807 (OC III, p. 383). Fica selada a veracidade da narrativa, mediante um acto de referência (citação) a um documento autêntico, oficial, que contém um acto de referência a uma pessoa real, processo que passa a enquadrar, a validar como extraficcional, a referência narrativa ao protagonista. No “Prefácio da Segunda Edição”, o autor reproduz o passo das *Memórias do Cárcere* em que explicara mais pormenorizadamente a génese do *Amor de Perdição*. Através desse elemento epitextual, transformado em elemento peritextual, a função autenticadora do assento prisional é completada com a indicação de uma fonte oral: «Desde menino, ouvia eu contar a história de meu tio paterno Simão António Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o facto, aligado à sua mocidade.» (OC III, p. 377). Neste enunciado, um novo acto de referência (“meu tio paterno Simão António Botelho”) reforça a identificação do protagonista da história com uma pessoa real, e a autenticação da narrativa é garantida pela invocação de um testemunho validado pela relação de proximidade entre a fonte e a diegese (“minha tia, irmã dele”). Implicitamente, por meio destes prefácios, realiza-se um acto de “advertência” ao leitor: a história que vai ler é verdadeira, como comprova o documento oficial e como garante a informação oral que o autor colheu de uma fonte cuja relação directa com a história a torna fidedigna.

Ora, à semelhança do *Amor de Perdição*, várias são as narrativas cuja génese é representada à volta de fontes orais, histórias a que o autor teve acesso não enquanto destinatário de elementos manuscritos, mas como receptor de uma transmissão oral. E nesse caso é possível aplicar novamente, como critério de tipologia formal, o grau de expansão do enunciado narrativo mínimo (“X contou-me”), que subjaz a esta variante do

recurso convencional de testificação da narrativa. Assim, em *Onde Está a Felicidade?*, *Vingança*, *Estrelas Propícias* e *A Queda dum Anjo* topamos, no interior do discurso narrativo, muitas vezes sob a forma de enunciados parentéticos, com referências ocasionais a testemunhos orais, não raro com origem nas próprias personagens, e invocados mais numa perspectiva paródica ou lúdica do que propriamente numa perspectiva séria de argumento de autoridade ao serviço da credibilização da matéria narrada. Daí que muitos desses enunciados ocorram no âmbito das interpelações ao leitor e nos movimentos digressivos que caracterizam o discurso camiliano. Mas tais enunciados não deixam, por outro lado, de apresentar um sentido metadiscursivo, na perspectiva da orientação da leitura. O narrador-autor evoca a enunciação primeira, na qual exerceu o papel de receptor, para projectar, num espelho por vezes deformado pela ironia, as expectativas do leitor. É o que acontece neste passo de *Onde Está a Felicidade?*, em que o autor textual sublinha a curiosidade do leitor a partir da sua própria curiosidade na recepção oral da história:

O leitor não quer que lhe moralizem os sucessos, porque, bendito seja o Senhor, não lhe falta bom juízo próprio para moralizá-los. Aqui o que precisa saber-se, e quanto antes, é o que fez Augusta daquele dinheiro, e daqueles brilhantes. A curiosidade é justa, até porque eu, distinto mexeriqueiro destas trapalhadas humanas, a primeira coisa que perguntei quando me contaram esta história, foi justamente o que a moça fez ao dinheiro. (OC II, p. 385; sublinhado nosso).

Mais frequentes são os casos em que o enunciado narrativo mínimo correspondente à conjugação do autor com a história, através de uma doação oral, se expande em narrativas preambulares que, muitas vezes retomadas no final, constituem molduras onde a história principal se encaixa.

A estrutura de *Vinte Horas de Liteira* baseia-se nesse processo. A série de narrativas que, em sucessão encadeada, compõem o volume surge encaixada numa narrativa-moldura de narrador autodiegético, a qual, tendo como protagonistas o autor e António Joaquim, é balizada por uma viagem de “vinte horas de liteira”, conferindo unidade estrutural ao encadeamento; a partir deste nível intradiegético em que se situam os dois companheiros de viagem desencadeia-se um nível metadiegético, constituído pelas histórias encaixadas. As circunstâncias que motivaram o encontro entre o autor e o amigo são narradas como introdução: «Há poucos anos que eu jornadeava de Vila Real para o

Porto, e cheguei, quebrado de corpo e alma, a uma Póvoa escondida nos fragedos do Marão, chamada Ovelhinha.» (OC IV, p. 990). Segue-se a apresentação de António Joaquim: «António Joaquim é uma pessoa de quarenta anos, proprietário, casado, e residente numa de suas quintas do Minho, nas cercanias de Braga.» (p. 991). É de notar, desde logo, que esta personagem, em cuja descrição é realçada a vida sedentária e prosaica que leva (“A sua vida gasta-se nas feiras, na fiscalização das quintas, alguma hora muito ferida na leitura de livros agrícolas, e sabe magistralmente carpinteirar.”, p. 991) vai funcionar como alter-ego do autor, como espelho em que este se vai desdobrar na auto-reflexão que atravessa esta obra e que a torna numa das mais originais e interessantes do ponto de vista da poética camiliana da ficção narrativa. As narrativas de segundo grau inserem-se na relação de interlocução criada entre as duas personagens e desenvolvida ao longo da viagem, num processo comunicativo em que o autor textual vai desempenhar o papel de narratário-ouvinte de António Joaquim, excepto na décima segunda narrativa, em que se assiste a uma inversão dos papéis, tomando aí o autor o papel de narrador, de acordo com o título: “A Minha História”.

Ao representar-se como escritor (“narrador consciente de si próprio como escritor”, diria Wayne C. Booth⁵⁵) como “autor-carreira”, o narrador-autor aparece marcado pela curiosidade e pela sensibilidade literária, o que não só vai servir de justificação para as narrações de António Joaquim, como vai proporcionar todo o desenvolvimento metaliterário e metanarrativo de que está investido o nível do diálogo entre os dois amigos. Quanto a António Joaquim, a sua função não se esgota na narração: o autor comete-lhe também o papel de garantia de veracidade das histórias narradas, garantia que resulta da sua ligação mais ou menos directa ao universo diegético de cada narrativa. Assim, os enunciados que funcionam como proposição das histórias veiculam geralmente actos de atestação de verdade, mesmo através da apresentação de provas materiais. É o que sucede, por exemplo, na segunda narrativa (“Maldito Seja entre Vós Aquele que Jogar”): «Pois olha que eu sei uma história em que apareceu muito dinheiro debaixo de uma tábua, algum do qual eu possuo, e agora mesmo podes ver uma amostra. Aqui tens.» (OC IV, p. 1005). E, quando não foi testemunha dos casos narrados, conheceu-os por intermédio de fontes

⁵⁵ BOOTH, Wayne C. (1980) – *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, p. 171.

próximas da história: «Contei-te o sucesso como o ouvi da exposição das personagens.» (p. 1048). Na narrativa “A Cruz do Outeiro”, é o próprio espaço da viagem que, numa relação deíctica com as personagens, serve de motivo desencadeador e de prova de verdade, associada ao testemunho do narrador e a uma narração oral em discurso narrativizado:

— Tem um bonito romance aquela cruz — disse António Joaquim. — Chamo-lhe eu bonito, porque encerra uma sublime filosofia. Eu vim ali, há tempos, comprar um potro naquela freguesia, e conheci, em casa do comprador, um sujeito pequeno lavrador, a quem os da terra chamam o “Manuel Brasileiro.” (...) Contou-me outro lavrador o caso assim. (OC IV, p. 1037).

Noutros casos, a credibilidade dessa narração referida beneficia duma ligação familiar de António Joaquim à fonte original: «É uma história menos edificativa do que promete o título; porém, foi minha mãe, que ma contou: sinal de que é boa para contar-se a toda a gente.» (“O Ermitão”, OC IV, p. 1069). Na “História de um Brillhante”, temos novamente a prova material, associada à relação de parentesco com a protagonista: «— Esta pedra — observou o meu amigo, mostrando-me o anel — também tem história. Pertenceu aos brilhantes de minha prima Adriana.» (p. 1086). O grau máximo de aproximação à história dá-se quando António Joaquim se torna o protagonista, em “Os Percevejos de Baltar”, funcionando aí como narrador autodiegético: «Eu e minha mulher, quando aqui pernoitámos há dez anos, fomos vítimas e personagens da história que se acha confirmada com o teu sangue.» (OC IV, p. 1121).

A função de atestação implicitamente desempenhada pelo narrador interno (António Joaquim) através das suas ligações mais ou menos directas aos universos diegéticos representados é redobrada pela preocupação de certificação explicitamente assumida nos enunciados de atestação a que acima nos referimos. Ora, esta preocupação de António Joaquim em convencer o autor, narratário interno, e, através dele, o leitor, narratário externo, da verdade das suas histórias apresenta o interesse de se revelar o reflexo de uma das características mais típicas dos processos camilianos de construção da narrativa, como temos visto. Significa que a auto-reflexão, a autocrítica, que caracteriza esta obra e que faz dela um exercício metaliterário, em que o autor se desdobra nas personagens do narrador-autor e de António Joaquim, atinge um dos processos mais

peculiares da narração camiliana — a preocupação com a verdade. A moldura é um espelho onde são projectados o estilo, as técnicas narrativas, as preferências temáticas que caracterizam a ficção de Camilo. António Joaquim funciona explicitamente como uma voz crítica, sendo, ao mesmo tempo, implicitamente, a voz “criticada”, ao adoptar os processos literários típicos do autor. Aí reside o tom de auto-ironia que atravessa a obra. Uma passagem particularmente reveladora da consciência metaliterária do autor em relação à preocupação da verdade é aquela que surge na proposição da terceira narrativa (“A Conteira”):

— Queres tu uma que sucedeu há três meses no meu concelho? Se duvidares, vai lá sabê-lo.
— Ó homem, eu creio em ti; e, se não acreditasse, também não iria informar-me. Eu dispenso-te de me dar provas que o leitor me não pede a mim. (OC IV, p. 1011).

As intersecções entre o nível da relação autor / leitor (nível extradiegético) e o nível da relação autor (narratário) / António Joaquim (narrador), relação dialógica situada no nível intradieético; os cruzamentos entre o passado das histórias narradas, o passado, representado como presente de enunciação no nível do diálogo, e o presente de enunciação do discurso do autor textual — constituem elementos manejados pelo autor na construção da narrativa, de forma extremamente hábil, ao serviço desse sentido especular, metaliterário que temos sublinhado. Enfim, ao colocar as histórias na boca de António Joaquim, com este a comprovar, de vários modos, a verdade das mesmas, Camilo pretende credibilizar a narração, ainda que, ao mesmo tempo, ironize sobre esses processos.

Num processo de intertextualidade homo-autoral, a personagem António Joaquim é utilizada com funções semelhantes em *O Sangue*, em *Doze Casamentos Felizes* e na narrativa “A Flor da Maia” (*Quatro Horas Inocentes*). No primeiro caso, temos uma vez mais uma narrativa preambular que explica a génese da história, a partir de um encontro entre o narrador-autor e António Joaquim. Reflexão metaliterária, distanciamento irónico, representação autoral são características desta narrativa introdutória. Veja-se como no diálogo entre as duas personagens se começa por abordar os métodos de invenção de Camilo:

A propósito de novelas, lembrei-me há dias de ti, num lance que me pareceu original...

— Um lance original!... — atalhei eu. — Coisa que dê um livro original!?

— Um livro? Isso não sei; mas se é verdade o que ouvi dizer de ti...

— Que ouviste dizer de mim?...

— Franqueza! Tu não te ofendes, nem eu sei se é louvor, se ofensa a censura: ouvi dizer que fazias dez livros originais de uma ideia sem originalidade nenhuma. Isto é verdade?

— Parece-me que sim... Eu tenho calculado que a Providência me concedeu dez ideias: foi pródiga comigo. Estas ideias repartidas por cinquenta volumes conferem com a conta da censura. (OC VI, p. 338).

É durante o jantar que se dá a narração do tal caso “original”. À garantia de verdade oferecida por essa fonte, acresce, no entanto, a própria experiência autobiográfica do autor. É que o caso foi testemunhado, em parte, também por ele: «O prefácio foi longo, mas ajustado ao assunto. Falei da nossa mocidade, porque a história principia então. Há vinte e dois anos que eu te conheci no Teatro de S. João. Lembras-te?» (OC VI, p. 340). Fica assim garantida a veracidade da história que, em última análise, tem a comprovação do próprio autor como enquadramento: «Tu já tinhas saído no intervalo do 3º acto, e, por isso, não assististe a um rasgo de generosidade com que podes fechar originalmente a introdução do teu romance.» (OC VI, pp. 342-343). No cap. XII, quando a narração atinge o ponto de partida — o acontecimento narrado na introdução, retomado para suprir as lacunas —, o narrador-autor surge incluído na história, acompanhando António Joaquim e o protagonista, Nicolau de Almeida: «Esta suada operação estava Gervásio vitoriando, quando António Joaquim, Nicolau de Almeida e eu assomámos no limiar do camarote.» (OC VI, p. 433). No capítulo seguinte, António Joaquim intervém como personagem, funcionando como conselheiro do protagonista, a propósito da paixão por Tomásia:

O fidalgo de Monção, no dia seguinte, disse a António Joaquim:

— Que julgas tu que sou capaz fazer por aquela mulher?

— Asneiras superiores ao meu cálculo — respondeu o meu discreto amigo. (OC VI, p. 435).

A terminar o diálogo, ao conselho de esquecer Tomásia responde Nicolau com uma observação que confirma a atribuição a António Joaquim de um perfil prosaico, anti-idealista que já havíamos surpreendido em *Vinte Horas de Liteira*:

— Não vives neste mundo. Eu, se tivesse mulher e filhos, em vez de andar semeando moral, estava ao pé dos meus filhos e da minha mulher. Adeus.

Aludia à situação ridícula de bom esposo e pai, que era já então António Joaquim. (OC VI, pp. 435-436).

No final, António Joaquim volta a aparecer como testemunha dos últimos acontecimentos: «Aqui tens o que presenciei na última visita que fiz há oito dias à genea destes réprobos das alegrias do mundo.» (OC VI, p. 499).

António Joaquim é novamente utilizado em dois dos *Doze Casamentos Felizes*, o primeiro e o último, ou seja, temo-lo uma vez mais na narrativa-moldura. O narrador-autor começa, ele próprio, por testemunhar, através da observação, a cena idílica que serve de ponto de partida à primeira história:

De mim digo que me enleou um desacostumado espectáculo de ternura, que me deram dous casados — não podiam ser outra cousa — ao cabo de três anos de noivado, segundo me depois disseram. Andavam-se eles passeando naquelas frescas e saudosas carvalheiras de Santo António das Taipas. (OC VIII, p. 975).

António Joaquim, graças à relação directa com as personagens observadas, intervém como informador, como doador de um conhecimento cuja curiosidade foi suscitada pela observação do narrador-autor:

Foi o meu amigo cortejá-los, deteve-se alguns minutos, e veio ter comigo quando eles se retiraram.

— Conte-me cá, amigo António Joaquim, lhe disse eu, quem é aquela gente? Aquele amor é uma virtude ou um escândalo? Se é virtude, vou casar-me; se é escândalo, o meu pudor geme. (OC VIII, p. 976).

O mecanismo de certificação sofre aqui, portanto, mais um desdobramento: é verdade, porque o autor observa; é verdade, porque António Joaquim informa.

A fechar o volume, no “Último Casamento”, regressamos ao nível da relação autor / António Joaquim, através de um diálogo entre os dois sobre as histórias que compõem o livro, tal como já acontecera em *Vinte Horas de Liteira*. E também aqui o diálogo está carregado de sentido metaliterário, abordando questões como a verosimilhança e a função moralizadora da literatura. Na sequência do debate, é proposta por António Joaquim a última história:

(...) Há mentiras que se vestem melhor que a verdade aos olhos da credulidade pública. No número das verdades inverosímeis sei eu que está a história de um casamento que eu sei...

— Dum casamento!... Conte, meu amigo, conte, que eu preciso de doze, porque o livro fica pouco volumoso com os onze.

— Mas olhe que se arrisca a negarem fé aos onze por causa do duodécimo.

— Não importa: talvez que seja esse o desenoativo para os outros. Tem ele moral?

— Tem, porque é um casamento feliz... Ora escute, e vá tirando os seus apontamentos. (OC VII, p. 1131).

A narração arranca no cap. II, com um *incipit* de atestação da verdade, apesar da qualificação de inverosímil que, em jeito de aviso, a história já tinha recebido: «Eu conheci em Lisboa dous homens muito esquisitos.» (OC VIII, p. 1132).

O processo de atestação da verdade da história apresentada na narrativa “A Flor da Maia” (*Quatro Horas Inocentes*) tem por base uma encenação da comunicação narrativa protagonizada novamente por esses dois actores: António Joaquim e o autor. Trata-se de uma elaboração que consiste, à semelhança de *Vinte Horas de Liteira*, numa multiplicação de níveis narrativos: o autor, narrador extradiegético, emissor do acto narrativo resultante da escrita, é intradiegeticamente receptor/ouvinte da história, que lhe é narrada por António Joaquim. O poder de atestação deriva, por um lado, da presença dos dois amigos como testemunhas intradiegticas; por outro lado, o informador, António Joaquim, beneficia de um saber e de uma “autoridade” que provêm do seu contacto com uma fonte directamente relacionada com as personagens principais: «Ora eu te conto o que me referiu o feitor do morgado, quando na feira de Maio lhe vendi um cavalo.» (OC XV, p. 369). Uma fonte anónima complementa as informações do narrador-autor acerca da situação final da narrativa. Regista-se, no entanto, uma variante neste processo, relativamente às figurativizações anteriores. É que a aquisição da diegese pelo autor, através do papel enunciativo de narratário de António Joaquim, desenrola-se em duas partes, correspondentes a dois momentos distintos na evolução da história, com uma lapso temporal de doze anos, o que permite, por exemplo, explorar um efeito de surpresa na transformação diegtica das personagens. O nível do diálogo entre os dois actores do programa narrativo heurístico proporciona mais uma oportunidade de reflexão metaliterária, nomeadamente sobre a dicotomia fantasia romanesca (representada pelo

autor como romancista) / realidade dos factos narrados, representada por António Joaquim, o qual, ao introduzir a segunda narração, realça a diferença do desfecho relativamente às previsões romanescas do romancista: «— Eu vou contar-te um caso estranho, com precedentes vulgares, ordinários, mas assim mesmo não os previste, quando pedi à tua fantasia a continuação da história.» (OC XV, p. 383).

A ligação do narrador-autor à diegese concretiza-se noutras obras igualmente através do seu relacionamento com personagens que testemunharam os acontecimentos narrados. E, além de António Joaquim, outra personagem é usada com funções e com um estatuto semelhantes: trata-se do já referido jornalista, que estabelece a ligação entre o autor e Guilherme do Amaral, conferindo unidade à trilogia *Onde Está a Felicidade?*, *Um Homem de Brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral*. Se a última narrativa resulta, como já vimos, da utilização de fontes manuscritas cedidas pelo jornalista, já as duas primeiras têm como caução, em parte, as revelações que oralmente o narrador-autor colheu na mesma fonte. Na “Conclusão” de *Um Homem de Brios* é explicada a génese dessas duas obras:

O autor conheceu, e é amigo do literato que bastante contribuiu para o arranjo desta crónica.

Faz em Agosto três anos que nos encontramos, ao fim da tarde, num aprazível passeio por aqueles formosos sítios do Candal. (...)

O assunto da conversação foram Guilherme do Amaral e Augusta. A história lá ficou interrompida no ponto em que se encontraram o romance ONDE ESTÁ A FELICIDADE? com o HOMEM DE BRIOS.

No mesmo local, e às mesmas horas do dia seguinte, o meu amigo contou-me o seguimento e o remate deste verdadeiro conto.

Reproduzirei de memória as últimas páginas como as ouvi do literato, pouco mais ou menos. (OC II, p. 595).

Estas informações orais foram completadas por material manuscrito, verificando-se aqui, como em muitos outros casos, a combinação entre os dois tipos de fontes:

Eu queria fazer mil perguntas ao poeta, mas ele delicadamente me preveniu que o incomodava muito a continuação deste assunto.

Procurei-o dias depois, e soube que ele, saindo para o Brasil na véspera, sem poder despedir-se, me deixara um maço de papéis. Eram os apontamentos dos dois romances, que salvos os nomes e as localidades, fielmente coordenei para cevar a curiosidade gélida dos meus leitores felizes, e apresentar dos infelizes alguns sócios de infortúnio desconhecidos talvez. (OC II, pp. 602-603).

Acedendo à história por meio do confidente de Guilherme do Amaral, o narrador-autor tem ainda acesso a ela por outra via, Maria dos Anjos, a confidente de Augusta (baronesa de Amares), o que lhe permite uma narração dos acontecimentos focalizada por duas subjectividades, duas perspectivas, correspondentes aos protagonistas: «(...) Guilherme do Amaral assim os [sucessos] contou ao poeta; a baronesa de Amares assim os contou a Maria dos Anjos; e desta, e do poeta, assim os ouviu este vosso servo.» (OC II, p. 586).

No texto introdutório de *A Filha do Arcediago*, o autor, interpelando o leitor, depois de desenvolver algumas considerações, em registo irónico, sobre a verdade do romance, narra as circunstâncias em que teve conhecimento da história. A personagem que se apresenta como destinadora da matéria ficcional, tendo-a transmitido oralmente ao autor, é uma “respeitável senhora”:

Eu sou um homem que sabe tudo e muitas outras coisas, Não espreito a vida do meu próximo, nem ando pelos salões atrás de uma ideia que possa estender-se por um volume de trezentas páginas, que, depois, vil espião, venho vender-vos por 480 réis. Isso, nunca.

Tudo isto que eu sei, e muito mais que espero saber, é-me contado por uma respeitável senhora, que não vai ao teatro, nem aos cavalinhos, e que tem necessidades orgânicas, mas todas honestas, e, entre muitas, é predominada pela necessidade de falar onze horas em cada dez. (OC I, p. 939).

Ora, no final do romance (cap. XXIX), quando, numa mudança de nível diegético, temos o narrador-autor a dialogar com a tal senhora, num presente de enunciação posterior trinta anos ao tempo da história, a fim de obter informações sobre o destino das personagens, bem à maneira dos epílogos camilianos, ficamos a conhecer a identidade da senhora e a sua relação com a diegese. Ela era destinatária das cartas de Paulo, por quem viveu uma paixão não correspondida; é ela quem cede ao autor essas cartas transcritas no último capítulo, por meio das quais é narrado o conflito sentimental que forma o triângulo Paulo / Helena / Rosa, a protagonista do romance. A credibilidade de que esta personagem usufrui advém-lhe, portanto, do papel de confidente na troca epistolar com Paulo, acrescida ainda pela intervenção directa, ainda que esporádica, na diegese. Quando o autor lhe pergunta se Maria Elisa, amiga de Rosa, morreu miseravelmente, ela informa: «— Não,

senhor. Quem lhe prestou os últimos socorros fui eu. Não lhe faltou uma cama, um médico, uma enfermeira, e um padre até ao seu último momento.» (OC I, p. 1181).

Desta fonte deriva também uma continuação, *A Neta do Arcediago*, cuja proposição é feita no final de *A Filha do Arcediago*, no diálogo entre o autor e a senhora, na sequência do pedido de informações sobre o destino de Açucena, filha de Rosa, a neta do arcediago. Note-se mais uma representação do autor textual como escritor profissional, destinatário de um anunciado programa narrativo de produção literária:

— Morreu há dous... Quer saber a vida dessa mulher?
— Desejava...
— Mas tem de fazer outro volume.
— Pois a vida de Açucena dá para tanto?
— É um triste romance... Há-de escrevê-lo, e intitulá-lo: A NETA DO
ARCEDIAGO. (OC I, p. 1181).

A narrativa “A Mulher da Azinhaga”, inserta no volume *Cenas Inocentes da Comédia Humana* oferece-nos uma construção mais complexa, em que a história da transformação de Maria Ângela na “mulher da azinhaga” surge encaixada numa moldura formada por uma enunciação directa entre o “eu” do narrador-autor e o “tu” da amada. Essa narração encaixada é despoletada pela observação testemunhal, partilhada pelos dois actantes da enunciação, da figura enigmática que dá o título ao texto, e é recuperada em analepse, relativamente ao presente da enunciação primária, tendo como narrador “um homem de quarenta anos”, que, num café de Lisboa, conta o caso ao autor. É um narrador dotado de um conhecimento directo da história: conheceu a protagonista («Maria Ângela era uma menina que o meu amigo conhecera aos dez anos, tendo ela dezoito.», OC XIII, p. 1112); foi amigo do amante de Ângela («Eu conheci o amante desta mulher — disse o meu amigo.», p. 1118); foi testemunha ocular e interveio na diegese («Corri às escadas. Vi uma senhora com o rosto ensanguentado entre o limiar da porta e o último degrau.», p. 1119).

Em *O Que Fazem Mulheres*, texto caracterizado por um especial investimento paratextual com efeitos paródicos, surge, no final, um “Suplemento” que corresponde a um “Prefácio”, no qual são explicitadas as circunstâncias da génese da obra. Ficamos a saber que o autor teve acesso à história através de um amigo, personagem interveniente nos sucessos epilogais de que ela própria dá conta ao autor. Trata-se de Marcos Leite, que se

apaixona por Ludovina, quando esta já está recolhida, com a mãe, num mosteiro do Minho, situação final do enredo. A narração, feita oralmente, é representada em discurso narrativizado, por recuperação analéptica:

Concertados assim, estava o tipógrafo com a última página, quando eu fiz uma excursão ao Minho, e encontrei no Senhor do Monte o cavaleiro que me contara o contexto deste romance, nos últimos dias do mês de Janeiro próximo passado. (OC II, p. 1359).

Daí a dupla função do elemento paratextual onde se inclui o enunciado transcrito, paradoxalmente intitulado “Suplemento Prefácio”: é um “prefácio”, na medida em que explicita a génese da obra; é um “suplemento”, na medida em que fornece informações posteriores ao desfecho.

O epílogo é, assim, uma espécie de sufixo que pragmaticamente funciona como atestação da verdade da história e de explicitação da moldura, também na novela “A Viúva do Enforcado”. É no final que o narrador-autor, para obter as habituais informações epilógicas, recupera, em analepse, as circunstâncias do acesso à diegese. Tratou-se, uma vez mais, de uma narração oral, representada em discurso narrativizado, feita por um amigo, que conheceu o caso, numa altura em que ambos contemplavam a sepultura onde acabava de ser depositada a “viúva do enforcado”:

— A viúva do enforcado? — perguntei eu. — Que é isso?
— Eu lhe conto.
E referiu-me a história. (OC VIII, p. 450).

A verdade da história narrada em *A Brasileira de Prazins* é igualmente caucionada pelo testemunho de uma personagem que interveio na diegese e que a transmitiu oralmente ao narrador-autor, embora aqui a representação do processo de aquisição surja muito mais desenvolvida, ocupando toda a introdução. O autor começa por se representar autobiograficamente como pessoa dominada pelo gosto dos livros antigos, o que vai funcionar como motivação para uma primeira aproximação à história:

Entre as diversas moléstias significativas da minha velhice, o amor aos livros antigos — a mais dispendiosa — leva-me o dinheiro que me sobra da botica, onde os

outros achaques me obrigam a fazer grandes orgias de pílulas e tisanas. E, quando cuido que me curo com as drogas, e me ilustro com os arcaísmos, arruíno o estômago e enferrujo o cérebro em uma caturrice acadêmica.

Constou-me aqui há dias que a Sr.^a Joaquina de Vilalva tinha um gigo de livros velhos entre duas pipas na adega, e que as pipas, em vez de malhais de pau, assentavam sobre missais (...). Mandei perguntar à Sr.^a Joaquina se dava licença que eu visse os livros. Não só mos deixou ver; mas até mos deu todos — que escolhesse, que levasse. Examinei-os com alvoroço de bibliómano. Eles, gordurosos, húmidos, empoeirados, pareciam-me sedutores como ao leitor delicadamente sensual se lhe figura a face da mulher querida, oleosa de *cold-cream*, pulverizada de bismuto. (OC VIII, p. 677).

Este encontro entre o autor e a Sr.^a Joaquina de Vilalva vai permitir o lançamento, de forma doseada, de alguns elementos da diegese, a começar pela personagem que assumirá o papel de protagonista; ao mesmo tempo, fica evidenciada a ligação entre as fontes e a diegese:

Disse-me a dadivosa viúva de Vilalva que os livros estavam na adega havia mais de trinta anos, desde que seu cunhado, que estudava para padre, morrera héctico; que o seu homem — Deus lhe fale na alma — mandara calear o quarto onde o estudante acabara, e atirou para as lojas tudo o que era do defunto — trastes, roupa e livralhada. (OC VIII, p. 678).

O marco seguinte desta narrativa proemial corresponde à descoberta de um documento manuscrito, o qual, além de cumprir uma função testemunhal, fornece também mais dados sobre a história, o que vai acirrar a curiosidade do autor, simultaneamente com a do leitor:

Logo que cheguei a casa, entrei a folhear as páginas dos dous livros, preparado para o dissabor de encontrá-los mutilados, defeituosos, com folhas de menos, comidas pelas ratazanas colaboradoras roazes do galicismo na ruína da boa linguagem quinhentista. Folheei o *Entendimento Literal e Construçam* até páginas 154 e aqui achei um quarto de papel almaço amarelecido, com umas linhas de letra esbranquiçada, mas legível e regularmente escrita. O conteúdo do papel, onde se conheciam vincos de dobras, era o seguinte:

José, teu irmão, quando eu hoje saía da igreja, onde fui pedir a Nossa Senhora a tua vida ou a minha morte, disse-me que eu não tardaria a pedir a Deus pela tua alma. Eu já não posso chorar mais nem rezar. Agora o que peço a Deus é que me leve também. Se não morrer, endoudeço. Perdoa-me, José, e pede a Deus que me leve depressa para ao pé de ti.

Marta

Não é preciso ser a gente extraordinariamente romântica para interessar-se, averiguar, querer notícias das duas pessoas que têm nestas linhas uma história qualquer, mais ou menos vulgar. Ocorreu-me logo que o estudante, a quem o livro pertencera, tinha morrido na flor dos anos. Além disso, na margem superior do frontispício do volume, está escrito o nome do possuidor — *José Dias de Vilalva*, e a carta é dirigida a um *José*. Concluí ser o cunhado da viúva quem recebera a carta. (OC VIII, p. 679).

Quando volta a casa da Sr.^a Joaquina, movido pela curiosidade suscitada pelo papel, a fim de saber pormenores sobre José Dias e a sua “conversa”, o autor é encaminhado ao reitor de Caldelas, a pessoa mais indicada para dar essas informações, já que fora discípulo de José Dias, o cunhado da Sr.^a Joaquina. Entramos, então, numa nova fase da aproximação do autor à história, centrada agora na relação com uma nova fonte — o reitor de Caldelas. O sentimentalismo romântico, equacionado numa perspectiva autocrítica e metaliterária, aparece desde logo representado como móbil da acção inquiridora do autor, como *destinador*⁵⁶ deste programa narrativo de busca: «Pedi que me apresentassem ao reitor de Caldelas na feira de Santo Tirso. Achei-lhe um semblante convidativo, animador a entabular-se com ele uma indagação de curiosidades sentimentais.» (OC VIII, p. 681; sublinhado nosso). No diálogo entre os dois, são fornecidos mais alguns dados, representados em discurso directo:

— Fui eu que pus esta carta entre as páginas de um livro do Dias. O meu pobre discípulo, quando este papel lhe foi mandado à cama, já não o podia ler. (...) Já sei pois o que você deseja. Quer saber se esta Marta no caso de merecer a consagração romântica que Bernardin de Saint-Pierre usurpou às dores verdadeiras, para coroar duma eterna auréola a sua fantástica Virgínia.

— Não vou tão longe — respondi com a modéstia genial dos escritores que imortalizam. — A brasileira de Prazins não pode contar com o seu imortalizador em mim, nem me parece bastante fecundo o assunto. Sei que temos um namoro de uma menina com um estudante, o estudante morre e a menina casa com um sujeito que tem quinze quintas. Se não há mais do que isto... (OC VIII, p. 683).

O reitor faz a proposição da narração, realçando, em registo metaliterário, a originalidade do caso, perante os códigos temáticos romanescos em voga no Romantismo:

(...) Quando eu tinha uma irmã que lia novelas, à custa de lhas ouvir analisar com um entusiasmo digno de melhor emprego, achei-me envolvido na literatura de Sue, de Soulié e de Balzac, a ponto de fazer presente do meu Santo Afonso Maria de Ligório e da minha teologia moral de Pizelli a um padre bom e atinado que me profetizou que

⁵⁶ No sentido definido pela semiótica da narrativa (vd. COURTÉS 1997: 110).

minha irmã havia de morrer douda, a cismar nas patacoadas das novelas. Ela não morreu douda; mas pensava em romancear a história de Marta, porque dizia ela que, tendo lido trezentos volumes de novelas, não encontrara caso imitante. — E, dando-me o bilhete de Marta: — Este quarto de papel é o exórdio de uma agonia original. (OC VIII, p. 683).

Na “Conclusão”, temos um novo encontro entre o autor e o reitor de Caldelas. A sua ligação à diegese é agora usada pelo narrador-autor como meio para a sua própria aproximação a uma das personagens da história. E assim o narrador-autor torna-se testemunha, por intermédio do reitor, numa situação epilodal de carácter deíctico, como é próprio dos finais camilianos:

— Aí tem o brasileiro de Prazins, se nunca o viu — dizia-me há três meses o padre Osório mostrando-me no mercado de Famalicão um velho escanifrado, muito escanhoado, direito, com o monóculo fixo, vestido de cotim, com um guarda-pó sujo, esfarpelado na abotoadura, e uma chibata de marmeleiro com que sacudia a poeira das calças arregaçadas. (OC VIII, p. 848).

O “Oitavo Casamento” constitui um caso paradigmático destas encenações de aquisição mediatizada da diegese, através de uma fonte que, pela ligação privilegiada à história, se apresenta como garantia de veracidade. A narrativa abre em registo autobiográfico («Fui um dia à feira das Boticas, e, na volta, pernoitei em Vila Pouca de Aguiar”, OC VIII, p. 1075), centrando-se no autor como personagem em deambulação na região transmontana, num programa narrativo que, através da personagem tia Eufémia, dona da hospedaria e primeira fonte da história, vai despoletar um *querer-saber* cujo objecto é o padre João de Pençalves:

Eu não dormi. A minha imaginação voejou toda a noite em volta do apostólico vulto, que muitas impressões concorriam a vestir da majestade e auréola da religião.

Ao aclarar a manhã do dia seguinte, abalei para Pençalves, e sentia em mim, naquela ida, desejo tão veemente de ver o padre, que o tomei à conta de influxo já sobrenatural. (OC VIII, p. 1077).

Já no cap. II, dá-se o encontro entre o narrador-autor e o padre João («Era um homem alto, ossudo, airoso, e bem-posto com a sua batina, e chapéu de três ventos.», p. 1082), depois de um diálogo entre o autor e o pai do padre. Este, além de lançar aí elementos complementares sobre a caracterização do filho, realçando sempre a sua virtude,

fornece, ao mesmo tempo, elementos autobiográficos: «Eu fui soldado de Napoleão. Quando estive na Rússia, ouvi dizer que o capitão da minha companhia tinha pacto com o Diabo...», OC VIII, pp. 1079-1080). Ora é aí que a história vai sofrer uma inflexão no seu desenvolvimento, recentrando-se num novo tópico, no momento em que se gera no narrador-autor um novo *querer-saber*. É que, enquanto esperava pelo padre João, descobre mais um motivo de curiosidade:

Fui à livraria, e li os rótulos de alguns livros de teologia dogmática e história eclesiástica. Subi a uma cadeira para examinar os mais altos, e vi entre estes um, cujo letreiro corria em todo o comprimento da lombada, e se intitulava: *Obras de Gil Vicente*. (...)

No alto da segunda página estavam escritas, a letra de mão, estas palavras: ESTE FOI O LIVRO DA MORTE.

Quando o padre voltou de rezar, estava eu ainda sem poder desfrutar os olhos daquela misteriosa nota. Levantei-me, com o livro aberto, e disse ao padre João:

— Tenho estado a cismar com isto: *Este foi o livro da morte!*... Será indiscreta curiosidade perguntar o segredo destas palavras? (OC VIII, p. 1085).

O padre João dispõe-se a narrar a história que desvenda aquele mistério:

Eu vou contar-lhe a significação dessas palavras, começando pela história desse livro — disse o clérigo, sentando-se na sua cadeira, e encostando ambos os cotovelos à mesa, e o rosto às mãos. — repare na última página, e verá aí outra inscrição curiosa. (OC VIII, p. 1085).

Essa é a história do amor de seu pai, Bento Gonçalves, com sua mãe, Rosa. Um acontecimento trágico — a morte do pai de Rosa, provocada acidentalmente por Bento — perturbara esses amores e, como consequência, Bento alistara-se no exército de Soult. Ora é aqui que a história prende com o diálogo entre o narrador-autor e o pai do padre João. A narrativa fecha retomando o nível extradiegético de tom memorialista:

Eu sentia uns calafrios de religioso entusiasmo, como ainda agora sinto, recordando esta cena dos meus dezassete anos.

Saí à tarde de Pençalves; e, do alto da serra do Mezio, muitas vezes voltei o rosto para aquela montanha, e disse comigo:

“Se eu tivesse nascido no seio daquela família...” (OC VIII, p. 1088).

Temos, portanto, todo um processo de atestação da verdade a emoldurar a história principal: um narrador autodiegético, testemunha de acontecimentos que recorda no

presente; um protagonista com quem o autor textual contactou e de cuja história ouviu, primeiro, alguns elementos da sua própria boca e, depois, a história completa da boca de uma fonte próxima — o filho; uma prova material, ligada à história, servindo como motivo desencadeador da curiosidade do narrador-autor, naturalizando uma situação narrativa intradieética cuja motivação começara com a fama de santidade que aureolava a figura do padre João.

O mesmo registo autobiográfico e memorialista está presente na narrativa de narrador autodieético que prepara e introduz a história principal do “Sexto Casamento”. Esta narrativa introdutória assenta, uma vez mais, na deambulação do narrador-autor pelo espaço transmontano, levando-o, por força das circunstâncias naturais, à casa de António da Mó, onde vai pernoitar e ouvir a história de Bernardo e Teresa:

Cheguei à margem direita do rio Tâmega, no ponto em que ele extrema as duas províncias do Norte.

A passagem do rio é feita por barcos; se, porém, as chuvas engrossam a corrente, o Tâmega é mais caudal e perigoso que nenhum outro rio de maior pujança.

Quando cheguei à margem era noite, chovia copiosamente, e a passagem assustava. Pedi ao barqueiro que me indicasse onde me dariam pousada. Ofereceu-me a sua casa, dizendo que não era boa, mas que a não havia melhor na povoação. Fui e encontrei um certo aconchego, que me não parecia de lavrador, e menos de barqueiro em estação de tamanho perigo. Ao pé de mim veio mui cumprimenteira a mulher do barqueiro, e os filhos bem tratados e vestidos. Destes, o mais velho perguntou-me logo se eu sabia latim, e se lhe ensinava o ponto de Tito Lívio. (OC VIII, p. 1054).

A narrativa encaixada surge a partir do cap. III, tendo como narrador António da Mó, heterodieético, mas irmão de Teresa Pires, a protagonista, cuja história de amor com Bernardo Pires constitui o objecto da diegese. A narração de António é novamente motivada pela curiosidade do narrador-autor, um *querer-saber* que resulta do contraste entre a actividade humilde do anfitrião (barqueiro) e o desafogo patente nas suas condições de vida. Mas essa curiosidade é autobiograficamente associada à juventude e ao conatural interesse por mistérios e romances:

— Se eu não receasse ser confiado — redargui com a curiosidade dos dezoito anos, quando, aos dezoito anos, se quer achar um romance e um mistério em tudo o que a trivialidade nos depara —, se eu não receasse ser confiado, pedir-lhe-ia me contasse por que meios extraordinários a Providência o enriqueceu. (OC VIII, p. 1055).

O mesmo processo de naturalização de uma narrativa encaixada, oralmente transmitida ao narrador-autor, é usado no conto “História de Uma Porta”, incluído no volume de miscelânea *Noites de Lamego*. A narrativa-moldura é narrada, uma vez mais, em registo autobiográfico e memorialista, representando o autor, jovem, a deambular pelo espaço habitual, o Barroso. A inserção da narrativa principal, a história da porta, é preparada por um encadeamento de acções que começa com a ida às trutas do rio Beça e a hospedagem em Bragadas, na casa do tio João Barroso, o lavrador maior da freguesia. Tal como no “Sexto Casamento”, também aqui a narração, a cargo do lavrador, é suscitada pelo *querer-saber* resultante da observação de um contraste⁵⁷ — agora entre a magnificência do portal e a simplicidade, pobreza, até, do resto da casa:

Eu ia perguntar ao hospedeiro, dono daquele magnífico portal, como era que a fachada do edifício escondia uns quase pardieiros, uma cozinha térrea, e uns sobrados com umas janelas de pedra bruta, e portadas de madeira nem sequer desbastada pelo cepilho! Pareceu-me indelicada a pergunta, e esperei explicações. (OC XIII, p. 1021).

A história da porta, que é a história do padre Domingos, o brasileiro rico que projectara construir ali um palácio, e do seu presumível filho, o padre Vicente, que, depois da morte do pai, desapareceu com o dinheiro por ele deixado para a continuação da obra, tem o selo da verdade, pois o seu narrador, o tio João Barroso, era sobrinho do padre Domingos, tendo testemunhado parte dos acontecimentos, o que faz dele um narrador homodiegético:

— Deus lá sabe o que foi... Como eu lhe ia contando, meu tio padre Domingos, assim que recebeu a resposta, ensacou a riqueza e veio. Tinha eu sete anos. Ainda o estou a ver! Era um padre do tamanho daquele sobro! Trazia seis baús que pesavam como chumbo! (OC XIII, p. 1023-1024).

Por outro lado, os elementos do espaço — a casa, o portal — funcionam como provas materiais, como vestígios testemunhais dos acontecimentos narrados, função bem evidente na exploração da deixis espacial:

⁵⁷ «Esta primeira parte do texto é a parte, podemos dizê-lo sem grande custo, da observação e assume feições inquisitivas.» (SOUSA, Sérgio Guimarães de 2009 – «Posfácio». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *História de uma porta*. Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 36-58, p. 48).

Acabou-se a porta, e alargou-se metade da casa, que pegava à outra por uma varanda. O palácio havia de romper por ali fora, e depois lá adiante fazer um cotovelo, e desandar pela outra metade. A pedra estava toda cortada na serra e picada; o tabuado já estava em rimas; a ferragem já tinha vindo de toda a parte do mundo; eis senão quando, meu tio morre de um dia prò outro! (OC XIII, p. 1024).

A curiosidade romanesca do autor é novamente justificada como própria da idade. Ao mesmo tempo, o narrador-autor representa-se como futuro escritor. Quando o tio João Barroso faz referência a uma moça que motivou a ida do padre Domingos para o Brasil, o narrador-autor interrompe-o: «— Pode-me contar a história dessa moça? — interrompi eu com a grosseria desculpável à curiosidade de um futuro cronista de moças.» (OC XIII, p. 1023).

Terminada a narração do lavrador, assistimos, no final, ao regresso ao nível narrativo primeiro: «Almocei e fui às trutas.» (OC XIII, p. 1027). Todavia, é de notar que, graças à articulação temporal entre tempo da história e tempo da narração, temos, de certo modo, um outro encaixe: o passado, incluindo a narrativa autoral e a narrativa *actoral*, está encaixado no presente, o tempo da narração, num lapso de vinte e dois anos, cujas consequências psicológicas e existenciais são habilmente exploradas. O autor, pessoa madura, faz, no presente da escrita, uma reinterpretação da história⁵⁸, chegando a uma conclusão oposta, embora “reticentemente”, àquela que tirou quando a ouviu, como jovem:

Pensando neste caso vinte e dois anos depois, de mim para mim tenho que o padre Vicente não era o peregrino que morreu à porta da adega do Senhor João Barroso. O padre inquestionavelmente morreu bispo. Se morreu em cheiro de santidade não ousou asseverá-lo sem ler os necrológicos. Vou averiguar isso. (OC XIII, p. 1027).

Ainda dentro desta modalidade de atestação da verdade, podemos apartar aqueles casos em que o processo de aproximação do narrador-autor à história, representado na narrativa preambular, se realiza sem intermediário, de forma directa, através do seu relacionamento com os próprios protagonistas. O romance *As Três Irmãs* constitui um exemplo deste tipo de figurativização. No cap. I (“No Cemitério do Prado”), é desenvolvida uma narrativa introdutória, em registo autobiográfico, marcada por uma tonalidade ultra-romântica; a motivação do narrador-autor reveste-se de um carácter

⁵⁸ Sérgio Sousa sublinha como neste conto se verifica uma “deslocação para o seio da história, para o interior da ficção, do acto de interpretação.” (2009: 49).

necrófilo, nascendo da observação de uma sepultura sem inscrição. A curiosidade leva-o a realizar um processo de averiguação:

Está ali uma sepultura, singelamente gradeada, sem inscrição alguma.

Encostado àquelas grades me detive muitas horas em diversos tempos. Levado da minha impertinente curiosidade, perguntei ao guarda quem fossem, ou de que família fossem as pessoas ali sepultadas. Respondeu-me que não sabia, nem, desde que ele era guarda, naquele jazigo se tinha enterrado alguém. Tomei apontamento do número, e fui à infalível fonte, ao cartório municipal, averiguar a quem fosse vendido o terreno. Consegui saber que em 1840 fora ali sepultada a compradora do terreno, D. Jerónima Luísa.

Em vista de tão conciso nome, cessaram as minhas averiguações, ao passo que a curiosidade se foi aumentando. (OC III, p. 197).

Factor de curiosidade, elemento catalisador de um programa heurístico, a sepultura descrita funciona, ao mesmo tempo, como primeiro vestígio testemunhal da diegese, representando o fim de uma história cuja pista o narrador-autor vai retomar, a partir de um facto que vai fazer recrudescer a sua curiosidade: «Andava eu, há meses, no meu dilecto recreio de observar ali as messes da morte, enceleiradas em faustosos celeiros de mármore, quando encontrei um homem de anos adiantados, parado em frente do monumento de João Nogueira Gandra. (OC III, p. 198)». É esse homem que vai servir de fonte, no momento em que as duas atenções convergirem na sepultura anónima:

Neste andar, chegámos à beira da sepultura misteriosa. Notei que ele reparara nela, e parara alguns segundos.

— Sabe quem está sepultado aqui!? — perguntei.

— Porque me faz essa pergunta?! — disse ele.

Contei-lhe as diligências que empregara, movido por um sentimento de poeta, se é poesia a curiosidade de saber que nome tiveram umas cinzas esquecidas...

— (...) Creio que sou eu a única pessoa que pode informá-lo, e não me custa fazê-lo, porque a velhice tem um só meio de ser útil à mocidade, quando o não é com o exemplo, e vem a ser contar os exemplos de que se aproveitou, ou devera aproveitar-se.

Logo dali principiou o cavalheiro a contar-me a história cuja poesia eu pressentira escondida debaixo daquela avara lápide. Já a minha curiosidade se dava a si mesma a explicação, e disto se comprazia a minha consciência. (OC III, p. 198-199).

O que torna fiável esta fonte é o facto de se tratar de uma personagem interveniente na diegese, nada mais nada menos que Pedro Monteiro, o frustrado amante de Jerónima, uma das *três irmãs*, a que tem repouso eterno naquela sepultura misteriosa. A concretização de tal revelação apenas no cap. V, se, por um lado, é justificada pela

introdução, nessa altura, da personagem na diegese, não deixa de reflectir a intenção do autor em explorar um efeito de surpresa, à semelhança do que já verificámos em *A Doida do Candal*: «Chegou ela [Jerónima] a conhecer, antes de suas irmãs casarem, um dos seus propostos maridos. Era o cavalheiro que eu encontrei no cemitério e a quem careço dar um nome. Seja Pedro.» (OC III, p. 223).

Outro caso de relação directa entre o narrador-autor e uma personagem da diegese é o *Amor de Salvação*. A longa narrativa introdutória, de narrador autodiegético, tem por base o seu peregrinar pelas terras do Minho: «E naquele dia 24 de Dezembro de 1863 andava eu no Minho, por aquela corda de chãs e outeiros, que abrangem quatro léguas entre Santo Tirso, Famelicão e Guimarães.» (OC IV, pp. 623-624). Registo autobiográfico, representação do “autor-carreira” e desenvolvimento descritivo, impregnado de subjectivismo produzido pelo ver e pelo sentir do narrador-autor, caracterizam esta narrativa, que culminará na chegada fortuita à casa de Afonso de Teive, o protagonista da história. Tal encontro é motivado pela desorientação do narrador que, perdido, vai parar a um “magnífico edifício”, propriedade de um “hospitaleiro senhor”. Este reconhece o escritor e antigo amigo, sem por ele ser imediatamente reconhecido: «— Eu já sei quem recebo em minha casa, e o meu hóspede, se tiver memória dos seus relacionados de há quinze anos, também me vai conhecer.» (OC IV, p. 625). O diálogo não deixa de se basear, uma vez mais, na estratégia de identificação entre narrador e autor empírico, na sua faceta de escritor, chegando a apresentar um sentido reflexivo, quando Afonso de Teive se refere ao fazer heurístico do autor que constitui o programa narrativo actualizado nas narrativas introdutórias que estamos a analisar, nas quais o autor é sujeito, a história procurada é objecto, e a curiosidade do autor como romancista é o destinador: «— Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar, ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa? Querirá você ir dizer em alguma novela que encontrou num recanto do Minho um visionário chamado Afonso de Teive...» (OC IV, p. 625).

A transformação física de Afonso de Teive é a razão para o narrador não o reconhecer e é o motivo despertador de curiosidade, tanto mais que, à transformação física, acresce a transformação psicológica e moral, patente na tranquila vida de chefe de família que ostenta:

- Pois tens oito filhos?
- Espero o nono brevemente.
- E és...

Retive a palavra. Ia eu perguntar-lhe grosseiramente se ele era feliz com oito filhos; pergunta desculpável ao Afonso, que eu conhecera desde 1845 até 1851. (OC IV, p. 626).

Esta disjunção leva o autor textual, em primeiro lugar, a introduzir uma narrativa analéptica para, em ritmo de sumário, nos dar a conhecer o Afonso do passado; transforma-se, então, em narrador homodiegético, caucionando, com o seu testemunho, com as suas reminiscências, a verdade da história: «Eu tinha visto Afonso de Teive, em Coimbra, naquela primeira época, matriculado no curso filosófico.» (OC IV, p. 627). A disjunção temporal é assinalada pelo narrador: «Tal conheci em 1845 em Coimbra o meu hospedeiro minhoto de 1863.» (OC IV, p. 627).

A analepse termina no cap. II, com um enunciado de interpelação ao leitor, através do qual é retomado o presente de enunciação, reflectido nos elementos déicticos que nele abundam, ligados ao tom descritivo com que é reforçada a transformação sofrida pela personagem, a qual justificou a narrativa:

Agora vê o leitor o meu assombro justificado! É inquestionavelmente este homem gordo, de barbas intonsas, óculos, e tamancos, o Afonso de Teive da Palmira de Lisboa.

Ele aqui vai subindo as escadas, que nos levam à primeira sala. Cá estão em redor dele e de mim os oito filhos, que fazem bulha como trinta e dous. Creio que estou no pátio de um mestre-escola à saída da aula. (OC IV, p. 635).

A história dessa transformação escapa, no entanto, ao narrador, provocando-lhe a habitual curiosidade, que só o próprio Afonso vai saciar: «Preparei-me, pois, para devassar o secreto reviramento que transformou em poucos anos o espírito menos propenso que eu vira à paz dos campos, e ao absoluto apartamento da sociedade.» (OC IV, p. 638). A narração de Afonso, feita ao narrador-autor na estalagem da Joanhinha, em Guimarães, é proposta no final do cap. III. A sua função explicativa da transformação assinalada está bem patente neste enunciado propositivo:

Falarei, e tu ouvirás, ou dormirás. Falarei do homem que conheste em 1851, para explicar o homem de 1863. Hás-de ver que lamaçais atravessei, que ressacas afrontei, como eu me bati de peito com as puas de ferro da desgraça, para chegar ao abrigo onde me encontraste. Não pasmarás então da minha velhice precoce; ser-te-á assombro a minha vida. Se és infeliz, consolar-te-ás. Se o não és, recearás sê-lo. (OC IV, p. 641).

O *Livro de Consolação* oferece-nos mais um exemplo desta modalidade de conjugação do narrador-autor com uma história, embora com a variante de se combinar com a modalidade anterior. A “Introdução” é constituída pela narrativa preambular, balizada, uma vez mais, por um passeio, aqui na companhia de um amigo, Luís da Silva. O espaço começa logo por ser uma prova da história, cujo protagonista ainda vive e é apresentado pelo amigo ao narrador-autor:

Em uma tarde de Agosto de 1867, passeava eu, com um amigo de aprazível trato, nos arrabaldes de Lisboa, e comparávamos a desamena e árida vegetação daquelas gândaras com os arvoredos e verdejantes vales do Minho.

Ali por perto de Odivelas me disse o meu amigo Luís da Silva:

— Entremos por esta azinhaga que não tem saída. Isto vai dar àquela casinha branca. Mora lá um velho a quem te vou apresentar. (OC VII, p. 143).

Logo a seguir, a figura do narrador autoral, representado como autor-escritor, desencadeia a tematização do estatuto profissional do autor, associado à congénial curiosidade romanesca, que se alimenta de casos reais:

— Tem esse sujeito — perguntei eu com a minha natural magnanimidade de imortalizador — passagens na vida dignas de crónica?

— Tem, e magníficas.

— Capazes de um volume de 250 páginas em 8º?

— Isso não sei. A biografia deste homem é uma infelicidade vulgar, que, todavia, fez grande estrondo; mas os naufrágios do coração parecem-se aos do mar: abre-se um abismo, que sorve centenas de vidas, e daí a pouco nenhum vestígio sobrenada à flor das ondas; assim sucedeu na procela que soçobrou o velho que vais ver. (OC VII, p. 143).

Fica, assim, proposto ao autor o assunto; a história é verdadeira, é uma biografia autenticada, primeiro, pelo amigo e informador, depois, pelo próprio protagonista, que, no passo seguinte, é apresentado ao narrador-autor e, através dos seus olhos, ao leitor:

Caminhámos por debaixo de uma parreira, cujos pilares se vestiam de festões de roseiras vulgares e descuidadas, alastrando-se por terra, e formando alcatifa de rosas

murchas. Ao cabo da fresca e assombrada avenida, encontrámos um caramanchel enverdecido de trepadeiras, e lá dentro um ancião sentado em escabelo de cortiça, afagando um gato maltês que lhe dormitava sobre os joelhos, e com pachorrenho desdém entreabriu os olhos à nossa chegada. (OC VII, p. 144).

Desencadeia-se um diálogo entre os três, que nos vai fornecendo mais informações sobre a personagem e a sua história, como o facto de ter sido soldado nas guerras liberais. Todavia, não vamos assistir a uma narrativa autobiográfica, pois o narrador-autor sentiu que Venceslau Taveira, o ancião, preferia a solidão às visitas. Os pormenores da história vão ser transmitidos ao narrador-autor por outra fonte, a melhor testemunha dos acontecimentos:

— Quem é este homem? — perguntei ao meu amigo.
— A história deste homem há-de contar-ta meu tio general que é do tempo dele, e vem todos os anos da província de Trás-os-Montes visitar o seu companheiro de infância. Os lances essenciais poderei referir-tos; mas as particularidades só meu tio as sabe. (OC VII, p. 145).

Temos, portanto, duas fontes, duas testemunhas que narram a história de Venceslau Taveira, garantindo a sua veracidade:

Desde Odivelas a Lisboa, me referiu Luís da Silva as passagens capitais da história de Venceslau Taveira.
Alguns meses depois, o general Pedro da Silva chegou a Lisboa, e, a rogos do sobrinho, contou-me circunstanciadamente sucessos que ele denominava os obscuros heroísmos da mais honrada e excruciada alma. (OC VII, p. 146).

Na “Conclusão”, o narrador-autor transcreve uma carta em que Luís da Silva o informa sobre os sucessos posteriores, cinco anos depois da narração oral do general Pedro da Silva. Ao mesmo tempo que lhe ministra mais esses dados, incita-o à publicação da história:

Há cinco anos que meu tio te referiu a história do conselheiro da azinhaga.
Nos raros livros, que aparecem com o teu nome, não tenho encontrado o caso triste.
Se a opulência, adquirida nas letras, te não remiu da galé de escritor português, conta a história de Venceslau. (OC VII, p. 315).

É assim, em forma de carta, cujo carácter documental corrobora a verdade de uma enunciação que, por sua vez, se apresenta como garantia da história, que temos o epílogo tipicamente camiliano sobre o destino das personagens: «Se estas novas achegas podem ser argamassa para mais um capítulo do teu livro, aí a tens.» (p. 316).

Já em *A Filha do Doutor Negro*, a narrativa introdutória para explicar a génese da obra surge como “Prefácio”. A tematização autobiográfica está novamente presente, com o narrador-autor a evocar os tempos de estudante no Porto («Eu era estudante na Academia do Porto em 1845.», OC IV, p. 791). Desta vez, o processo de aquisição da história é motivado pelo pedido de António da Silveira ao narrador-autor para entregar dinheiro a uma mendiga na Calçada do Mirante. É o encontro entre o narrador-autor e a mendiga que vai suscitar a curiosidade daquele pela história desta. A curiosidade romanesca é, uma vez mais, associada à juventude e ao precoce despertar de uma vocação de escritor, como se destaca neste passo de cariz auto-reflexivo e metaliterário:

Fiquei eu imaginando o que viria a ser a história desta mulher. Já naquele tempo me andava o cérebro, o coração, ou o espírito — não sei bem o que era — a fermentar a massa de volumes que saíram depois mal levedados, alguns azedos, outros insípidos, e Deus sabe se outros hão-de sair piores na substância e no feitio. O certo é que eu, em 1845, há quase vinte anos, bem que nem sequer entressonhasse o céu e o inferno de escritor, já me empenhava em tecer enredos de romances, enquanto os meus lentes de Química e Botânica se desvelavam em me fazer compreender que há ácidos e óxidos, e que há vegetais monocotiledóneos e vegetais andróginos: cousas de que eu sinceramente não duvido nem sei nada. (OC IV, p. 793).

E a seguir o autor-escritor explicita o seu processo inventivo, baseado na dedução e amplificação dos dados observados, através de uma imaginação alimentada de convenções romanescas, e contra a verdade da história:

O trecho de novela, que eu fantasiava por conta da maltrapida Albertina, era injurioso à pobre mulher. Queria a minha derrancada imaginação que ela tivesse descido as escaleiras de uma vida precipitosa até se atolar no esterquilínio donde saíra para se assentar nas lájeas das ruas, estendendo a mão à caridade dos transeuntes. (...) Vinha, portanto, a ser o hipotético romance de Albertina a milésima história de uma milésima desgraçada, com um remate de vida destoante do acostumado: em vez de morrer na enfermaria da Misericórdia, e do catre passar à mesa das dissecações anatómicas, acabava os seus penosos dias sob o tecto hospitaleiro da Ordem de S. Francisco, mediante quatro peças esmoladas por um homem, o único talvez que se lembrava de a ter visto bela, e deslumbrante na vertigem do crime impudente e faustoso.

Que hedionda história eu engendrara! (OC IV, pp. 793-794).

A curiosidade leva-o a procurar Albertina como fonte de informação da história: «Aguilhado pela impaciente curiosidade, que me não deixava esperar quietamente a época das férias grandes, fui à enfermaria da Ordem de S. Francisco procurar Albertina, com o disfarce de lhe oferecer o meu préstimo.» (OC IV, p. 794). E, novamente, a tematização do autor como sujeito de um programa narrativo heurístico, cujo objecto é uma história: «— Há muitos anos que é desgraçada? — perguntei com a audácia de um espírito esfalfado, que anda a cavar ideias para romances no recôncavo da consciência de toda a gente.» (OC IV, p. 795).

É António da Silveira, porém, que tem o papel de destinador no programa narrativo de aquisição da história: é ele que narra ao autor a história de Albertina, mendiga da Calçada do Mirante, a filha do doutor Negro. E é através dele que se desenvolve a problemática do contraste romance / história de Albertina. Além de realçar, bem ao jeito romântico, a originalidade e a excepcionalidade dessa história, que escapa às convenções literárias (românticas...), tal desenvolvimento reforça a verdade como anti-romance, verdade atestada por António da Silveira, testemunha da vida de Albertina, ele que desempenha um lugar de relevo na diegese, como amigo da protagonista:

Despedi-me, descontente do tom admoestador com que a pobre castigou a minha renitente investigação, e fiz parte disto ao meu amigo Silveira, o qual me respondeu nestes termos: “A vida dessa mulher não é o que o Senhor cuida. Há umas histórias que se ouvem, sem se pedirem: são as dos crimes, que se desafogam das presas do remorso; e também as há negríssimas, contadas pela fatuidade cínica. (...) No tocante, porém, à história de Albertina, dir-lhe-ei que os reveses são de uma espécie que não anda usada em romances, por ser iguaria insossa a paladares enfareados de condimentos ardentes da especiaria francesa, os quais cifram em sangue, lágrimas e lama. (...) Oferecessem a biografia dessa mulher que o Senhor visitou na enfermaria de S. Francisco a algum daqueles capitalistas da imaginação corrupta, aposto eu que eles a não aceitariam para romance sem a cláusula de alterarem a história de modo que lhe jarretassem as virtudes principais como inverosímeis, e as acidentais como empecilhos à travação do enredo. Essa mulher decerto lhe não contará sua vida, porque faz de conta que lá está Deus que a sabe, e espera ser chamada a receber a fêria dos que trabalharam por ordem e estipêndio d’Aquele que *pertransiit benefaciendo*. Já o Senhor vê que tem de ouvir uma história de mediano interesse para os seu anos verdes. Há-de achá-la destituída de peripécias para um conto de livro que se vende consoante o travo de malícia, ou o destemperado do horror; porém, se o Senhor a guardar em sua memória, passados vinte anos, bem pode ser que o seu espírito se compraza em escrevê-la, e o seu público se deleite em alternar com ela o fastio de alguma leitura dos seus romances escritos dez anos antes, sob a inspiração das paixões más.” (OC IV, pp. 795-796).

O processo de aquisição da história continua, depois da carta citada, com um encontro entre o autor e António da Silveira, onde se dá a narração, que, no entanto, só será aproveitada vinte anos depois, como é revelado neste passo de carácter “palinódico”:

Quando voltei à província, apresentei-me a António da Silveira, que pontualmente desempenhou a sua palavra. A história de Albertina, no trajecto de vinte anos, muitas vezes me acudiu à lembrança, nas horas em que eu combinava na palheta as cores com que bosquejei os quadros tristes e alegres da humanidade, que mos aceitou benignamente, não porque fossem bons, mas porque eram fiéis: das deformidades da natureza seria injustiça irrogar-me censura a mim. Desaproveitei o romance de Albertina, em todas as vezes que me lembrou, porque me alistara na laureada e gananciosa milícia dos romancistas do *terror grosso*, como deles dizia Júlio Janin, o celebrado folhetinista, que escreveu *O Burro Morto*, romance que começa a aterrar a gente desde o título, e, lá, pelo meio adiante, mete a humanidade num banho de sangue, sangue de muita gente e do burro citado. (OC IV, p. 796).

Na “Conclusão”, voltamos ao nível da relação autor / António da Silveira, para a habitual recolha de elementos epilógicos:

Na minha última visita às montanhas onde fui criado, encontrei António da Silveira, ensinando a traduzir Horácio a um neto de seu irmão Alexandre. (...) Conversámos ainda com referência a Albertina, ao doutor Negro, a João Crisóstomo. Refresquei memórias delidas pelo processo de anos, e prometi historiá-las, quando as minhas desgraças me dessem tréguas para pensar nas alheias. (OC IV, p. 975).

Também a diegese de *Coisas Espantosas* é apresentada como tendo sido transmitida oralmente pelo protagonista, Augusto Botelho, ao autor, embora aqui essa origem não constitua uma narrativa proemial. Com efeito, é já no meio do romance que, em forma de parêntese digressivo acerca da verosimilhança de determinado passo, surgem elementos que configuram uma história de relação comunicativa entre o autor e a personagem:

Parece coisa desnatural isto assim como eu vou contando! Há-de sair-me a crítica do meu leitor, impugnando que Rosa, à primeira vista, se afeiçoasse à mulher do homem que lhe tivera o marido às portas da morte. Confesso-lhe eu que me não insurgi contra a verosimilhança da história, quando assim ma contaram. Não obstante, contrapus os meus reparos para, a todo o tempo, poder satisfazer às dúvidas do leitor, que eu venero muito.

Disse eu a Augusto:

— Se eu, alguma vez, contar a sua vida, como você me pede, muita gente razoável duvidará que o santo homem Gregório — a quem eu já não posso chamar galego — aceitasse tão depressa a mão de Manuel de Castro, que lhe cortou a garganta, e fez outros estragos nas costelas. (...)

Augusto Botelho achou desgraciosas estas minhas reflexões, e disse-me com desgosto:

— Pois se acha que os factos, como eles se deram, não são naturais, invente-os você para serem mais aceitáveis. (OC III, p. 657-658).

Na “Conclusão”, é retomada essa narrativa, a propósito da necessidade do autor em esclarecer, junto da sua fonte, alguns aspectos da história. O lapso temporal entre a enunciação primeira, a de Augusto ao autor, e a enunciação segunda, a do autor ao leitor, é de dez anos:

Há dez anos que Augusto Botelho me contou a sua história, em Lisboa.

Procurei-o, no ano seguinte, para elucidar dúvidas em que ainda estou. Achei-o em posição de todo o ponto incompatível com os meus desejos. Estava no Cemitério dos Prazeres, com uma pedra lisa sobre o peito, e este epitáfio sem data:

VELUT UMBRA

que quer dizer:

SEMELHANTE A SOMBRA.

(OC III, p. 712).

Em *Anos de Prosa* encontramos mais um exemplo deste tipo de encenação. A narrativa abre com uma transcrição dos escritos de Jorge Coelho, o protagonista; a transcrição é interrompida pela chegada do narrador-autor:

Parou de escrever o meu amigo, quando eu entrava no seu gabinete de trabalho.

Este nosso amigo... Consinta o leitor a apresentação, e de amigo logo, porque eu sei que ele o é de conhecidos e desconhecidos, tirante os estúpidos maus. (OC III, p. 1038).

Nesse primeiro capítulo, é desenvolvida a narrativa da conjugação do narrador-autor com a história, através da narração que lhe é feita por Jorge Coelho. Em analepse, é-nos narrado o primeiro contacto entre os dois, desempenhando o narrador-autor o papel de confidente: «”A minha alma não cabe aqui” — disse-me ele, sentado no topo de um fraguado, com a arma caçadeira encostada ao peito, e afagando com a mão o focinho do

galgo que a lambia.» (OC III, p. 1039). Terminada a analepse, fecha-se o círculo inicial, quando é retomado o tempo da abertura:

Decorrido um ano, encontrei Jorge Coelho, não vos direi aonde, porque há repugnância em deslocar uma cena, quando a verdade não pode, por motivos sagrados, ser dita à curiosidade malévola.

Encontrei-o escrevendo os períodos iniciais deste capítulo. Outros de igual azedume, assinados por ele, me haviam denunciado a residência desse moço, na terra, em que eu, de passagem, assentara a minha barraca de boémio.

Reconhecendo-me, ergueu-se, abraçou-me com expansiva veemência, e proferiu aquelas últimas palavras do estirado discurso do ano anterior:

Cumpra a sentença, porque é intransitivo o cálix. (OC III, p. 1042).

O segundo capítulo começa já com a narração, feita por Jorge, de *Anos de Prosa*:

Contou-me Jorge Coelho a sua história. Foi assim:

Saíra, pela primeira vez, da sua aldeia para cursar a universidade. (OC III, p. 1044).

Enfim, com o objectivo de criar um efeito de verdade, em consonância com os vários protestos de fidelidade ao real, Camilo procede à construção de narradores cujo poder testemunhal confere à narrativa um ar de veracidade e autenticidade. Se o narrador principal puramente homodiegético, que narra aquilo que pôde ver, conhecer e experimentar, foi usado com parcimónia, vários, porém, são os processos explorados no sentido de aproximar da diegese narradores que a ela são exteriores. Tematizando a génese da narrativa e a sua criação, o autor representa-se como personagem em conjugação com uma fonte manuscrita, documento, prova de autenticidade, ainda que de tal artifício sejam extraídos efeitos metaficcionalis num jogo de ironia romântica. Mas é dramatizando a aquisição da diegese em narrativas de transmissão suportadas por um programa narrativo cujo sujeito/destinatário é figurativizado no “autor-carreira” ou numa representação autobiográfica do autor enquanto adolescente, que se desenvolvem narrativas secundárias, as quais introduzem ou emolduram as narrativas principais, de cuja diegese o autor não participou, mas dá voz a narradores de segundo grau geralmente homodiegéticos e, portanto, detentores de autoridade autenticadora. Estas narrativas emoldurantes protagonizadas pelo narrador-autor, cumprem, pois, uma função verosimilhante, uma

função testemunhal de segundo grau, ao culminarem na conjunção com uma voz narradora autorizada pela vivência ou testemunho dos factos narrados.

Pragmaticamente, funcionam como “prefácios” ilocutórios donde se deriva um *macroacto indirecto* (NEF 1980)⁵⁹ de atestação, que poderíamos traduzir desta forma: “É verdade, porque me contaram”; ou “é verdade, porque me confiaram um manuscrito”. Autenticadoras, pela mediação testemunhal, da verdade da diegese principal, estas variações do velho *topos* do “manuscrito encontrado” naturalizam e autenticam directamente o acto narrativo, sobretudo quando se trata de narração oral, que corresponde à satisfação da curiosidade do narrador primário, transformado em narratário interno ou ouvinte. A história, assim emoldurada, adquire a materialidade, o relevo, o carácter concreto de um acto preso a uma voz, um tempo e um espaço: «Le récit se donne pour émanant d’une voix; il en retire aux yeux de l’usager une certaine crédibilité et échappe à l’arbitraire. Se fournissant ainsi d’une origine il se justifie». (GRIVEL 1973: 154).

Além dessa função autenticadora, estas encenações da génese da narrativa proporcionam a exploração do interesse romanesco. Focalizadas pelo narrador-autor enquanto personagem, as narrativas introdutórias preparam o leitor para a história principal, projectando no acto da leitura a curiosidade vivida pelo focalizador e distribuindo doseadamente os elementos expositivos, configurando assim uma omnipresente função de sedução do leitor.

⁵⁹ NEF, Frédéric (1980) – «Note pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et derivation retroactive». *Communications*, 32, pp. 183-189.

Capítulo 3

“Um leal narrador”: fidelidade

Se nos colocarmos no outro pólo da comunicação narrativa, no nível da transmissão autor/leitor, podemos analisar estas encenações da génese das narrativas na perspectiva do modo como é representada a emissão narrativa, estabelecendo uma nova tipologia, a partir da distinção básica entre casos de transmissão directa e casos de transmissão indirecta ou mediatizada pelo autor.

Como já vimos, no grupo das narrativas em cujo processo de narração o narrador-autor se representa no papel de ouvinte, está a série que constitui *Vinte Horas de Liteira*. Ocupando, no nível da enunciação primeira, o papel de narratário interno do seu amigo e companheiro de viagem, António Joaquim, o autor transmite essa narração directamente, quer dizer, em discurso directo ou relatado. Tal processo confere unidade ao encadeamento de histórias e, ao mesmo tempo, proporciona a sua naturalização e justificação, pois o acto de narração situa-se no mesmo nível do diálogo entre o autor e o seu companheiro de viagem. Por outro lado, permite ainda naturalizar todo o tecido metatextual, metaliterário e auto-reflexivo que se desenvolve ao longo do diálogo entre os dois passageiros e a partir dos comentários suscitados pelas narrativas ou pelo próprio acto de narração, onde se intercalam muitas vezes esses comentários:

- (...) Parece que te enfadam estas máximas!...
- Não: eu gosto muito de máximas — respondi; — porém, quando as narrativas me interessam a curiosidade, antes quero ouvir as máximas no fim da história. No entanto, se...
- Pois sim: eu vou directo ao ponto, visto que não é lícito imitar-te na manha com que tu, nos teus romances, ensartas axiomas, quando a imaginação te emperra. (OC IV, p. 1075).

Se o carácter mimético deste tipo de representação do acto narrativo constitui um factor de credibilização e uma garantia de veracidade das histórias (“observei ao meu

verídico amigo António Joaquim”, OC IV, p. 1106), pelo efeito de autenticidade e de fidelidade à enunciação original, não deixa também de contribuir para a exploração de um tom coloquial e de uma espontaneidade e naturalidade favorecedores de uma maior adesão do leitor:

— Se eu estivesse escrevendo este romance — continuou António Joaquim —, havia de guardar para o fim a surpresa ao meu leitor, ocultando-lhe quem fosse a forasteira dama. Assim, em conversação contigo, como não armo ao efeito, desprezei a mola-real do engenho. (OC IV, p. 1018; sublinhado nosso).

António Joaquim é, como já vimos, o informador do autor noutras narrativas, como a que abre e a que fecha o volume *Doze Casamentos Felizes*. Em ambos os casos, temos o recurso à narração directa, na sequência de um diálogo motivado, no “Primeiro Casamento”, pela curiosidade do narrador-autor relativamente à cena observada, centrada no comportamento de um casal, e, no “Último Casamento”, pelas reflexões metaliterárias habitualmente associadas à presença dessa personagem. Regista-se, todavia, como característica comum às duas narrativas, uma certa indefinição, que, no “Último Casamento”, se traduz num deslizamento da primeira para a terceira pessoa, ou seja, da narração homodiegética directa, desempenhada por António Joaquim, testemunha dos acontecimentos narrados, para a narração heterodiegética, assumida pelo narrador-autor, que, de certo modo se apropria do discurso ouvido, assimilando-o e mediatizando-o pela sua voz. Assim, no “Primeiro Casamento” depois de a narração de António Joaquim ser introduzida com as marcas típicas do discurso directo (“António Joaquim, depois de me dizer a terra de D. Cândida de Lima e de Luís de Cernache, continuou deste teor: [...]”, OC IV, p. 976), parece prosseguir assimilada à voz do autor, terminando nesta alusão às circunstâncias da enunciação segunda ou escrita, circunstâncias autobiográficas em que essa enunciação foi produzida: «Se o Senhor Luís de Cernache comprar este livro, recebam Suas Excelências, na sua bem-aventurança, a saudação respeitosa, que lhe envia, dentre quatro paredes nuas e molhadas de um cárcere, o pescador de bogas do rio Ave.» (OC IV, p. 987). No “Último Casamento”, a inscrição do “eu”-testemunha logo na abertura da narração (“Eu conheci em Lisboa dous homens muito esquisitos.”, OC IV, p. 1132) acaba por se diluir numa terceira pessoa que parece ser assumida pelo autor, sobretudo quando se

nos depara um enunciado correspondente a uma metalepse pouco habitual em narração homodiegética: «Ficou Pedro de Castro no seu quarto, pensando na viúva. Tinha ele um volumoso álbum, em que escrevia as suas impressões quotidianas. Espreitemos o que ele está escrevendo agora: (...)» (OC IV, p. 1139; sublinhado nosso). A narrativa “A Flor da Maia” apresenta também uma zona de indefinição da voz narrativa, que começa por ser formalmente atribuída a António Joaquim, no início do cap. II, através do recurso ao discurso directo, na sequência de uma expressão declarativa introdutória: «— Constou ao morgado que havia na Maia uma rapariga muito linda, filha única de um lavrador abastado (...)» (OC XV, p. 369). Pouco depois, porém, ocorre um enunciado constituído por uma interpelação ao leitor, que representa um indício do nível comunicativo subordinante (autor / leitor), sem nenhuma marca formal da mudança de nível: «Ora o leitor sabe que achar uma espiga vermelha em descamisada é adquirir direito a uma abraço de cada rapariga (...)» (OC XV, p. 376).

Ora, a explicação para estes fenómenos relaciona-se, em nosso entender, com uma natural dificuldade técnica em manter por muito tempo a narração em reprodução oral directa; com efeito, a narração oral em discurso directo é frequente em Camilo, mas em narrativas curtas (como, por exemplo, as que formam o volume *Cenas Contemporâneas*)⁶⁰ ou em segmentos narrativos encaixados e entrecortados de segmentos dialogais, como aqueles que caracterizam *Vinte Horas de Liteira*.

Um dos exemplos mais puros desta modalidade de narração é oferecido pelo conto “História de Uma Porta”. Já sabemos que a história da porta, propriamente, surge encaixada numa narrativa autodiegética, em que o narrador-autor evoca uma daquelas deambulações pelo Barroso, espaço ligado autobiograficamente à sua juventude. Essa narrativa encaixada, a história da porta, tem por narrador uma personagem testemunha dos acontecimentos, o tio João Barroso, apresentando-se, portanto, como narração homodiegética. Trata-se de uma narração em registo oral, que o autor reproduz em discurso directo, com o efeito de fidelidade e de realismo inerente a essa forma de representação do discurso. O realismo é, pois, obtido a dois níveis: a nível do enunciado, com a utilização de uma fonte testemunha, que garante a verdade dos acontecimentos,

⁶⁰ Cf. “Morrer por Capricho”; “Uma Paixão Bem Empregada”; “Dinheiro! Dinheiro!”; “A Caveira” (OC XIV).

construindo, inclusive, um *ethos* de imparcialidade e de honestidade («— A esse respeito não sei que lhe diga para não errar», OC XIII, p. 1026); a nível da enunciação, com o efeito mimético próprio do discurso directo, permitindo a reprodução do tom oralizante e popular que caracteriza a fala do lavrador e que o autor sublinha, através de destaques tipográficos que funcionam como signos de *conotação autonímica*⁶¹:

O romeiro foi à sua vida por esse Barroso fora; e eu tirei-me dos meus cuidados, e fui dar comigo em Montalegre, onde ele andava. Enfitei-me bem nele, e a falar-lhe a verdade, o velho deu-me ares do outro; mas a coisa já lá ia há mais de sessenta anos, como havia eu conhecê-lo? Quer sim quer não, fui-me ao *peligrino*, e disse-lhe: “Vós donde sois?” E vai ele respondeu-me: “Não tenho pátria: sou pó; o pó é do vento.” Fiquei como o outro que diz, sem pinga de sangue, que ele fazia uma cara, e punha os olhos no céu, que era mesmo de um homem se estarrecer! E não lhe disse mais nada. (OC XIII, p. 1026).

Vemos como neste texto, à semelhança de muitos outros, o discurso directo é explorado ao serviço da expressão de um realismo etnográfico, patente na atenção do autor aos costumes e à fala do povo, valorizados pelo Romantismo; o papel do autor, representando-se como narrador-personagem, é o de um observador com apurada sensibilidade linguística, cultural e artística, e com a habitual curiosidade por casos romanceáveis:

A ceia era um caldo de castanhas piladas bem adubadas de toicinho, e toicinho bem assazoadado de batatas, a que lá chama castanholas.

Demos graças a Deus, e cada qual foi à sua cama. Para homens cansados do lidar do dia, o sono reparador traz-lho como doce mimo a natureza benfazeja, e leal ao Criador que santificou o trabalho. (OC XIII, p. 1021).

Ao representar-se como narratário interno, o autor adopta um papel activo no processo de comunicação, expressando a sua curiosidade de uma forma que constitui uma espécie de duplicação do acto da leitura, fenómeno a que já aludimos⁶². A dramatização do narratário, através da narrativa enquadrada, proporciona a exploração de uma função que o

⁶¹ «Il existe dans la langue d’autres stratégies, moins agressives que l’ironie, dans lesquelles le locuteur emploie une expression tout en montrant à son allocataire qu’elle n’est pas pertinente. Elles ressortissent à ce qu’on appelle la connotation autonymique, qui subvertit le fonctionnement habituel de l’opposition entre *usage* et *mention*.» (MAINGUENEAU, Dominique 2010 – *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin, p. 170.)

⁶² Cf. *supra*, p. 85.

texto narrativo desempenha paralelamente à função informativa: uma função de guia da leitura de si próprio.⁶³ Ao ouvir a história, o narratário, mediatizando a leitura, orienta-a⁶⁴, projectando (não sem ironia) o leitor, ou, pelo menos, certo tipo de leitor — romântico, sensível a questões amorosas, curioso:

Estava eu lá havia coisa de vinte anos, quando mandou perguntar a minha mãe se poderia voltar para a terra. Minha mãe mandou-lhe escrever que viesse, porque a moça já tinha morrido, e os velhos também.

— Pode-me contar a história dessa moça? — interrompi eu com a grosseria desculpável à curiosidade de um futuro cronista de moças.

— Homem! — respondeu o lavrador meditativo — deixemos em paz quem já lá está. (OC XIII, p. 1023).

Ao mesmo tempo, a dramatização do narratário constitui factor de estruturação da narrativa, fazendo progredir a narração e naturalizando-a: «— E do padre Vicente nunca mais soube notícias? — perguntei.» (OC XIII, p. 1026)⁶⁵. Como delegação do leitor, o narratário interno guia a leitura, pontuando a relevância dos segmentos narrativos em termos do *código hermenêutico*, sublinhando a dimensão enigmática da intriga e sua resolução (porquê uma porta tão luxuosa como entrada para uma casa tão modesta? O que aconteceu ao padre Vicente?...), mas também em termos do *código proairético*, estruturando a intriga, e do *código simbólico*, através da interpretação da mensagem e da atribuição de um sentido profundo, uma dimensão simbólica à narrativa (BARTHES 1999: 20-23). Nessa perspectiva, é de realçar como, narrada por um narrador homodiegético, com a inerente limitação de ciência, esta história vai deixar em aberto uma dúvida: o peregrino que, anos depois, apareceu em Bragadas a fazer penitência seria o padre Vicente, que

⁶³ «(...) it is clear that, to a certain extent, the text acts as a guide to and constraint on the activity of reading.» (PRINCE, Gerald 1980 – “Notes on the text as reader”. In: SULEIMAN, R. Susan; CROSMAN, Inge – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 225-240, p. 226).

⁶⁴ «Textual interest in reading is also manifested by the numerous fictional characters portrayed as readers and by the more or less detailed descriptions of narratees that many narratives provide.» (PRINCE 1980: 230).

⁶⁵ Comentando as funções do narratário, o mesmo Gerald Prince, a propósito da narrativa enquadrada, afirma num célebre ensaio: «The effect is to make the narrative seem more natural. The narratee like the narrator plays an undeniable *verisimilating* role. Sometimes this concrete framework provides the model by which a work of narration develops. » (PRINCE, Gerald 1988 – “Introduction to the study of the narratee.” In: HOFFMAN, Michael; MURPHY, Patrick – *Essentials of the theory of fiction*. Durham and London: Duke University Press, pp. 313-335, p. 333).

fugira com o dinheiro destinado à conclusão da casa? A essa questão o autor, como vimos, reage de forma contrastante nos dois momentos, numa intersecção entre o código hermenêutico (a resposta a um enigma) e o código simbólico (o sentido existencial da resposta): como personagem-narratário, no tempo da enunciação primeira; e como narrador, no presente da narração escrita, vinte e dois anos depois, com a natural transformação psicológica e existencial implicada por um lapso temporal de vinte e dois anos entre os dois momentos.

Ao optar pela técnica da representação directa, em algumas das histórias de que o narrador-autor teve conhecimento por via oral, Camilo reserva para si um papel de transcritor, que acaba por corresponder a uma variante do papel de editor, explicitamente representado em alguns casos em que o acesso à diegese se deu através da obtenção de elementos manuscritos. O poder de atestação, que já pretendia ser grande na representação directa da palavra oral, na boca de uma fonte com uma autoridade e credibilidade que lhe advinham da ligação próxima à diegese, torna-se agora maior, com a representação da palavra escrita, citada como argumento de autoridade ao serviço da persuasão de verdade:

A la fois procédé de vérification et protocole d'attestation, il [o *topos* do manuscrito encontrado] est inséparable de la citation. Il consiste à invoquer le témoignage d'autrui comme fondement de la certitude (...). Comme tel, le manuscrit trouvé est une variante de l'argument d'autorité. (ANGELET 1999: XLVII)⁶⁶.

Vejamos então as várias figurativizações de que esse papel se reveste na ficção camiliana e que efeitos foram explorados, uma vez mais em consonância com uma tendência típica da ficção romântica em geral⁶⁷.

Em *Cenas da Foz*, obra constituída por duas narrativas, “A Sorte em Preto” (“Livro Primeiro”) e “Dinheiro” (“Livro Segundo”), o papel de editor é formalmente assumido por Camilo, que atribui a João Júnior a autoria da obra, como se vê nos elementos paratextuais que a antecedem, anunciando-a como o primeiro de uma série de doze volumes subordinada ao título geral *Solemnia Verba*. Convém, no entanto, sublinhar que a ficção do editor tem aqui uma função mais paródica e burlesca do que séria, o que, aliás, é, de certa

⁶⁶ ANGELET, Christian (1999) – «Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques». In: *Le topos du manuscrit trouvé* (1999: XXXI-LIV).

⁶⁷ «O Romantismo soube tirar efeitos especiais da ficção dum editor.» (KAYSER 1985: 213).

forma, inerente ao *topos* do manuscrito encontrado e à ficção do editor⁶⁸, como já realçámos. A exploração paródica propiciada por este mecanismo de acreditação está patente logo nos elementos paratextuais associados ao título, nomeadamente, o enunciado de promoção editorial: “Obra importantíssima para todos os sexos, masculino, feminino e neutro, e especialmente para as cozinheiras”. O editor inscreve-se também no espaço paratextual, ao assinar o “JUÍZO CRÍTICO DA SEGUNDA EDIÇÃO”, parodiando o *topos* da aprovação inquisitorial: «Outrossim declaro que não vi neste livro doutrina, palavra, frase, ou vírgula, que destoe dos maus costumes da época em que é escrita. Como cousa oferecida à humanidade, a oferenda é digna da deusa e do sacerdote.» (OC II, p. 759). O editor-crítico realça ainda a duplicidade de tom — jocoso e trágico — que caracteriza as histórias: «Entretanto, os quadros cómicos são desenhados com um pouco mais sal que um artigo de fundo. Os episódios fúnebres estão escritos em estilo de cavalo de carruagem, como dizia Voltaire.» (OC II, p. 759). A figura do editor não tem, nesta obra, mais nenhuma manifestação explícita, sendo a sua função apenas a de conferir maior autonomia ao narrador-personagem, como se o papel de autor a este atribuído constituísse apenas mais uma faceta na composição marcadamente picaresca da personagem, até porque, numa nota de rodapé presente na primeira narrativa, o sujeito de enunciação surge, na verdade, assimilado a Camilo: «Jorge Artur é um nome português. Suicidou-se em Janeiro de 1849, no Porto, precipitando-se da ponte pênsil sobre o Douro. (...) Estou escrevendo sobre uma pasta que era a dele, e tenho aqui um sinete com duas iniciais: a sua, e a da mulher que lhe inspirava o amor... da morte. (...)» (OC II, p. 824). Seja como for, ao reservar para si o papel de editor, Camilo cria mais um nível de comunicação, já particularmente complexa na segunda narrativa (“Dinheiro”), em que João Júnior funciona como narratário da protagonista, Leocádia. Esta história, com efeito, apresenta-se como encaixada, a partir do cap. VII, na narrativa autodiegética protagonizada pelo narrador-autor, João Júnior. A narração é predominantemente diferida, embora com enxertos de discurso directo, correspondentes à narração oral de Leocádia.

Outra representação do editor é-nos oferecida por *Coração, Cabeça e Estômago*. Aqui essa ficção não se resume à inscrição paratextual do editor, que, aliás, se intitula

⁶⁸«Tout se passe comme si la parodie était inhérente à notre topos» (ANGELET 1999: XXXIV).

também “autor” (“Advertência do autor”); pelo contrário, ela é desenvolvida com pormenores sobre a génese da obra, as circunstâncias em que o papel de editor foi assumido e as funções editoriais postas em prática. Esse desenvolvimento concretiza-se desde logo num “Preâmbulo”, constituído por um diálogo entre o autor e Faustino Xavier de Novais, a propósito de Silvestre da Silva:

- O meu amigo Faustino Xavier de Novais conheceu perfeitamente aquele nosso amigo Silvestre da Silva...
- Ora, se conheci!... Como está ele?
- Está bem: está enterrado há seis meses. (OC III, p. 729).

Nesta ficção liminar é, como se vê, construída uma “rede referencial” (BUESCU 1998: 53), que cruza, coloconado-as no mesmo nível, a figura do autor textual, identificado com o autor empírico Camilo Castelo Branco, e outras personagens reais (Faustino Xavier de Novais, José Feliciano de Castilho) com a personagem ficcional de Silvestre da Silva, donde sai reforçado o efeito de veracidade, a garantir, desde logo, a existência da personagem e dos escritos editados.

O papel de editor ficou a dever-se a essa relação de amizade do autor-editor com Silvestre da Silva, protagonista da história, falecido seis meses antes, de quem os manuscritos foram recebidos como herança:

- Eu fui o herdeiro dos seus “papéis”. Alguns credores quiseram disputar-mos, cuidando que eram *papéis de crédito*. Fiz-lhes entender que eram pedaços dum romance; e eles, renunciando à posse, disseram que tais pataratices deviam chamar-se papelada e não papéis. (OC III, p. 730).

Na parte final do romance, o editor confirma o seu papel de legatário de Silvestre e acrescenta mais alguns pormenores acerca do processo de aquisição dos manuscritos; à autorização do autor para a publicação dos documentos subjaz uma motivação de carácter didáctico-moral:

- De lá [da província] me escreveu, contando os progressos da doença, e prognosticando o seu próximo fim. Nesta carta prometia o meu amigo legar-me os seus papéis, com plena autorização de divulgá-los, se eu visse que podiam ser de proveito para a iniciação da mocidade. (OC III, p. 871).

Todavia, no início, o acto da publicação havia sido apresentado como uma obrigação de amigo, uma forma de limpar a honra de Silvestre perante os seus credores:

Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido a dá-la à estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra do nosso defunto amigo, embolsando os credores. Fiz um cálculo aproximado, que me anima a asseverar aos credores de Silvestre da Silva que não-de ser plenamente pagos, feita a décima edição deste romance. (OC III, p. 730).

Em todo caso, o editor será sempre garantia de autenticidade dos manuscritos, e garantia da verdade do seu conteúdo, que, em muitas situações, pôde testemunhar, como amigo de Silvestre. A primeira destas duas características está bem evidenciada em enunciados assertivos, onde o editor assevera a sua rigorosa fidelidade aos manuscritos. Tome-se como exemplo este passo, enunciado pelo editor, o qual remete ainda para uma enunciação anterior, na qual exerceu a função de alocutário de Silvestre, o que constitui um factor acrescido de certificação:

Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanciem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo, quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto o universo que decida, e os localistas. (OC III, p. 797).

É, afinal, essa fidelidade à verdade que o leva a assumir estritamente este papel de editor, escusando-se de dar um tratamento literário a um texto que, assim fragmentário, não pode beneficiar do estatuto de romance:

Os manuscritos de Silvestre careciam de serem adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam pelo fim, e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afectos.

No volume, denominado CORAÇÃO, encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sobre serem imprestáveis ao contexto da obra. (OC III, pp. 732-733).

Ora, negar esse estatuto de romance é sobrevalorizar o seu carácter documental; rejeitar-lhe a qualificação de ficcional é realçar o seu valor de autobiografia:

O autor remata aqui o período da sua vida de escritor, omitindo fases importantes e subsídios preciosos para a história literária das províncias do Norte. Em romance dispensam-se bem certas miudezas, que não deleitam, nem fazem chorar nem rir; é, porém, minha opinião que as menores coisas, na vida dum homem estremado do vulgo, são factos significativos. (OC III, p. 833).

E, para atestar a veracidade dos factos narrados por Silvestre, o editor intervém, em notas de rodapé ou em notas de fim de capítulo, com o seu testemunho, ao qual também recorre para explicitar certas situações e para complementar determinadas informações: «Eu sei mais alguma coisa, que merece crónica.» (OC III, p. 737); «Eu tive ocasião de os ver ontem no seu palacete a Buenos Aires. Estão gordos, ricos, e muito considerados na sua rua.» (p. 737); «Chamava-se Margarida a dama. Viveu ainda até 1857, e morreu da febre-amarela, e o filho também.» (p. 739). O processo de certificação passa pela própria remissão intertextual homo-autoral, baseada na transferência, não invulgar, de personagens entre diferentes obras, como se vê neste enunciado, em que o editor se representa como “autor-carreira”: «Esta D. Margarida, e outros personagens mencionados em seguida, pode o leitor conhecê-los em diferentes romances do editor.» (OC III, p. 826).

O editor chega a atribuir-se explicitamente a função de validação de certos pormenores, narrando as circunstâncias em que penetrou no universo diegético:

Aproveitei o lanço de verificar a lealdade desta passagem das memórias do meu amigo. Como, em nota à margem, estava o nome do marido farsola, solicitei relacionar-me com ele há quatro dias, e fácil foi isso. À terceira palestra que tivemos, com ar de intimidade, falei no sucesso passado catorze anos antes. O funcionário público recordou-se, e disse: “É verdade o que o seu amigo deixou escrito. Só lhe faltou escrever o que, felizmente, não soube, e é que minha mulher o amou...” Fiquei pasmado da ingenuidade (...). (OC III, p. 745).

Esta relação estreita do editor com a diegese permite-lhe, ainda, passar, com naturalidade, de editor a narrador, quando os elementos manuscritos se tornaram demasiado lacunares para dar continuidade à narrativa. Essa transformação é anunciada e justificada em advertência intitulada “O EDITOR AO RESPEITÁVEL PÚBLICO”:

Os autógrafos do meu amigo Silvestre da Silva carecem de nexa e ordem, desde a data do seu casamento. Salta logo aos olhos que o ilustre autobiógrafo, chegado ao marco da bem-aventurança, quedou-se a repousar da peregrinação — Deus sabe quão penosa! — que trouxera pelas precipitosas veredas de seu passado.
(...)

Pospondo como coisas da segunda ordem as manifestações intelectuais de Silvestre, vou tentar, auxiliado pelos apontamentos dele, e notícias que alcancei, organizar a sucessão dos factos posteriores ao casamento. (...) (OC III, p. 861).

A ficção do editor implica, nesta obra, mais um aspecto não despidendo. Trata-se de atribuir ao autor a responsabilidade pela exploração de uma vertente satírica que tem por alvo a sociedade portuense:

Por minha vontade, podava muito destas páginas; mas, sobre ser deslealdade à memória do autor, seria supor que os homens sinceramente honestos do Porto se ofendem da sátira que verbera os velhacos. O que eu quisera concertar é o desmancho de ideias deste capítulo; não posso nem sei o que ele pensava, nem porque estava assim assanhado contra a sociedade portuense. (...) (OC III, p. 818).

Nesta função de comentador, na margem paratextual que lhe dá voz, o editor desenvolve a sátira à Assembleia Portuense:

A razão de chamar-se *Palheiro* àquela reunião, não a sei. Conjecturalmente diziam alguns etimologistas que *palheiro* deriva de *palha*, querendo concluir que o pensamento de quem dera o nome à coisa fora significar o alimento natural dos sócios reunidos naquele ponto do edifício. Acho muito violenta e sobremaneira desatenciosa a hipótese. (...) (OC III, p. 822).

Nas *Memórias de Guilherme do Amaral*, temos novamente Camilo a representar-se como mero editor dum material manuscrito ao qual acedeu nas circunstâncias acima descritas, e o qual constitui uma narrativa cujo título *remático* (GENETTE 1987: 83), atribuindo a classificação de “memórias” a esse material, evidencia já a procura de um efeito de verdade. Com efeito, a forma memorialística, em concorrência com a forma epistolar, já havia conhecido uma grande voga no séc. XVIII, como factor de ilusão, de acordo com a concepção de romance que prevaleceu nessa época, tal como explica Philip Stewart:

The narrative form adopted is itself an important part of the novel’s pretense of authenticity, and the quest for illusion in the eighteenth century brought about two

successive waves of imitative forms — memoirs and letters — based on “authentic” literary forms. (1969: 34).

A função de editor é ostentada nos elementos paratextuais que complementam o título: “Obra Póstuma editada por Camilo Castelo Branco”. Além das notas de rodapé, o editor ocupa outras “margens” do texto, como se vê pelos títulos: “Prefácio do Editor”; “Advertência do Editor” (cap. V); “Do Editor” (cap. XII). A proibição do editor é destacada no “Prefácio do Editor”, onde afirma uma vez mais a renúncia ao apelo da imaginação em favor da fidelidade ao manuscrito, ainda que com prejuízo para o interesse do leitor:

Ainda mesmo que a imaginação me convide a alterar os factos, ou revesti-los dos acessórios predilectos do leitor, que quer divertir-se e não magoar-se, declaro que renunciarei à satisfação, em outros casos requestada, de divertir o leitor. Isto ou há-de ser dado à estampa como está, ou ficar para aí tão esquecido, e tão pó e nada, como as pessoas que escreveram este romance. (OC IV, p. 347).

Ainda assim, a principal tarefa do editor, que consistiu na selecção do material, acaba por se sujeitar ao critério do interesse do leitor, o que o leva a desaproveitar algum desse material: «As cartas de Virgínia Filomena são muitas, e dariam dois volumes compactos. O trasladá-las todas implicaria o fastio do leitor, por muitas que sejam as graças e tristezas de amar e sofrer com que estejam escritas.» (OC IV, p. 362). No final do romance (cap. XIV), quando é retomada a narrativa preambular centrada na interacção autor (editor) / Ernesto Pinheiro, este, ao fazer uma avaliação do trabalho do editor, não deixa de lhe censurar a opção de suprimir elementos manuscritos, embora lhe conceda, não sem ironia, a necessidade de agradar ao leitor:

— Guilherme leu de um fôlego todas as páginas do *Diário*, que tu resumiste a metade. Não o devias ter feito.

— Receei que o enfado...

— O enfado?! E a profanação? Mutilar este diário foi profaná-lo! Estas lágrimas deviam ser vistas uma por uma; porém, se as conveniências literárias sobrelevam a todos os respetos, andaste bem em não lesar a tua reputação, desatendendo o gosto dos teus leitores. (OC IV, p. 452).

O material manuscrito em que se baseia a diegese é formado essencialmente por dois blocos: correspondência entre Guilherme e Virgínia, e entre Guilherme e o “seu amigo”; poesias e diário de Virgínia. Para justificar e naturalizar o facto de possuir as cartas enviadas por Guilherme aos amigos, o editor, obviando à hipotética crítica de falta de verosimilhança, esclarece:

A crítica, reparando em que eu dê cópia de cartas que Amaral escrevia aos seus amigos, duvidará da autenticidade delas.

Respondo que Amaral, empenhado em escrever as suas “Memórias”, deixava cópia das cartas, que assinalavam algum importante sucesso da sua vida de coração. É, no entanto, admirável que ele não copiasse, salvo uma, as que escreveu a Virgínia. Se existissem todas, que a meu ver seriam poucas, o travamento dos singelíssimos casos, que dispararam em lamentável catástrofe, seria muito melhor talhado e ordenado a prender a curiosidade estudiosa do leitor — que nos alheios infortúnios, embora digam que a experiência é a melhor mestra, aprendemos a sofrer, e aprendemos também a não magoar. (OC IV, p. 362-363).

Muitas das intervenções do editor correspondem à descrição do material a editar e ao desenrolar do processo de análise desse material: «É esta a carta de Virgínia. Achei-a entre as duas páginas do *Diário*, que vou trasladando.» (OC IV, p. 331); «*No verso da página donde trasladei aqueles dois períodos, está uma carta aderente com goma.*» (p. 349); «Este nome é inscrição de um folheto manuscrito da letra de Virgínia. São doze folhas de papel unidas pela margem esquerda com dois alfinetes de ferro baço (...)» (p. 378); «Neste ponto das “Memórias” encontro um voluminho em capa de *chagrin* escuro, com duas iniciais, abertas num círculo de grinalda: V.F. São poesias. Trasladarei algumas, que vem a ponto no sentido deste livro. Outras, de mais vago devaneio, poderiam prejudicar a fugacidade e clareza que este género de escritura requer.» (p. 396). «Nesta página encontrei uma carta dobrada, e, no sobrescrito, esta nota de letra de Guilherme: ÚLTIMA CARTA — Candal, 3 de Agosto de 1845. (...)» (p. 450). Assim, através dos paratextos que emolduram os manuscritos e através das notações marginais, o narrador-editor desenrola a “história intermitente do seu próprio romance” (BUESCU 1994: 127)⁶⁹.

⁶⁹ BUESCU, Helena Carvalhão (1994) – «Discurso e constituição do sujeito: o caso de *Memórias de Guilherme do Amaral*». In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 119-130.

No cap. XII, o editor transforma-se, momentaneamente, em narrador heterodiegético, mas como “autor-carreira”, em mais uma remissão intertextual ao romance anterior. Editor; narrador-autor do processo de aquisição do material manuscrito; narrador-editor do acto de edição, que inclui o papel de leitor, representado *in fieri*; narrador heterodiegético; autor — as múltiplas vozes em que se desdobra o autor textual, numa presença que garante a autenticidade do manuscrito, que garante a verdade da história:

Guilherme alugou a casa do Candal. Augusta vivia com Guilherme. A poesia da situação não pode segunda vez impressionar as pessoas que a leram em outro livro. A fim de evitar lembranças de lances sabidos, volvo muitas páginas das “Memórias”, páginas escritas nos primeiros meses do Candal. A sua muita poesia não as salva de virem extemporaneamente. (OC IV, p. 407).

A ficção do editor, nestas situações em que forma uma moldura que suporta elementos manuscritos de carácter memorialístico, funciona pragmaticamente como um enunciado performativo implícito de atestação da autenticidade do material editado, graças à relação do editor com o protagonista narrador. Mas é um processo de autenticação em segundo grau, já que apenas corrobora o efeito de autenticação decorrente da própria forma dos elementos manuscritos — memórias, diários, cartas... —, pelo carácter mimético da natureza factual que define esses géneros textuais. É o que sublinha Vivienne Mylne:

The forms themselves are an outward sign of the novelist’s desire to impose his works as literally true. The memoir-novel cannot be distinguished, in its manner of presentation, from an authentic autobiography; the letter-novel looks exactly like a collection of genuine letters. (MYLNE 1965: 32).

Na maior parte das vezes, Camilo optou por uma representação indirecta da matéria diegética recebida oralmente ou por escrito. Significa que, em vez de citar a narração de que ele foi receptor, apropriou-se dos elementos diegéticos transmitindo-os mediante uma transformação que pode ir de uma simples transcodificação oral / escrito até uma recomposição estilística mais ou menos elaborada. Assim, o autor deixa de se representar como editor ou como ouvinte, para tomar o papel de narrador, que desempenha procurando sempre salvaguardar a fidelidade à suposta fonte.

A apropriação da matéria narrativa transmitida oralmente ao narrador-autor pode apresentar-se como implícita, muitas vezes introduzida por um enunciado que representa a transmissão na forma de discurso narrativizado (ex: “Contou-me Jorge Coelho a sua história.”, *Anos de Prosa*, OC III, p. 1045). Incluem-se nesta modalidade narrativas como *A Filha do Arcediago*; *O Que Fazem Mulheres*; “Dinheiro” (*Cenas da Foz*); *Coisas Espantosas*; *Anos de Prosa*; *Livro de Consolação*; primeiro e último casamentos (*Doze Casamentos Felizes*); “A Viúva do Enforcado” (*Novelas do Minho*).

Registam-se, porém, vários casos em que a apropriação da narrativa é explicitamente representada. Aí, a narração é habitualmente introduzida por enunciados metanarrativos correspondentes a actos ilocutórios promissivos com função retórica de proposição, em que o autor textual, além de salvaguardar sempre a fidelidade à fonte, reflecte sobre o seu trabalho de autor, o qual pode passar pela necessidade de recompor, a nível da *elocutio* e/ou a nível da *dispositio*, a matéria adquirida.

Assim, no “Sexto Casamento”, a narrativa transmitida pelo Senhor António da Mó ao narrador-autor é introduzida por um enunciado mediante o qual o autor, na reprodução indirecta, promete ser fiel ao tom simples que caracterizou essa narração oral, ao mesmo tempo que confessa a sua incapacidade para traduzir o lirismo autenticamente bucólico que o narrador primário naturalmente imprimiu e que o autor elogia, de acordo com a estética romântica:

Eu prometo não viciar com louçanias de linguagem a narrativa do Senhor António da Mó. A poesia rústica e nativa, que ele, a intervalos, dava ao conto, essa não posso eu dar-lha. O verdadeiro idílio não são as éclogas de Lobo e Quita: é o dizer chão, pitoresco, e ao mesmo tempo imaginoso dos que beberam o puro leite da poesia nos seios da natureza. (VIII, p. 1056).

Já em *A Brasileira de Prazins*, o autor opera também a nível da *elocutio*, procurando uma adaptação do estilo do narrador primário (o reitor de Caldelas), no sentido de o simplificar através da eliminação do ornato, com vista a uma natural frieza na representação das cenas dramáticas:

Como a exposição do reitor saiu muito enfeitada de jóias sentimentais — detestável espécie arqueológica que ninguém tolera —, farei quanto em mim couber

por, uma a uma, ir mondando e refugando as flores de modo que as cenas dramáticas se exponham áridas, bravias como cerro de montanha por onde lavrou incêndio, sem deixar bonina, sequer folhinha de giesta em que a Aurora imperle uma lágrima. A Aurora a chorar! De que tempo isto é! Como a gente, sem querer, mostra numa ideia a sua certidão de idade e uma relíquia testemunhal da Idade da Pedra! Ah! Os bigodes tingem-se; mas as frases — madeixas do espírito — são refractárias ao rejuvenescimento dos vernizes. (OC VIII, p. 683).

É de sublinhar que o comentário metatextual correspondente ao passo citado se inscreve numa reflexão metaliterária mais abrangente, no âmbito do posicionamento estético e programático assumido pelo romancista na última fase da sua carreira literária de ficcionista, na qual se enquadra este romance. Trata-se da problemática polarizada pelo contraste antigo / moderno, que acaba por equivaler à oposição romantismo / realismo. O sentido auto-irónico de que está imbuído o enunciado, e que caracteriza de um modo geral a referida reflexão metaliterária do autor, transparece claramente na forma paradoxal como a imagem “a Aurora a chorar” é utilizada para rejeitar o tom sentimentalista obsoleto que caracterizou a narração oral feita pelo reitor.

A fechar este romance (em forma de “P.S”), deparamos com outro enunciado deste tipo, relacionado agora com o trabalho textual do autor a nível da *inventio*: a narração do reitor sofreu amplificações da responsabilidade do autor, que assim justifica o tom satírico e burlesco que constitui uma das facetas da obra:

Com os subsídios ministrados pelo cura de Caldelas compus esta narrativa, espriando-me por acessórios de duvidoso bom senso, cuja responsabilidade declino dos ombros daquele discreto sacerdote. Tudo que neste livro tem bafio de velhas chalaças, ironias e sátiras é meu; e, se alguém por isso me arguir de pouco respeitador do vício e da tolice, retiro tudo. (OC VIII, p. 851).

Em *As Três Irmãs*, um enunciado metatextual deste tipo aparece no final, a realçar a fidelidade à fonte, fidelidade não só de conteúdo, mas fundamentalmente de forma, fidelidade à força dramática da diegese e à simplicidade da narração original:

Vai em seu termo esta singela narrativa das obscuras virtudes de uma família. Nunca o pulso de meu engenho foi por si tão débil no exalçamento do que já era de sua natureza sublime. Pouco deve à arte este romance. Derivou de fonte límpida, como de coração que o lá tinha em saudosas memórias, que lhe foram a si exemplo, e o devem ser a muitos. (OC III, p. 363).

Em *A Filha do Doutor Negro*, porém, o autor manifesta a intenção de guardar fidelidade à *inventio* que constitui a matéria diegética transmitida por António da Silveira, negando o recurso à imaginação como factor de criação de interesse romanesco. Essa tomada de posição insere-se numa reflexão metaliterária sobre a carreira do autor e a sua evolução, motivo para o lapso temporal de vinte anos entre a aquisição da matéria narrativa e o aproveitamento dessa matéria para a criação do romance:

A razão por que eu esperei vinte anos esta hora, hora de infinita dor, em que principio a escrever tal romance, é que eu, nesse longo termo de meia existência, cuidei que, sem intercalar de episódios imaginários a história de Albertina, mal ou de nenhuma maneira lograria dar-lhe vida, interesse, variedade e número, como diria um correcto juiz com o Quintiliano em mente. (...) Estou apto para trasladar o que vi e vejo, sem pedir emprestado à imaginativa o que a natureza me não dá. Se, alguma vez, falsifico as tintas, ou derramo a mãos cheias flores sobre as úlceras, é isso um excesso de generosidade que uso com o mundo e comigo. Bastam as misérias vistas: poupemo-nos à estampa, que não corrige nem condena. Para juiz lá está Deus. Para algoz, basta que cada um o seja de si próprio. (OC IV, p. 797).

O trabalho de autor pode implicar o tratamento textual a nível da organização (*dispositio*) da matéria adquirida, como é explicitamente assumido em *O Sangue*:

(...) Tenho por mim todos os *amigos da verdade* que assinam as correspondências das gazetas. Para estes e outros inéditos é que eu vou concertar os apontamentos que ontem escrevi, ao compasso da narrativa do meu amigo António Joaquim, a quem deixo aqui estampada a minha eterna gratidão. (OC VI, pp. 343-344).

A operação de transcodificação oral / escrito é anunciada no *Amor de Salvação*, com a habitual promessa de fidelidade:

Aqui, se Deus se amercear de mim, embargando o passo ao anjo exterminador, que contínuo me assalteia os áditos do meu éden de quinze dias, aqui escreverei, com quanta fidelidade a memória me sugerir, a narrativa que Afonso de Teive me fez. (OC IV, p. 643).

Já vimos que, fosse na comunicação oral, fosse na comunicação escrita, raras vezes o editor ou o ouvinte surgia em estado puro, recorrendo a formas mistas de transmissão, que se traduziam em intercalações correspondentes à adopção do papel de narrador, para resumir, completar ou comentar a narração primária. Do mesmo modo, quando a narrativa

é globalmente apresentada por mediação do autor, tal raramente se realiza em estado puro, registando-se interpolações de narração directa. Essa é, por vezes, a forma de fechar a narrativa, servindo a narração directa de epílogo, onde a fonte informa sobre o destino das personagens, como n' *O Sangue*, cujo epílogo é assim anunciado: «O meu amigo António Joaquim rematou assim a narrativa: (...)» (OC VI, p. 498). O último capítulo (“Últimas Palavras De Pedro”) de *As Três Irmãs* é também apresentado na forma de narração directa, introduzida por este enunciado metadiscursivo: «Agora vos rematará o livro aquele homem sobre cuja fronte venerável alvejaram setenta Invernos.» (OC III, p. 363). Ao representar a narração primária directamente, o autor obtém um efeito de reforço da função testemunhal cometida à personagem-fonte, num ponto estratégico da narrativa — o final —, o que, por vezes, fechando o círculo aberto no início, acaba por resultar na criação de uma moldura certificadora da verdade diegética. Veja-se ainda o caso de *A Filha do Arcediago*, em que o destino das personagens é narrado directamente pela personagem-fonte: «”Quer saber o resto desta história, que faz o seu romance?... Essa senhora de que faz menção no seu prólogo, pode contar-lha”.» (OC I, p. 1180). O mesmo sucede no final de “A Viúva do Enforcado”, onde o autor representa em discurso directo a informação sobre o destino de Caetana dada pelo amigo, fonte da diegese (OC VIII, p. 451). Outro exemplo é-nos proporcionado por *O Que Fazem Mulheres*. No “Suplemento Prefácio”, o autor representa um encontro, no Senhor do Monte, primeiro, e, no Porto, depois, com o informador, Marcos Leite, o qual, em discurso directo, lhe transmite as informações epilógicas sobre o destino dos protagonistas, a partir do seu contacto directo com Ludovina, a mulher por quem se apaixonara (OC II, pp. 1349-1367).

Este tipo de intercalação pode, no entanto, ocupar outros lugares na sintagmática da narrativa. Em *As Três Irmãs*, por exemplo, a narração directa é representada na segunda parte, num segmento que ocupa o cap. V e o cap. VI (“O capítulo seguinte é ele que o dita.”, OC III, p. 284, final do cap. IV). Em “Dinheiro” (*Cenas da Foz*), a narração da protagonista a João Júnior é citada no cap. XII («Leocádia narrou-me assim o prosseguimento da sua história: (...)», OC II, p. 881) e no cap. XVI. No *Amor de Salvação*, apesar do predomínio da narração indirecta, são frequentes as interpolações de narração citada, feita por Afonso de Teive ao autor. Além da referida função de atestação, ligada ao

efeito de verdade, pretendido pelo autor, tais intercalações de narração directa ou citada cumprem uma função de variedade, pela alternância de registos que proporcionam e pela heterogeneidade enunciativa que instauram. Concomitantemente realizam uma importante função dramática, sobretudo se tivermos em conta que a introdução da narração citada ocorre em momentos de maior intensidade dramática vividos, não o esqueçamos, pelos próprios narradores, ganhando a narração uma carga subjectiva e emotiva que a narração indirecta não consegue reproduzir.

Em “Dinheiro” (*Cenas da Foz*), a narração directa, autodiegética, emerge num momento capital da história de Leocádia: quando esta, desesperada, decide fugir de casa com o seu amante, Vasco da Cunha, para escapar à determinação tirânica do pai em casá-la com Francisco Proença. O plano da fuga acaba por se baldar, devido à traição de uma criada. A reacção emotiva de Leocádia ao longo desse processo — a ansiedade, a esperança, a frustração, o desespero, a divisão entre o amor a Vasco e o respeito ao pai — é cabalmente traduzida pela narração autodiegética, adquirindo tal intensidade subjectiva que perturba a narradora, a ponto de a forçar a suspender a narração:

Neste momento, Leocádia suspendeu-se. A sua fisionomia macilenta e descarnada pendeu para o seio. Uma lágrima das que vêm ferventes do coração desceu na aridez da face, e sumiu-se logo como fio de água em terreno afoqueado. (OC II, p. 886).

A narração autodiegética volta no final, noutra momento de grande vibração dramática, quando Leocádia, já casada com Francisco Proença, se encontra casualmente com Vasco, cujo amor reprimira, por obediência ao pai. O dramatismo dessa sequência reside num duplo reconhecimento. Leocádia apercebe-se de que, perto da quinta para onde o marido a levava, Vasco está a agonizar numa casa de campo:

«Meu Deus! Eu não posso lembrar-me do que então disse ou fiz. Entrei numa tremura de susto, de terror, de não sei que tormento novo para mim. Conheci que me fugia o entendimento e a vista. Queria tirar-me dali, e não podia; ainda pedi a mão a Teresa, e já não pude dar passada. Desfaleci nos braços dela.» (OC II, p. 899)

Vasco toma consciência de que Leocádia irremediavelmente o abandonou, e não resiste ao choque:

Vasco soltou um terrível grito, levou as mãos à face, e foi cair nos braços de sua mãe...

«Matai-me, meu Deus! — exclamou ele.»

Agora — prosseguiu Leocádia, arfando convulsivamente — peço-lhe eu que vá, meu amigo, não posso continuar... estou doente... Adeus... Se eu não puder falar-lhe, há-de ler o resto da minha história. (OC II, p. 900).

A narração directa constitui, portanto, um meio de provocar o *pathos* romântico no leitor. Através dele, narrar é, para o narrador citado, reviver os dramas das paixões; através dele, narrar é fazer viver no leitor a intensidade desses dramas, nos quais se projecta.

É também um discurso emocionado aquele que o autor cita em *As Três Irmãs* (segunda parte, cap. V e VI). Pedro Monteiro, o narrador, lembra o momento em que esteve muito perto de casar com Jerónima, acabando por ver perdido esse sonho, devido, primeiro, ao impedimento de seu pai, Joaquim Monteiro e, depois, à recusa da própria Jerónima em casar com um filho que desobedece ao pai. A cena em que Pedro vê a amada pela última vez é evocada nesta parte, numa narração caracterizada por um confessionalismo impregnado de um lirismo dorido:

«Finda a missa, escondi-me no escuro da nave para ver Jerónima. Era formosa ainda como a coroa de flores ressequidas. Os olhos marejados de lágrimas reluziam-lhe à luz dos círios dos altares. Pendia-lhe das mãos sobrepostas na cintura o rosário que eu conhecia do açafate de costura da sua mãe.

Passou e não me viu. Eulália disse-lhe ao ouvido que eu estava ali; e Jerónima olhou para as sepulturas, e saiu da igreja sem relancear a vista a algum dos lados.

Foi a derradeira vez que a vi!... A derradeira vez...»

Era uma vibração de gemidos estas últimas palavras do ancião. (OC III, p. 298).

Tenhamos ainda em conta que nesta parte da narrativa é apresentada uma carta cujo valor documental Pedro sublinha: «"Era de Jerónima; aqui a tem", disse Pedro, tirando-a da carteira. "Vim munido de documentos, para que você não cuide que eu dei em romancista oral depois dos sessenta anos."» (OC III, p. 294). O recurso à narração citada tem assim uma função suplementar de tornar verosímil o acesso a documentos e a sua transcrição.

No *Amor de Salvação*, em que o narrador-autor reproduz por escrito a narração oral que lhe foi feita por Afonso de Teive, mas com grande quantidade de citações dessa

narração, é possível verificarmos novamente a função verosimilhante da narração directa em relação ao material documental de que o autor se serve:

«Fechado na minha alcova, abri a carta de Teodora. Está neste maço lacrado, há catorze anos. Quebre-se o lacre, por amor da autenticidade da história... Aqui a tens. Lê tu, enquanto eu dou folga aos pulmões. Há muito que não falei tanto.» (OC IV, p. 682).

Neste romance, é de notar que as frequentes interpolações de narração citada correspondem geralmente, e uma vez mais, aos momentos mais intensos da vida de Afonso, tal como bem o comprova o enunciado introdutório de uma dessas citações: «Entretanto, Afonso, lançando-se do leito, examinava os fulminantes das pistolas... Seja ele o narrador deste indescritível trance: (...)» (OC IV, p. 735).

O tom de confiança (“confissão geral”) que caracteriza a narração primária, assente na relação de amizade que liga Afonso ao autor, sobressai nas passagens de narração citada:

«Eu é que verdadeiramente chorava, quando acabei de ler esse papel. Ficas sabendo a impressão que em mim fez a carta de Teodora. Não há vergonha que eu omita nesta confissão geral. Sou o juiz do homem que fui. Julguei-me e condenei-me ao opróbrio de levantar da lama o coração velho, e mostrá-lo com náusea ao enojo dos que vão passando...» (OC IV, p. 685).

Repare-se como, no passo transcrito, além do tom confessionalista que marca o relato oral, está evidenciada a disjunção temporal (passado / presente) que confere a esse relato um cariz de auto-análise distanciada (“Sou o juiz do homem que fui”), bem patente noutros segmentos textuais: «Aqui tens tu um lance que eu não posso agora relembrar sem rir! O que tudo isto me parece, visto daqui, do alto dos meus tamancos, e através destes óculos de três graus!» (OC IV, p. 674); «— Podes rir, que eu também cá estou mordendo os beiços para não espirrar uma casquinada na cara do antigo Afonso de Teive — disse o meu amigo.» (p. 682). *Amor de Salvação* apresenta-se, com efeito, como um romance cuja intriga está estruturada com base na dicotomia passado / presente, ou perdição / salvação ou, se quisermos, ainda, Teodora / Mafalda:

«Aqui tens a minha vida, a vida dos dous homens, que na curta passagem de quarenta anos, tocaram as duas extremas do infortúnio pela desonra, e da felicidade pela virtude. Uma mulher me perdeu; outra mulher me salvou.» (OC IV, p. 767).

Há que sublinhar, no entanto, que o narrador-autor, ouvinte e confidente, não se representa num papel passivo, mas no papel activo de comentador. Daí que muitos dos trechos de narração citada correspondam a trocas dialogais entre as duas personagens. Esse papel de comentador é dotado de várias funções. Por um lado, as intervenções do narrador-autor constituem, como já acima realçámos, uma forma de conduzir e orientar a narrativa: «— E Teodora? Narra-me da esposa surpreendida; que fez ela? — perguntei com inquieto empenho.» (OC IV, p. 718). As intervenções do narrador-autor funcionam também como elemento desencadeador da função expressiva:

— Que impressão fizeram em ti essas palavras tão simples e sinceras? — perguntei.
— Má impressão! — respondeu Afonso de Teive. — Péssima impressão! (OC IV, p. 719).

Importa sobretudo notar uma vez mais que o narrador-autor, ao representar-se, nesta como noutras narrativas, no papel de narratário interno, comporta-se como um duplo do leitor, desenvolvendo uma espécie de *mise en abyme* do acto da leitura. Os seus comentários, as suas perguntas parecem representar a atitude interpretativa do leitor; o narratário-autor é um delegado e uma projecção do leitor, como se nota neste passo: «— E continuei no meu impertinente interrogatório, tendo em vista que o leitor fosse bem informado: Eleutério, depois, saiu, ou que fez?» (OC IV, p. 719). Eis novamente a concretização do texto como leitor de si próprio, aspecto que acima já sublinhámos⁷⁰, e que a narrativa enquadrada permite explorar, como explica Wolfgang Kayser:

Com o auditório, que numa tal narrativa o poeta nos põe diante dos olhos, consegue ele um meio para influenciar os leitores reais. Um tal auditório integrante pode servir para, por assim dizer, sentir *antes* de nós, pode mostrar-nos como é que devemos receber o que está a ser narrado. (1985: 212).

⁷⁰ Cf. *supra*, p. 91.

Não admira, por isso, que a própria verosimilhança do relato de Afonso seja simuladamente posta em causa, em nome de uma potencial objecção do leitor:

— Novidade terceira! — acudi eu, quase suspeito da logração do conto. — Tu não estás inventando, Afonso?
— É inepta a pergunta; mas perdoável. Não invento, meu amigo. Conto verdades que me entristecem. (OC IV, p. 729).

No já citado conto “A Mulher da Azinhaga”, o narrador-autor evoca a narração feita por um amigo, começando por reproduzi-la de forma diferida, mediatizada pela sua própria voz: «Maria Ângela era uma menina que o meu amigo conhecera aos dez anos, tendo ela dezoito.» (OC XIII, p. 1112). Na parte final, porém, ao apresentar o clímax trágico, é representada directamente a voz do narrador-fonte, que, aliás, teve intervenção na diegese: «Eu conheci o amante desta mulher — disse o meu amigo» (OC XIII, p. 1118); «Corri o Hospital de S. José. O amante de Maria Ângela tinha expirado, minutos antes, recomendando a um sacerdote que me encarregasse de entrar no seu quarto e guardasse todos os papéis que eu reconhecesse perigosos à reputação de alguém.» (p. 1119).

Voltando aos *Mistérios de Lisboa*, na perspectiva da representação do acto narrativo, deparamos também com uma construção mista. Só que aqui essa combinação entre narração directa e narração indirecta constitui uma incongruência que obriga o autor textual a apresentar uma justificação. Em primeiro lugar, o autor começa por reservar para si o papel de editor do diário de Pedro da Silva, que, como vimos, corresponde à principal fonte da diegese. A narração apresenta-se, portanto, como autodiegética num registo autobiográfico próprio do género diarístico; o “eu” do enunciado coincide com o “eu” de enunciação identificado com Pedro da Silva:

«Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era.
Vivia na companhia de um padre, e de uma senhora, que diziam ser irmã do padre, e de vinte rapazes, que eram meus discípulos.» (OC I, p. 305)

A partir, porém, do capítulo XIII, dá-se uma intercalação do outro elemento manuscrito que serve de fonte à diegese — o “Livro Negro de Padre Dinis”. O “eu” citado (Pedro da Silva) passa a “eu” citante, encaixando no seu discurso um novo discurso citado

— *mise en abyme* justificada pelos códigos da verosimilhança relacionados com a ciência do narrador, num enunciado auto-reflexivo que anuncia e introduz o encaixe:

«Algumas páginas que vão ler-se não me pertencem: copiei-as do Livro Negro de padre Dinis, como ele o intitulava. Não fui testemunha das cenas aqui descritas. Os meus quinze anos não puderam reter impressões então recebidas, porque o espírito débil não podia digeri-las. O encontro do marquês de Montezelos com minha mãe não consentia a minha presença, nem eu mesmo sabia que tal homem viria àquela casa. E, portanto, vejamos o quadro, vigorosamente desenhado pelo homem que empregou o resto da sua vida perpetuando as reminiscências amargas do tormentoso drama de minha mãe.» (OC I, p. 390).

O “eu” do Cap. XIII («Pertencia-me a mim quebrar aquele silêncio aflitivo para a infeliz senhora», OC I, p. 391) identifica-se com um novo sujeito de enunciação — o padre Dinis. Ora, a partir do Cap. XIV, terminada a citação do “Livro Negro” (“Suspenderei aqui a cópia do *Livro Negro* de padre Dinis”, p. 410), quando seria de esperar o regresso à voz de Pedro da Silva, eis que se nos depara uma narração heterodiegética, embora com alguns deslizes entre a 1ª e a 3ª pessoa («O tema fecundo de todas as conversações em Lisboa era a fuga de minha mãe.», p. 442; «Veio, pois, à portaria a criada grave da condessa de Santa Bárbara [mãe de Pedro].» p. 482). A narração passa, de resto, a apresentar características estilístico-discursivas típicas do narrador-autor camiliano, como as habituais interpelações ao leitor e as pausas digressivas, completamente dissonantes da narração autodiegética do início. Tal incongruência ter-se-á ficado a dever, certamente, a alguma falta de controlo do autor sobre o texto, decorrente da fragmentação que uma publicação em folhetim, como originalmente aconteceu com este romance⁷¹, normalmente implica. Daí que o autor textual, apercebendo-se da incoerência no momento da revisão para a edição em volume, tenha obviado a potenciais críticas, num enunciado paratextual correspondente a uma “nota” no final do segundo volume:

Comparando o primeiro com o segundo volume, salta aos olhos da crítica (que tem olhos) uma desigualdade estética, uma desarmonia de conceitos, de forma e de estilo, que denuncia dois escritores, ou duas índoles no mesmo escritor. As páginas do

⁷¹ «“Roman feuilleton”, no melhor – ou pior – sentido da expressão, os *Mistérios de Lisboa* foram originalmente publicados em *O Nacional* (do nº 52, de 4-3-1853, ao nº 25, de 31-1-1855)» (CABRAL, Alexandre 2003 – *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Caminho, p. 516).

primeiro volume são escritas pelo autor, que fala de si, que avulta no quadro que descreve, assombrando-o das cores melancólicas de que sua alma devia estar escurecida.

No segundo volume, do quarto ou quinto capítulo em diante, já não é autor o filho da condessa de Santa Bárbara. O maço que o nosso amigo nos enviou do Brasil continha, além do primeiro volume organizado, poucos capítulos do segundo, e o resto eram apontamentos de que nos servimos, como genuínos, porque não podemos duvidar dos esclarecimentos que os documentavam. Enganar o público, isso é que de modo nenhum.

Sem ofender a arte, nem a verdade, continuámos o romance, e absteremo-nos de atribuir ao cavalheiro que morreu no Rio de Janeiro o que era nosso na forma, conquanto dele na substância. (...).

Deve notar-se mais que os pseudónimos de que nos servimos é um ultraje que fazemos ao trabalho de D. Pedro da Silva. O misterioso amigo do guarda-livros, que nos honra com a sua amizade, era um historiador fiel, nomeava as pessoas com toda a evidência do baptismo, descreve muitas como hoje as conhecemos, e mandaria queimar a sua obra, sem pretensões de Virgílio, se soubesse que um desastrado editor lha sacrificaria à lei das conveniências.

Que a sua alma nos não persiga por esta infracção! (OC I, pp. 681-682).

A explicação baseia-se na distinção “fundo” / “forma”. A “desigualdade estética” é explicada pelas características do material manuscrito enviado do Brasil. O “editor” revela como se viu forçado a tornar-se “escritor”, compondo os apontamentos informes, de modo que lhes desse um tratamento artístico sem comprometer a verdade. A verdade do manuscrito reflecte-se nas próprias incoerências do texto.⁷² É digna de nota, uma vez mais, a questão dos nomes das personagens: a sua falsificação através de pseudónimos deve-se a motivos de discrição. A falsidade é invocada como argumento de verdade.

A criação de um efeito de verdade, capaz de reforçar a adesão do leitor, constituindo um tópico central na teoria da ficção camiliana, corresponde, na prática, a um factor determinante na construção da narrativa, concretizando-se no recurso a determinadas técnicas e processos convencionais relacionados, desde logo, com a representação narrativa, em que a problematização e complexificação das relações entre narrador e autor textual, que se representa ora como narrador, ora como editor, ora como escritor, em frequentes manifestações do “autor-carreira”, constitui um traço marcadamente romântico da prosa ficcional de Camilo.

⁷² «On occasion a writer, only too aware perhaps of his own shortcomings or, more likely, of textual inaccuracies, put them to profit by tying them in with his other pretensions regarding the manuscript.» (STEWART 1969: 73).

Todavia, em qualquer caso, estamos perante técnicas mais ou menos convencionais, cuja exploração faz parte do aparelho de acreditação da narrativa, mas, que, ao mesmo tempo, não deixam de constituir índices de ficção, por vezes explicitamente assumidos por Camilo, que, nesse registo irónico e paródico, se mostra consciente da ilusão, num jogo que é um dos sinais de modernidade da sua produção narrativa. Seja como for, o trabalho inventivo nestas representações afigura-se um importante factor de variedade das técnicas camilianas da ficção. Se Camilo baseou as suas intrigas em determinadas situações e tipos que se repetem de obra para obra, como ele próprio reflectiu autocriticamente⁷³, antes da famigerada crítica da Princesa Rattazzi⁷⁴, a verdade é que muito variadas são as formas de narrar essas situações e de as subordinar a encenações da sua aquisição como matéria diegética e da sua transmissão como narrativa. Repórter, cronista, editor, biógrafo, são várias as ficções que Camilo explorou para garantir a verdade das suas histórias ou para mostrar como essas ficções não passam de convenções, ou ficções...

A ficção da verdade passa, em Camilo, por encenações da génese dos romances, por representações ficcionais, mais ou menos desenvolvidas, quer da aquisição da matéria diegética pelo autor — com um grau variável de ligação às histórias, e explorando as representações do papel temático de escritor —, quer da sua transmissão ao leitor — com um variável grau de mimetismo —, baseadas em elementos manuscritos ou em elementos orais, de modo a estabelecer um protocolo de atestação ao serviço do visado efeito de verdade. Efectivamente, a ficção do manuscrito é explorada como índice documental, conferindo uma pretensa autenticidade que releva da autoridade da fonte, cujo poder de caução resulta da sua ligação mais ou menos directa à diegese, processo de acreditação reforçado quando o autor, transformando-se em “editor”, se limita a transcrever, em discurso citado, o material original constituído por escritos íntimos, memórias, fragmentos de diários, cartas, poemas, o que confere à obra um estatuto pretensamente referencial ou factual. O mesmo sucede quando a encenação da génese se baseia em fontes orais: a

⁷³ Na “Introdução” a *O Sangue*, observa António Joaquim ao autor: «ouvi dizer que fazias dez livros originais de uma ideia sem originalidade nenhuma.» (OC VI, p. 338).

⁷⁴ «Todos os romances do solitário de S. Miguel de Seide contêm infalivelmente um tipo de brasileiro, uma rapariga que se recolhe a um convento, um fidalgo de província e um romântico apaixonado e transparente. É invariável como a chuva e o bem tempo.» (RATTAZZI, Maria 1997 – *Portugal de relance*. Actualização do texto, introdução e notas de José M. Justo. Lisboa: Antígona, p. 337).

ligação da personagem-fonte à diegese garante-lhe um poder de atestação que credibiliza a matéria narrada; a representação, em discurso directo, da narração original, no todo ou em parte, reforça o efeito de autenticidade, pela suposta fidelidade que caracteriza esse tipo de representação discursiva: «Parlé, empruntant la forme de l'énonciation vocale, le discours paraît vrai.» (GRIVEL 1973: 154). Paralelamente, proporciona a exploração do papel do autor-receptor como projecção do leitor, numa representação em *mise en abyme* da recepção romanesca (e romântica), nem sempre isenta de ironia ou de paródia.

Nesta perspectiva da autenticação da matéria diegética ou do acto de narrar através da ilusão de fidelidade às fontes originais podemos juntar, como faz Mieke Bal (2001: 153-154)⁷⁵, à narração intercalada, as intercalações, em estilo directo, de enunciados não narrativos, designadamente aqueles que reproduzem os diálogos entre as personagens.

Elemento estrutural importante na heterogeneidade sequencial que caracteriza a construção do texto narrativo no romance tradicional, onde se combina com sequências narrativas, descritivas, expositivas e argumentativas, o diálogo em discurso directo adquire, na estrutura da narrativa camiliana, uma preponderância que já Fidelino de Figueiredo, na *História da Literatura Romântica*, realçava, ao descrever assim a organização textual prototípica dos romances de Camilo:

Até às *Novelas*, exceptuando raros casos, como o do incêndio do *Retrato de Ricardina*, Camilo compõe os seus romances, principalmente, com diálogos e com a narrativa, em seu próprio nome, a que ele intercala divagações, comentários, conversa com o leitor.(1923: 234)⁷⁶.

O relevo do diálogo na estrutura da narrativa camiliana está relacionado com a tradicional função mimética que desempenha no romance tradicional, explorada na composição das personagens e na regulação da informação narrativa. Com efeito, é através do diálogo que as personagens, “figuras de papel”, ganham voz e corpo, uma consistência

⁷⁵ BAL, Mieke (2001) – *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

⁷⁶ FIGUEIREDO, Fidelino de (1923) – *História da literatura romântica*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Clássica. Também Jacinto do Prado Coelho sublinhou o relevo que Camilo atribui ao diálogo na construção das suas narrativas: «Em esquema, a novela não passa duma sucessão de cenas dialogadas e cenas de movimento (estas mais raras) grudadas por trechos narrativos mais ou menos sóbrios e abstractos, exposições, observações psicológicas e morais, cartas, digressões, expansões líricas.» (2001: 395).

de figuras reais; que se dão a conhecer, que agem, interagem, exprimem e provocam sentimentos; que informam e são informadas.

Ora, sendo determinante na construção da narrativa de Camilo a criação de um efeito de verdade, tal como temos vindo a sublinhar, o diálogo em discurso directo, com o convencional poder mimético que caracteriza essa modalidade de representação do discurso, é naturalmente um dos processos mais explorados ao serviço dessa “retórica de dissimulação”⁷⁷: «Direct discourse is the only way to eliminate the differences between narrative discourse and the world which it evokes: words are identical to words, and construction is direct and immediate.» (TODOROV 1980: 70)⁷⁸. Teoricamente, a representação das falas das personagens em discurso directo constituiria, como actividade de citação, a transposição directa de fragmentos do real extradiegético para o mundo ficcional criado. Tal significaria uma ausência de actividade mediadora por parte do narrador, que se limitaria a reproduzir o discurso das personagens, tal como lhe foi possível captar, ouvindo ou lendo. É essa ilusão que o narrador camiliano procura reforçar, afirmando explicitamente a fidelidade às falas originais, através de notações metadiscursivas, às vezes em rodapé, como se a reprodução fosse mera transposição, em bruto, de uma realidade verbal. No final de *Mistérios de Fafe*, por exemplo, a reprodução de uma fala atribuída a um missionário é comentada em rodapé: «Textual. O padre que, neste corrente ano, assim declamava, foi suspenso de pregar... por oito dias ou coisa assim.» (OC VI, p. 693). A referência ao tempo da enunciação reforça a garantia de verdade caucionada pela autoridade do narrador, que se limitou a reproduzir aquilo que captou oralmente. Este metadiscurso autenticador, funcionando como selo de verdade, funciona também como metadiscurso verosimilhante com valor refutativo, ao sublinhar o conteúdo excepcional das falas reproduzidas, em relação às quais poderia resistir a credulidade do leitor. É essa a função da nota “Textual todo o diálogo” com que o narrador, em rodapé, comenta o diálogo tenso entre Roberto Soares e Cecília, em *Vingança* (OC II, p. 1147). As fontes escritas são também invocadas como garantia documental das

⁷⁷ «(...) toda a ficção requer uma retórica complexa de dissimulação.» (BOOTH 1980: 61).

⁷⁸ TODOROV, Tzvetan (1980) – «Reading as construction». In: SULEIMAN, Susan R.; CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-82.

falas reproduzidas, o que acontece em *A Bruxa de Monte Córdova*: «Textual do processo que tenho presente, e veracíssimo tudo que diz respeito a este conflito.» (OC V, p. 1255). Em *Carlota Ângela*, à indicação do documento escrito é acrescentada a indicação da fonte intermediária entre o autor e a personagem principal, num enunciado metadiscursivo que precede a reprodução do diálogo: «A freira pediu ao capelão do mosteiro que lhe acompanhasse sua sobrinha; e teve com ela o seguinte diálogo, quase textual dos apontamentos de Carlota Ângela, que devemos à confiança de uma sua amiga, de quem logo falaremos» (OC II, p. 946). Na mesma obra, o narrador, perante a falta de elementos escritos, rejeita o recurso fácil à imaginação para compor um diálogo melodramático, convencionalmente associado a situações como aquela que acaba de ser descrita: «Não dizem os nossos apontamentos o que se passou na grade. Se escrevêssemos de imaginação, dava-se aqui um diálogo plangente, travado de exclamações, umas de expansão maviosa, outras de frenesi insano.» (OC II, pp. 1042-1043).

Assim, o efeito mimético implicitamente associado ao diálogo é explicitamente afirmado pela voz do narrador, que certifica a sua veracidade como extracto de real transportado para o texto, e não artefacto literário, criação ficcional.

Para realçar esse efeito de ausência de mediação literária na reprodução das falas das personagens, o narrador socorre-se de determinados artifícios baseados na *metalepse*⁷⁹, ou seja, na abolição de fronteiras diegéticas, na indistinção entre nível textual e nível extratextual. No exercício da sua função de comunicação narrativa, o narrador camiliano transporta-se, juntamente com o leitor, para dentro da diegese, onde as falas das personagens podem ser escutadas como realidade, como se não existisse fronteira entre o nível extradiegético e o nível diegético, como se não houvesse separação entre mundo real e mundo ficcional. Em *Anátema*, romance marcado por um forte investimento na função metadiscursiva e comunicativa do narrador, surge uma das tradicionais fórmulas metalépticas de transição de espaço, como introdução à representação de um diálogo: «Iremos com ela ao quarto do velho, porque já agora não desengraça aqui um diálogo de contraste, depois que ouvimos o muito metafísico do conde, e, pelo que ele disse, da futura condessa de S. Vicente.» (OC I, p. 78). Outro exemplo, carregado de sentido humorístico,

⁷⁹ Vd. GENETTE, Gérard (2007) – *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 243-247.

ocorre mais à frente, na mesma obra: «E escutaram, mas não ouviram mais que o somido represado de vozes. Era ainda o diálogo, que nós poderemos ouvir se o travesso do Veiga nos não puser fora do quarto.» (OC I, p. 166). Artíficio semelhante surge em *Vingança*, na transição de uma sequência dialogal para outra:

O barão ergueu-se, saiu fora ao corredor a escutar, cerrou a porta da extremidade do corredor, fechou a do seu quarto, e parece que todas estas precauções ele tomou para que nós o não ouvíssemos, leitores.

Não importa. Vamos presenciar outro diálogo, sequência do mistério daquele, e, se formos espertos, lograremos as cautelas do barão. (OC II, pp. 1150-1151).

A introdução de um diálogo como real verificável, audível extradiegeticamente, surge no *Livro Negro de Padre Dinis*: «Quem tivesse a incivil curiosidade de fitar o ouvido a curta distância dos enamorados, ouviria este final do diálogo» (OC I, p. 1456). Em *O Que Fazem Mulheres*, a reprodução de um monólogo é “naturalizada” através da entrada do narrador extradiegético na diegese, podendo assim captar as palavras da personagem: «Ele aí vai, faz agora três anos, por uma rua do Porto, vizinha da de Cedofeita, falando só, e falando, ao que parece, enraivecido. Ninguém o escuta, senão eu, porque lhe vou na alheta, com subtis sapatos de borracha.» (OC II, p. 1237). Essa invasão de privacidade feita pelo narrador indiscreto é representada, em tom cómico, em *Os Brilhantes do Brasileiro*, onde adopta o estatuto de autor, não ficcionista, mas devassador da vida “alheia”, como informador deontologicamente obrigado à verdade: «E [João Pedro] calou-se, porque adivinhou que eu tinha de contar fidelissimamente estas passagens.» (OC VI, p. 968). O narrador é, portanto, uma espécie de taquígrafo, que procura registar com fidelidade as falas saídas da boca das pessoas que são as personagens:

A disputa acalorou-se e a lealdade do taquígrafo não pode, sem desonestidade, progredir. Fiquemos, pois, aqui sabendo que Luís da Cunha saiu impelido por um forte empurrão, e levou com a porta na cara, quando se voltava para retribuir liberalmente a amabilidade. (*A Neta do Arcediago*, OC II, p. 89).

A intenção de redobrar o efeito mimético do diálogo reflecte-se no peso da cena dialogada na estrutura da narrativa camiliana, na forma de longas sequências em que a moldura do discurso subordinante do narrador praticamente desaparece, colocando o leitor

em contacto directo com o discurso das personagens, sobretudo em momentos em que a acção atinge maior intensidade dramática, um *pathos* a que, dessa forma, o leitor emocionalmente adere mais profundamente: «El enfoque próximo a través de la palabra de los mismos sujetos que viven la acción, acerca las cosas a los lectores y les hace entrar más fácilmente en el mundo ficcional» (BOBES NAVES 1992: 197-198)⁸⁰. Esse reforço do carácter mimético do diálogo através do afastamento do narrador, de modo que sejam representadas em bruto as falas das personagens, eliminando o discurso mediador, chega ao ponto de atingir a própria organização tipográfica, surgindo algumas cenas dialogais na forma de texto dramático, em que as intervenções do narrador se limitam a didascálias, processo que também se encontra, por exemplo, em Balzac (Cf. BARDÈCHE 1967: 33)⁸¹. Em *A Filha do Arcediago* (OC I), um dos primeiros romances de Camilo (1854), o capítulo XIX (“O Noivado. Drama em um Acto”) corresponde a um diálogo apresentado nessa forma teatral, o que motivou o reparo de Fidelino de Figueiredo (1923: 226): «Quanto à composição, tem o romance [*A Filha do Arcediago*] uma particularidade. Um dos capítulos foi suprido por um acto cómico, o que testemunha como Camilo não possuía ainda bem o espírito do romance, ao qual totalmente repugna a essência do teatro. Fez, por isso, uma obra de extravagante estrutura.». Que tal “extravagância” não terá ficado a dever-se propriamente à formação incipiente do romancista prova-o não só a sua utilização por romancistas franceses, mas também o facto de Camilo o ter utilizado mais tarde, por exemplo nas *Cenas da Foz* (OC II; 1857), no “Livro Primeiro” (“A Sorte em Preto”), quando reproduz um diálogo entre Bento de Castro e Hermenegilda (cap. XI). N’*A Queda dum Anjo* (OC V; 1866), temos mais um exemplo desse artifício na representação de um discurso parlamentar de Calisto Elói (Cap. VI, “Virtuosas parvoçadas”, pp. 861-864).⁸² Trata-se de cenas caracterizadas pelo cómico, em que a estrutura tipográfica adoptada, por um lado, associa a representação à comédia e, por outro lado, produz um efeito de ausência do narrador que reforça o carácter cómico das falas e das situações, a que o leitor “assiste”.

⁸⁰ BOBES NAVES, Maria del Cármen (1992) – *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literário*. Madrid: Editorial Gredos.

⁸¹ BARDÈCHE, Maurice (1967) – *Balzac, romancier. La formation de l’art du roman chez Balzac jusqu’à la publication du “Père Goriot” (1820-1835)*. Genève: Slatkine Reprints.

⁸² Em *Noites de Lamego* (OC XIII; 1863), o texto “O Tio Egresso e o Sobrinho Bacharel (capítulo de um romance maçador)” apresenta-se também na forma de diálogo teatral.

Se a adaptação de alguns romances camilianos ao teatro, ainda em vida do autor, não terá sido difícil, dado o relevo da cena dialogada, também é natural que Camilo, que possuía o domínio do diálogo teatral, como dramaturgo que foi, desde os primeiros passos literários, tenha com facilidade explorado no romance esse domínio.

Do valor documental do diálogo decorre também a exploração, na narrativa camiliana, da sua função informativa. N' *A Bruxa de Monte Córdova*, lê-se o seguinte passo:

(...) Amanhã, amanhã lhe contarei tudo...

Ora, como provavelmente o leigo perde a ocasião única de contar ao enraivecido colegial o rapto malogrado de Angélica, sumariemos o que foi, a fim de que a razoável curiosidade do leitor não corra os azares da de Frei Tomás.

Passara assim o caso. (OC V, p. 1250).

O que aí vemos é uma representação da gestão que o narrador tem de fazer da informação narrativa, na dicotomia entre a informação directa e informação indirecta. E, embora nesse caso, o narrador tenha optado pela apresentação directa da informação, substituindo-se à personagem informadora, o narrador camiliano, mesmo quando onisciente, faz uma gestão da informação narrativa, privilegiando uma apresentação indirecta da informação, através da troca de saber entre as personagens, em detrimento de uma apresentação directa ao leitor, isto graças à duplicidade enunciativa que caracteriza o diálogo romanescos: uma comunicação entre personagens, encaixada na moldura da comunicação entre o autor e o leitor. Ora, mesmo quando as falas das personagens são informativamente relevantes para elas, é sempre o leitor o verdadeiro destinatário. Camilo explorou essa dimensão do diálogo como “tropa comunicacional”⁸³: o leitor, receptor adicional relativamente à interacção verbal entre as personagens, das quais uma, o alocutário, é receptor directo, acaba por ser, indirectamente, o visado. O processo informativo ganha, assim, naturalidade, ao mesmo tempo que adquire uma força testemunhal que credibiliza a informação: «The most prevalent pattern by which the introduction of material into the work is realistically motivated consists in one character

⁸³ «Tout passage dialogué dans un roman fonctionne comme un *trope communicationnel*. Le personnage parle pour deux récepteurs, un qu'il connaît, l'autre dont il est censé ignorer la présence, mais auquel il s'adresse quand même parce que sa parole est biaisée.» (RULLIER-THEURET, Françoise 2001a – *Le dialogue dans le roman*. Paris: Hachette, p. 59).

being made to convey another — usually at latter’s request — some information that to the reader is expository.» (STERNBERG 1978: 250). Para tal, são construídas encenações da troca de informação, em que o saber (a falta dele) do leitor coincide com o saber da personagem principal, ou do narrador homodiegético, que constituem o centro da perspectiva narrativa. Sendo para as personagens, a informação é, ao mesmo tempo, para o leitor. Assim sai reforçada a identificação do leitor com as personagens, na perspectiva do processo que Vincent Jouve qualifica como “identificação informativa”:

Parmi les acteurs romanesques, le lecteur s’identifie à qui a même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l’histoire par les mêmes voies que moi. Nous qualifierons cette identification d’ “informationnelle”. (1992: 129)⁸⁴.

Em *Cenas da Foz*, por exemplo, na narrativa que constitui o livro segundo, “Dinheiro”, o narrador homodiegético, através da simulação de uma narração simultânea, assume o papel de intermediário do leitor, na busca de informação, por meio de um diálogo com “uma camponesa”:

Não soube responder ao oferecimento de... Como se chamava aquela mulher? Vamos sabê-lo. Dali perto está uma camponesa, segando erva. Vou falar com esta mulher, de modo que me não vejam da varanda; receio magoá-la, se ela suspeita da minha indiscreta curiosidade... Ainda bem que não sou visto. (OC II, p. 840).

Em *Coisas Espantosas*, a função informativa da fala de “uma mulher idosa” é metadiscursivamente sublinhada pelo destinatário directo, a personagem principal, no nível intradiegético em que se situa: «— Está bom: agradeço as suas informações, e tome lá para o seu rapé.» (OC III, p. 604). Outras vezes é o narrador que, cumprindo a função de organização do discurso narrativo, sublinha metadiscursivamente o valor informativo dos diálogos reproduzidos, de que ele e o leitor constituem destinatários indirectos: «Melchior Teixeira já nos disse o essencial do que lá ia por Moncorvo e Ansiães. Vamos averiguar os pormenores.» (*O Santo da Montanha*, OC V, p. 1144); «Deste diálogo fica inteirado o leitor de que a mina ficou sendo a sepultura de Rafael Garção, e que o apodrecimento do cadáver não chegou a ser pressentido pelo fétido das exalações.» (*O Esqueleto*, OC IV, p.

⁸⁴ JOUVE, Vincent (1992) – *L’effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.

1332); «Informara veridicamente José Osório (...)» (*A Doida do Candal*, OC VI, p. 15). São também frequentes representações em discurso directo de diálogos entre terceiros, ocasionalmente escutados pela personagem principal, que se torna receptor adicional intradieético, sendo o leitor receptor adicional extradiegético. Tal estratégia, fundada, de certa forma, na utilização de “narradores disfarçados”⁸⁵, além da naturalidade e da veracidade, permite ao autor explorar as reacções emocionais das personagens. Em *Estrelas Funestas*, é representado um diálogo, numa estalagem, entre uns homens vindos da feira de Estremoz, através do qual o leitor e Maria Henriqueta ficam a saber do assassinio do Conde de Monção pelas mãos do velho e leal criado de Filipe da Fonseca: «Maria Henriqueta expediu um grito que chamou a atenção de todos para o repartimento do tabique, além do qual estava a saleta, que lhe deram.» (OC III, p. 1019-1020).

Na falta dessa função informativa, o diálogo constituiria uma excrescência que provocaria o enfado do leitor. Daí a necessidade de uma selecção por parte do narrador, como se, do real, só aproveitasse aquilo que serve à economia da narrativa. Tal selecção, na perspectiva do interesse do leitor, é tematizada pelo narrador, por exemplo em *Anátoma*, a propósito de um diálogo entre o conde de S. Vicente e D. Inês da Veiga:

Uma conversa assim tépida e familiar não interessa ao leitor, nem lisonjeia a minha fidelidade de copista. Não obstante o manuscrito reza mais algumas perguntas e respostas, constantemente alusivas ao frio, à chuva e ao vento do quintal. Não protrairemos este colóquio, cheio de naturalidade e acanhamento (...). (OC I, p. 71).

Vazio de informação, o diálogo torna-se um factor de desinteresse para o leitor, levando o narrador a resumir, a cortar: «Eu tenho a sisudeza de poupar o leitor ao muito mais estirado discurso do bacharel. Falou muito, como falam os misantropos quando uma luzinha de esperança lhes lampeja na sua escuridade. A sua esperança sorria-lhe de além-mar, do céu hospedeiro do Novo Mundo.» (*Estrelas Propícias*, OC IV, p. 295). A redundância informativa retira interesse à continuação de um diálogo em *O Olho de Vidro*: «Prosseguiu Brás Luís de Abreu, relatando o que já é notório ao leitor até ao seu casamento com a filha de D. Maria Cabral, falecida no Porto.» (OC V, p. 777).

⁸⁵ «Poderíamos dizer que, de certo modo, todas as falas, todos os gestos narram; muitas obras contêm narradores disfarçados que são usados para dizer à audiência aquilo que precisa de saber, enquanto desempenhando ostensivamente os seus papéis.» (BOOTH 1980: 168).

A função informativa do diálogo é ainda explorada pelo narrador como forma de retomar linhas narrativas ou personagens que tinham sido abandonadas. É desse modo que se dá a recuperação da personagem Augusto Leite, d’ *A Filha do Arcediago*:

— Quem é aquele peralvilho que bate à porta da D. Rosa?
Temos namoro, se dermos ouvidos à tia Bernarda Estanqueira, que mora na Viela do Bonjardim, e que tem um olho na balança do simonte, e outro, que por sinal é vesgo, na porta da filha do arcediago.
(...)
— Conheço... ora se conheço!... Aquele é o sobrinho do Senhor António da Rua das Flores, que me tem dado muito pãozinho. Quando eu ia dantes levar-lhe os novelos de algodão, aquele menino era caixeirinho na casa, mas pelos modos ele agora estuda para doutor. (OC I, p. 1046).

A reprodução de um diálogo, quase *ex-abrupto*, sem elementos contextualizadores, é um processo usado, principalmente no início da narrativa ou de capítulo, com a função de captar a atenção do leitor, despertando a curiosidade que, a seguir, o narrador satisfaz, através de informação retroactiva que preenche as lacunas iniciais. Tal processo presta-se, por exemplo, a efeitos de surpresa relacionados com a descoberta da verdadeira identidade das personagens. É essa a estratégia seguida em *O Olho de Vidro*, em cuja “Introdução” é feita a exposição do conflito, em forma de diálogo entre Francisco Luís de Abreu e António de Sá. É através dele que adquirimos as primeiras informações:

— Tu aqui, António de Sá! — tornou Francisco. — Eu fazia-te na Índia!... Sobe, meu desventurado rapaz, que não há ainda duas horas que os teus condiscípulos te lamentaram, especialmente José de Barredo se arrelava por ter sido teu confidente nesses funestíssimos amores, que te perderam... (OC V, p. 690).

Tais informações, que despertam a curiosidade do leitor, são completadas, contextualizadas no seguimento do diálogo, quando uma das personagens assume a narração retrospectiva; o passado anterior ao texto esclarece o presente da abertura:

— (...) Queres agora a minha história de treze meses? Deita-te aí na tua cama; escuta e adormece quando quiseres. Que sabes tu da minha vida?
— Sei o que todos sabem: que fugiste de Bragança com uma moça, filha única de pai rico e feroz, que te fez procurar aqui em Coimbra, e me quis meter no aljube para lhe dar conta de ti, alegando que eu devia forçosamente ser teu confidente, porque sou cristão-novo como tu. (OC V, p. 691).

Ao informar Francisco Abreu, António de Sá informa o leitor sobre os antecedentes da situação inicial da narrativa, numa narração autobiográfica carregada de emoção, sobretudo quando António evoca o princípio da paixão por Maria Cabral, contrariada pelo pai desta, Fernão Cabral, morgado de Carrazedo, devido à origem hebraica do pretendente da filha. Trata-se de uma forma de esbater a fronteira do texto, simulando a naturalidade da abertura e, portanto, o contínuum entre realidade extratextual e ficção, como se a abertura do texto não coincidisse com a abertura da história, a qual já vem “de trás”. A forma dramática confere à narrativa um dinamismo muito adequado à prática narrativa de Camilo, ao mesmo tempo que se coaduna com as características estruturais da novela, enquanto género narrativo.

Em *Vingança*, o diálogo é o meio usado para criar *suspense* acerca da verdadeira identidade de Macário Afonso. As informações sobre essa personagem são fornecidas fragmentária e parcialmente através de sequências dialogais, como aquela que ocorre no início, em que o amigo de Bernardo Soares informa que Macário é rico, narrando, em analepse, um episódio por ele protagonizado, revelador de altruísmo e generosidade. O diálogo comanda a acção, fornecendo informação nova que carece de contextualização, obrigando o narrador a introduzir, em forma de parêntesis, movimentos analépticos, de molde a recuperar a informação em falta; assim vai gerindo o conflito de saber entre personagens e leitor:

— Será preciso eu lembrar-lhe a generosa acção que Vossa excelência acaba de praticar em Cascais?...

Aqui está uma generosa acção de que o leitor me pede crónica. Foi uma virtude sem aparato. Se o fidalgo a não citasse, abster-me-ia eu de mencioná-la, porque não gosto de episódios que são outras tantas acções, separadas da principal. Aristóteles reprova isto. Vá sem exemplo. (OC II, p. 1115).

Quando o diálogo é informativamente pouco relevante do ponto de vista diegético, pode ser explorado como veículo de informação relativamente à caracterização das personagens, esses seres de papel que ganham vida quando falam.

Desse modo, o diálogo constitui um factor determinante de ilusão referencial, gerador de um “efeito de vida” ou de um “efeito-pessoa”, como um dos fundamentos da

leitura romanesca (JOUVE 1992: 108-109), e cuja importância em Camilo Maria de Lourdes Ferraz (1991) não deixou de salientar:

Mas como Camilo não ignorava a função natural de acção e caracterização de personagens que incumbe ao diálogo, ao mesmo tempo que “cumpre” essa função não deixa também aí de exercer uma transformação em proveito de si próprio, da sua figura de autor, criador de mundos verdadeiros.⁸⁶

A caracterização indirecta é, com efeito, um dos processos mais utilizados pelo narrador camiliano, o qual sublinha metadiscursivamente essa função do diálogo, quando, por exemplo, afirma em *Um Homem de Brios*, depois da transcrição de uma troca verbal:

Estive quase a eliminar da história este diálogo, que só tem a verdade como recomendação.

Há a concluir daqui a bem organizada compleição deste marido: a patriarcal inocência dos seus juízos; a confiança que lhe merece sua mulher; e, finalmente, as tendências um pouco sanguinárias, despertadas pela recordação do tiro que levava de mimo ao amante de sua prima. (OC II, p. 453).

O mesmo sucede no *Amor de Perdição*, quando o narrador se coloca na pele do leitor, deduzindo a caracterização de Teresa a partir do diálogo anteriormente transcrito:

Para fins entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. É mulher varonil, tem força de carácter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. (OC III, p. 408).

E quando não tem outra funcionalidade informativa, o diálogo, ainda que se torne suspensão da acção, “puro linguajar” (FERRAZ 1991: 32), pode ser explorado como factor de criação de um ambiente, sobretudo de ambientes tipicamente populares, quer citadinos quer rústicos. São diálogos através dos quais ganham vida as personagens, principalmente as secundárias, notando-se um certo comprazimento do autor em “ouvi-las” falar, sublinhando-lhes os elementos dialectais ou sociolectais, e até os solecismos. É o Camilo lexicógrafo, que, não raro, acrescenta, em nota, comentários lexicológicos às falas representadas; o Camilo que declara ter lido “muito pelo dicionário inédito do povo

⁸⁶ FERRAZ, Maria de Lourdes (1991) – “Diálogos de Camilo”. IN: *Colóquio-Letras*, nº 119, pp. 25-34 (p. 31).

daquelas províncias, que sabe a língua portuguesa como Fr. Luís de Sousa” (*O Bem e o Mal*, OC IV, p. 28). Abundam exemplos de cenas dialogais desse tipo, como aquela que surge em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, entre as comadres Senhora Custódia e Senhora Bonifácia (OC III, pp. 1196-1198); ou aquela entre Francisco e a mãe, a Senhora Serafina, de *Mistérios de Fafe* (OC VI, p. 529); ou ainda aquele diálogo entre Jacinta Rosa e o marido, mestre Rodrigues, em *Anátema* (OC I, p. 20). Em *O Bem e o Mal*, a expressão “Eu tenho dous carros de anos”, uma das muito pitorescas usadas pela tia Brásia no diálogo com Ladislau (p. 28-29), é assim comentada pelo narrador, em nota de rodapé:

Nas aldeias do Norte desta nossa terra tão pitoresca de linguagem, algumas vezes perguntava eu quantos anos tinha tal velhinho, e não entendia esta resposta: “Já passa de dous carros.” Vim depois a saber que lá se contam os anos a quarenta por cada carro, por analogia com o carro de pão de quarenta alqueires. (OC IV, p. 29).

O cap. V de *A Bruxa de Monte Córdova* intitula-se “A Senhora Maria” e nele é reproduzido, logo desde o início, um diálogo entre essa personagem secundária e Frei Jacinto (OC V, pp. 1320-1322). Sem embargo da função informativa que cumpre, relativamente à situação de Ângela, esse trecho dialogal está marcado por uma função claramente caracterizadora da personagem, função aliás sublinhada pela epígrafe de capítulo, que surge justamente como comentário sobre a personagem (“Qué mujer! MIRA DE MESCUA, *El Hombre de Mayor Fama*”). Nas falas da Senhora Maria pululam expressões sócio-idiolectais e solecismos, importantes na construção da personagem como tipo popular:

— Ai! Deus o traga! — exclamou a ama, quando viu o egresso. — Ando há dias pra mandar escrever a Vossa Senhoria prà mor da mãe do Jacintrinho.
— Aqui me tem, Senhora Maria. Já sei o que me quer contar.
— Já!? Ainda bem! Esteve onde a ela?
— Estive.
— E viu como o berzabum da beata está cabra pró filho? Tenho lá ido com ele de oito em oito dias, falo à portaria, a porteira manda-a chamar; e ela — má raios! — manda dizer que está muito ocupada! Bedes bós no que deu aquela criatura! Plos modos foram os crelgos que lhe deram volta ao miolo! Tanta choradeira que fazia ao princípio quando eu lá ia, e vai depois às duas por três dá em santeira e despreza este menino que é mesmo a formusura do Céu! Ora venha vê-lo, Senhor frei Jacinto! Olhe como ele está lindo no bercinho! Se não fosse a caridade de Vossa Senhoria, este anjo ia prà roda! (OC V, p. 1320).

Quando o narrador é homodiegético, sobretudo naquelas narrativas secundárias que emolduram a história principal e nas quais o autor se representa como personagem desempenhando o papel de destinatário de uma comunicação narrativa, chega a ser tematizada essa atenção aos falares do povo, reflectida na reprodução, em discurso directo, de diálogos de funcionalidade narrativa reduzida ou quase nula, mas importantes como factor daquele realismo rústico que caracteriza muitos textos do autor. Um dos bons exemplos é a reprodução do diálogo entre o narrador-autor e o pegureiro que, no conto “História de Uma Porta” (*Noites de Lamego*), o informa acerca do melhor local para pedir agasalho; sublinhe-se a referência metalinguística ao termo “rebentar”, depois usado em “conotação autonímica” pelo próprio narrador:

- Quem me dará agasalho nesta povoação? — perguntei ao pegureiro informador.
- Quem quer lhe dá agasalho.
- Mas onde hei-de ir bater?
- Vá vossemecê por esse quinchoso abaixo; lá ao todo fundo carregue à sua esquerda, e salte um portelo que não tem que errar. Vossemecê vai rebentar mesmo à porta do tio João Barroso.
- Rebentar?! — articulei eu, assustado da profecia.
- Sim, à porta do tio João Barroso, que é lavrador maior da freguesia.
- Rebentar*, felizmente, era sinónimo de sair ou chegar.
- Rebentei, pois, à porta... (OC XIII, pp. 1019-1020).

Mas o diálogo em Camilo é essencialmente acção, sendo, portanto, através dele que se representam os momentos culminantes e os desenlaces, muitas vezes na forma de cenas de reconhecimento⁸⁷, onde a adesão emocional do leitor ao *pathos* romântico procurado pelo autor encontra no discurso directo a sua concretização mais propícia, dada a isocronia que, na cena dialogada, caracteriza a relação de duração entre tempo da história e tempo do discurso.

Aí, a presença do narrador limita-se a notações descritivas que incidem sobre os gestos das personagens, as suas expressões faciais, os reflexos exteriores do tumulto das emoções. No esforço por intensificar as situações dramáticas, o narrador chega ao ponto de recorrer ao expediente das reticências, qualificando como indescritíveis as cenas

⁸⁷ «(...) a *cena* foi, também ela, reservada para os momentos emocionalmente mais ricos das histórias narradas (...)» (CASTRO 1995: 87).

representadas, numa espécie de preterição retórica. O cap. XXX de *A Enjeitada*, por exemplo, intitula-se “Lances indescritíveis”; o leitor assiste ao reconhecimento de Alfredo Gassiot relativamente à verdadeira identidade de Flávia, sua filha; a descrição comenta o diálogo, com pormenores sobre os reflexos da perturbação vivida por Alfredo:

— Meu pai... — balbuciou Flávia.
— Dê-me, dê-me esse nome que era a minha alegria, pedida ao Senhor com tanta fé... Chame-me pai, que eu a estou olhando filha do meu coração e viúva do coração morto do meu Ernesto...
— Era impossível!... — atalhou Flávia. — Primeiro separou-nos uma força Divina; depois, foi a morte... Ernesto não podia ser meu esposo, porque era meu irmão...
O general entendeu como sempre tinha entendido o pertinaz afecto de irmã com que Flávia pagava à paixão de Ernesto.
— Pois não me disse que seria esposa de meu filho? — lembrou Alfredo.
— Não podia ser! Não podia ser! — respondeu ela com energia abraçando-se no pescoço do velho.
— Porquê?
— Porque eu sou sua filha... sou filha de Miquelina, nasci na quinta de Calvados!...
Alfredo Gassiot apenas articulou nuns sons roucos e convulsos estas palavras:
— Que é? que é?... *Miquelina!*...
E, como se o pavimento balouçasse, o general oscilou aos lados, e amparado nos braços da filha, recuou até embater na parede. Aqui, tomou na mão tremente a face de Flávia, e remirou-a tão de perto, que a filha sentia o hálito afogueado da boca em que parecia estar paralisada a língua. Falava-lhe ela, beijando-o, apertando-o ao seio; e o pai ria-se com umas contracções musculares tão insólitas que amedrontavam. (OC V, pp. 349-350).

A fechar o capítulo, a descrição é suspensa pelo narrador sob a forma de “reticência”, segundo o *topos* da inadequação da linguagem para descrever emoções tão intensas:

Daqui avante não me abalanço a descrever o que vejo na minha imaginação. A linguagem humana escassamente vinga esboçar em sombra um terço das sensações da alma. Somos pobríssimos, e eu mais que todos os que se confrangem como desesperados de não poderem exprimir um traço das magnificências da fantasia. (OC V, p. 351).

O capítulo XXVIII de *O Retrato de Ricardina*, o último, sintomaticamente intitulado “Enfim...”, representa o reencontro entre Ricardina, Bernardo Moniz e Norberto Calvo, constituindo o culminar de um processo de reaproximação dos protagonistas, depois da separação que parecia irremediável. É um capítulo dominado pela cena dialogal,

entrecortada com segmentos descritivos como este, depois de Norberto Calvo se dar a reconhecer: «Ricardina levantou-se, caminhando vacilante para ele, com os braços abertos em cruz, pedindo com este gesto que lhe dessem amparo.» (OC VI, p. 864). A partir daí, o diálogo vai progredindo num crescendo até ao clímax do reconhecimento de Bernardo:

— É melhor que o senhor Bernardo venha cá — disse o sargento. — Olhe... — e apontou para a porta. — Olhe, fidalga, ele aí está!
Ricardina olhou.

.....
Não me afoito a descrever o lance.
O espectáculo era dois seios que se apertavam com um transporte, só comparável ao trance da agonia com que vinte e quatro anos antes se tinham apartado. (OC VI, p. 868).

Muitos outros exemplos poderíamos aduzir — desde *O Senhor do Paço de Ninães*, a *A Bruxa de Monte Córdova* — de como o diálogo é um recurso fundamentalmente explorado nos momentos de maior tensão dramática, contribuindo para uma distensão temporal propícia à criação de um efeito de presença, imprescindível na exploração de um sentimentalismo que prenda o leitor. Nas lágrimas como nos risos, o diálogo é, pois, um elemento estrutural de grande importância na construção da narrativa camiliana e na produção do efeito de verdade com que o narrador camiliano procura fazer o leitor aderir às histórias.

Tal como outros processos, porém, também o recurso ao diálogo acaba cair num paradoxo — entre vida e arte; autenticidade e convenção; realidade e ficção. Vejamos como, no final do “Último Casamento”, num passo já anteriormente citado, Camilo, através da conversação de registo metaliterário entre o narrador-autor e António Joaquim, sublinha o carácter ficcional naturalmente associado ao diálogo, como elemento de amplificação de dados factuais em que assenta a diegese, como se o diálogo fosse o único elemento ou, pelo menos, o elemento mais sujeito à livre imaginação do autor que, naturalmente, dele não pôde ter registo:

O meu amigo, prosseguiu António Joaquim, tem a suma benevolência de poupar-me a inventar os diálogos que se seguiram. Invente-os você, se quiser, que para isso lhe pagam. Não deixe, porém, de notar nos seus apontamentos que Pedro de Castro nunca proferiu o nome de Paulo de Almeida, nunca distraidamente articulou palavra alusiva ao

desastre que sofrera a dignidade da viúva. (*Doze Casamentos Felizes*, OC VIII, p. 1142).

O diálogo, importante factor de efeito de verdade, é, portanto, metaliterariamente tematizado como índice de ficcionalidade; é representado como convenção literária, sujeita a modas e às expectativas do leitor, sobretudo em momentos de dramatismo artificial. É com essas expectativas do leitor que o narrador de *Anátema* joga, neste passo metaficcional:

Depois que o conde de S. Vicente entrou no quarto de D. Inês da Veiga, o público espera um fervoroso diálogo, em que de parte a parte se digam cousas de amor fortes e incendiárias. E desta vez as exigências do público autorizam-se na prática de todos os romances! Onde é que Eugénio Sue, ou Dumas, prepararam o conflito de dois amantes sozinhos no mesmo quarto, que os não fizessem dizer quatro páginas de nervosas exclamações, afora uma de reticências? (OC I, p. 67).

Em todo o caso, o predomínio do diálogo na estrutura textual da narrativa camiliana cumpre fundamentalmente o objectivo de fazer saber, fazer sentir, e fazer crer, garantir a verdade, correspondendo a uma espécie de captação do real no romance, à colagem no mundo intratextual de elementos recortados no mundo real. Esses elementos podem apresentar a forma de cartas ou de outros escritos íntimos, como diários e memórias, cuja reprodução em estilo directo lhes confere funções semelhantes às do diálogo, embora com aspectos específicos que convém analisar.

Constituem excepção as narrativas de Camilo onde não ocorre nenhuma transcrição de cartas trocadas entre as personagens. É, no entanto, variável o grau de epistolaridade das narrativas, entre o mínimo — a transcrição de uma ou outra carta apenas — e o máximo — o caso, também excepcional em Camilo, da narrativa epistolar. Entre os dois extremos estão aquelas obras em que a transcrição de cartas abrange uma parte ou uma sequência de capítulos.

Partilhando com o diálogo o poder autenticador que lhe advém do estilo directo, a função documental é, porém, mais forte na forma epistolar do que na forma dialogal, devido à sua natureza de documento escrito, prova material dos factos narrados. A função autenticadora das cartas no romance — um dos principais factores do desenvolvimento do

romance epistolar no séc. XVIII⁸⁸ — é diegeticamente tematizada por Camilo neste passo de *Um Homem de Brios*, na “Conclusão” do romance, quando o “literato”, informador do narrador-autor, apresenta a carta dirigida pela baronesa de Amares a Guilherme do Amaral: «Agora leio-ta e amanhã dar-te-ei uma cópia, porque eu sei que vais escrever um livro, que há-de ser recebido como coisa de imaginação, e tu, se quiseses capacitar incrédulos, terás na tua pasta documentos persuasivos.» (OC II, p. 599). O tema é também explorado na ficção que enquadra o romance *As Três Irmãs*, onde a personagem-fonte se coloca na pele de romancista devidamente documentado:

”Nesse mesmo dia, recebeu meu pai uma carta, que eu vi chegar nas mãos de uma servente que tinha visto em casa de Jerónima. Desde já lhe mostro o conteúdo da carta, que encontrei dez anos depois, entre os papéis de meu pai.

Era de Jerónima; aqui a tem”, disse Pedro, tirando-a da carteira. “Vim munido de documentos, para que você não cuide que eu dei em romancista oral depois dos setenta anos.” (OC III, p. 294).

Camilo transfere também para Afonso de Teive, na narração que faz ao autor no *Amor de Salvação*, essa obrigação de garantir a autenticidade da história com a apresentação de cartas:

”Fechado na minha alcova, abri a carta de Teodora. Está neste maço lacrado, há catorze anos. Quebre-se o lacre, por amor da autenticidade da história... Aqui a tens. Lê tu, enquanto eu dou folga aos pulmões. Há muito ano que não falei tanto tempo!” (OC IV, p. 682).

Através da disjunção entre história e narrativa, o narrador faz várias vezes referência à impossibilidade de apresentar, na narrativa, cartas que fariam parte da história, numa espécie de eclipse:

Esta vida durou assim seis meses. É de crer que neste espaço se trocassem interessantes cartas Fernando com o secretário da legação. Como as não alcançámos, o que podemos conjecturar é que Paulina se conservou em Madrid esperando que o seu saudoso amigo, alguma hora, ali voltasse, conduzido pelo amor, ou pelo pesar de tão dura ingratidão. (*Agulha em Palheiro*, OC IV, p. 601).

⁸⁸ «The use of letters afforded a writer many advantages in meeting the almost universal requirement of authenticity.» (DAY, Robert Adams 1966 – *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson*. The University of Michigan Press, p. 86).

O sempre apregoado propósito de fidelidade impede o autor de forjar as cartas que não possui, numa declaração que, implicitamente, mais não faz do que realçar o carácter convencional e artificial desse processo: «Ao cair da noite recebera ele uma carta anónima, da qual não pude haver cópia, e, podendo inventar uma, não o faço, que mo veda o propósito de fidelidade.» (*O Que Fazem Mulheres*, OC II, p. 1282).

É justamente por essa razão que o romancista se vê na necessidade de autenticar as cartas que usa, fornecendo pormenores sobre a forma como a elas teve acesso. Daí as encenações que estão na base daquelas narrativas com que Camilo emoldura muitas das suas histórias, como *A Filha do Arcediago* (OC I), cujas cartas que ocupam o capítulo final fazem parte da transmissão que “uma senhora” fez ao narrador-autor de todo o material diegético. No *Amor de Salvação*, o narrador-autor introduz um parêntesis metadiscursivo para obviar às potenciais censuras de inverosimilhança na transcrição de uma determinada carta:

Este capítulo não dispensa uma nota ilustrativa, respondendo temporariamente à crítica ilustrada que me perguntar como pude eu pôr em traslado uma carta queimada à luz do castiçal, minutos depois que Afonso a lera. É porque o rascunho desta carta, escrita com entrelinhas, emendas, e borrões, escrita por Teodora, estava ainda em poder de Afonso de Teive em Dezembro do ano próximo passado. Oportunamente se dirá como Afonso de Teive se apossou do rascunho. Então a crítica verá que poucas cousas sucedem na vida tão naturalmente.

Relevem-me estas demasias de escrúpulo: que eu dificilmente consentirei que a má-fé me apanhe em flagrante inverosimilhança. (OC IV, p. 703).

A reprodução, em estilo directo, do discurso epistolar das personagens cumpre outras funções, cumulativamente com a função de atestação, sendo uma das mais importantes a função emotiva ou expressiva, que as cartas partilham com outras formas de discurso íntimo, como as memórias e os diários. Daí que Robert Adams Day, no seu já clássico estudo sobre o romance epistolar, conclua acerca dos principais factores que estão na origem do desenvolvimento desse género: «Briefly, it appears that authors, booksellers, and the public associated two particular characteristics with a story in letters: authenticity and the depiction of passion, sentiment, or feeling.» (DAY 1966: 86). Da combinação de vários documentos íntimos resultam as *Memórias de Guilherme do Amaral*, obra na qual, como vimos, o autor se representa como mero editor de material manuscrito de Guilherme,

legado ao jornalista e por este entregue ao autor. Trata-se de material heterogéneo, constituído por: correspondência entre Guilherme e seus amigos, entre Guilherme e Virgínia, e de Raquel a Virgínia⁸⁹; diário de Virgínia; poesias de Virgínia. Se todas essas peças vão formando o desenvolvimento narrativo que constitui o enredo, a sua transcrição visa essencialmente a exploração da função expressiva, proporcionada pela natureza intimista dos escritos editados. Desse efeito perlocutório visado é advertido o leitor no “Prefácio do Editor”:

Uma coisa sei eu que faz bem, quando o romance no-la dá: é o chorar. Estas *Memórias* comovem não só os corações amolecidos pelo aprazimento de afectos brandos e trato com idealidades, assim como os entendimentos empregados nos materiais cuidados dos que sabem razoavelmente e proveitosamente viver. (OC IV, p. 348).

Ao mesmo tempo que, pelo seu valor documental, favorece a credulidade do leitor⁹⁰, a narrativa, formada por esses elementos representados em discurso directo, sem mediação do autor, que se esconde sob a máscara de simples editor, provoca a adesão emocional, fundamental na estética romântica: «”Ces sortes de romans réussissent ordinairement parce que l’on rend compte soi-même de sa situation actuelle, ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu’on en pourrait faire.”»⁹¹ A moldura constituída pelo encontro entre o autor e Ernesto Pinheiro cumpre uma função autenticadora que, depois, vai sendo prolongada intradiegeticamente através não só das anotações do “editor” como também da selecção de determinadas cartas, cujo valor informativo, recaindo sobre as circunstâncias em que foram produzidos outros escritos, num desdobramento metatextual, faz delas espécie de prefácios.

Tal processo pode até resultar numa reflexividade em *mise en abyme*, quando no corpo de uma carta é reproduzida outra carta, como acontece no cap. VI, em que, na carta de “Guilherme ao seu amigo de Lisboa”, é transcrita a carta de Florinda Laura a

⁸⁹ Há ainda a reprodução de uma carta de Teolinda (prima de Virgínia) a Guilherme, como introdução à transcrição do “Diário”.

⁹⁰ «(...) le roman épistolaire se donne pour un “mentir vrai”.» (CALAS, F. 1996 – *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan, p. 17).

⁹¹ Montesquieu, citado por ROUSSET, Jean (1962) – «Une forme littéraire: le roman par lettres.» In: IDEM – *Forme et signification*. Paris: José Corti, pp. 65-103 (p. 67).

Guilherme. Esta epistolaridade de segundo grau proporciona uma reduplicação afectiva, em que o conteúdo de uma missiva é comentado noutra. Do ponto de vista enunciativo, é de sublinhar a complexidade que caracteriza a obra, onde várias vozes, correspondentes aos diferentes enunciadores, são polifonicamente orquestradas, todas elas subordinadas à voz do autor das *Memórias*, subordinada, por sua vez, à do “editor”. Por outro lado, o estatuto memorialista do texto leva a um desdobramento enunciativo do próprio autor das *Memórias*, o qual, no presente, reage aos acontecimentos do passado. Assim, o discurso citado, centrado no passado, enquanto enunciado, é reactualizado enquanto enunciação, no presente que caracteriza o discurso epistolar e diarístico, um presente subordinado ao presente do discurso citante das memórias, emoldurado pelo presente do “editor”.

O conto “A Carteira de um Suicida”, inserto no volume *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (OC XIII), representa outro caso de narrativa semi-epistolar. Suportadas pela narrativa que se baseia na interacção entre o autor e um amigo, são transcritas dez cartas e algumas poesias, com breves intercalações de diálogo entre os dois interlocutores da narrativa-moldura. Através desses elementos, é reconstituída uma narrativa centrada numa relação de amor impossível; a falta de elementos contextualizantes é suprida pelas informações orais do “amigo”, que responde, na parte final, ao pedido do narrador-autor: «— Vamos agora a explicações.» (OC XIII, p. 1188). Ao nível de uma reflexão metaliterária desenvolvida no diálogo, focalizada no tema, habitual em Camilo, da verosimilhança, da verdade e da ficção, a transcrição “em bruto”, natural, dos elementos epistolares visa ilustrar a tese segundo a qual o tratamento artístico dado pelos romancistas aos factos reais torna-os mais verosímeis, mas menos verdadeiros.

Embora com um menor grau de “epistolaridade”, *A Filha do Arcediago* apresenta também uma importante componente epistolar, apresentando-se nessa forma o capítulo final (XXIX), onde são reproduzidas as cartas trocadas entre Paulo e a senhora que constitui a fonte da diegese, dentro das quais são ainda citadas as cartas entre Paulo e Rosa (e Maria Elisa). A tal senhora, destinatária da correspondência, surge, portanto, como confidente, tanto mais que se trata de um discurso epistolar fortemente marcado pelo intimismo, pela emotividade, pela expressão exacerbada de um conflito romântico entre o “eu” e a sociedade. Daí a selecção efectuada pelo autor-editor: «Não interessam no

romance algumas cartas, que se não publicam. Escritas de Lisboa, Cádiz, Barcelona, Paris, Génova e Milão, quase todas são descrições locais.» (OC I, p. 1172). Se a autenticidade dos sentimentos expressos resulta da transcrição “fiel” das cartas, a autenticidade destas é garantida pela senhora, destinatária da correspondência “enquadrante” e doadora da diegese ao autor, segundo a encenação da génese da narrativa construída neste romance. Há, por outro lado, uma importante função informativa ou narrativa nesta correspondência, a qual releva da ligação entre Paulo e Rosa Guilhermina: confidente, a senhora é, ao mesmo tempo, narratária interna de uma história que constitui o desfecho do romance; é através dessa correspondência que o leitor é informado sobre o destino das personagens.

Essa função informativa ou narrativa das cartas sobressai mais nos casos em que o narrador participa na diegese. Em *A Mulher Fatal*, as cartas de Filomena ao narrador são veículo de informação sobre a personagem principal, Carlos Pereira, sobretudo a partir do momento em que o narrador perde o contacto com ele. Ao mesmo tempo, porém, essas cartas revelam, de forma directa, a reacção psicológica de Filomena aos desenvolvimentos das vicissitudes amorosas de Carlos, de que ela é vítima e das quais o narrador é confidente.

A função narrativa das cartas permite, por exemplo, no *Amor de Perdição*, resolver com naturalidade o problema da narração alternada. Quando o narrador “fica” com Simão, as cartas que este recebe de Teresa informam-no a ele e ao leitor acerca do que se passa com a heroína. Uma vez mais, no entanto, sobrepõe-se a função emotiva, com as confidências trocadas entre os dois desgraçados amantes, que, do ânimo que inicialmente tentam dar um ao outro, passam à resignação trágica, transferindo para o plano transcendental a esperança de realização do amor, impossível na vida terrena. Ao mesmo tempo que informa sobre os acontecimentos, o discurso epistolar expressa, de forma viva, sensibilidades, reacções subjectivas aos acontecimentos, constituindo um poderoso factor de “realismo bruto da subjectividade, sem mediação nem distância”⁹², bem como produz uma tonalidade lírica, indispensável no género passional, estreitando a distância entre leitor e universo diegético: «Il unit donc particulièrement efficacement lecteur et personnages». (HUBIER 2005: 96). E assim a reprodução do discurso epistolar funciona como importante

⁹² Sartre, citado por HUBIER 2005: 95.

meio de caracterização das personagens, tornando-as mais “reais”, mais presentes e mais vivas aos olhos do leitor. Instrumento de narração, as cartas são também, neste romance, instrumento de acção, apresentando uma função diegética, não só porque são um discurso que age sobre o outro, provoca reacções que fazem progredir a acção, mas também porque o próprio escrever constitui um *programa narrativo de uso*, na relação entre os dois amantes, sendo, ao mesmo tempo, um *programa narrativo de base*, quando escrever e trocar correspondência é um objectivo para cuja concretização é preciso vencer obstáculos.⁹³ Único meio para o estado de conjunção entre os dois amantes, como fuga à separação física, a correspondência implica também Mariana no triângulo amoroso. No final do romance, o pormenor das cartas atadas com um laço simboliza a união espiritual de Simão e Teresa, numa relação em que Mariana constitui o terceiro vértice.

Considerando todos esses aspectos, ousaríamos discordar de T. Todorov, quando afirma, a propósito d’ *As Ligações Perigosas*, que “as cartas são apenas uma encarnação particular da possibilidade geral oferecida pelo estilo directo” (1973: 41)⁹⁴. Com efeito, dentro das formas de estilo directo, as cartas, como discurso escrito, oferecem um maior poder de atestação do que o diálogo, proporcionando, por outro lado, uma mais profunda exploração da subjectividade e da função expressiva, o que, aliás, as aproxima do discurso diarístico⁹⁵, que Camilo também utiliza significativamente.

Tratando-se de discurso escrito e de género intimista, a transcrição de elementos diarísticos não tem funções diversas das da transcrição de cartas. Além das *Memórias de Guilherme do Amaral*, são também marcadas pela utilização desse género de textos as primeiras produções romanescas do autor. Em *Anátoma*, temos uma reprodução intradiegética de um diário, através do qual é narrada a história de Antónia Bacelar: a voz citada representa uma visão subjectiva da história encaixada, constituindo, simultaneamente, uma caução da verdade, dada a relação entre a autora e a personagem principal. Em *Mistérios de Lisboa*, como já vimos, a narrativa principal é transmitida em

⁹³ Em semiótica da narrativa, é estabelecida a distinção entre programa narrativo de base, “que concierne al objetivo final” e *programa narrativo de uso*, “que es como una especie de medio en relación com el fin previsto” (COURTÈS 1997: 120).

⁹⁴ TODOROV, Tzevtan (1973) – *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio & Alvim.

⁹⁵ «A cet égard, le roman par lettres, en s’opposant aux mémoires fictifs, se rapproche du journal, va parfois jusqu’à se confondre avec lui: il y a des suites de lettres qui sont autant de fragments d’un journal intime» (ROUSSET 1962: 70).

forma de diário, no qual, no entanto, é citado outro diário, o *Livro Negro* de Padre Dinis. A exploração da subjectividade é anunciada em forma de advertência pelo “editor”: «Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado.» (OC I, p. 298). Na impossibilidade de manter esse nível de enunciação primeira sem prejuízo da verosimilhança, é citado o *diário* do Padre Dinis, num processo de autenticação e de expressão subjectiva: «E, portanto, vejamos o quadro, vigorosamente descrito pelo homem que empregou o resto da sua vida perpetuando as reminiscências amargas do tormentoso drama de minha mãe.» (OC I, p. 390).

Este efeito de colagem de elementos extradiegéticos correspondentes a textos pretensamente reais, como processo de documentação, de autenticação da matéria narrada, reflecte-se ainda, na narrativa camiliana, na transcrição de textos jornalísticos, incorporados no tecido textual da ficção e integrados na diegese. A sua natureza “pública” e “externa” ao mundo ficcional torna-os especialmente aptos a cumprir a função autenticadora, explicitamente assumida num passo de *A Brasileira de Prazins*, em que são transcritos textos jornalísticos para documentar as informações do narrador quanto à situação de uma personagem secundária, Veríssimo Borges: «Ainda vivia há poucos anos, porque um jornal da localidade, debaixo de um símbolo fúnebre — um anjo curvado e deplorativo sobre a sua urna, enlutada pelas madeixas de um chorão —, publicava: [...]» (OC VIII, p. 779). Quando descritas com exactidão (título e data), essas fontes são autênticas; a ausência de informação precisa ou a utilização de designações indefinidas (“um jornal”...) revela uma elaboração ficcional do autor. O efeito visado é, no entanto, o mesmo: autenticar. E se os textos autênticos desempenham em maior grau essa função, não deixam de, absorvidos pela ficção, adquirirem um estatuto semelhante àqueles que são forjados: ontologicamente não são diferentes, embora retoricamente possam ser superiores na produção da ilusão referencial. Mas, se Camilo, na falta de documentos autênticos, não escrupulizou em forjá-los, ao abrigo da suas prerrogativas de romancista, é porque reconhecia a utilidade do recurso no efeito pretendido sobre o leitor.

A tendência dos narradores camilianos para naturalizarem o processo informativo, transmitindo as informações indirectamente, através de outras fontes, encontra na

transcrição de textos jornalísticos pretensamente reais um meio privilegiado de expressão, com a vantagem de se tratar de fontes externas ao universo das personagens. Assim, nos *Mistérios de Fafe*, por exemplo, é transcrita uma notícia informativamente relevante, quer para as personagens, quer para o leitor, dando conta do casamento de Caetano com uma prima, dentro da analepse com que o narrador explica o acontecimento que marca o início da acção:

(...) salvou-a um periódico do Porto, nomeadamente o *Periódico dos Pobres*, em cuja carta-folhetim o boticário de Fafe leu a seguinte notícia: *Está tratado o casamento de uma filha do visconde de Rebordãos com seu primo, o Senhor Caetano de Ataíde Sotomaior, filho de uma abastada fidalga do Porto. A menina é muito instruída, e ele um gentil rapaz.* (OC VI, p. 520).

Este processo de representação da aquisição do saber por parte das personagens proporciona uma focalização do narrador nas suas reacções emocionais, as quais são descritas de forma viva e pormenorizada, gerando uma intensificação de *pathos* sobre o leitor. É o que acontece no seguimento do passo citado, com o narrador a descrever a reacção emocional de Rosa, a jovem de Fafe, preterida por Caetano:

A rapariga leu por alto as locais, e relançou a vista pelo folhetim até encontrar a palavra *Caetano*. Leu mentalmente, largou o papel e desatou a fugir para o seu quarto com a cabeça entre as mãos.
— Deu-lhe alguma dor! — disse o pai à outra filha. — Vai lá ver o que é! (OC VI, pp. 520-521).

Informando as personagens sobre o que aconteceu, estes elementos articulam esse passado com o desenvolvimento da acção, já que provocam reacções, muitas vezes determinantes para o desfecho da intriga. Têm, pois, uma função narrativa, permitindo, com o seu estatuto de documentos públicos, naturalizar determinadas mudanças no curso dos acontecimentos. A reaproximação entre Nicolau de Mesquita e Margarida Froment, em *O Esqueleto*, é despoletada pela leitura, por parte de Nicolau, de uma local da gazeta portuense *Coalisão*, que o narrador transcreve, descrevendo a reacção emocional do leitor: «Nicolau de Mesquita leu a chorar as últimas linhas desta notícia.» (OC IV, p. 1218). E no mesmo romance, o processo de ilibação de Nicolau, relativamente à morte de Rafael Garção, é desencadeado pela “casualidade” de, na casa de Vila Real onde trabalha a criada

Maria Joana, ser lida em voz alta uma notícia do *Nacional*, transcrita pelo narrador (OC IV, pp. 1338-1340; 1341-1342). Ao ouvir que o seu antigo amo era injustamente acusado de homicídio, Maria Joana dispõe-se a fazer o desmentido. No final de *A Filha do Doutor Negro*, é através de uma local de “um periódico do Porto”, trazido pelo abade da freguesia, que António da Silveira toma conhecimento da situação de Albertina, o que vai provocar o reencontro entre os dois:

Meia hora depois, o coronel Silveira estava a caminho do Porto, com todo o seu cabedal, que era o soldo de um mês rebatido por menos de metade, e umas economias dos meses anteriores, que eram uns vinte mil-réis, que ele amealhara para mandar cobrir de telha a sua casa achoupanada. (OC IV, p. 966).

E assim, depois de uma analepse para explicar a situação de indignação em que caiu Albertina, entrelaça-se o início da narrativa com o final e explica-se o envolvimento do próprio narrador na história. Já em *A Neta do Arcediago*, é o próprio autor que “reage” às notícias de jornais, num fazer que resulta na criação da obra. No final do romance, o autor, depois de transcrever duas notícias do *Brás Tisana*, informando sobre a descoberta do cadáver “de uma mulher de trinta e seis a quarenta anos”, “no rio Homem, acima da ponte de Caldelas”, transcreve o seguinte texto do *Portuense*:

Lê-se no *Portuense*, de 10 de Novembro de 1853:

“Há dois meses anunciaram os jornais do Porto a aparição de um cadáver de uma senhora num dos rios de Braga ou Guimarães. Tornaram os jornais a falar neste cadáver, dando as mais minuciosas informações de vestidos, de fisionomia, de idade, e até de conjecturas sobre o género de morte que sofreria a suposta senhora. Seguiu-se a isto um profundo silêncio, e nem ao menos respirou a notícia de menor acto administrativo na investigação deste acontecimento. Pode ser que se desse um drama muito misterioso, com peripécias muito horríveis, mas o público tem direito a perguntar se a mulher foi assassinada ou se se suicidou.”

A resposta ao *Portuense* é um livro. (OC II, p. 173).

Ao apresentar tais documentos, Camilo atesta a veracidade não só do desfecho, como de todo o enredo, o qual esclarece o mistério daquele caso real: o cadáver encontrado, afinal, é o de Açucena, que, ao vislumbrar o corpo de Luís da Cunha, se precipita no rio, num acto suicida.

Se, com este processo, o autor “empresta” uma personagem à realidade histórica, já que a notícia transcrita é autêntica, noutros casos é essa realidade que lhe “empresta” as

personagens, obtendo-se sempre o mesmo efeito de autenticação, que contamina todo o universo diegético criado. Em *O Demónio do Ouro*, na parte final, quando a acção se concentra nos últimos dias de vida da personagem Serafim José Gonçalves, a circunstância de os executores da justiça terem parado, no caminho para Braga, na casa da bisneta do padre Bento da Mó, a exigirem doze mil-réis, como era de lei, é documentada com a transcrição, em rodapé, de uma notícia do *Periódico dos Pobres* (de 27 de Março de 1843). A execução de Serafim, que corresponde ao desfecho do romance, é comprovada com uma citação do mesmo jornal, introduzida deste modo: «Eis aqui a lacónica simplicidade com que os historiadores periodistas daquele tempo relataram o trespasse de uma vida que tinha uma auréola de sinistros relâmpagos». (OC VII, p. 614).

O texto jornalístico é aproveitado por Camilo como fonte de *inventio*, donde pode retirar elementos macroestruturais na composição narrativa ou elementos microestruturais, quando correspondem a desenvolvimentos secundários ou incidentais do enredo. Neste caso, ao tornar explícita a fonte, nomeadamente através da referência paratextual, o narrador visa documentar os pormenores narrados, que se cruzam com o desenvolvimento principal da intriga, o qual beneficia desse efeito de atestação. Em *O Retrato de Ricardina*, alguns pormenores das reacções ao assassinio dos lentes de Coimbra, episódio histórico que Camilo cruza com a história de Bernardo Moniz, são narradas com base em dados colhidos no *Correio do Porto*, para o qual o narrador remete em rodapé (OC VI, p. 771, p. 773).

Em *A Sereia*, é sobre dois textos jornalísticos, um da *Gazeta Literária*, da autoria de Francisco Bernardo de Lima, outro do *Nacional* (11 de Abril de 1851), da autoria de José Gomes Monteiro, que Camilo constrói o quadro inicial, centrado na inauguração do teatro lírico do Porto (15 de Maio de 1762), onde despertará a trágica paixão entre Gaspar de Vasconcelos e Joaquina Eduarda. A intriga principal decorre, portanto, de uma base histórica que lhe dá credibilidade e que é documentada pelos textos aproveitados e citados, quer no espaço textual, quer na parte paratextual. A transcrição do primeiro texto é introduzida na sequência de uma intervenção metaléptica do narrador em comunicação com a leitora:

A leitora, primeiro que tudo, manda-me comprar o *libretto* da ópera, que foi impresso e dedicado àquela fidalga do nº 2 da 1ª ordem, e se chama a Sr.a D. Ana Joaquina de Lencastre. Fui à oficina do capitão Manuel Pedroso, e pessoalmente soube que se venderam ou distribuíram todos os exemplares por ordem do governador. No entanto, como no camarote do juiz de fora está o padre Francisco Bernardo de Lima, redactor da *Gazeta Literária*, vou pedir-lhe que me conte o enredo, e virei depois esclarecer a curiosidade de V. Ex.a que muito me desvanece.

Eis aqui a notícia que me deu o eloquente padre, tal qual a reproduziu no número do periódico do mês seguinte (OC V, p. 9).

No fim do volume, o autor transcreve o “chistoso folhetim do *Nacional*, de 11 de Abril de 1851” (p. 165), em nota para a qual remete, no mesmo registo de interpelação à leitora:

Seja o que for, satisfaz a curiosidade de V. Ex.^a. Enquanto ao desempenho da ópera, não direi o meu parecer, porque outro folhetinista, noventa anos depois, analisou detidamente o espectáculo, com sobeja graça e conhecimento da cena. V. Ex.^a dobra esta página, e vai numa *nota final* satisfazer plenamente o seu desejo. Não lho conto eu, porque refazer o que está bem feito é destruí-lo. No *Bibliófilo Joseph*, que subscreve o jovial folhetim, apresento eu à leitora o elegante prosador José Gomes Monteiro. (OC V, p. 10).

A ancoragem da acção narrada em *O Santo da Montanha* na realidade histórica das festas do *Corpus Christi* em Braga sustenta-se num documento antigo, cuja versão adaptada por Rivara no *Panorama* o autor usou, fazendo-lhe referência em nota de rodapé:

Se o leitor deseja ver mais difusa e agradável notícia daqueles torneios, leia a *Relação do recebimento e festas que se fizeram na Augusta Cidade de Braga, à entrada do Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Rodrigo da Cunha, arcebispo e senhor dela, primaz das Hespanhas*. Impressa em Braga. Ano de MDCXXVII.

A descrição das justas, resumida elegantissimamente na linguagem tersa do Sr. Rivara, vem publicada a págs. 35 e 46 do 4º vol. Do *Panorama*, ano 1840. (OC V, p. 1063).

Todo esse quadro histórico é descrito, no cap. VII («As festas do “Corpus Christi” em Braga»), através da absorção da fonte, de que o narrador vai intercalando citações, expandindo um acontecimento que, ao funcionar como a motivação da convergência das personagens (D. Mécia com seu pai; Baltasar Pereira da Silva e D. José de Noronha) que protagonizarão o primeiro núcleo trágico da intriga, adquire um carácter nodal na acção. As informações oferecidas pela fonte são transpostas pelo narrador para o ano em que situa

o início da acção, 1687, sessenta anos depois das mesmas cerimónias de 1627, tal como são descritas no documento:

As festas com que os bracaraenses celebraram O Santíssimo Sacramento em 1687 fizeram esquecer aos velhos daquele tempo as outras cavaleirosas e profanas de sessenta anos antes. De feito, é aqui o ponto de nos acostarmos à indulgência do leitor, se não pudermos dar-lhe senão em sombra o escorço de cousas que, ainda escritas por esmerada pena, perderiam muito do vivo ao pintado. (OC V, p. 1063).

Capítulo 4

“Provas!”: verificabilidade

Sempre que a citação de fontes jornalísticas se apresenta como pleonástica relativamente à informação veiculada pelo narrador, como naqueles passos de *O Demónio do Ouro*, documentados por citações do *Periódico dos Pobres*, sobressai a sua função comprovativa, como se, dessa forma, o narrador garantisse a verdade da informação narrativa demonstrando a sua verificabilidade. Sendo consensual, nas discussões filosóficas e literárias acerca da ficção, que “l’énoncé de fiction est fondamentalement invérifiable” (MONTALBETTI 2001: 17), pois os critérios de verdade e de falsidade deixam de ser pertinentes em contexto ficcional, a ilusão referencial pressupõe um efeito de verificabilidade, procurando abrir o texto ao real verificável, nomeadamente através da confrontação com fontes documentais, não só textos jornalísticos, como analisámos, mas também elementos bibliográficos.

Voltando ao romance histórico *O Santo da Montanha*, fazem parte do dossiê documental do autor outras fontes bibliográficas referidas e citadas com o rigor de historiador. A função atestadora da verdade dos factos narrados que o autor comete a essas indicações bibliográficas é tematizada num passo em que, a propósito do assassinio de Mécia e das suas consequências jurídicas, o narrador se estriba no *Epílogo Jurídico...*, de António Vanguerve Cabral, para rebater a presumível crítica do leitor à falta de verosimilhança da morte de Mécia:

E Mécia caíra também? Morta, fulminada, com um dos quartos no centro da testa.

Inverosímil! — exclama o leitor. — Provas! um facto provado, histórico, verosímil, que se pareça com esse!

Aí vou. Não há-de ser um que se pareça: há-de ser o mesmo, o caso de Mécia assassinada, referido, impresso por um amigo do frade, pelo juiz que ajudou a julgá-lo, por António Vanguerve Cabral. (OC V, p. 1194).

O efeito perlocutório que desse procedimento o autor visa extrair é explicitado logo a seguir à transcrição: «Logo voltaremos a consultar o sábio jurisconsulto e integérrimo juiz sobre a inocência do frade. Por enquanto, fique provada a veracidade, que não já a verosimilhança da história, e assim confundida a descrença do leitor.» (OC V, p. 1195). Submetendo-se à exigência de verosimilhança enquanto conformação com outros casos reais, o narrador apresenta a citação como fonte documental atestadora da verdade do caso particular narrado.

Em *O Judeu*, uma nota de rodapé é introduzida para indicar uma fonte bibliográfica que garanta a verosimilhança da informação do narrador, segundo a qual o Santo Ofício pretendia queimar Jorge de Barros, descendente de cristãos-velhos, juntamente com a sua mulher, a judia Sara de Carvalho:

Às pessoas a quem parecer inverosímil a hipótese de poder ser queimado um homem de família distinta e de boa nota em matérias de fé, pudéramos dar conta de alguns casos de portugueses notáveis queimados pelo Santo Ofício, bem que não procedessem de famílias judaicas. Muitíssimas são as vítimas que a Inquisição do reino vizinho recusou nas famílias de mais velha cristandade. Veja *Llorente*, “Histoire critique de l’inquisition”. (OC V, p. 469).

Trata-se aqui de assegurar uma verosimilhança de carácter cultural ou histórico, aproveitando o narrador para explorar a vertente didáctica ou pedagógica característica do género literário (narrativa histórica) em que a obra se filia.

Ora, a proliferação de citações e de referências bibliográficas constitui, antes de mais, um traço característico da poética do romance histórico, atendendo ao dilema inerente ao estatuto literário desse género, entre a vertente documental, séria, ou erudita, que o faz pender para o género historiográfico, e a vertente ficcional, que lhe confere a marca propriamente literária, o que resulta num pacto de leitura híbrido⁹⁶, que Camilo, a propósito da *Luta de Gigantes*, define nestes termos: «Não lhe chamo romance, porque é história autenticada por documentos; não lhe chamo história, porque seria presunção imprópria de minha humildade aforar-me em fidalguias tamanhas.» (OC XI, p. 799). Essa

⁹⁶ «Desde sus orígenes la novela histórica, precisamente por la doble naturaleza de sus componentes diegéticos, históricos (documentados, verificables) e imaginários, y por su proyecto semántico de reescribir la historia desde la ficción, propone un contrato de lectura híbrido, ambiguo, en tanto que se presenta como ficción y como historia.» (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia 2003 – *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Pamplona: EUNSA, p. 197).

vertente documentalista recebe, em Camilo, um forte investimento, em virtude, por um lado, da sua concepção geral de ficção, caracterizada pela importância do efeito de verdade, de que as referências bibliográficas são subsidiárias, e, por outro lado, de certos traços da idiossincrasia do autor. Refiro-me concretamente ao seu vezo historicista, ao seu gosto pela erudição histórica, genealógica e bibliográfica, patente na quantidade de estudos historiográficos que publicou, além dos dois ciclos de romances históricos que produziu.

É, com efeito, no papel de historiador que o narrador se representa nas narrativas históricas, tal como declara numa delas: «Eu é que não posso, obtemperando às perversas corrupções de Ponson, esquecer-me de que sou, neste caso, historiador, e exorcizo e abomino as execráveis tentações de romancista.» (*A Caveira da Mártir*, OC VII, p. 1131). E, como tal, apresenta um aparato bibliográfico e documental, quer dentro das fronteiras do texto, quer no espaço peritextual⁹⁷, que visa dar a essas narrativas foros de verdade histórica.⁹⁸ Tal estatuto leva-o, em determinados passos, a revelar novas versões dos factos, com a pretensão de refutar e corrigir as consagradas pelo discurso historiográfico oficial. Leia-se, por exemplo, a “Nota final” de *O Regicida*:

As pessoas lidas na história pátria estão afeitas a encontrar, neste caso da tentativa de morte contra D. João IV, que houve um denunciante de Domingos Leite, chamado *Manoel da Cunha* e não *Roque da Cunha*, como eu o denomino. Argüem-me, pois, de inventar nomes desnecessários à novela com agravo da história. É injustiça que me fazem. Todos os historiadores que o leitor conhece o enganaram involuntariamente ou por negligência de quem fiou de mais nos seus antecessores e guias. (...) (OC VII, p. 779).

Em *A Caveira da Mártir*, um enunciado metadiscursivo do narrador sublinha o estatuto do romance, caracterizado por uma espécie de conflito de competências com o discurso histórico: «Era o ano de 1717. Deter-nos-emos algumas páginas para rectificar erros de história. É singular que um romance invista as alheias searas, campando de

⁹⁷ Em *O Olho de Vidro*, *O Regicida*, e em *A Caveira da Mártir*, além das notas de rodapé, e das notas de fim de volume, são ainda apresentados em apêndice os “Documentos” e as “Poesias relativas à tragédia”.

⁹⁸ «So successful was Camilo in blending the historical apparatus of end-notes, footnotes, and extensive quotations from contemporary documents with creative fiction that beguiled a number of Portuguese historians into accepting *O Regicida* and *A Filha do Regicida* as accounts of fact instead of the historical fiction they really are.» (DUTRA, Francis A. 1995 – «Attempted regicides: the novelist as historian». In: SANTOS, João Camilo dos, ed. – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 190-198).

elucidário em pontos competentes a livros graves. É coisa nova; mas não é má.» (OC VII, p. 1005).

É também como historiador que, em muitas dessas anotações marginais, procura alimentar a curiosidade do leitor, a sua faceta erudita, o seu gosto pelas minudências históricas, numa tensão entre o desenvolvimento do interesse romanesco, o *código proairético* e *hermenêutico*, e a alimentação do *código cultural*, tensão que decorre, uma vez mais, do estatuto híbrido que caracteriza o género e que explica a exploração do espaço peritextual como forma de evitar a rarefacção da intriga dramática e a consequente perda do interesse do leitor.⁹⁹ Mas a tendência digressiva, que marca o discurso narrativo do narrador camiliano, encontra no romance histórico um contexto ainda mais propício à sua expansão, através de divagações paralelas ao desenvolvimento dos factos principais, num esquadrihar de miudezas históricas, que tem uma das mais interessantes definições num passo de *O Judeu*, em que, no termo de uma digressão para apurar a verdade acerca de uma data relacionada com a biografia de Francisco Xavier de Oliveira e antes de transcrever um trecho do *Amusement Périodique*, o narrador se justifica assim perante o leitor:

Está o leitor enfastiado já destas académicas esgaravatações. Indulte-as àquele rãncido achaque dos muitos anos que inclinam os velhos a esta cousa de peneirar a poeira dos séculos; donde resulta sair-se a gente com os olhos cegos de pó, sem achar pedra que valha na joeira. Demais disso, a mim custava-me que, se alguém visse a errada data destes livros do Cavalheiro, me arguísse de inventor de anacronismos inculcadamente históricos. (OC V, p. 599).

Tais “esgaravatações” decorrem, não raro, do sestro de genealogista que o autor sempre demonstrou e que justifica, por exemplo, esta nota no fim de *O Regicida*:

Remexendo com infatigável curiosidade o arquivo das memórias que há vinte anos vamos coligindo acerca de filhas de bispos e outros coitos danados, encontramos um apontamento que dilucida a obscuridade do manuscrito, e nos declara a ascendência da menina rejeitada por Domingos Leite Pereira. É o seguinte caso, salva melhor interpretação: (...). (OC VII, Nota 7^a, p. 769).

⁹⁹ «Camilo procurou um meio termo entre o gosto de registar sucessos e particularidades históricas baseando-se em documentos e a irreprimível vocação de ficcionista.» (COELHO 2001: 290).

São muitas as citações ou referências bibliográficas relacionadas com curiosidades de que, acerca dos factos essenciais, vai dando notícia ao leitor, já em digressões com que corta o desenvolvimento da acção, já nas margens do texto, de modo que não saia prejudicado o interesse romanesco, oscilando entre a necessidade de manter o leitor interessado no desenvolvimento da intriga, como é próprio do discurso romanesco, e a necessidade de alimentar a curiosidade erudita do leitor, como é próprio do discurso histórico: «Não podemos de espaço seguir a rota da armada. Seria curiosa em outra laia de livro. Se o leitor é caroável destas velhas coisas, veja *A batalha naval de Matapão* particularizada no *Sumário de Vária História* de um coleccionador inteligentíssimo.» (*A Caveira da Mártir*, OC VII, p. 1008). No início deste romance, o narrador justifica assim a transcrição de um documento manuscrito:

O leitor moderno e descurioso de velharias decerto ignora o que eram estas *Listas* anuais. Vou dar-lhe um modelo, trasladando parte do rol manuscrito de 1716. Veja como era divertido aquele tempo! (...) A *Lista* era o periódico satírico manuscrito, enviado ao mosteiro, em tantos exemplares quantas eram as cabeças mais belas e doidas. Os redactores eram clandestinos; e por isso, o Rei e os próceres de maior tomo nem sempre eram respeitados, e bem assim as freiras que tinham cá fora os lacaios dos amantes armados do tagante vingador. (OC VII, pp. 976-977).

As citações que do livro *Portugal Médico* Camilo vai fazendo em *O Olho de Vidro* obedecem também a esse intento de partilhar com o leitor curiosidades da época em que decorre a acção:

Para mim é de fé que o leitor, nem ainda peitado por estes encómios, vai folhear o *Portugal Médico*. Pois eu, mas que me alcunhem de impertinente, vou dar-lhe um traslado coisa pouca deste curioso livro, que é mais história que as crónicas dos Azuraras e Pinas, e mais comédia humana que as comédias de Gil Vicente e do Judeu. (OC V, p. 749).

Tal procedimento, contribuindo para dar nota do “ambiente epocal em que a acção romanesca se desenrola” (CASTELO-BRANCO 1968: 18)¹⁰⁰, vai ao encontro, aliás, de um dos principais ingredientes do romance histórico, a “cor local”, de cuja falta se ressentem,

¹⁰⁰ CASTELO-BRANCO, Fernando (1968) – «Nota Preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Olho de Vidro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-23.

de um modo geral, as produções camilianas¹⁰¹: «Este livro, a meu ver, é a mais pitoresca história dos costumes daquele século (...); como relação das usanças do século XVIII, não há novela nem poema satírico em português que lhe chegue à barba.» (OC V, p. 749). Já em *A Caveira da Mártir*, esse objectivo é alcançado mediante o recurso a citações de *Oeuvres mêlées, ou Discours historiques* (do Cavaleiro de Oliveira) e de *Description de la ville de Lisbonne* (por um viajante francês, em 1730):

Direi muito de passagem o que era a profissão da medicina em Lisboa quando Isaac Eliot ali chegou apregoado pelo conde do Rio Grande, e o que ela continuara a ser no lapso de meio século. Os monumentos escritos que uma vã curiosidade conserva nas estantes empoadas, representam os médicos mais famigerados daquele tempo. (OC VII, p. 1017).

Possuidor de uma rica biblioteca, detentor de preciosos manuscritos, onde muitas vezes hauria elementos para a composição das suas histórias, ou elementos de trabalho nas suas escavações histórico-literárias, Camilo aproveita as narrativas históricas para, com o gosto de bibliómano, dar a conhecer obras raras, partilhar documentos inéditos, divulgar manuscritos. Assim, ainda em *O Olho de Vidro*, o gosto pelo pitoresco histórico, pelo pormenor anedótico combina-se com uma certa ufanía de bibliómano, nesta divagação, a que não falta a auto-ironia:

O leitor que veio tarde a este mundo para poder gozar o espectáculo de um auto-da-fé, pode ser que não faça cabal juízo da peça chamada o discurso da festa, e entenda que vem aqui oportuno o ensejo de se lhe dar alguma notícia do sermão de 1706, por ser ele do ascético e sapientíssimo autor da *Águia do Império*. Pode ser que ainda a muitos curiosos destas cristãs leituras o sermão de Fr. Francisco de Santa Maria seja desconhecido, porque é já raríssimo. A meu ver, a maior parte da edição arrebataram-na da terra os anjos, como coisa do Céu! Dos exemplares que escaparam tenho eu um, que é a minha vaidade de bibliómano e a minha edificação de devoto. (OC V, p. 721).

O narador-historiador aparece, não poucas vezes, como editor ou divulgador de textos inéditos. Além dos documentos que compõem o processo em que assenta a acção de *A Caveira da Mártir*, são divulgadas composições poéticas inéditas, relacionadas com as

¹⁰¹ «Minudências históricas, “cor local” – em vão se hão-de procurar nos romances históricos de Camilo. Tampouco atmosfera social e correspondência entre os personagens, na sua maneira de sentir e pensar, e a época em que o romancista os coloca.» (CHAVES, Castelo Branco 1979 – *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, p. 54).

personagens e factos da diegese, como as poesias trocadas entre as freiras D. Feliciane e D. Ana de Moura, que constituíram “o pugilato métrico fielmente copiado de um *Cancioneiro* que mão curiosa e benemérita coligiu naquele tempo” (OC VII, p. 1223). O valor documental de que o autor faz dotar esse género de textos é realçado neste passo do mesmo romance: «Entre vários poemas que circularam manuscritos com referência ao famigerado causídico, não vejo alguns dignos de memória senão pelo que valem como provas históricas.» (OC VII, p. 1077, Nota 2ª).

Revelação histórica, divulgação de um manuscrito e declaração de verdade combinam-se na “Advertência” de *O Regicida*. Além de fonte da intriga explicitamente assumida pelo autor, como divulgador num romance cujo trabalho inventivo fica pretensamente reduzido ao mínimo, o manuscrito é apresentado como prova documental cujo valor é garantido pela circunstância de o seu autor ser testemunha dos acontecimentos; mas é um documento que vale também pela novidade que traz, relativamente à história “oficial”:

A urdidura deste romance, que afoitamente denominamos *histórico*, deu-no-la um manuscrito que pertenceu à livraria do secretário de Estado Fernando Luís Pereira de Sousa Barradas.

O colector destes apontamentos, que a história impressa, respeitando as conveniências, omitiu, foi contemporâneo dos sucessos que arquivou, pois escrevia em 1648.

De lavra nossa, neste romance, há apenas os episódios que me saíram ajustados e congruentes com os traços essenciais da narrativa. (OC VII, p. 625).

Embora a indicação de fontes manuscritas cumpra a função de documentar historicamente pormenores narrativos ou descritivos dos textos, nota-se por vezes que, mais do que um meio para esse fim, as referências constituem um fim em si mesmas, ou seja, parece tratar-se mais de um pretexto para o autor exhibir as suas fontes, dar a conhecer referências bibliográficas, como se fossem estas a justificar as notas. Nessa perspectiva, afiguram-se-nos acertadas as observações de Gregory McNab a propósito do romance histórico de Camilo, considerando que o autor é mais um “antiquário” que um “historiador”:

Camilo pende para o antiquário no sentido de incluir informações que não contribuem directamente para o esclarecimento da situação histórica da narrativa que está a apresentar: está mais preocupado com a verdade anedótica do que com questões históricas. (1995: 176)¹⁰².

É o caso da 2ª nota no fim de *O Regicida*, em que o autor explica uma referência supérflua que põe na boca de uma personagem relativamente às circunstâncias da morte de Bernardim Ribeiro: «Esta novidade da morte de Bernardim Ribeiro Pacheco, a tiro, na Rua Nova, deparou-no-la um manuscrito que possuímos intitulado MEMORIAS COLLIGIDAS POR DIOGO DE PAIVA DE ANDRADE (...)» (OC VII, p. 765). E, n' *A Filha do Regicida*, para identificar a lei que a prelada do Mosteiro de Santa Escolástica recebeu, o narrador, depois de a transcrever, anota em rodapé: «Alvarás, Decretos, e Provisões, desde Filipe II a Pedro II. Traslados feitos nas diversas secretarias. *Manuscrito meu. O decreto é assim intitulado: Lei sobre os mosteiros das freiras, que se não falle nas grades d'elas.*» (OC VII, p. 889). Numa nota de rodapé em *A Caveira da Mártir*, o autor, acerca de uma particularidade histórica, indica uma fonte manuscrita em seu poder: «O casamento de Fabrício Bembo, em Vila Real, consta do *Tesouro da Nobreza de Portugal*, por frei Manuel de Santo António, reformador do cartório da nobreza, na segunda metade do século XVIII. Manuscrito meu, autógrafo.» (OC VII, p. 1132). Em *O Regicida*, uma nota de fim de volume é usada para o autor legitimar as suas apreciações pouco abonatórias em relação ao Rei D. João IV:

O receio de que nos arguam de injusto nesta apreciação do fundador da dinastia bragantina obriga-nos a dar cópia exacta de um autógrafo, que possuímos, de D. João IV: são os apontamentos que o rei deu a Pedro Vieira da Silva como bases do seu testamento. (...) Aqui está o traslado textual do testamento escrito do punho de D. João IV: (...). (OC VII, p. 766).

A profusão de citações e de notas com referências bibliográficas na narrativa histórica camiliana, sendo natural enquanto traço característico da poética do romance

¹⁰² MCNAB, Gregory (1995) – «O romance histórico de Camilo: expectativas frustradas?». In: SANTOS, João Camilo dos (ed.) – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 168-179.

histórico, ao serviço de um efeito de real determinante no seu estatuto genérico¹⁰³, não deixa de reflectir determinadas tendências da poética do autor, como a sua propensão digressiva, o seu gosto pelas escavações históricas, genealógicas e bibliográficas, e, sobre todas, a tendência verosimilhante. Para enraizar as suas efabulações romanescas num contexto epocal, de modo que beneficiassem desse estatuto de narrativas históricas, Camilo abre os textos à referência externa, criando universos diegéticos ancorados no real, cuja verificação assegura através da indicação de fontes bibliográficas. Espaços, pessoas, coisas, costumes, leis, com que vai “mobilando” essas intrigas, produzem um efeito de real que absorve os elementos puramente ficcionais, mas, devido à distância temporal relativamente ao presente da enunciação, carecem de uma atestação que lhes dê a garantia de realidades historicamente comprovadas, com uma precisão que redobra o efeito de autenticidade: «(...) authenticity would be gained by replacing the indeterminate with the precise.» (STEWART 1969: 161). E assim, quando não permitem uma atestação específica, como aquela que o leitor encontra no documento comprovativo apresentado n’ *O Santo da Montanha*, as fontes bibliográficas operam uma atestação geral, documentando usos e costumes que conferem verosimilhança aos conteúdos diegéticos.

Já vimos como a descrição das cerimónias do “Corpus Christi” que levam a Braga as personagens principais de *O Santo da Montanha* é documentada pelo autor. Em *O Senhor do Paço de Ninães*, um pormenor relacionado com o espaço habitado pela protagonista — o paço de Roboredo — é historicamente documentado com a indicação de duas fontes bibliográficas: a *Corografia*, do Padre Carvalho, e a *Vida do Arcebispo*, de Frei Luís de Sousa: trata-se do “façanhoso carvalho, cuja corpulência anda já celebrada nas crónicas e corografias” (OC VI, p. 188). Ao narrar a perseguição feita por Roque da Cunha e Domingos Leite ao Padre Luís da Silveira nas ruas de Lisboa, o narrador usa de uma minúcia que o leva a explicar, em nota de rodapé: «Escuso dizer ao leitor que todas estas ruas e becos desapareceram no terremoto de 1775. Há memória delas em João Baptista de Castro (*Mapa de Portugal*) e outros topógrafos de Lisboa.» (*O Regicida* OC VII, p. 655). Estas particularidades são às vezes introduzidas nas falas das personagens, servindo de

¹⁰³ «As referências directas à investigação em acervos documentais e fontes históricas, bem como a inserção de artifícios paratextuais, concorrem para a sensação de verosimilhança.» (PUGA, Rogério Miguel 2006 – *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 32).

conteúdo aos diálogos representados em discurso directo. Assim, o narrador, ao assumir-se como anotador ou comentador, opera uma ruptura enunciativa, demarcada pelas fronteiras entre o texto e o paratexto, entre a história e o discurso, que esconde, afinal, uma disjunção entre narrador e autor, em que este toma a palavra para comentar, justificar documentalmente, a produção do texto, como acontece numa passagem de *O Regicida*, em que é atribuída uma fala a Francisco Mendes, pondo à disposição de Domingos Leite, duas chaves dos seus dois prédios em Lisboa, um na Rua dos Vinagreiros e outro na Rua das Olarias:

Em *Nota*, que há-de ser posta como confirmação destas miudezas, verá o leitor que não tem razão para se maravilhar da omissão dos historiadores, salvo se lhe não é desconhecido um opúsculo de Fr. Francisco Brandão, cronista-mor do Reino, opúsculo publicado anonimamente em 1647, com este título: *Relação do Assassínio Intentado por Castela contra a Majestade de El-Rei D. João IV, Nosso Senhor, e Impedido Miraculosamente*. (OC VII, p. 704).

Que os pormenores descritivos deste tipo decorrem da necessidade ou da vontade de dar às narrativas um ar de exactidão ou de rigor histórico ressalta-o o narrador na seguinte nota: «Estas particularidades, se fossem imaginadas, seriam pouco menos de irrisórias. O romance é urdido com os elementos de um processo, cujas peças de máxima importância não-de ser trasladadas na secção *Notas*.» (*A Caveira da Mártir*, OC VII, p. 1127).

Embora o espaço e o tempo, como elementos importantes na constituição da diegese do romance histórico, motivem muitas das notas bibliográficas com que Camilo vai documentando ou complementando informações mais ou menos acessórias, a proliferação de notas desse tipo é uma característica que está relacionada fundamentalmente com o elemento estrutural que se afigura como o mais importante na construção da narrativa camiliana: a personagem. Efectivamente, é de tal ordem a importância desse elemento na estrutura da intriga, como vector do desenvolvimento da acção, que bastas vezes o narrador, «“cronista” de dramas individuais», na expressão de Jacinto do Prado Coelho (2001: 290), qualifica metadiscursivamente as narrativas como “biografias”, histórias “verdadeiras” da vida de personagens reais: «Quantas vezes o leitor, no decurso desta biografia, terá dito: “O homem vai morrer agora!”» (*O Olho de Vidro*,

OC V, p. 818). Todos os outros componentes da diegese aparecem subordinados à personagem e com ela articulados, de modo a enraizá-la no real dos espaços, das coisas e das pessoas. É esse, aliás, um dos principais aspectos que conferem ao romance histórico camiliano características muito peculiares no âmbito do romance histórico do Romantismo: enquanto a Camilo “o que o interessava eram as personagens e não as épocas, a anedota, a intriga, as paixões pessoais em vez das instituições e dos diversos condicionalismos sociais” (CHAVES 1966: 11)¹⁰⁴, o romance histórico do Romantismo “no es una novela de personaje, sino de escenario, de acción y de multitudes.” (FERNÁNDEZ PRIETO 2003: 89).

Em *O Judeu*, por exemplo, o autor estrutura a acção a partir do percurso biográfico de duas personagens: António José da Silva, o Judeu, protagonista epónimo, cuja biografia o narrador cruza com a de Francisco Xavier de Oliveira. Grande parte da fundamentação bibliográfica para a qual o leitor vai sendo remetido está relacionada com a biografia dessas personagens:

Observo ao leitor que estas e outras miudezas atinentes à biografia do pequeno Francisco Xavier, são extraídas dos próprios livros do celebrado *Cavalheiro de Oliveira*, que assim há-de chamar-se em Portugal e na Europa, quarenta anos depois. Espero poder dar neste romance a mais completa, bem que rápida, biografia de Francisco Xavier de Oliveira, entre todas as publicadas. Dous volumes, os menos conhecidos de suas obras, são os mais importantes para o estudo da vida revesada e desditosa do filho de José de Oliveira e Sousa. (OC V, p. 474).

Do mesmo modo, *A Caveira da Mártir* apresenta como eixo estrutural o percurso biográfico de Isaac Eliot, combinado com a de Francisco Xavier. Por isso, são aportadas fontes documentais que comprovam o evoluir da acção. Quando o narrador nos informa que “Isaac Eliot exercia o magistério de cirurgia no Hospital Real”, comprova, em nota de rodapé, remetendo para “Sr. J. Silvestre Ribeiro. *História dos Estabelecimentos Literários e Científicos*, etc. Tomo I, pág. 173” (OC VII, p. 1246). A informação documentada surge, às vezes, no interior do discurso das personagens, como o pormenor de Francisco Xavier ter sofrido a amputação de uma perna, segundo a documentação apresentada pelo narrador em rodapé: «Na *Carta que o capitam Lourenço Justiniano Ribeiro Soares escreveu da*

¹⁰⁴ CHAVES, Castelo Branco (1966) – «Nota preliminar». In CASTELO BRANCO, Camilo – *O Senhor do Paço de Ninães*, 8ª ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, pp. 5-19.

armada, etc., publicada no referido *Sumário de Vária História*, tom. Iº, pág. 136-138, não se omite o incidente brevemente narrado nestes termos: (...)». (OC VII, p. 1014).

Assim, o autor vai revelando pormenores biográficos de personagens históricas, os quais procura documentar bibliograficamente para garantir a sua veracidade aos olhos do leitor e para conseguir transferir essa veracidade a outros elementos puramente ficcionais, através de um processo metonímico, segundo o qual os elementos ficcionais beneficiam do estatuto de verdade de alguns elementos históricos que com eles coexistem na diegese:

Through its incessant oscillation between reference to an actual world and the imagined realm of the fiction, it manages to merge them so seamlessly that readers are persuaded to take illusion for truth. The truth of the actually existent is interwoven into the illusion of the fiction in such a way that by a metonymic extension all indeed seems as if it might be true. (FURST 1995: 12).

Desenvolvendo o seu gosto pela curiosidade histórica e partilhando-o com o leitor, o autor envereda também por indagações, digressões ou derivações narrativas com as quais amplifica a matéria diegética, sem transgredir em relação às normas do romance histórico, embora, guardando-se de prejudicar o interesse do leitor, remeta para as notas de rodapé ou de fim de volume muitas dessas informações acessórias. No caso de figuras históricas, como o Judeu e o Cavaleiro de Oliveira ou D. João IV e Domingos Leite Pereira, ainda que, como salienta Fátima Marinho (1999: 186), Camilo não use da “mesma liberdade de efabulação”,¹⁰⁵ sendo muito mais contido no tratamento ficcional que dá a reis e príncipes, a documentação bibliográfica contribui não tanto para a atestação da verdade das personagens, que se sustentam a si próprias e que funcionam como bases verídicas para a exploração ficcional dos enredos, como para a revelação de pormenores pouco conhecidos e para a ostentação da erudição histórica do autor. Quando, porém, a intriga é protagonizada por personagens ficcionais ou que, sendo reais, não são propriamente figuras históricas, Camilo, gozando ainda de maior liberdade de efabulação¹⁰⁶, procura dotá-las do mesmo estatuto. Para isso, fá-las evoluir paralelamente a figuras históricas,

¹⁰⁵ MARINHO, Maria de Fátima (1999) – «Camilo Castelo Branco e o fascínio do romance histórico». In: *Vária Escrita*, vol. 6, pp. 177-193.

¹⁰⁶ «Since the historical figures are bounded by historical event, they are, by comparison with the protagonists, not free. This is a function of their historicity» (CUSAC, Marian H. 1969 – *Narrative structure in the novels of Sir Walter Scott*. The Hague; Paris: Mouton, p. 90).

com a naturalidade de um contexto histórico comum, em que os factos históricos da época se cruzam com o desenvolvimento biográfico das personagens. Umberto Eco explica esse aspecto do romance de capa e espada, de que partilham os romances históricos de Camilo:

O romance de capa e espada escolhe um passado “real” e reconhecível e, para o tornar reconhecível, povoa-o de personagens já registadas na enciclopédia (Richelieu, Mazarino) às quais faz realizar algumas acções que a enciclopédia não regista (o facto de terem encontrado Milady ou de terem tido contactos com um certo Bonacieux) mas que também não vêm contradizer a enciclopédia. É claro que, para corroborar a impressão de realidade, as personagens históricas farão também aquilo que (segundo o consenso da historiografia) fizeram de facto (...). É neste quadro (“verdadeiro”) que se inserem as personagens imaginárias, as quais, no entanto, manifestam sentimentos que também poderiam ser atribuídos a personagens de outras épocas. (1991: 61)¹⁰⁷.

As figuras históricas, sendo relegadas para segundo plano na intriga, ganham a importância de contribuírem para a criação de um efeito de história: «Su presencia sirve para afianzar la historicidad del argumento, para suscitar en el lector un efecto de historia.» (FERNÁNDEZ PRIETO 2003: 88). Aí, as fontes documentais são convocadas para a atestação dessas intersecções, que resultam da imaginação do autor. Não admira, portanto, que o percurso biográfico de Baltasar Pereira da Silva, o “Santo da Montanha”, seja cruzado com o episódio da perda da *Nau Conceição* em 1627, segundo a narrativa de João de Carvalho Mascarenhas, da qual o autor transcreve um excerto em rodapé, para comprovar a informação de que o pai de Mustafá, o corsário mouro que Baltasar conheceu na viagem de regresso a Portugal, era um fidalgo português, anonimamente referido no relato do naufrágio. Para obstar à incredulidade do leitor quanto à verosimilhança de tal informação, o narrador, procurando garantir o verosímil através do verdadeiro, introduz a referência histórico-bibliográfica, desenvolvendo-a em rodapé com a transcrição do passo em causa:

Aqui se pinta na fantasia do leitor que eu vou ideando um corsário filho de fidalgo lusitano, sem pejo de desluzir na honra de algum grande apelido. Não direi o apelido por a mesma razão de melindre que teve para não dizê-la João de Carvalho Mascarenhas, o autor da relação da perda da *Nau Conceição* em 1621, publicada em 1627. A história do pai de Mustafá queira o leitor vê-la, que é longa e descabida aqui, no livro indicado, que é o terceiro tomo da História Trágico-Marítima. (OC V, p. 1201).

¹⁰⁷ ECO, Umberto (1991) – *Porquê “O Nome da Rosa”?*. 2ª ed., Lisboa: Difel.

Da aproximação entre Mustafá e Baltasar, resultará mais um desenvolvimento biográfico: a união deste com a filha do mouro, Fátima, de quem Baltasar terá uma filha, Lindaraxa. Aí surge uma nova intersecção com factos da época historicamente comprovados mediante a referência a mais uma fonte bibliográfica. As circunstâncias do trágico fim de Lindaraxa ganham a chancela de históricas ao serem articuladas com um acontecimento narrado por frei Cláudio da Conceição no *Gabinete Histórico* e transcrito por Camilo, que, como historiador, faz uma revelação: «O que nem governador, nem arquivistas da proeza souberam foi que ali mataram a mais formosa moura de Argel» (OC V, p. 1208). A liberdade de efabulação permite ao autor estes cruzamentos, como se, afinal, tal liberdade não existisse.

Tendo o autor estruturado a intriga de *O Senhor do Paço de Ninães*, que situa em finais do séc. XVI e princípios do séc. XVII, a partir do acidentado percurso biográfico de Rui Gomes de Azevedo, personagem cuja falta de fundamento histórico D. João de Castro comprovou (1942a)¹⁰⁸, grande parte das referências bibliográficas para as quais o leitor é remetido visam documentar a existência dessa personagem, que o autor articula essencialmente com dois núcleos de factos históricos da época — a fatídica jornada de África e a campanha de D. António Prior do Crato, aproveitados na intriga sentimental como nós que determinam a irremediável disjunção entre os dois amantes: Rui Gomes de Azevedo e Leonor Correia de Lacerda. A *Jornada de África* de Jerónimo de Mendonça, a *Ásia Portuguesa* e a *Europa Portuguesa* de Faria e Sousa, e a *História Trágico-Marítima* são as principais fontes usadas e indicadas pelo autor, que, com o mesmo intento, não escrupuliza em forjar um documento¹⁰⁹ que transcreve no final do romance, como comprovação da morte e sepultura do protagonista. Desse modo ganha corpo uma personagem ficcional, a partir de um nome histórico, para, depois, emprestar esse nome a personagens inominadas das narrações históricas.

Quer sirvam para documentar pormenores de erudição ligados às personagens históricas e à época em que viveram, quer sejam indicadas como provas indirectas da existência de personagens pseudo-históricas, todas essas fontes, umas vezes apenas

¹⁰⁸ CASTRO, D. João de (1942a) – «“O Senhor do Paço de Ninães”». In: *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Julho.

¹⁰⁹ Cf. CASTRO, D. João de (1942b) – «A história no romance». In: *O Primeiro de Janeiro*, 2 de Agosto.

referidas, outras vezes transcritas, são exploradas como prova de verdade histórica, constituindo âncoras que prendem a ficção à realidade histórica: através de um efeito metonímico, contagiam os outros elementos, transferindo a todo o universo diegético o seu valor de atestação. Por isso, Fernando Castelo Branco afirma:

Tais minudências, aparecendo comprovadas desse modo, criam (...) no espírito do leitor a ideia de veracidade de toda a narrativa, sendo de crer que Camilo o fez propositadamente e que este foi o artifício que utilizou — e com incontestável êxito — para dar a *O Regicida* e aos outros romances históricos um aspecto de grande fidelidade, que eles na verdade estão muito longe de possuírem. (1965: 13)¹¹⁰.

Ao caracterizar o romance histórico camiliano, afirma Jacinto do Prado Coelho que «em Camilo esbatem-se as fronteiras entre “romance histórico” e “romance contemporâneo”» (2001: 291), ideia partilhada por Castelo Branco Chaves, para quem “Camilo se movia na história como se movia na ficção” (1966: 11). Efectivamente, se tivermos em conta que, quer na narrativa histórica, quer na narrativa de actualidade produzida pelo autor, assumem importância fundamental ao nível da *inventio* e da *dispositio*, por um lado, a produção de um efeito de verdade e, por outro lado, a personagem como suporte da intriga, como factor de estruturação da diegese¹¹¹, fácil se torna perceber essa homologia entre duas poéticas que derivam da mesma concepção de romance. Se no romance histórico, Camilo prefere privilegiar a personagem e o evoluir acidentado da sua biografia, em detrimento de um dos aspectos essenciais, qual seja o da análise da evolução colectiva, dos aspectos que caracterizam uma época, enfim, da “cor local”, é porque transfere para esse subgénero os processos típicos da organização diegética e da narração das narrativas de tema contemporâneo, às quais atribui, tal como acontece nas narrativas históricas, classificações como “novela-biografia ou biografia enovelada”¹¹², ou “biografia de personagens ainda vivas”¹¹³. Mas, se Camilo “se movia na

¹¹⁰ CASTELO-BRANCO, Fernando (1965) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Regicida*. 7ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-22.

¹¹¹ «(...) a grande determinante da estruturação do discurso narrativo camiliano é o movimento das personagens, tangidas pelo seu criador de acordo com o diapasão da sua sensibilidade, segundo conflitos imaginados e interpretados ao sabor dos códigos sociais e estéticos do Romantismo.» (CASTRO, Aníbal Pinto de (1994) – «Processos de construção da narrativa camiliana.» In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 59-74, p. 69).

¹¹² “O Degredado” (*Novelas do Minho*, OC VIII, p. 345).

história como se movia na ficção”, também é verdade que se movia na ficção como se movia na história, o que, aliás, decorre da homologia entre romance histórico e romance realista, em sentido lato, como é o romance de Camilo, tendo em conta a importância do efeito de realidade ou verdade que o caracteriza: «La novela histórica se aproxima a la novela realista en la medida en que los dos géneros pretenden provocar un efecto de realidad, una descodificación o actualización realista por parte del lector, aunque de distinto tipo.» (FERNÁNDEZ PRIETO 2003: 187). É compreensível, então, que um dos processos para o conseguir seja a documentação bibliográfica, de que tão largamente fez uso no romance histórico. Aníbal Pinto de Castro (2004: 140) não deixa de ressaltar esse traço da ficção camiliana:

Ora é justamente para servir este ideal ou esta preocupação de verdade, naturalidade e fidelidade que, mesmo ao abordar temas seus contemporâneos, ou quase, Camilo sente necessidade de recorrer a uma fundamentação histórica, fosse colhida em fontes documentais ou fosse obtida através de testemunhos vários.¹¹⁴

Tanto mais que grande parte dos universos diegéticos construídos na sua produção ficcional de actualidade são situados num passado, relativamente recente, em que o país vivera tempos de grande agitação, primeiro com as invasões francesas e depois com as lutas liberais. Mais: esses enredos são situados predominantemente no Norte do país, espaço que foi palco de alguns dos mais importantes episódios desses dois ciclos históricos. Deles, Camilo extrai elementos importantes não só na construção do enredo, na estrutura dramática da intriga, mas também na criação de um suporte histórico verídico que contribuísse para o efeito de verdade da diegese. Episódios relacionados com as invasões francesas são integrados nos enredos de: *Livro de Consolação*; *A Enjeitada*; *As Três Irmãs*; *A Filha do Doutor Negro*; *Onde Está a Felicidade?*; *O Demónio do Ouro*; “Oitavo Casamento”; *Carlota Ângela*. De episódios ligados à guerra civil fez uso o autor na construção de narrativas como: *Livro de Consolação*; *O Sangue*; *A Enjeitada*; *As Três Irmãs*; *A Brasileira de Prazins*; *A Doida do Candal*; *A Filha do Doutor Negro*; *A Bruxa de Monte Córdova*; *O Retrato de Ricardina*; *O Bem e o Mal*; *Agulha em Palheiro*; *O Demónio*

¹¹³ “A Sorte em Preto” (*Cenas da Foz*, OC II, p. 821).

¹¹⁴ CASTRO, Aníbal Pinto de (2004) – «Camilo e a história». In: *Literatura e história – Actas do colóquio internacional*. Porto: 2004, vol. I, pp. 135-144.

do Ouro; alguns dos *Doze Casamentos Felizes* (Sexto; Sétimo; Décimo; Undécimo); *Cenas da Foz* (“A Sorte em Preto”); *Lágrimas Abençoadas*; *O Romance de um Homem Rico*; *Coisas Espantosas*; “A Morgada de Romariz”; “A Viúva do Enforcado”.

Claro que o grau de importância desse contexto histórico na construção da intriga é variável. Se em *Coisas Espantosas*, por exemplo, o aproveitamento da guerra civil se resume, praticamente, a servir de moldura histórica na abertura do romance, dando à intriga um suporte real, assim como a as invasões francesas e as guerras liberais em *A Filha do Doutor Negro*, elementos incidentais na intriga, porque ligados a uma personagem secundária, António da Silveira, já em *A Bruxa de Monte Córdova* ou em *As Três Irmãs*, tal como no *Livro de Consolação* ou n’ *O Retrato de Ricardina*, o contexto histórico é explorado como factor dramático. A história particular das personagens, os enredos passionais por elas protagonizados são condicionados por episódios da história civil: encontros e desencontros provocados pelas guerras; separações determinadas por perseguições políticas, que terminam na forca ou que levam aos habituais reencontros patéticos.

Uma das formas de obter o pretendido efeito de verdade consiste em cruzar os percursos biográficos das personagens principais com personagens, espaços, e episódios do real verificável, pertencentes ao domínio dos conhecimentos do leitor coevo ou registados nas crónicas históricas, para, desse modo, os elementos ficcionais beneficiarem, por contaminação metonímica, do estatuto de realidade verificável desses elementos extraficcionais: «(...) fictional characters begin to seem more “real” as they are repeatedly seen in the presence of historical figures, participating in well known ceremonies and events.» (WIMMERS 1988: 35)¹¹⁵. E através de um efeito de sinédoque, o todo da ficção é tomado pela parte da verdade: «The interweaving of historical allusions into the texture of the fiction invites readers to pretend to believe in the truthfulness of the narrative.» (FURST 1995: 93). Significa que, à luz do modelo teórico proposto por Tomás Albaladejo Mayordomo (1998: 58-65)¹¹⁶ para descrever a construção da estrutura referencial da

¹¹⁵ WIMMERS, Inge Crosman (1988) – *Poetics of reading. Approaches to the novel*. Princeton: Princeton University Press.

¹¹⁶ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998) – *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

narrativa, os elementos referenciais que servem de âncoras para o efeito de real pretendido por Camilo nas suas ficções não são, segundo a “lei de máximos semânticos”, suficientes para dotar o todo da diegese de um “modelo de mundo de tipo I” (verdadeiro), pois são subsumidos pelos elementos semânticos próprios do “modelo de mundo de tipo II” (ficcional verosímil); do ponto de vista pragmático, porém, inverte-se essa hierarquia, na medida em que os elementos referenciais estendem ao todo da diegese um efeito de verdade.

No *Livro de Consolação*, Venceslau Taveira parte para Lisboa, chegando a Santarém no dia em que o general Massena ali aquartelava a sua divisão. A amizade de Venceslau a Eduardo Pimenta (oficial de infantaria do quartel-general de Pamplona), que está na base da intriga, nasce desse contexto histórico, tal como o desenvolvimento da história, encaixada e recuperada em analepse, dos amores de Eduardo e D. Antónia de Portugal é condicionada pelo contexto das invasões francesas. O autor intersecta o percurso biográfico das personagens principais com factos da história e com figuras históricas coetâneas, como José Liberato Freire de Carvalho, de cujas *Memórias* transcreve um excerto para explicar como D. Luís de Ataíde, outro fidalgo do círculo do marquês de Alorna, foi importante no rancor de Venceslau aos governos absolutos (OC VII, p. 149-150). Quando o autor pretende articular a história privada das suas personagens com a história pública da época, pode recorrer a fontes documentais que, citadas, caucionam o desenvolvimento da acção. Em *As Três Irmãs*, quando a acção se passa a centrar na relação entre José da Fonseca e Maria, uma relação cuja origem deriva do refúgio a que se viram forçadas as personagens principais, na sequência da invasão de Soult ao Porto, o narrador faz de José da Fonseca defensor da causa liberal, e, ao descrever uma cena de reencontro com a família, justifica, com recurso à transcrição de fontes documentais — extraídas da *História do Cerco do Porto* por J. da Luz Soriano, e de *A Guerra Civil em Portugal, o Sítio do Porto, e a Morte de D. Pedro*, por um estrangeiro —, a forma como se caracteriza o estado de espírito das personagens:

Mau é que o romancista nos venha afigurar, com sua imaginação afiada e florente, jardins em primavera eterna, que a vida, em verdade, não tem.

Que tristezas, pois, assombravam a alegria daquela família?

Eram as tristezas comuns a todos os liberais. Busquemo-las no dizer de um verídico historiador daqueles dias: (OC III, p. 339).

A citação, em nota de rodapé, de *Benedictina Lusitana* de frei Leão de S. Tomás em *A Bruxa de Monte Córdova* surge com o propósito de conferir verosimilhança ao desaparecimento de frei Tomás de S. Plácido. O que para os outros monges fora obra do Demónio devia-se, afinal, à existência de um subterrâneo feito por alturas da invasão de Junot (vd. OC V, pp. 1262-1263). E quando entronca episódios das guerras liberais no evoluir da personagem, que coloca no Porto como soldado liberal, o que proporciona o reencontro com Angélica, aduz um passo da *História da Guerra da Sucessão em Portugal*, de Carlos Napier, a fim de comprovar o pormenor descritivo segundo o qual “o ex-monge de S. Bento, ao perpassar por entre os mortos, viu sete frades beneditinos estirados entre a soldadesca”, entre os quais estavam dois dos seus companheiros de noviciado. A citação é introduzida como prova na defesa da verosimilhança do pormenor:

O leitor, se procurar notícia destes frades, a pág. 497 do vol. Iº da Hist. Do Cerco do Porto, por Soriano, decerto não a vê. A pág. 102 d’ *A Guerra Civil em Portugal* pelo coronel Owen, também a não acha. É preciso que alguém defenda o romance da calúnia de inventar sete frades caídos no campo da batalha. Queira o discreto leitor informar-se com o almirante Carlos Napier, autor da *História da Guerra da Sucessão em Portugal*, traduzida lastimavelmente por M. J. P. Codina. Vol. Iº, pág. 34, diz: «A perda dos miguelistas foi de perto de duzentos mortos e feridos, entre os quais haviam sete mortos.» (OC V, p. 1282).

Integrando Tomás de Aquino na expedição de Carlos Napier sobre o Algarve, numa sequência causal que culminará na morte, o autor cruza uma personagem ficcional com uma personagem histórica, que lhe dá um suporte verídico. Serve-se, para isso, de outras figuras históricas, ligando o destino de Tomás aos sucessos protagonizados por essas personagens, como D. Alexandre de Sousa Coutinho. Para descrever as circunstâncias da morte de Tomás de Aquino, função nuclear que vai abrir a segunda parte da narrativa, centrada na degradação de Angélica, o narrador cita as fontes conhecidas: *A História da Guerra da Guerra da Sucessão em Portugal* e *A Guerra da Sucessão em Portugal, o Sítio do Porto, e a Morte de D. Pedro*, do coronel Owen (OC V, p. 1291). Esta fonte, que refere a morte de D. Alexandre, é citada pelo narrador, que depois a desenvolve ficcionalmente, colocando Tomás a tentar levá-lo, ferido, até às trincheiras (p. 1291-1292). A intriga

sentimental é, assim, cruzada com os desenvolvimentos históricos, os quais o autor explora como factores dramáticos, que condicionam a evolução da intriga, ao mesmo tempo que lhe conferem um efeito de verdade histórica.

A acção narrada em *O Demónio do Ouro* caracteriza-se por uma grande ramificação no espaço e no tempo. Na segunda parte, onde são narradas as consequências nefastas da execrável sede do ouro despertada pela herança de Londres, o autor articula a acção, que situa no Norte do país, com vários sucessos ligados às invasões francesas e às guerras liberais, nomeadamente através de Serafim Gonçalves, o líder dos “Bravos de Simões”. Na primeira parte, o autor relacionou o percurso das personagens principais com o contexto histórico brasileiro, socorrendo-se principalmente das *Memórias de Fr. João de S. José Queirós, bispo do Grão-Pará*, para documentar determinados episódios históricos e atestar a veracidade de personagens com as quais se cruzaram as personagens ficcionais que protagonizam a intriga principal. A garantia da existência histórica da personagem Ricardo Broseley sai reforçada quando o narrador cita em rodapé uma passagem da referida fonte acerca de *Guilherme Brossem*, tio de Ricardo (segundo o narrador), como prova de que os Broseley no Pará eram conhecidos dos portugueses por *Brossens* (OC VII, p. 406). Esta fonte volta a ser utilizada para comprovar a existência de D. Clemência de Catânia, personagem citada no discurso de outra personagem interveniente na acção (p. 412), cuja filha, Laurentina, vem a ser esposa de Johnson Fowler. O narrador aproveita a fonte para servir-se de várias citações dentro das digressões com que vai amplificando o discurso narrativo. «Declinarei de mim a imputação de aleivosia assacada à memória das senhoras Catânias, trasladando das “Memórias” de D. Fr. João de s. José Queirós algumas linhas biográficas daquelas damas.» (OC VII, p. 440). O narrador realça a identificação de uma das damas de que falam as “Memórias” com a mulher de Fowler, Laurentina: «Pois aquela que deixava ver a formosa cabeça à flor da água no lago das tartarugas, era a Laurentina de Johnson Fowler» (p. 443). Tal identificação beneficia do facto de o autor das “Memórias” ter deixado oculto o nome das filhas de Clemência, sob os pseudónimos de Lauriana e Nise (p. 441). Mais à frente, ao relacionar Johnson Fowler com os principais nomes da conjuração republicana acaudilhada por Silva Xavier, o Tiradentes, natural é que

o narrador remeta o leitor para “Os Varões Ilustres do Brasil” por J.M. Pereira da Silva, do qual cita, no corpo do texto, um excerto (OC VII, p. 449).

Em “O Degredado” (*Novelas do Minho*), são citadas passagens da *Memória estatística dos domínios portugueses na África Oriental* como confirmação de um acontecimento histórico com consequências para a vida da personagem principal, João do Couto, aliás João Evangelista Vila Real, cuja biografia constitui o eixo da acção. Veja-se como o narrador combina a fonte histórica com o fazer da personagem:

“(…) Tem ali havido uma série de governadores a qual deles mais avaro, ambicioso... Cifro-me em dizer que todas as torpezas e devassidões têm ali andado não só desenfreadas, mas autorizadas...”

Quem autorizava as devassidões autorizou João Evangelista Vila Real a organizar o seu terço de aventureiros, e, já com a patente de capitão de milícias, ir castigar os revoltosos à Baía de Lourenço Marques. (OC VIII, p. 335).

No final da narrativa, o autor transcreve do *Arquivo Heráldico-Genealógico*, pelo visconde de Sanches de Baena, o brasão passado a João Evangelista, em 2 de Junho de 1861 (OC VIII, p. 343), e aproveita para apresentar elementos genealógicos da família Gonçalves, aduzindo, entre outras fontes, a *História Genealógica da Casa Real* (p. 344).

Ao fazer coincidir o desenvolvimento da acção narrada em “A Viúva do Enforcado” (*Novelas do Minho*) com uma localidade espanhola, Zarza, o narrador utiliza a personagem histórica Rojo de Valderas, de quem inventa uma filha, Inês, cujas vidas intersecta com as personagens principais, Teresa de Jesus e António Maria das Neves Carneiro. Daí que, na analepse em que explica as circunstâncias que promoveram Rojo de Valderas, antigo capitão de uma quadrilha de bandoleiros na Castela Velha, a alcaide de Zarza, o narrador se apoie num documento do qual extrai, em rodapé, um resumo biográfico:

A lista destes chefes vem arrolada no periódico espanhol, publicado em Londres em 1824, e intitulado *Ocios de Españoles Emigrados*. A pág. 438, é assim compendiada a biografia de Rojo de Valderas: “Capitán de una cuadrilla de vandoleros en Castilla la Vieja, célebre por sus robôs y muy temido por sus atrocidades de los pasajeros y de los pueblos.” Não obstante, este homem havia sido um distinto académico em Salamanca. (OC VIII, p. 408).

A mesma fonte é citada para identificar as personagens — os cabecilhas da aclamação de Fernando VII — que rodeavam Rojo de Valderas, quando Teresa de Jesus se encontrou com ele, em Madrid, para suplicar protecção a António Carneiro (OC VIII, p. 437).

Grande parte da documentação bibliográfica indicada pelo narrador nessa novela é, no entanto, subsidiária dos acidentes biográficos da personagem António Maria das Neves Carneiro. Os *Apontamentos para a História Contemporânea*, de Joaquim Martins de Carvalho, são invocados como fonte para documentar a existência histórica da personagem, um dos conjurados do ataque aos lentes de Coimbra que iam a Lisboa felicitar D. Miguel¹¹⁷, e a forma como escapou à forca, refugiando-se em Zarza (OC VIII, p. 410). Quando António, já detido, é interrogado, o narrador extrai da mesma fonte as suas palavras de defesa, negando o envolvimento no crime (p. 442), bem como a sentença que lhe foi lida (pp. 443-444), depois de já ter remetido o leitor para um texto de Fr. Cláudio da Conceição¹¹⁸, a propósito da comparação que estabeleceu entre o marido de Teresa e um dos seus companheiros, Manuel Inocêncio de Araújo Mansilha (p. 442). Como fonte complementar para a descrição dos últimos instantes de vida de António, o autor transcreve, em rodapé, uma carta que Pinho Leal, “testemunha ocular do suplício”, lhe endereçou (pp. 444-445).¹¹⁹

Em *A Queda dum Anjo*, o narrador cita várias vezes, como fonte dos discursos parlamentares do Dr. Libório Meireles, *A Reforma das Cadeias em Portugal*, do Dr. Aires

¹¹⁷ Camilo explorou esse episódio também em *O Retrato de Ricardina* (OC VI), onde desempenha uma função cardinal na intriga sentimental (cf. *infra*, p.164). Em *Agulha em Palheiro* (OC IV) o caso é aludido na identificação e caracterização de Bártolo de Briteiros, “ex-desembargador do paço, ministro da Alçada, que assinara o acórdão de pena última cominada aos académicos de Coimbra que, em 18 de Março de 1828, mataram, no Cartaxinho, os lentes Mateus de Sousa Coutinho, Jerónimo Joaquim de Figueiredo, e feriram outros que, no dizer do acórdão, iam beijar a mão ao Sereníssimo Senhor Infante Regente pela sua feliz chegada a estes reinos.» (p. 497); o caso é referido, portanto, como elemento da caracterização de Bártolo, realçando a sua forte ligação à causa realista, que constituirá um dos motivos da sua oposição aos amores da filha Paulina com Fernando Gomes, que abraçara a causa liberal, a ponto de se alistar no exército de D. Pedro.

¹¹⁸ *Memória do que aconteceu na cadeia do Limoeiro com os nove réus estudantes de Coimbra que no dia 20 de Junho de 1828 padeceram o suplício em que um deles, Manuel Inocêncio de Araújo Mansilha, foi baptizado.*

¹¹⁹ Significativo da intencionalidade de fundamentar historicamente a narrativa com o máximo de elementos documentais é o facto de quer esta fonte quer a anterior terem sido introduzidas, em notas de rodapé, na versão editorial da novela, faltando na versão manuscrita (vd. MATEUS, Maria Helena Mira 1961. In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Novelas do Minho*. Edição crítica organizada com base nos manuscritos e na primeira edição. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, pp. 552, 554).

de Gouveia: «(1) Palavras e frases sublinhadas são plagiados. O Dr. Libório tinha vasta leitura da Reforma das Cadeias do insigne escritor A. Aires de Gouveia, ministro da Justiça, ao fazer desta nota (20 de Março de 1865, meia-noite).» (OC V, p. 907). A sátira camiliana atinge aqui essa personagem real, através da personagem ficcional que é o Dr. Libório: «(...) através do Dr. Libório, Camilo quis ridicularizar um contemporâneo seu, o Dr. Aires de Gouveia, que ele muito bem conhecia e há muitos anos detestava.» (FERRO 1966: 77)¹²⁰. Bem ilustrativos da duplicidade da sátira representada, entre ficcional e extraficcional, são estes comentários de Calisto Elói: «Primeiro me cumpre declarar que não sei pelo claro a quem me dirijo.» (OC V, p. 918); «Não sei, pois, se me debato com o Sr. Dr. Aires, se com o Sr. Dr. Libório.» (id.).

Embora cumpram uma função essencialmente semelhante à que cumpriam no romance histórico, as citações e as referências bibliográficas são, naturalmente, menos exploradas nos romances de actualidade, pois, tal como adverte Gerard Genette, «Plus un roman se dégage de son arrière-plan historique, plus la note auctoriale peut sembler saugrenue ou transgressive, coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel.» (1987: 337).¹²¹ Posto que as pequenas digressões marginais sobre minudências da história não estejam de todo arredadas da narrativa de actualidade, onde por vezes ocorrem não tanto como expressão de ostentação erudita do autor, senão como processo de validação dos cruzamentos entre ficção e história¹²², elas são aqui sentidas como elementos estranhos ao normal desenvolvimento do discurso narrativo¹²³, o que leva o narrador a explorar o

¹²⁰ FERRO, Túlio Ramires (1966) – *Tradição e modernidade em Camilo (A Queda dum Anjo)*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

¹²¹ Por essa razão, o narrador de *Anátema* exime-se à transcrição integral de um documento: «Certo do bom serviço que faço ao leitor, não copio aqui na sua íntegra o assento do livro até porque este romance não comporta uma miríade de avós maternos e paternos (...)» (OC I, p. 14).

¹²² Cf., por exemplo, *Onde Está a Felicidade* (OC II): no “Prólogo”, o narrador evoca o cenário histórico do Porto invadido pelos franceses, de modo a motivar o comportamento de João Antunes da Mota, que esconde o tesouro cuja descoberta, no final, irá transformar Augusta na baronesa de Amares; nessa evocação, o autor recorre a notas de rodapé para esmiuçar alguns pormenores, com base em documentos (p. 193; pp. 200-201). N’ *A Brasileira de Prazins*, ao desenvolver um enredo secundário, paralelo à intriga principal, constituído por acontecimentos políticos centrados no caso do falso D. Miguel e articulados com a intriga principal através da personagem Zeferino das Lamelas, o autor, dando expansão ao sestro heráldico e genealógico que já pusemos em evidência nos romances históricos, complementa as informações acerca de Norberto Borges Camelo e da casa de Alvações com uma “Nota erudita” (OC VIII, p. 754).

¹²³ Em *Anátema*, o narrador tematiza a sua inclinação para as digressões de erudição histórica como infracção às normas do discurso narrativo, do ponto de vista do interesse do leitor: «Perdoai, leitores, estes repetidos mergulhos que dou no mar da erudição, que se me encapela debaixo da pena.» (OC I, p. 15).

discurso metanarrativo como justificação para o seu recurso. Tal é exemplificado no *Livro de Consolação*: «Prescinde o leitor que lhe historiem os sabidos desastres do exército francês até ao dia em que Massena, o abatido “anjo da Vitória”, entrou em Coimbra.» (OC VII, p. 164). Em *As Três Irmãs*, onde, como vimos, a história “privada” das três irmãs é cruzada com a história “pública” das guerras liberais, o comentário surge na forma retórica de escusa, depois das transcrições, no corpo do texto, de excertos da *História do Cerco do Porto* e de *A Guerra Civil em Portugal, o Sítio do Porto, e a Morte de D. Pedro*:

Desculpem as enfadasas citações ao romancista, que precisava autorizar a declaração dos dissabores de José da Fonseca, no seio dos três anjos que aporfiavam em festas, em raptos de alegria, e recordações do passado, tudo pouco, porém, para desviar-lhe o espírito da negridão do futuro. (OC III, p. 340).

Em *Vinte Horas de Liteira*, é em metalepse que o narrador tematiza a virtual perda de interesse, para o leitor, das digressões de carácter histórico: «E se o leitor, aborrecido de velharias, se anoiar com a história da Relação do Porto, dê um salto de olhos sobre três colunas do folhetim, e prenda a sua atenção no ponto em que António Joaquim é interrompido. (OC IV, p. 1069).

N’ *O Retrato de Ricardina*, o desenvolvimento da intriga passional é determinado pelo ataque dos estudantes de Coimbra aos lentes que integravam a deputação destinada a felicitar D. Miguel, de tal maneira que este episódio histórico constitui uma função cardinal, provocando a disjunção entre os protagonistas, Bernardo Moniz e Ricardina. Ao estabelecer essa articulação, fazendo de Bernardo Moniz um dos académicos alistados no grupo dos conjurados, o narrador procura conciliar o interesse romanesco com a necessidade de informação histórica contextualizante fornecida numa digressão que qualifica metadiscursivamente como “intermitência enfadosa”:

Delongue-se o menos que ser possa uma intermitência enfadosa nesta narrativa.
Duas linhas sobre política.

Em 1827 referviam as paixões de escravos voluntários contra a ansiedade irreprimível dos devotos da liberdade. (OC VI, p. 723).

A consciência do carácter acessório e enfadoso para o leitor dos pormenores que formam a base histórica da acção narrada em *O Livro Negro de Padre Dinis* é assim

expressa pelo narrador: «Vós prescindis, naturalmente, de tudo que são acessórios, e eu também prescindindo de fazer-vos meu auditório numa pesada prelecção dos sucessos decorridos entre 1789 e 1806.» (OC I, p. 1232). No mesmo romance, o tema volta a ser explicitado, em termos de conflito entre a exigência de fidelidade e a necessidade de manter o interesse romanesco:

Cismeio longo tempo no modo como eu havia de ser-vos um leal narrador, sem ser importuno. Não se fazem tais milagres no romance histórico. Mondar os acessórios da essência deste complicado enredo, seria matá-lo, porque até aqui, a meu pesar, vos digo, o filho de Fr. Baltasar da Encarnação, escrevendo a sua vida, parece ter escrito alguns centos de páginas para a revolução francesa. (OC I, p. 1250).

Para concluir, sublinhe-se, uma vez mais, que as citações e as remissões bibliográficas, apresentadas sempre com grande precisão¹²⁴, desempenham um importante papel na construção desse pacto fundamental em que Camilo assenta a construção da sua ficção, seja histórica ou não: o pacto de verdade. Factos históricos, quer de épocas mais recuadas, sobretudo entre o séc. XVI e o séc. XVIII, período privilegiado das investigações do autor, quer da época mais recente (início do séc. XIX), termo a partir do qual situou o início da acção dos seus romances de actualidade, que transpunha até ao presente, foram explorados por Camilo com a mesma função essencial na narrativa histórica ou na narrativa de tema actual. Na narrativa histórica, a matéria factual e as personagens a ela ligadas funcionam praticamente como suporte contextual e como base real que o autor desenvolve ficcionalmente; na narrativa de tema contemporâneo, os elementos históricos constituem geralmente âncoras extraficcionais que, através de um efeito de metonímia e de sinédoque, transferem, no processo da leitura, o seu estatuto de real verificável aos elementos ficcionais. Em ambos os casos, a documentação bibliográfica, de que muitas vezes são transcritos elementos e para a qual o autor, com a exactidão de historiador, remete o leitor, tem a função de validar essa combinação entre história e ficção, geralmente caucionando o evoluir das personagens principais, que constitui o eixo estrutural na organização das narrativas, tantas vezes qualificadas pelo autor como biografias. No

¹²⁴ «Sem dúvida, é admirável o rigor deste Camilo “investigador, erudito e bibliómano” na apresentação das referências bibliográficas. Nalguns casos chega a indicar a edição.» (ABREU, Maria Fernanda 1991 – «Alcácer Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco». In: *Colóquio/Letras*, nº 119, pp. 89-103, p. 101).

romance histórico, porém, onde são naturalmente mais abundantes, tais referências fazem parte do discurso erudito próprio do género e peculiar ao autor, sempre interessado em apresentar novidades históricas e bibliográficas sobre minudências de investigação com que complementa ou alarga digressivamente, em notas de rodapé ou de fim de volume, as informações mais importantes à fundamentação verídica da diegese. No romance de tema actual, as citações e referências bibliográficas servem fundamentalmente de documentação para tornar plausíveis as articulações entre história e ficção, conferindo ao todo da diegese o pretendido efeito de verdade. Num interessante passo metadiscursivo presente numa das *Novelas do Minho* (“O Comendador”), o autor explica esse método de conciliar a ficção com o suporte histórico das lutas liberais; atribuído a “algum romancista imaginoso”, tal método aplica-se a si próprio:

Belchior Bernabé (assinava-se assim com satisfação da mãe adoptiva), deparado a algum romancista imaginoso, daria trela ao esvoaçar alto da fantasia, quanto à sua origem. A mãe poderia ser uma fidalga de Famalicão ou de Santo Tirso. O pai, com toda a verosimilhança, poderia fantasiar-se algum dos generais do exército realista ou liberal que, por aquele tempo, manobraram nessas paragens. Com estes dois elementos, a fidalga e o general, qualquer mediano talento, aproveitando o acessório das batalhas, compunha um romance de maus costumes, pelo que respeitaria ao enjeitado, e um livro histórico, pelo que interessaria à restauração da Carta Constitucional e do sistema representativo. (OC VIII, p. 61).

Mas, ao mesmo tempo que se servia da história como fonte de elementos para a construção da tensão dramática necessária à intriga, o autor beneficiava do poder verosimilhante desses elementos, além do seu poder de autenticação histórica.

Quer nos romances históricos, quer nos romances de actualidade, Camilo explorou a história de modo que, através de personagens, acontecimentos, espaços, pudesse dar às narrativas o colorido de verosimilhança que concebia como indispensável na criação romanesca, conhecendo o poder autenticador que esses elementos do contexto histórico conferem às ficções em que se integram: «History is thus a most potent prop of realist fiction. (...) When history merges into fiction, fiction legitimizes itself as history.» (FURST 1995: 94). Mas os cruzamentos entre história e ficção exigem, para adquirirem verosimilhança, fundamentação bibliográfica, que o autor convoca como meio de inculcar verdadeiros, verificáveis, os conteúdos diegéticos. Percy Lubbock, num estudo clássico

sobre a arte da ficção, estudando o realismo de Balzac, explica-o como um suporte verídico para o maravilhoso: «Se ele conseguir enquadrar a narrativa num pano de fundo de verdade, poderá disfarçar-lhe a falsidade; o livro todo passará até por uma cena da comédia humana, aceita como um fragmento da realidade» (1976: 132)¹²⁵. Ora, para Camilo, pelo contrário, bastavam algumas referências bibliográficas, certos pontos históricos de apoio, a simulação do testemunho ou a impressão de verificabilidade, para dar o “colorido de verosimilhança” aos lances dramáticos criados pela imaginação, como se comprova particularmente nos romances históricos, onde, justamente, a influência de Balzac é menos visível.¹²⁶

Voltemos ao conto “Beatriz de Vilalva”. Depois do desenlace da intriga, constituído pela cena de reconhecimento — revelação de Beatriz aos paroquianos do padre João (e ao leitor) e conseqüente regresso dela à terra natal na companhia do filho —, o texto prossegue com um segmento final à maneira de epílogo:

As pessoas antigas daqueles sítios não cessam de procurar ocasião em que vejam aquela Formosíssima Beatriz por cuja alma rezaram, posto que o pároco lhes dissesse que a alma da suicida havia caído de chofre e a prumo no Inferno.

E, de feito, lá vêm a miúdo passar pelos maus trilhos que conduzem à casa dos pobres e dos enfermos uma senhora vestida de negro, precedida do criado que a conduz.

— Bendito seja o Senhor! — exclamam pondo as mãos velhas que a conheceram menina.

E ela acercando-as de si, pergunta-lhes os nomes, recorda-se, chora, e consola-se, quando alguma delas pode acolher-se ao regaço da sua beneficência.

Se Deus lhe não houvesse perdoado, seria feito à imagem do homem. (OC XIV, p. 1258).

O uso do presente verbal, representando uma coincidência entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, confere a este epílogo uma característica tipicamente camiliana de fechar a narrativa. Tal processo funciona como mais um factor de criação do efeito de verdade:

¹²⁵ LUBBOCK, Percy (1976) – *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix.

¹²⁶ «A partir de 1866, Camilo orienta a sua escolha de temas no sentido histórico, e através da série que vai d’*O Judeu à Bruxa de Monte Córdova*, passando por *O Olho de Vidro*, *O Santo da Montanha* e *O Senhor do Paço de Ninães*, a obra e os processos de Balzac desaparecem por completo do seu espírito e da sua pena.» (CASTRO, Aníbal Pinto de 1960 – «Balzac e Camilo Castelo Branco». In: IDEM – *Balzac em Portugal: contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*. Coimbra, pp. 121-160, p. 142).

Encerrando o relato, o epílogo chega mesmo a adoptar uma instância temporal no presente, marcando assim a posição de certo modo extradiegética e estática das situações referidas em registo epilodal e criando simultaneamente um efeito de verosimilhança. (REIS; LOPES 1990: 120)¹²⁷.

O prolongamento das histórias até ao presente produz uma ilusão de diluição das fronteiras entre ficção e realidade, dotando os “seres de papel” de uma aparência de pessoas reais, com uma existência que ultrapassa os limites do passado da história, prolongando-se no presente da realidade.¹²⁸

Com efeito, se o autor veste a pele de cronista ou de biógrafo, como frequentemente se intitula, então é sua obrigação recolher todos os dados sobre as personagens, incluindo os relativos a acontecimentos posteriores ao desfecho, o que muitas vezes coincide com o fim da história, que se prolonga para além das fronteiras do texto, o fim da vida.

De tal maneira o epílogo constitui uma característica típica da retórica da ficção camiliana que, em *Vinte Horas de Liteira*, onde, como temos sublinhado, essa retórica é projectada em espelho, explicitamente, nas considerações metaliterárias dos viajantes, e implicitamente, nos processos narrativos, não raro objecto dessa reflexão explícita, deparamos com ela nos dois níveis — o implícito e o explícito. Assim, os desfechos das narrativas de António Joaquim são geralmente complementados com informações sobre posteriores desenvolvimentos. A nona narrativa (“O Ermitão”), por exemplo, só é fechada depois do acrescentamento de informações cujo carácter epilodal é bem realçado pela fórmula de conclusão da intriga propriamente dita:

Aqui tens a história do ermitão. Queres agora saber que fim teve Policarpo das Neves, o ecónomo da casa dos Mascarenhas. (...) Eu conheço dous netos deste homem de ferro, que trabalhou quarenta anos para deixar um filho abastado. Um deles abracei eu ontem em Vila Real, onde é delegado do procurador régio (...). (OC IV, pp. 1078-1079).

¹²⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1990) – *Dicionário de narratologia*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, p. 120.

¹²⁸ «L'épilogue correspond toujours aux derniers mots du texte. Il expose des faits postérieurs à l'action et, en cela, il est une négation de la cloture. Il a partie liée avec l'illusion realiste et traite les êtres fictifs qu'il a créés comme s'ils existaient en dehors de l'histoire.» (RULLIER-THEURET, Françoise 2001b – *Approche du roman*. Paris: Hachette, p. 63).

Além da função testemunhal do epílogo, que daqui a pouco aprofundaremos, é de sublinhar que, se as informações epilogais fazem parte do “caderno de encargos” do narrador-biógrafo, elas correspondem também a uma necessidade do leitor, tematizada, no passo citado, através da cooperação interlocutiva narrador / narratário (“Queres agora saber que fim teve Policarpo das Neves”). Daí que essas informações sejam apresentadas como uma exigência do leitor, à qual o autor, honestamente, nem sempre pode corresponder: «Não se pôde averiguar o destino que tiveram algumas pessoas, cuja importância nesta crónica não merece a pena de ser esquadrinhada.» (*Vingança*, “Epílogo”, OC II, p. 1223). As informações epilogais são, portanto, uma obrigação do autor perante a exigência do leitor, fazendo parte do pacto referencial que subjaz à narrativa camiliana:

A pretensão à veracidade da história, a que se junta o respeito pelo gosto do leitor em saber o que sucedeu às personagens, explica as infalíveis “conclusões” da novela camiliana. Camilo dá a impressão de completar as biografias até onde lhe é possível. (COELHO 2001: 395).

Em *Vinte Horas de Liteira*, quando a exploração metatextual atinge, no final, o próprio fazer do livro, a necessidade, sentida pelo autor, de informações complementares sobre as personagens de cada uma das narrativas é representada na sua interacção com António Joaquim, a personagem-fonte:

— Então a que vieste? Vens-me deparado pela Providência dos romancistas falidos de imaginação? Trazes-me o epílogo das *Vinte Horas de Liteira*?

— Aqui estou à tua disposição: explora-me.

— Conta-me o que é feito dessa gente que ficou viva nos vinte e cinco capítulos publicados. Aqui tenho os *Comércios* à mão.

A heroína do primeiro romance é a égua que te salvou. Ainda vive? (OC IV, “Epílogo”, p. 1149).

É, pois, natural que, mesmo quando se assume como mero editor em narrativas cujo conteúdo diegético tem material manuscrito por suporte, o autor se transforme em narrador para complementar as informações da fonte primária, em epílogos onde, em forma de recollecção, surgem as personagens principais e os respectivos destinos:

Em suplemento ao conteúdo constante do manuscrito, devo dizer que o barão de Amares vive hoje na quinta donde tirou o título, educando o filho adoptivo de sua

mulher, aquele enjeitado que o literato colheu na roda. Francisco tem repartido a maior parte dos seus haveres pelos estabelecimentos pios, e é o pai de todos os órfãos, e o benfeitor de todas as viúvas desvalidas que se acolhem à sua caridade.

Guilherme do Amaral não recuperou o juízo. Vive, rodeado de vigilantes cuidados, em uma casa de campo nos subúrbios de Lisboa. O dono desta casa, e dos criados que a servem, é o barão de Amares.

O literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranhou ainda o valor dum preto velho. (*Um Homem de Brios*, OC II, p. 603).

E é por isso também que faz parte dos programas de busca que formam molduras narrativas, nas quais o autor se representa no papel actancial de sujeito, como acima analisámos, a procura de informações sobre acontecimentos subsequentes ao desenlace, assumindo-se o autor como porta-voz do interesse do leitor.

A demarcação textual do epílogo, que normalmente ocupa a parte final do capítulo intitulado “Conclusão” ou que constitui um segmento autónomo intitulado justamente “Epílogo”, corresponde à demarcação temporal que, muitas vezes, implica uma elipse mais ou menos extensa relativamente ao tempo do desfecho: «São decorridos dois anos.» (*O Que Fazem Mulheres*, OC II, p. 1347); «Passaram-se vinte e um anos.» (*O Bem e o Mal*, OC IV, p. 171); «Deixemos agora rodar 71 anos, ao cabo dos quais também eu figuro nesta história.» (“O Livro 5º da Ordenação, Título 22”, *Noites de Insónia*, OC XIV, p. 716).

A informação suplementar tem frequentemente a ver com o final da existência das personagens. Na “Conclusão” de *O Bem e o Mal*, o autor desenvolve uma reflexão metaliterária acerca dessa relação entre o final da narrativa e a morte das personagens, falando mais alto a obrigação de cronista do que a sensibilidade humana para tratar um tema tão melindroso:

Ainda que o contrário se afigure a pessoas, que têm a boa sorte de não escrever romances, a conclusão dum livro desta espécie é dolorosa de fazer-se, quer os personagens tenham existido, quer vivessem, como quimeras queridas, na fantasia do escritor.

É doloroso, digo, porque há aí um facto formidável e horrendo, que tanto vinga nos personagens verdadeiros como nos imaginados: é a morte. O romancista histórico tem de matá-los em nome da história: o romancista inventor tem de matá-los em nome da verosimilhança.

Eu creio que o leitor denega sua fé aos sucessos que lhe contei. É injusto com a máxima parte deles. Aí foram esboçadas umas pessoas que viveram, e outras que vivem, com outros nomes e em outras terras. E por isso redobra a minha mágoa por não poder dizer que vivem todos. (OC IV, p. 171).

Destaquemos, uma vez mais, a oposição estabelecida pelo autor entre história e ficção para realçar a verdade dos acontecimentos e das personagens que fazem parte do romance que agora termina: a história obedece à verdade; a ficção à verosimilhança.

Outras vezes, porém, o epílogo constitui uma suspensão na linha da vida; o ponto final corresponde, na verdade, às reticências de um presente que se suspende no tempo da enunciação. O texto é, então, um corte, uma secção na linha da vida das personagens, um parêntesis, fechado com o desenlace, na história de uma existência real cuja continuação o epílogo sublinha: «L'épilogue redonne la parole au narrateur et souligne la parenthèse temporelle qu'a formé le roman par rapport au cours de la vie, qui se prolonge après que le livre est fermé.» (STALLONI 2006: 94)¹²⁹. Daí que alguns epílogos contenham anúncios de continuação em obras seguintes, que serão o retomar da linha da vida das personagens, ou anúncios de aditamentos nas edições subsequentes de uma obra: «Não podemos adiantar mais nada. A segunda edição deste livro irá enriquecida com um capítulo suplementar atinente a D. Gabriela.» (*Mistérios de Fafe*, OC VI, p. 692). No fecho do *Amor de Perdição*, por exemplo, em relação ao presente da família de Simão Botelho, é estabelecido um contraste entre vida e morte: «Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.» (OC III, “Conclusão”, p. 539). No entanto, na 5ª edição foi acrescentada, em nota, a informação de que D. Rita Emília “Morreu em 1872”.

A última informação sobre as personagens pode corresponder a uma situação de felicidade, como acontece em *Vingança*:

Hoje, 16 de Abril de 1858, a ditosa família vive, acrescentada já por três pimpolhos que completam as delícias da casa: são os três filhos de Isaura, que andam de colo para colo, e aos quatro venturosos velhos afigura-se-lhes que o vento lhos leva.

(...)

Não se pôde averiguar o destino que tiveram algumas pessoas, cuja importância nesta crónica não merece a pena de ser esquadrinhada.

O romancista, amigo do defunto Guilherme do Amaral, e de Roberto Soares, esse está ainda no Rio de Janeiro arcando com a dificuldade de acumular cabedais com que comprar um preto — sua derradeira aspiração.» (OC II, p. 1223).

¹²⁹ STALLONI, Yves (2006) – *Dictionnaire du roman*. Paris: Armand Colin, p. 94.

Note-se, todavia, como, no final do excerto citado, à semelhança de outros finais do autor, sobressai um tom satírico com que o narrador representa a felicidade prosaica em que se transforma a vida das personagens. Exemplo disso é, entre outros, o final de *Um Homem de Brios*:

Doutra gente, que por aí figura nessas páginas, não especializaremos senão D. Margarida Carvalhosa, que está engordando brutalmente; e — o que mais é — as sandices, que diz, avolumam-se em maravilhosa harmonia com o corpo. (OC II, p. 603).

Já o fecho de *Anátema* se caracterizava pelo mesmo tom: «Os netos do sapateiro são actualmente barões, e esperam sair viscondes na primeira fornada. Tudo isto é verdade.» (OC I, p. 281).

Se implicitamente, pelas razões expostas, o epílogo constitui um índice de veracidade, essa função é frequentemente redobrada, quando se torna o lugar de reencontro entre o autor e o seu informador, a personagem-fonte apresentada na introdução, geralmente com o objectivo de colher as tais informações complementares, fechando assim as molduras que acima descrevemos. E esses finais podem também constituir lugares de ligação à realidade extradiegética, não só através da coincidência temporal traduzida pelo uso do presente deíctico, mas também através da exploração da deixis espacial, em que o narrador, a partir do espaço da enunciação, estabelece uma referência exofórica a um elemento espacial que permanece como testemunha dos acontecimentos. Um bom exemplo desse processo é-nos oferecido pelo final do conto “Aquela Casa Triste...”:

Lá está em cima aquela casa triste... O brasileiro que a comprou não a quis habitar. As janelas nunca mais se abriram. O vestido, que despiram do cadáver de Deolinda, pende ainda da espalda do canapé em que ela morreu.» (*Noites de Insónia*, OC XIV, p. 759).

O final da narrativa “A Mulher da Azinhaga”, retomando a situação interlocutiva estabelecida na introdução, obedece ao mesmo processo de construção:

Repara bem naquela criatura da azinhaga do Arco do Cego, e ali tens Maria Ângela.
Adivinhaste uma dor que eu não sei esboçar, minha amiga. Descreve-a tu; dá-nos esse quadro piedoso do tesouro de tuas dores: diz-nos tu o mistério daquela flagelação

de vinte e cinco anos. Eu descobro-me diante da mártir, enquanto tu lhe levas uma esmola de pão, e outra para a alma. Diz-lhe daquelas palavras com que me tens feito erguer a fronte desalentada, e procurar no Céu o Senhor que te mandou a este desterro, minha providência! (*Cenas Inocentes da Comédia Humana*, OC XIII, p. 1121).

O fecho da novela “O Comendador” é também exemplificativo dessa característica:

Belchior Bernabé exigiu como dote de sua mulher o estábulo dos bois edificado sobre os alicerces da casa onde fora recolhido e aquecido ao seio da tecedeira. Ali, onde foi cabana de candura e oração, está hoje um palacete com as mesmas coisas divinas, acrescentadas pela felicidade do amor. Vê-se de longe o palácio do comendador Belchior; e lá ao pé, no interior do palácio, as pompas da arquitectura e das decorações desaparecem deslumbradas pelo que há de imortal nas obras humanas: a virtude. Lá está o abade resignatário de Santa Maria entrevado: mas todas as manhãs é transferido da cama para a cadeira que lhe fez o seu Belchior Júnior, aquele rapaz que não resiste à vocação de carpintejar, e está fabricando uma nova cadeira de rodas e molas para o seu velhinho. (*Novelas do Minho*, OC VIII, p. 83-84).

A descrição da cena final, cujo presente iterativo corresponde à função de reticências do epílogo, está marcada pelo presente deíctico associado a um espaço referido deícticamente a partir do “aqui” da enunciação. E quando a coordenada espaço-temporal da enunciação implica a presença do narratário, estamos uma vez mais perante a metalepse: «Une *illusion* consistant à recevoir la fiction comme une réalité, et pour contenu le franchissement illusoire de la frontière qui les sépare.» (GENETTE 2004: 51)¹³⁰. Vejamos um dos melhores exemplos — o final da narrativa “O Cofre do Capitão-Mor”, das *Noites de Insónia*:

Álvaro Pacheco de Andrade, neste ano de 1874, tem 49 anos, e é conhecido pelo fidalgo de Real de Oleiros. Aquela senhora de tez morena, com cinco formosos filhos, que brincam à volta de outra senhora de 70 anos, é a esposa de Álvaro, e filha de José Maria Guimarães. A dos cabelos brancos, que alvejam na fronte como a coroa de açucenas de uma santa, é a viúva daquele galhardo e infausto D. Juan, assassinado em 1843. O sacerdote ancião, que parece ser da família, é aquele abade que nos leu a *Revista Universal Lisbonense*, e a quem eu devo e agradeço os comentários ao fogo e pungente artigo, que me parece ser do meu prezado mestre e adorador amigo visconde de Castilho. (OC XIV, p. 883-884).

Transgressão, artifício, ficção, a metalepse é, no entanto, “part of a narratorial metaphors of immersion in the fictional world that attempts to make believe that this

¹³⁰ GENETTE, Gérard (2004) – *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil.

fictional world is real — at least for the time while readers are engaged in the reading process.” (FLUDERNIK 2003: 11)¹³¹. Operadora da diluição de níveis narrativos, a metalepse opera também uma ilusão da abolição das fronteiras entre ficção e realidade, marcando um contínuum que visa dotar os conteúdos diegéticos do estatuto de conteúdos factuais: «É a realidade supostamente extradiegética a encorporar-se na diegese para a completar.» (COELHO 2001: 421).

Outro exemplo da tematização metadiscursiva do epílogo, com uma metalepse que visa envolver o leitor no universo diegético, puxá-lo para dentro da ficção, como se de realidade se tratasse, ocorre em *Estrelas Propícias*:

Lá vão catorze anos.
Não me consta que tenha morrido algum dos personagens que há instantes vimos tão alegres nas margens do Lima.
Conhecem romance em que tenha morrido tão pouca gente? Eu não! (...)
Está ainda solteira Elisa, a irmã mais nova de Corina. Tem hoje trinta e um anos. É ainda formosa. Se o leitor é solteiro e rico... (não será mau que seja rico, para maior segurança), pode dar a este romance um suplemento, casando com aquela senhora, que está aqui em Lisboa. Eu de muito boa vontade, na segunda edição deste romance, darei a possível imortalidade ao acto. (OC IV, p. 321).

É de notar, neste exemplo, o tratamento irónico, metaficcional, que o narrador dá à metalepse, realçando indirectamente o outro aspecto do paradoxo que caracteriza esse recurso — um artifício, uma ficção, sem deixar de servir o efeito de verdade, “an imaginative transfer into the impossible” (FLUDERNIK 2003: 11), tal como outros artifícios narrativos.

O autor chega mesmo a interpelar indirectamente, em jeito de dedicatória, uma personagem da história, passando do nível do enunciado para o nível da enunciação:

Creio que é viva ainda a bisneta de D. Isabel Teresa de Sousa Quintela. Se este livrinho lhe chegar às mãos, indulte o pecado de murmuração da vida alheia a um velho que, tendo sete anos de idade, a beijou na face quando S. Exc.^a contava algumas horas de existência.

Oh!... mas, afinal, que imensa tristeza me deixam no coração estas páginas!... (“O Livro 5º da Ordenação, Título 22”, *Noites de Insónia*, OC XIV, p. 717).

¹³¹ FLUDERNIK, Monika (2003) – «Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode.» In: *Style*, Winter. <URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005/>. (Consult. 20/10/2010).

A função atestadora da veracidade cometida ao epílogo, através da ilusão de realidade provocada pela abolição das fronteiras entre texto e realidade, pode ser reforçada pela referência a um objecto ou um espaço que permanece como testemunha dos acontecimentos narrados. Em *A Enjeitada*, depara-se-nos o seguinte epílogo:

Alfredo Gassiot ainda vive. Tem oitenta e três anos. É o último general de Napoleão que a morte não ousa ferir entre duas vidas que o defendem.

A condessa e Flávia são duas senhoras idosas que muitas vezes ajoelham no cemitério do *Père-la-Chaise* diante de um moimento de mármore negro, cujo epitáfio diz:

O CAPITÃO ERNESTO GASSIOT,
NASCIDO EM 1808

MORTO NAS CAMPANHAS DA RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL,
AOS 2 DE ABRIL DE 1834.

AQUI JAZ.
(OC V, p. 353).

Exploremos um pouco mais esse mecanismo de autenticação manejado por Camilo com base no processo de referência aos elementos físicos que compõem o espaço onde a acção se desenrola. Segundo o pacto realista, a criação do efeito de real no romance passa pela construção de um mundo ficcional mimeticamente decalcado do mundo real, cujos elementos entram na narrativa mediante actos de referência. O enraizamento da acção no espaço pode assumir uma modalidade explícita de referência a espaços reais, concretos e identificáveis, como se o romance importasse o real, o absorvesse, de modo a obter uma veracidade susceptível de provocar a adesão do leitor, pela força da identificação com o mundo representado. É geralmente assim que procede Camilo, para quem “a realidade paisagística observada numa perspectiva romântica, ora com olhos de poeta, na evocação de felicidades passadas ou na contemplação das belezas presentes, ora numa perspectiva perversora de negação irónica, dava-lhe elementos fundamentais para a construção do seu mundo ficcional, miraculosamente modificado através da arte (...)” (CASTRO 1987: 89)¹³². Procedendo como se as personagens que povoam os seus universos diegéticos tivessem existência real, é sobre a construção do espaço segundo esse modelo referencial

¹³² CASTRO, Aníbal Pinto de (1987) – «A paisagem do Minho na ficção camiliana». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III série, 9-10, Dezembro, p. 79-101.

que Camilo erige os seus mundos ficcionais, e é em grande parte através dela que cria essa ilusão realista em que procura assentar o pacto de leitura das suas narrativas: «La localisation produit la véracité du texte. Les traits constitutifs de la localisation, initiale et continue, du texte répondent de la nécessité de celui-ci de se donner pour vrai.» (GRIVEL 1973: 104). A utilização de elementos da orografia, da hidrografia e da toponímia, muitas vezes ligados à geografia por onde se estendeu a sua biografia, permite-lhe “a construção de uma realidade e de uma verosimilhança susceptíveis de dar ao texto uma credibilidade suficiente para amarrar o leitor, mediante a adesão profunda, à obra que lê.” (CASTRO 1987: 89).

A ilusão é tanto maior quanto mais directo for o processo de referência. Assim, ela intensifica-se quando, em vez de uma referência absoluta, encontramos actos de referência relativa ao contexto de enunciação, ou seja, referência deíctica no discurso do narrador. Sendo uma modalidade de referência directa, a deixis tem o poder de tornar mais presente, mais consistente e mais concreta a realidade contextual; constituindo uma modalidade de referência exofórica, a deixis apresenta-se como uma abertura do texto à realidade circundante:

La deixis spatio-temporelle réunit un ensemble de fenêtres de la parole sur le monde; dans le discours écrit cette façade ouverte n'est le plus souvent que trompe-l'oeil: c'est un effet de réel, plus ou moins autoritaire (...). En jouant la carte de la réflexivité, la deixis introduit dans le discours la consistance des choses. (JAUBERT 1990: 115)¹³³.

Retornando à viagem auto-reflexiva que Camilo desenvolve em *Vinte Horas de Liteira*, depara-se-nos uma passagem, pela voz de António Joaquim, quando anuncia a segunda narrativa (“Maldito seja entre vós aquele que jogar”), em que é projectado mais um dos traços característicos dos processos narrativos camilianos — a atestação de verdade através da apresentação de uma “prova material”: «— Aquele dinheirão inventaste-o tu? Pois olha que eu sei uma história em que apareceu muito dinheiro debaixo de uma tábua, algum do qual eu possuo, e agora mesmo podes ver uma amostra. Aqui tens.» (OC IV, p. 1005). Inserido no nível de enunciação correspondente à interlocução António Joaquim /

¹³³ JAUBERT, Anne (1990) – *La lecture pragmatique*. Paris: Hachette.

Autor, o enunciado transcrito caracteriza-se por um investimento deíctico, particularmente em destaque na referência ostensiva a um objecto pertencente ao universo diegético da história que vai ser narrada, com a função de reforçar a probidade do narrador, pelo valor de prova material da verdade, que lhe é atribuído. Ao mesmo tempo que exerce essa função de atestação, um enunciado deste tipo, concretizando um acto de proposição da narrativa, não deixa de cumprir uma função apelativa, captando a atenção e o interesse do destinatário directo e, por via dele, do leitor (destinatário indirecto) para uma história que tem o selo de verdade comprovável. A referência directa a esses vestígios materiais e documentais das histórias está também marcada por uma função enunciativa, ao servir de articulador enunciativo, motivo desencadeador da própria narração, através da motivação de um contrato enunciativo dentro do quadro interlocutivo em que ocorre, como se verifica na “História de um Brilhante”: «— Esta pedra — observou o meu amigo, mostrando-me o anel — também tem história. Pertencia aos brilhantes de minha prima Adriana.» (*ibidem*, p. 1086). Vestígio, prova ligada ao final da história, o objecto mostrado desencadeia, como motivo “embraizador”, o início da narração. A narração, em Camilo, começa muitas vezes pelo fim da história, por elementos que permanecem no presente como testemunhos das transformações das personagens e dos desfechos das intrigas. O concreto, porém, corresponde, com mais frequência, a um espaço, um elemento físico pertencente à paisagem, que “viu” os acontecimentos ali passados. É o que se verifica na proposição da narrativa “A Cruz do Outeiro”, acompanhada da habitual referência ostensiva: «— Tem um bonito romance aquela cruz — disse António Joaquim. — Chamo-lhe eu bonito, porque encerra uma sublimada filosofia.» (*ibidem*, p. 1037). Nessa função do espaço, sobressaem particularmente as casas. É assim que o concreto do espaço se associa ao concreto do tempo e ao concreto histórico, na proposição da narrativa “Amor de Freira”:

António Joaquim apontou com o dedo uma casa destelhada, rota, e destroçada de balas, entestando com o monte.

— Ali morreu meu tio Carlos Leite há vinte e oito anos, em 30 de Setembro, horas depois do desesperado assalto às linhas do Porto, em dia de S. Miguel — disse António Joaquim» (*ibidem*, p. 1128).

Coisas, lugares, casas — objectos do mundo real associados ao fazer das personagens, às transformações diegéticas e às situações finais das histórias — constituem, pois, elementos importados para a diegese, não só com a função de participarem na construção mimética do espaço onde evoluem as personagens, contribuindo para o efeito de real, mas principalmente com uma função testemunhal, através, frequentemente, de actos de referência deíctica que reflectem o gosto camiliano do concreto¹³⁴, ligado à preocupação com a garantia da veracidade das histórias narradas; os actos de referência, de que são alvo elementos do real pretensamente extratextual e verdadeiro, como que veiculam indirectamente actos de afirmação da veracidade. O “ter estado lá” das coisas, que caracteriza o “efeito de real”, segundo Barthes (1984: 94-96)¹³⁵, significa, nas suas palavras, “somos o real” e, indirectamente, por paráfrase ilocutória, “provamos que é verdade”, dado o valor pragmático implicitamente atribuído a essas referências; “a carência do significado em proveito do referente” (BARTHES 1984: 95-96), que está na base do efeito de real, torna-se ainda mais evidente quando as coisas são designadas por referência deíctica, atendendo a que os deícticos são unidades referencialmente “vazias”, que só adquirem significado pleno no contexto de enunciação, tanto mais que Camilo manifesta uma tendência para representar de forma dramática ou directa situações de enunciação, incluindo a situação que forma o nível da enunciação primária, protagonizada por autor e leitor. Ao tornarem-se concretas as situações de comunicação, através da enunciação directa ou da enunciação citada, é promovida a referência deíctica, a qual, cada vez que se concretiza, gera um efeito de presença que intensifica o enraizamento da diegese na realidade, com benefício para a exploração do efeito de verdade. Estamos perante mais um processo de autenticação da diegese, mais uma figura nessa retórica de atestação da verdade.

A referência deíctica pode ser descrita e analisada tomando como critério os níveis de enunciação em que ocorre o acto de referência, em relação com o grau variável de efeito

¹³⁴ «O Camilo destes trechos (...) distingue-se pelo gosto do concreto (concreto dos lugares, concreto das presenças de narrador e narratário), por uma espécie de culto religioso de certos lugares marcados pela fatalidade – e ainda, afinal, por um sentimento romântico da paisagem que nem sempre lhe tem sido reconhecido.» (COELHO 2001: 427).

¹³⁵ BARTHES, Roland (1984) – «O efeito de real». In: AA.VV., *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 87-97.

de presença. No nível intradiegético, temos, naturalmente, actos de referência subjectiva, centrados nos *eus* das personagens. As situações de interlocução intradiegética tornam-se, porém, mais concretas sempre que, recorrendo ao modo mimético, o autor as representa directamente em discurso citado, enraizando-as num tempo e num espaço, muitas vezes representado através de elementos deícticos, que referem segmentos da realidade ligados às histórias narradas. A situação de enunciação, coincidindo com o enunciado, por meio da representação mimética própria do discurso citado, adquire um sentido mais presente, mais concreto e permite um mais forte enraizamento referencial, com a exploração de actos de referência deíctica, que é precisamente uma modalidade de referência directa. A diegese de “O Cofre do Capitão-Mor” (*Noites de Insónia*) é transmitida por meio de uma narração intradiegética resultante de uma situação enunciativa desse tipo:

O homem, concluída a guerra do Paraguai, liquidou quinhentos contos, e retirou-se com esposa e filha para Mondim de Basto, sua pátria.

Passou, acaso, um dia por perto das ruínas de um casarão, reparou na pedra de armas que encimava um vasto portal de quinta, e perguntou de quem eram aqueles pardieiros.

O abade, a quem a pergunta era feita, respondeu:

— São da fazenda nacional, que se está cobrando há trinta e dous anos, de uma dívida antiga de impostos e respectivos juros e custas.

(...)

— Acho que os donos destes pardieiros eram fidalgos, porque tem armas reais à porta — voltou o brasileiro pouco versado em heráldica.

— Estas armas não são as reais — explicou o padre —, é o brasão de Pachecos e Andrades, muito ilustres senhores deste paço, que, em bons tempos, se chamou a honra de Real de Oleiros.

— Caíram em pobreza?

— Sim, senhor; mas pobreza que tem uma história interessante. (OC XIV, p. 867).

A referência construída no texto citado é intradiegética, tendo como centro deíctico as personagens. O autor e o leitor, de certo modo, ficam fora do centro de referência, permanecendo como meros espectadores, na moldura do quadro de referência; o concreto representado por referência deíctica está dentro do texto; o universo de referência é construído internamente pela ficção, ficando encerrado nos limites do texto. Quando, porém, um dos actantes da situação intradiegética é o próprio autor, que se transforma em centro de referência, produz-se um maior grau de envolvimento do leitor; com a coincidência entre narrador-autor e personagem, esbate-se a fronteira diegética, produz-se

um efeito de economia de níveis narrativos e o leitor, pólo extratextual, fica mais próximo do universo representado, que, através de actos de referência directa ou deíctica, se torna mais presente ou concreto, até porque, nessa forma narrativa homodiegética, são frequentes os deslizes do *tipo narrativo autoral* para o *tipo narrativo actoral* (LINTVELT 1989: 38). Tal sucede principalmente naquelas “narrativas-moldura” que introduzem uma narrativa principal encaixada. Ao representar-se o autor como personagem, em diálogo com outras personagens, dá-se uma mudança de registo enunciativo da história para o discurso, criando-se uma cena enunciativa centrada num “aqui” e “agora” que determina processos de referência deíctica a espaços e objectos. São esses espaços e objectos que funcionam como elementos catalisadores da narração principal, ao despertarem no autor um “querer saber” que o torna destinatário do objecto “história”, de que o interlocutor será o destinador. Na “Advertência” de *A Doida do Candal* temos uma ilustração desse processo. A passagem da narração ao diálogo corresponde à passagem da história ao discurso e, conseqüentemente, a referência absoluta ao tempo e ao espaço dá lugar a uma referência deíctica:

Em 1866, na belicosa cidade do Porto, defrontavam-se de espada nua dois escritores portugueses de muitas excelências literárias e grande pundonor.

Correu algum sangue. Deu-se por entretida a curiosidade pública e satisfeita a honra convencional dos combatentes.

Alguns dias volvidos, ia eu de passeio na estrada de Braga e levava comigo a honrada companhia dum cavalheiro que lustra entre os mais grados das províncias do Norte.

No sítio da “Mãe-d’-Água” apontei na direcção dum plaino encoberto pelos pinhais e disse ao meu companheiro:

— Foi por ali que há dias a “Crítica Portuguesa” esgrimiu com o “Ideal Alemão”.

— Ah! — disse o meu amigo, sofrendo as rédeas do cavalo — foi ali a brincadeira? (OC VI, p. 5).

Testemunha dos acontecimentos, a realidade do espaço, designado por referência absoluta, primeiro, e deíctica, depois, torna presente uma realidade de factos, conhecidos dos interlocutores, ocorridos num passado recente em relação ao presente da enunciação representada; esse espaço é, a seguir, designado como testemunha de acontecimentos mais remotos, que constituem um saber dominado apenas pelo “cavalheiro ilustre” e que formam a diegese doada em manuscrito:

— Pois decerto não tem notícia de duelos de morte em Portugal? — tornou o cavalheiro.

— Não tenho.

— Venha cá.

E, dizendo, quebrou a rédea para a direita da estrada, atravessou o paul que circunda a “Mãe-d’Água” e parou rente do socalco divisório de um vasto pinhal.

E ali, apontando para uma clareira da mata, disse-me:

— Olhe para acolá. Hei-de contar-lhe um ou dois combates singulares e fatais que estes pinheiros mais velhos viram travar-se há cinquenta anos naquele sítio. (*Ibidem*, pp. 5-6).

N’ *O Romance de um Homem Rico*, são dois os elementos do espaço que se tornam objecto de uma referência deíctica, a qual se inscreve no processo narrativo de aproximação do autor à história, por meio do seu protagonista, o Padre Álvaro. O primeiro é uma casa. Da focalização centrada no autor decorre a referência deíctica, no quadro do diálogo entre o autor-personagem e a personagem Padre Álvaro; daí emana também, no plano da enunciação primária (autor-leitor), a descrição da casa e, sobretudo, a descrição da reacção do Padre, a qual suscita curiosidade no autor e, por via da sua subjectividade, no leitor:

Defronte, a duzentos passos, vi uma casa nobre, toda ladrilhada de amarelo, com as suas três chaminés pintadas de azul, e brasão de armas, retocadas de novo, no triângulo em que remata o frontal do edifício.

— Quem vive naquela bonita casa? — perguntei eu.

— Aquela casa é de um comerciante de Lisboa — respondeu o padre. — Foi dos que foram donos desta em que vivo...

Observei no semblante do padre a mudança de cor, e muita tristeza no olhar para uma das janelas do palacete. Dava a cuidar, pela insistência com que fitava a janela, que devia alguém aparecer ali; mas tanto aquela, como todas as mais, estavam fechadas, e nenhum sinal de vida, senão o chilrear das andorinhas ao longo das cornijas da casa, podia responder à observação atenta do meu amigo. Não era observação, era absorvimento, por motivos que o leitor saberá oportunamente. (OC III, p. 16).

A outra notação concreta recai sobre uma árvore, mais um elemento marcadamente ligado à história, mais uma peça no despertar da curiosidade do autor e do leitor:

— Almoçemos aqui. O meu mais longo passeio, há vinte anos, é até este ponto do mapa-múndi. São estas as belezas únicas, que eu mostro aos meus raros hóspedes. Esse álamo, a que o Senhor encosta o ombro, plantei-o eu em 8 de Junho de 1832. Tem vinte e dois anos.

Reparei noutra árvore próxima, e vi duas iniciais: *L. A.*, quase ilegíveis pela sobreposição da casca.

— E estas letras escreveu-as também o Senhor padre Álvaro?

— Também. (*Ibidem.*, p. 21).

Ligada ao modo mimético, à dramatização da cena, a referência deíctica tem o poder da hipotipose retórica, de colocar diante do leitor (*ante oculos*) o espaço representado, tornando-o testemunha da sua presença. A referência ao espaço e à árvore, centrada no locutor Padre Álvaro, sugere o desvelar da sua subjectividade, realçando o tom confessionalista que vai caracterizando esta narrativa preambular, confidência que se vai tornar a motivação para a narrativa principal.

Focalizado pelo narrador-autor, protagonista de narrativas-moldura, o elemento “casa” é frequentemente motivo desencadeador de um contrato enunciativo em que assenta a narração produtora da narrativa principal. O real concreto, testemunha dos acontecimentos, credibiliza a história e credibiliza o próprio acto narrativo, naturalizando-o e justificando-o — caução do enunciado e caução da enunciação:

Uma vez, em um desses passeios, ao cerrar da noite, fiz reparo num grande pardieiro descolmado com dous descancelados portais que roçavam pelo beiral do tecto.

— Aqui vive gente, padre Francisco? — perguntei.

— Não. Este casarão era a corte da arreata do João do Couto. Mal o conheci, mas ainda me lembro de o ver à frente de vinte machos deste tamanho.

E, dizendo, levantava o braço três palmos acima da própria cabeça. (“O Degredado”, *Novelas do Minho*, OC VIII, p. 323).

Os motivos arquitectónicos estão particularmente ligados a narrativas introdutórias baseadas na deambulação do narrador-autor. Objecto de observação traduzida em enunciados descritivos subordinados ao ponto de vista do autor, são elementos representados numa disjunção entre o narrador-autor e o narrador-personagem, núcleos de um “código hermenêutico” que sustenta a moldura narrativa, ao gerarem um “querer saber”, uma lacuna que a narrativa principal vai preencher. É assim na “História de Uma Porta”, em que a porta, motivo desencadeador da narração, é descrita segundo o passado da experiência autobiográfica, tornado presente através de uma referência deíctica (“isto”) que simula a coincidência entre a enunciação e o enunciado, realçando, por reformulação metadiscursiva, a falta de propriedade referencial da palavra “porta”:

Rebentei, pois, à porta... À *porta*? Hei-de eu chamar porta a isto?

Era o lavor mais primoroso que meus olhos tinham visto. Um luar brilhantíssimo alumiava a vulto aqueles rendilhados, festões, laçarias, refendimentos, figuras e relevos do mais luxuoso cinzel. Era alteroso o portão. As ombreiras eram colunas recebendo nos capitéis uma cúpula triangular recamada de florões, com grande folhagem, donde surdiam anjos dedilhando cítaras, e outras figuras emblemáticas, que eu não enxerguei se eram faunos ou santos. (*Noites de Lamego*, OC XIII, p. 1020).

O espanto do narrador-personagem, revivido, tornado presente pelo investimento apreciativo que caracteriza o discurso descritivo do narrador-autor — oscilação enunciativa bem patente na enálage que o uso do demonstrativo “isto” representa — projecta-se no leitor, cuja curiosidade aumenta à medida que vai sendo sentida pelo narrador, no momento em que transpõe a porta e se depara com a humildade do resto da casa: é o “assédio constante ao leitor”, na feliz expressão de Sérgio Sousa (2009: 39). Narrador-personagem e leitor tornam-se destinatários do saber transmitido pelo narrador intradieético, numa cena interlocutiva dramatizada e plena de referências deícticas:

O tio padre lá disse a sua ideia aos pedreiros e começou pela porta. Dois anos andaram a picar! Cada uma daquelas engenhocas mais pequenas que vossemecê ali vê, levava duas semanas a fazer. Há ali pedra que veio lá da capital, e, posta ali de mão-de-obra, custou para riba de dois mil cruzados. Lá estão os assentos no caderno: podem-se ver.

Acabou-se a porta, e alargou-se metade da casa, que pegava à outra por uma varanda. O palácio havia de romper por ali fora, e depois lá adiante fazer um cotovelo, e desandar pela outra metade. (*Ibidem*, p. 1024).

A história que forma o “Sexto Casamento” conhece um processo semelhante de introdução, com o narrador-autor a representar-se como personagem, centro de focalização a partir do qual se realça o contraste observado entre a profissão de barqueiro e as condições de vida do seu anfitrião: «Fui e encontrei um certo aconchego, que me não parecia de lavrador, e menos ainda de quem se dava ao esforçado trabalho de barqueiro em estação de tamanho perigo.» (OC VIII, p. 1054).

Já no “Oitavo Casamento” é uma frase enigmática, manuscrita num livro, que funciona como elemento catalisador da narração principal, a cargo do padre João de Pençalves, o destinador do saber requerido pelo autor em consequência da observação do

livro. A referência anafórica dá lugar à referência deíctica, com a passagem da história ao discurso, formado pelo diálogo:

Fui à livraria, e li os rótulos de alguns livros de teologia dogmática e história eclesiástica. Subi a uma cadeira para examinar os mais altos, e vi entre estes um, cujo letreiro corria em todo o comprimento da lombada, e se intitulava: *Obras de Gil Vicente*. Desacomodei as aranhas, que marinavam para o tecto como apavoradas do insólito ataque à sua propriedade de teias e moscas. Tirei a custo o livro, e sentei-me a examinar com admiração os caracteres góticos que eu nunca tinha visto: era a primeira edição.

No alto da segunda página estavam escritas, a letra de mão, estas palavras: ESTE FOI O LIVRO DA MORTE.

Quando o padre voltou de rezar, estava eu ainda sem poder desfitar os olhos daquela misteriosa nota. Levantei-me, com o livro aberto, e disse ao padre João:

– Tenho estado a cismar com isto: *Este foi o livro da morte!*...

Será indiscreta curiosidade perguntar o segredo destas palavras?

– Eu vou contar-lhe a significação dessas palavras começando pela história desse livro – disse o clérigo, sentando-se na sua cadeira, e encostando ambos os cotovelos à mesa, e o rosto às mãos. — Repare na última página, e verá aí outra inscrição curiosa.

Observei, e li o seguinte: *Este Gil Vicente é do marquês de Vila Real, O qual lhe foi dado por seu primo arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha, em 1638.* (OC VIII, p. 1085).

Já vimos como a diegese de *As Três Irmãs* é obtida pelo autor a partir da observação de uma sepultura, que chega a ser representada *in praesentia*, segundo uma narrativa preambular centrada no autor-personagem, centro focalizador do elemento descrito e centro deíctico na situação de enunciação com o leitor:

Está ali uma sepultura, singelamente gradeada, sem inscrição alguma.

Encostado àquelas grades me detive muitas horas em diversos tempos. Levado da minha impertinente curiosidade, perguntei ao guarda quem fossem, ou de que família fossem as pessoas ali sepultadas. (OC III, p. 197).

O advérbio de lugar “ali” e o demonstrativo “àquelas” apresentam um funcionamento referencial mais deíctico, contextual ou exofórico, do que anafórico, co-textual ou endofórico. Tal funcionamento configura uma vez mais um processo metaléptico, inscrevendo o leitor na diegese, no mesmo nível a que pertencem os elementos designados. Aí temos o grau máximo de presença do leitor, que é introduzido simultaneamente na enunciação e na diegese, graças à simulação de coincidência entre enunciação e enunciado. O leitor já não é um mero espectador da diegese; torna-se

testemunha interna, assiste do lado de dentro: «El *aquí* implica una traslación de Mahoma a la montaña», segundo a descrição fundadora de Karl Bühler dos fenómenos relacionados com a deixis (1967: 217)¹³⁶, “uma transposição da eu-*origo* ao lugar descrito”, segundo a paráfrase de Kate Hamburger (1986: 89)¹³⁷. A enunciação primária torna-se explicitamente simulada como directa; actantes da enunciação ficcionalmente representados *in praesentia*, narrador e leitor transformam-se, por metalepse, em actores do enunciado. A narração, diferida por natureza, torna-se directa, por meio de uma ficção marginal:

D’une part, le narrateur se présente comme le contemporain de chacun de ses lecteurs: (...) il se donne allures d’un conteur qui s’adresse oralement à son public et occulte ainsi l’intervalle temporel qui existe entre la production du texte et sa lecture. D’autre part, il crée un fiction marginale dans laquelle lui-même et le lecteur sont décrits comme les contemporains des personnages de l’univers narré. (VUILLAUME 1990: 30)¹³⁸.

Os actos de referência, centrados nessa cena de enunciação, tornam-se directos e os referentes ganham o concreto, a consistência da realidade: «La réflexivité versée dans les énoncés donne aux référents, y compris imaginaires, une consistance de réel.» (JAUBERT 1990: 109).

O quadro inicial donde decorre a narração do conto “A Mulher da Azinhaga” (*Cenas Inocentes da Comédia Humana*) é também construído sobre a coincidência entre situação de enunciação e situação do enunciado, formada por um espaço a que deicticamente se refere o locutor-autor. Aqui, porém, a situação de enunciação inclui um destinatário directo, um alocutário interpelado pelo autor, representado textualmente quer pela primeira pessoa do plural (“nós” inclusivo), quer pela segunda do singular. O texto começa directamente com uma enunciação citada, baseada numa relação de co-presença entre o autor e esse destinatário directo. O leitor, excluído da situação representada, é apenas testemunha dela. Dá-se, portanto, um desdobramento de níveis enunciativos, em que o locutor e o alocutário são personagens de um nível enunciativo incluído na enunciação extradiegética autor/leitor e que, por sua vez, inclui o nível hipodiegético a que

¹³⁶ BÜHLER, Karl (1967) – *Teoria del lenguaje*. 3ª ed. Madrid: Revista de Occidente.

¹³⁷ HAMBURGER, Käte (1986) – *A lógica da criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

¹³⁸ VUILLAUME, Marcel (1990) – *Grammaire temporelle des récits*. Paris: Les Éditions de Minuit.

pertence a personagem do título — estrutura cuja complexidade resulta num jogo de reflexos, que favorece a manifestação oblíqua de uma função expressiva ou emotiva de sentido autobiográfico:

Aqui temos a nossa suspirada azinhaga, o horizonte lindo das nossas moderadas ambições, e a cruz de pedra tosca, onde fitámos os olhos lagrimosos naquela tarde.

Assenta-te neste combro, aonde eu vim, sozinho, duas vezes assentar-me, e cismar contigo, até que a saudade, o remorso, e a desesperação me abafaram o desafogo do gemido.

Ali, naquela devesa, espojava-se o nosso cão, e, de contente com a frescura das searas, vinha, a intervalos, lambe-nos as mãos.

«Quando me tornarás a ver! Talvez que nunca!» dizias tu ao teu segundo amigo neste mundo, ao fagueiro animal, que se te enroscava aos pés.

Ali está ainda, com o açafate dos bolinhos sobre os joelhos, aquela mulher de aspecto amargurado. Passaram já dois anos alvejando-lhe as cãs, e arrugando-lhe a pele do rosto que as lágrimas haviam desmaiado. (OC XIII, p. 1109).

Esse jogo de reflexos atinge um carácter enunciativamente ainda mais complexo, se tivermos em conta que, na situação presente, é evocada uma situação anterior protagonizada pelos mesmos actantes, recuperada e revivida através de citações; e depois é ainda recuperada outra situação, também ela de interlocução, desta vez entre o autor e um amigo, fonte da diegese, que explica a situação de Maria Ângela, a mulher da azinhaga. Na “Conclusão”, o processo enunciativo volta a centrar-se no presente deíctico partilhado pelos dois interlocutores: «Repara bem naquela criatura do Arco do Cego, e ali tens Maria Ângela.» (*ibidem*, p. 1121). A deixis espacial, *in praesentia*, acaba por constituir uma ficcionalização, por metalepse, da verdadeira deixis: uma deixis *in absentia*, espaço partilhado, universo intersubjectivo, emocional, comum aos dois actantes da enunciação, aos dois actores de uma história obliquamente, poeticamente, narrada — aspecto reflectido no recurso a possessivos como “a *nossa* suspirada azinhaga” ou “das *nossas* moderadas ambições”. Aliás, o título originalmente atribuído ao texto (“Aquela Mulher da Azinhaga”)¹³⁹ constitui uma marca suplementar dessa referência a um espaço subjectivo, já que o valor deíctico do demonstrativo é mais de natureza emotiva do que de natureza espacial. O efeito de confiança obtido por meio desta construção enunciativa está bem

¹³⁹ Cf. COSTA, Júlio Dias da (1925) – *Palestras camilianas*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, p. 118.

patente no início de outra narrativa que nela se baseia, como se de discurso epistolar¹⁴⁰ se tratasse — “Impressão Indelével” (*Duas Horas de Leitura*): «Nunca te contei, meu caro Barbosa, o fecho ou desfecho duma afeição dos meus quinze anos? Creio que não; estás farto das confidências do homem» (OC XI, p. 291). O leitor, destinatário indirecto, permanece fora da situação de enunciação, ainda que acabe por ser ele o destinatário visado, em relação ao qual o destinatário directo é apenas intermediário, num processo que constitui um “tropo comunicacional”¹⁴¹.

Outra forma de tornar mais presente ou concreta a situação do enunciado consiste em fazê-la coincidir com a situação da enunciação, a produção do texto, centrada no sujeito de enunciação representado pelo escritor. Desse modo é construída a abertura do conto “Aquela Casa Triste...” (*Noites de Insónia*):

A casa grande das quinze janelas branqueja no espinhaço do monte.
As janelas fecharam-se há seis meses, ao mesmo tempo que duas sepulturas se abriram.
A sepultura do *Africano* que chegava ao cemitério, quando a filha expirava; e a sepultura de Deolinda, quando o sino dobrava ainda nos funerais do pai.

Ao homem, que morreu naquela casa triste, chamavam o *Africano*.
Estou-a vendo daqui.
As vidraças reverberam o sol poente.
Eu, há hoje dez anos, vi abrir os alicerces daquela casa. (OC XIV, p. 739).

A referência ao espaço, função narrativa e testemunha da acção, é feita subjectivamente, por meio de deícticos, a partir do locutor-escritor, que coloca, por metalepse, o leitor na cena de enunciação (“Ao homem, que morreu naquela casa triste, chamavam o *Africano*.”). Gera-se uma ilusão de ausência de fronteiras entre o texto e a realidade:

¹⁴⁰ «Lembras-te dum romancezinho que te escrevi em forma epistolar antes da minha ida a Viana? É o da “minha Maria da infância”. Vê se me achas as duas Auroras, e manda-mas, porque vai entrar na 2ª edição das *Duas Horas de Leitura*.» CABRAL, Alexandre (recolha, prefácio e comentários) 1984 – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. I, Lisboa: Livros Horizonte, p. 184 (sublinhado nosso).

¹⁴¹ Cf. *supra*, p. 118.

(...) dans les romans, le recours au moment de la production du texte vise le plus souvent un effet bien précis. En faisant allusion à sa propre époque, l'auteur cherche à suggérer l'existence d'une continuité entre le temps où se déroulent les événements fictifs du récit et celui où ont lieu les faits bien réels dont ses lecteurs peuvent être les témoins. (VUILLAUME 1990: 27).

O espaço da enunciação escrita, polarizado pelo locutor-escritor, chega mesmo a ser representado em coincidência com o espaço da história, como na introdução de “O Cego de Landim” (*Novelas do Minho*), toda ela centrada no “aqui” e “agora” da enunciação: «Foi há treze anos, em uma tarde calmosa de Agosto, neste mesmo escritório, e naquele canapé, que o cego de Landim esteve sentado.» (OC VIII, p. 89).

A representação concreta da enunciação favorece a representação concreta do enunciado, do elemento diegético que permanece como vestígio ou prova da realidade narrada. Uma vez mais, através da deixis, abrem-se as janelas do texto para o real.

Em alguns casos, a metalepse é desenvolvida e explicitada, de modo a estruturar toda a descrição de um espaço, ficcionalmente percorrido pelo autor na companhia do leitor. É o “narrador-cicerone” (COELHO 2001: 426), que guia o leitor pelos lugares da história, que lhe põe diante dos olhos o espaço testemunha dos acontecimentos, obtendo um efeito de presença que dá à narrativa o carácter de história vivida, real, processo que poderíamos assimilar à figura retórica designada por *evidentia* ou “hipotipose”, cujo funcionamento, como explica H. Lausberg (1991: II, 233), passa pelo recurso aos deícticos: «El empleo de los advérbios de lugar (y también de los radicales pronominales) expresivos de la presencia constituye un consecuente médio del lenguaje a disposición de la *evidentia*.»¹⁴² Um dos melhores exemplos corresponde ao *incipit* de *O Senhor do Paço de Ninães*, onde a descrição do paço de Ninães é desencadeada por uma notação espacial ostensivamente metaléptica e deíctica:

Estamos no Minho, o leitor e eu.

Chegamos à “Portela”, uma légua andada de Vila Nova de Famalicão, na estrada de Guimarães. Deixada a estrada, entremos numas brenhas de árvores, por atalho tortuoso com seu dossel de carvalheiras e festões de vides enroscadas nelas. Andou o leitor um quilómetro em vinte minutos, se não parou algumas vezes a respirar o acre saudável das bouças, e a ver o pulular dos milharais e a ouvir as toadas das seareiras que cantam. Para este ver, cheirar e ouvir, é preciso que vamos em Agosto ou Setembro, ao

¹⁴² LAUSBERG, Heinrich (1991) – *Manual de retórica literária. Fundamentos de una ciência de la literatura*. Vol. II, Madrid: Editorial Gredos.

reponter do sol ou ao desdobrar da noute. Fora desta quadra e horas não vá; que as aldeias, pesar dos poetas que as viram nas bucólicas de Camões e Bernardes, têm horas e meses dos que teve o Criador, quando inventou o dormir.

Andados, pois, mil passos na quebrada da ramalhosa encosta, nos sai de rosto uma casa de dous sobrados, caiada, azulejada, com suas colunas pintadas de verde e como de papelão grudado à parede, com as bases amarelas e os vértices escarlates. Vão-se os olhos naquilo! Esta maravilha arquitectónica devem-nas as artes ao gosto e génio pinturesco de um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob o inspirado pincel de trolha, o qual se havia ensaiado num S. Miguel de retábulo de alminhas com uma fortuna digna de Itália.

Admirado isto, rodeia o leitor uns pardieiros de demolidas arribanas, e, na revolta do quinchoso, topa com umas ruínas.

Aqui tem o paço de Ninães. (OC VI, p. 175-176).

O tema principal da descrição, designado pela expressão indefinida “umas ruínas”, e reformulado pela expressão designativa “Aqui tem o paço de Ninães”, é introduzido só no final do excerto, por uma simulação de aproximação espacial, que tem por sujeito o narrador e o leitor, construída sobre enunciados injuntivos e assertivos. É a técnica da descrição de itinerário ou “descrição-receita”, caracterizada por um dinamismo fictício que a “narrativiza”; o fazer descritivo é ficcionalmente repartido entre autor e leitor.¹⁴³ O efeito de presença obtido através da referência deíctica, centrada ora no locutor e no alocutário (leitor) simultaneamente, ora exclusivamente no alocutário, culmina na expressão designativa “Aqui tem”, introduzindo o leitor no cenário concreto, real, testemunha dos acontecimentos diegéticos que, assim, ganham o selo de verdadeiros e de históricos: «La deixis se présente donc comme la marque d’un engagement dans le réel perceptible, et elle en devient une forme de caution.» (JAUBERT 1990: 113). O presente dos verbos é o “presente de testemunho”, do qual “l’effet naturel est de persuader la subsistance, prétendûment hors de question, de l’endroit où le drame est situé.” (BLIN 1998: 78)¹⁴⁴. Trata-se de uma construção baseada no processo que Bühler caracteriza como “deixis em fantasma”, simulação fictiva, por transposição, da *demonstratio ad oculos* — «quando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos, para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír». (1967: 200). O estado de ruínas que, segundo um motivo tipicamente

¹⁴³ «(...) “descriptions-recettes”, où le texte fait semblant de convoquer auteur et lecteur dans une co-production du descriptif» (HAMON, Philippe 1981 – *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris: Hachette, p. 203).

¹⁴⁴ BLIN, Georges (1998) – *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti, p. 78.

romântico, caracteriza esse espaço, associado à marca aristocrática, sugere uma diegese muito recuada no tempo, lançando, portanto, indicações genéricas que filiam a narrativa no género histórico: trata-se da concretização da “função codificadora” do *incipit*.¹⁴⁵

A descrição estende-se nesse registo metaléptico, com proliferação de elementos fáticos, que traduzem as interpelações ao leitor, e de elementos deícticos, que pontuam os vários subtemas, as partes que compõem o arruinado paço:

Tornado ao ponto: aqui tem o leitor esta escalavrada e grossa parede afestoada de hera, e além outro lanço derrocado e adentro das paredes um silveiral que rompe do pedregulho. Pois eram esta ou aquela a parede do quarto em que D. Sancha deu à luz o britador e mergulhador de donzéis, D. Vasco Martins Pimentel, que santa glória haja.

Veja-me esta janela, a única das três que provavelmente o paço tinha. Das três, digo, e aproveito o ensejo de inteirar o leitor da bruteza imunda da fidalguia daquelas eras. (...)

Torno a pedir-lhe que me repare nesta janela. São quatro pedras lavradas a marreta, postas em envasadura esquadriada. Olhemos, porém, de longe, porque naquele peitoril repousam nove séculos e alguma hora hão-de vir abaixo. (...) Os suspiros que já bafejaram aquelas pedras! O arfar dos seios que já se refrigeraram naquele peitoril, onde as corujas pousam e guincham por noute velha! Aquilo dá que cismar e poetar; mas quem, como V. Ex.^a, viaja com um guia em anos de prosa, como eu, há-de abster-se de poesia. (OC VI, p. 177).

Através do espaço descrito, o narrador vai introduzindo o leitor num ambiente histórico de que esse espaço permanece como vestígio documental, uma das características do romance histórico romântico: «Le roman historique romantique se plaît à souligner cette continuité qui existe entre passé et présent. Aussi la description par laquelle il commence est-il celle d'un monument qui s'est maintenu, malgré les transformations et les destructions, jusqu'à nos jours.» (MOLINO 1975: 217)¹⁴⁶. Mas o espaço é também factor de manifestação do saber do narrador, um saber de guia histórico. É sobretudo de sublinhar como o narrador explicita a função testemunhal do espaço descrito, explorando uma focalização subjectiva marcadamente romântica, em que o leitor é convidado a partilhar os sentimentos e a “rêverie” que esse espaço suscita, lançando a linha sentimental e dramática que caracteriza a intriga do romance. Por outro lado, o final do excerto citado ostenta um valor reflexivo, na autodesignação do narrador como “guia”: guia turístico, cicerone

¹⁴⁵ Cf. LOTMAN, Yuri (1988) – *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, pp. 269-270.

¹⁴⁶ MOLINO, Jean 1975 – «Qu'est-ce que le roman historique?» In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mars-Juin, pp. 195-234.

histórico e sentimental. O “fazer fazer”, correspondente à modalidade injuntiva que caracteriza o enunciado descritivo, transforma-se num “fazer saber”, num “fazer sentir” e, sobretudo, num “fazer ver”. A “entrada” do viajante no espaço metaforiza a entrada do leitor na narrativa, no género histórico e no género passional do romance.

Estrelas Propícias oferece-nos outro belo exemplo de *incipit* descritivo:

Navegando contra a corrente do Lima — o rio das saudades e dos pavores da mitologia —, vereis, a meia légua distante de Viana, na margem direita, uma casa apalaçada, em parte cantaria que os séculos denegriram, em parte edificação moderna, caiada, tingida, variegada, coisa sem graça, sem poesia, que toda lhe tira a majestosa e veneranda avó, ali à beira, com o seu toucado de ameias e colares de embrincadas laçarias.

Da margem do rio ao edifício conduz uma vereda relvosa ladeada de álamos, cilindras, hidranjas e outras árvores e arbustos, que ensombram a convidativa álea. Lá no topo entrevedes um chafariz, rodeado de bancos de pedra e abobadado por um pavilhão de chorões, cujos troncos a mão do tempo torneou e retorceu em caprichosos feitios.

Se mandais parar o barquinho diante desse obscuro alcáçar das esquecidas musas do idílio, desse manancial dos gratos devaneios, ao abrir de uma manhã de Agosto, ou ao entardecer de um dia da estação do Outono — a mais amável do Minho —, aí ficareis como arroubados, sentindo sem saber o quê, desejando sem dar limites ao desejo, aspirando a enlevos que vos não parecem da terra, nem os sabereis dizer, se cuidais que vos transportam ao Céu (...).

Se por lá derivásseis, ao fim de uma tarde de Agosto de 1844, e o rumorejo da corrente vos não houvesse entorpecido a vida exterior, veríeis, ao cimo da avenida, num dos bancos circumpostos à fonte, uma senhora reclinada com o descuido de quem se crê sozinha, sobre um respaldo de maciço, que brandamente se amolentava, para, a prazer da solitária cismadora, se lhe modular às formas gentis.

A seu lado estava uma carta de muitas páginas, sobre a qual ela assentava a mão descaída em langoroso quebranto. O que certamente não veríeis eram as lágrimas, que humedeciam a carta, e outras que desciam nas faces, e paravam aos cantos dos lábios, como se aí esperassem que um sorriso de esperança outra vez as embebesse no coração.

Deveras creio que o meu leitor aí se ficaria enquanto o vestido branco da formosa visão se estremasse da escuridade das árvores; quando, porém, a noite lhe fechasse o encanto de olhos, o leitor ir-se-ia, rio abaixo, cismando um pouco na solitária criatura, amante das noites belas; e, chegando a Viana, escassamente se lembraria de tê-la visto, e só, a muito propósito, perguntaria quem fosse a mulher da pitoresca vivenda do Minho.

Tivesse eu a honra de ser a pessoa interrogada, e responderia com o seguinte capítulo, se o leitor me desse ares de sua complacência em ouvi-lo. (OC IV, p. 183-185).

A personagem principal do romance é introduzida como elemento da paisagem descrita, subordinada a uma focalização externa que o leitor é convidado a assumir, sob o regime do possível ou da realidade contrafactual. É toda uma ficção criada para produzir um efeito de concreto, de real observado e comprovado. A introdução do leitor na ficção é

realizada através da sua introdução no espaço real, físico, mas também num espaço psicológico. Uma vez mais, o “fazer ver” traz associado um “fazer sentir”, o despertar da romântica “rêverie”, o cismar, suscitado pela cena descrita. Só que aqui o tema da descrição não é o vestígio de um passado histórico, mas o presente da acção, constituído por um estado caracterizador da personagem, que pressupõe um antes e um porquê, que pede, portanto, uma explicação, metadiscursivamente anunciada para o capítulo seguinte, num processo analéptico que só terminará no capítulo XIII (“Agora é que o romance prende com aquela tarde!”, p. 261) — é o começo *in medias res*, processo de atirar o leitor para o meio da acção, lançando-o no meio do espaço onde ela se desenrola. Ao mesmo tempo que, desse modo, cumpre uma função testemunhal, este *incipit* dinâmico desempenha uma função metanarrativa, que consiste na legitimação do acto narrativo, o qual é justificado como resposta a uma pergunta; a abertura reveste-se, ainda, de um carácter dramático, lançando o leitor num momento narrativo correspondente a um resultado, a uma consequência de um desenvolvimento a narrar retrospectivamente:

Le lecteur est effectivement emporté, capturé par un début qui, sans s'étendre en préambules et sans suivre l'ordre naturel et chronologique, le transporte au milieu d'une histoire en plein déroulement, produisant un effet de dramatisation immédiate. En outre, la séduction s'exerce aussi au moyen de l'énigme, par une rétention de l'information propre à l'ouverture *in medias res*, par une feinte narrative supposant connu un monde fictif dont le lecteur ne peut rien savoir, ainsi qu'une histoire dont les antécédents sont volontairement dissimulés. (DEL LUNGO 2003: 112).

A entrada no romance coincide com a entrada num espaço físico, num espaço psicológico e num espaço dramático (o meio da acção). Através da exploração desta ficção marginal, desta simulação do processo narrativo como directo, assente numa relação de co-presença entre autor e leitor, resulta, aos olhos deste, um efeito de presença do universo diegético, de objectos e lugares ligados a esse universo e que dele permanecem como testemunhas; é o efeito de “hipotipose alucinada” (GENETTE 2004: 93), associada ao regime da metalepse: «this imaginative projection of the narrator into the story, is of course designed to draw the reader more closely into the fiction.» (FLUDERNIK 2003: 3).

Na narrativa “Dous Santos não Beatificados em Roma” (*Dois Horas de Leitura*), tal processo adquire uma concretização um pouco diferente das anteriores. A introdução

desta história baseia-se na habitual metalepse da comunicação narrativa *in praesentia*, por meio da qual o leitor é “colocado”, através de enunciados injuntivos, num espaço de leitura, a partir do qual é referido deicticamente o espaço diegético, testemunha do desfecho da história trágica de Paulo e Matilde. No entanto, aqui essa ficção é desenvolvida como enquadramento ao acto da leitura, para o qual o autor constrói uma cenografia; o leitor é interpelado enquanto actante da enunciação, a dois níveis: o da comunicação directa simulada e o da comunicação diferida formada pela leitura da história. Essa cenografia é descrita mediante uma enunciação injuntiva ao leitor, não só sobre o lugar (“onde”) mas também sobre o tempo (“quando”) e o modo (“como”) da leitura, numa perspectiva de romântica adesão ao universo diegético. O que o autor pretende é uma coincidência entre o espaço da acção e o espaço da leitura, de modo a ser obtida uma mais intensa experiência de leitura, em harmonia com a intensidade dramática da diegese, simbolicamente representada pela romântica indicação do tempo da leitura (pôr-do-sol). Coincidindo com o espaço da leitura, o espaço da história torna-se mais presente, mais concreto; a história torna-se mais viva e emotiva:

A duzentos passos da igreja paroquial de Leça da Palmeira, está, no alto de uma colina, uma capelinha de invocação de Santa Ana. É uma ermida tosca, erguida ali por devoção de não sabemos quem, desamparada depois às injúrias do tempo. Interiormente não sabemos o que é, nem o que foi. De fora tem a poesia, que pode dar-lhe a imaginação dos entes imaginativos, vulgarmente *poetas*, que são dessa moeda os mais liberais dissipadores.

Aquilo podia ser belo! Se lhe plantassem duas alas de acácias ao longo dos trinta degraus, que facilitam o acesso à ermida, e a assombrassem em redor de álamos e amoreiras, a capelinha de Santa Ana, só em si, valeria Sintra, com todos os seus enfeites de arte, que lhe dão a cor falsa duma natureza pintada.

Tem a ermida, encostado à parede, que olha para o nascente, um banco de pedra, seu ornamento único. É, sentado neste banco de pedra, que o leitor deve ler estes capítulos.

Já sabemos o *onde*; vai agora saber-se o *quando*. Seja por uma dessas encantadoras tardes de Portugal, em Agosto, no Agosto de Leça da Palmeira, onde é prodigiosa a liberalidade do céu, da terra, e do mar, ali juntos em competência de dádivas. Quando o sol, oscilando no ocidente, faz cintilar as águas em escamas de ouro, a populosa Leça está como incendiada nos revérberos escarlates dos seus vidros. (...) Cá, para este horizonte de mar, tanta luz, o lampejo trémulo do fasto eterno, que a mão de Deus voltou para outros povos; além, o escurecer, a noite melancólica, a amiga cara dos desgraçados, que vem a chorar os seus orvalhos sobre as urnas de flores, que o sol, abrija. O espectáculo então é magnífico: é a riqueza que o Senhor deixou aos que o procuram. (OC XI, p. 259-260).

O cenário descrito funciona como centro deíctico da referência ao espaço ligado ao desfecho da diegese:

Aquela casa luxuosa, pintada de amarelo, refrangindo resplendores nas suas vidraças de labores caprichosos, é o palacete dum homem dinheiroso, um semideus, um deus inteiro, um deus e metade outro, se o querem assim, da mitologia deste nosso século, o mais material, e extravagantemente espiritualista de todos os séculos. Pois aquele palacete, há vinte e cinco anos, era um convento de frades mendicantes. Não me percam de vista aquele convento, ainda que embelezada lhes fuja para o mais pitoresco retalho de terra, que os meus olhos viram. (p. 260).

Tal relação injuntiva, se, por um lado, implica uma simulação de enunciação directa, implica, por outro lado, uma coincidência entre o tempo da narração e o tempo da leitura, como factor de intensidade emocional e como relação simbólica entre o tempo da leitura e o desfecho trágico da história. Pelo concreto do acto da leitura, torna-se concreta, vivida a diegese:

Há motivos para que o romance termine breve, leitores. Pedi-vos que o lêsseis ao pôr do Sol, e deve ser quase noite. Dos pinhais fronteiros descem sombras carregadas. A cinta rúvida do horizonte desvaneceu-se. Este local é triste, daqui a pouco.

Lede depressa, antes que a poesia do quadro vos fuja com a luz dos olhos. (OC XI, p. 287).

A deixis, abertura do texto para o espaço contextual, tem uma função testemunhal, referindo de modo directo os vestígios da história:

O que eu sei, é que em 1821 aquela casa, que além vedes, amarela, com janelas apalaçadas, era o pobre CONVENTO DA CONCEIÇÃO. Poucos frades de santa vida queriam voluntariamente desterrar-se naquele ermo. Pediu-se, nesse tempo, aos conventos da Ordem alguns frades de mais austera vida, que viessem manter ali o culto do Senhor. De Vila Real só um frade se ofereceu: era frei Paulo.

Veio. Ide lá, e vereis ainda a padieira da porta onde ele bateu. Abriam-lha, e ele entrou para nunca mais sair. (p. 287-288).

Em conclusão, a procura de um efeito de verdade, indutor de uma maior adesão do leitor aos universos ficcionais, concretiza-se, em Camilo, mediante a exploração de uma ficção marginal, uma ficção de segundo grau, construída sobre as bases de um processo geral de metalepse que, esbatendo as fronteiras diegéticas, pretende esbater os limites entre

verdade e ficção, como se os mundos representados pudessem ser directamente comprovados pelo leitor, que para eles é transportado pelo sortilégio da arte narrativa, como se a realidade estivesse na ficção ou a ficção na realidade. Na construção dessa ficção, assume particular importância o mecanismo da referência deíctica, através da qual são postos diante do leitor segmentos da realidade ligados às histórias narradas. Assim, intensifica-se a função testemunhal atribuída a esses elementos, referidos deicticamente a partir de uma simulação de enunciação directa entre autor e leitor. Através da deixis, o texto abre-se para o real, ao mesmo tempo que o leitor imerge no universo ficcional, aderindo às emoções ao dramatismo das situações representadas.

Mas o grau do efeito de presença e da ilusão de real é tanto maior quanto maior é o “como se”, o artifício literário, o grau de ficção: é o paradoxo ficcional¹⁴⁷ — a verdade da ficção é uma ficção da verdade.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Típico da narrativa romântica: «the pretence of realism is heightened when the contingencies of the known world appear to be faithfully noted as they beset the narrative; but at the same time the sense of artifice is strongly reinforced through the reader’s realisation of the games that are being played.» (FURST 1984: 239). Maria de Lourdes Ferraz demonstra como a “ironia romântica” se reflecte nesses processos metalépticos que visam a ilusão de verdade: «O situar da história relativamente ao tempo do narrador / editor – o tempo presente – é fonte de ironia, porquanto o que se pretende sugerir é o carácter verídico do que vai ser contado.» (FERRAZ, Maria de Lourdes A. 1987 – *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 86).

¹⁴⁸ «O grau de verosimilhança que possa existir numa obra opera sempre dentro de um artifício mais lato.» (BOOTH 1980: 77).

PARTE II

O DEMÓNIO DA IMAGINAÇÃO

Quantas vezes, em histórias imaginadas, eu levo posto o fito numa caverna onde os meus personagens vão cair; e já perto, já com eles à borda do despenhadeiro, sustenho-me, chamo-os, acaricio-os, salva-os e dou-lhes a glória, em vez do inferno que lhes fora talhado! Como eu fico então contente de mim, e o leitor contente deles! Só nestes conflitos é que eu avalio os tesouros da imaginação, e o segundo fiat de mundos morais que a magnanimidade divina concede aos romancistas.

(Camilo Castelo Branco, *Estrelas Funestas*)

Capítulo 1

“Acrescentamentos” e “mudanças”: transformação hipertextual

Dirigindo-se ao leitor, no prólogo d' *A Filha do Arcediogo*, Camilo expõe, uma vez mais, a importância da verdade na sua concepção de ficção narrativa: «Se sois como eu, em cousas de romances (que no resto, Deus vos livre, a vós, ou Deus me livre a mim) gostareis de povoar a imaginação de cenas, que se viram, que se realizaram, e deixaram de si vestígios, que fazem chorar e fazem rir.» (OC I, p. 939). Para o autor, como para o leitor, a verdade no romance tem o poder de interessar, de alimentar a imaginação e de despertar a sensibilidade, provocando a reacção sentimental que a estética romântica tanto valorizou. Nesses termos, a verdade seria, por conseguinte, um meio mais poderoso do que a pura ficção para interessar o leitor, pela curiosidade que poderá suscitar, pela maior facilidade de identificação do leitor com as personagens e os universos representados. Não é por acaso que o anúncio “baseado em factos verídicos” continua a ser usado pelo *marketing* editorial ou cinematográfico. O próprio Camilo, numa daquelas auto-representações como escritor, reflecte sobre a curiosidade, o interesse do leitor na verdade das suas ficções. É n' *A Doida do Candal*, quando, na esposa de Álvaro Freire de Pamplona (Júlia da Soledade), é projectada uma imagem do leitor (da leitora...) da ficção camiliana, marcada por essa atracção pela veracidade das histórias narradas por Camilo:

— Ainda lhe não apresentei minha mulher. Ela já sabe quem você é. Os seus livros por aí andam e não é muito por minha vontade; que esta senhora quer por força que eu lhe pergunte se as histórias dos seus romances aconteceram ou não. Ela agora que lho pergunte e você minta à sua vontade. (OC VI, p. 161).

Outro aspecto, porém, que no passo citado merece sublinhado é aquele que está implicado em “você minta à sua vontade”. O conteúdo de tal enunciado pode ser entendido

como referência especular, auto-reflexiva, do autor acerca dos processos de inculcação da verdade, que estudámos ao longo deste trabalho. É que, para persuadir o leitor da veracidade das suas ficções, para lhes dar o colorido de verosimilhança que as tornasse mais interessantes e que, desse modo, promovesse a imersão do leitor nos universos ficcionais, para reforçar o pacto realista e a ilusão de que os enredos assentam em bases factuais, o autor explorou vários artifícios, que resultam na criação de um efeito verdade, através de um efeito de atestação, de um efeito de fidelidade e de um efeito de verificabilidade. Artifícios de uma retórica da verdade, tais processos, como artifícios, como convenções, como retórica, constituem indícios de ficção, dando origem a ficções da verdade, formas de o autor “mentir” sobre a verdade das histórias.

Que haverá de verdade nessas ficções da verdade? E que verdade haverá na “verdade” representada? A esta pergunta, formulada ficcionalmente, naquele passo de *A Doida do Candal*, o narrador-autor responde:

— Todas as histórias dos meus romances são verdadeiras, minha senhora — respondi eu. Uns casos aconteceram, outros podiam acontecer, e logo que podiam é quase evidente que aconteceram; porque as dores não se inventam: ou se experimentam ou adivinham. (OC VI, p. 161).

Ao associar o “acontecido” e o “possível” sob a mesma categoria de “verdadeiro”, Camilo demonstra como é irrelevante inquirir acerca da verdade das suas histórias. Tudo é verdadeiro e tudo é ficção. Assim como será irrelevante indagar acerca da verdade daquelas ficções que emolduram as histórias. Também aí, uns casos aconteceram, outros podiam ter acontecido. E aquilo que ficcionalmente o autor representa, através das tais narrativas que emolduram muitas das suas histórias, cuja origem explicam, realçando-lhes a veracidade, pode comprovar-se em textos de carácter referencial. Nas cartas e noutros elementos paratextuais, como prefácios e dedicatórias, não faltam declarações que corroboram a ideia de que os processos de *inventio* que caracterizam o labor literário de Camilo se baseiam, efectivamente, num aproveitamento de casos verídicos, tenham sido eles por si vividos ou testemunhados, tenham sido ouvidos, lidos ou ministrados a seu

pedido, como confirma a dedicatória de *A Enjeitada*, a Manuel de Freitas Costa: «Neste romance encontra V. Exc.^a o desenvolvimento da história que me comunicou.» (OC V, p. 183). Dos livros que tinha ao dispor na sua biblioteca extraiu o romancista matéria para construir ou enriquecer os enredos das suas novelas, tal como confessa em carta a Joaquim de Araújo: «Dos *Amusements* servi-me com vantagem em novellas da velha escola de capa e espada (*Judeu, Caveira da Martyr*, etc.) e em pequenos esboços esquecidos. Particulariso-lhe as *Noites de Insomnia*, como repositório da maior parte dessas bagatellas.» (OC XVII, p. 949). Nas *Memórias do Cárcere*, o autor revela como teve acesso à história representada no *Romance de um Homem Rico*: «Coordenei em seguida os apontamentos, que me havia dado o falecido António José Coutinho, na novela intitulada *Romance dum Homem Rico*.» (OC XI, p. 612). Não obstante, o autor constrói, como vimos, uma encenação da aquisição dessa narrativa, emoldurando-a com uma ficção secundária na qual se representa a receber a história directamente do seu protagonista, o padre Álvaro. Tudo é convenção, artifício, ficção.

E, no entanto, vislumbra-se uma perspectiva em que o aprofundamento dessas questões pode resultar profícuo no estudo da ficção produzida por Camilo Castelo Branco. Fora o interesse e a curiosidade “romanesca” pelas relações entre a ficção e a realidade, representados reflexivamente naquele passo d’ *A Doida do Candal*, e motivadores das investigações levadas a cabo pelas primeiras gerações de camilianistas, perspectiva segundo a qual as histórias de Camilo seriam tanto mais fascinantes quanto maior a sua relação com pessoas e casos reais, determinar os elementos reais, factuais ou documentais, dos enredos torna-se um campo fértil a explorar numa perspectiva genética, que, ultrapassando um interesse biografista, anedótico, que se satisfaz na identificação entre o real e o ficcional, estude as relações entre esses dois planos, de tal modo que daí resulte um maior conhecimento dos processos de construção da narrativa camiliana.

É para essa perspectiva que Aníbal Pinto de Castro aponta:

Afigura-se-me, porém, ter chegado a hora em que a atenção dos investigadores deverá voltar-se para o estudo dos processos e dos mecanismos através dos quais se operou o milagre de transformar a vida de uma determinada época, historicamente finita como todas as épocas, em literatura que continua a atrair os leitores e, por conseguinte, em arte intemporal. (CASTRO 1991a: 252).

Para explicitar o nosso posicionamento, inspirado nos horizontes abertos por Aníbal Pinto de Castro, na esteira do que Jacinto do Prado Coelho lançara no capítulo «Do verídico à ficção», que acrescentou à segunda edição da sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, voltemos a “Beatriz de Vilalva”.

Graças às indagações de Jorge de Faria (1934), cujo resultado publicou num artigo do *Diário da Manhã*, é possível comprovar que o novelista não fantasiou (totalmente) na criação do enredo de “Beatriz de Vilalva”.

Eis os factos apresentados na versão de Camilo. Beatriz, filha bastarda do capitão-mor da Lixa, vive na companhia de sua mãe na quinta de Vilalva. Tem 17 anos e desde os 15 está destinada, por imposição do pai, a casar com o morgado de Pildre, Vasco Pinto de Magalhães, de 56 anos. A jovem, bem que não amasse o morgado, resignava-se, mostrando-se submissa à autoridade paterna, até que, na sequência do encerramento dos conventos e da expulsão dos frades, chegou à casa do Pomar, perto de Vilalva, um jovem frade de 23 anos, proveniente do convento da Graça, de Lisboa. Perante o perigo de sedução que o egresso representava para Beatriz, com quem chegara entretanto a falar, o capitão-mor decidiu antecipar o planeado casamento. Mas na véspera, depois de muito implorar à mãe que impedisse a união, ameaçando até suicidar-se, Beatriz desaparece.

A primeira explicação para o sucedido é o rapto que teria sido perpetrado pelo padre João. Só que, no momento em que o egresso estava a ser interrogado pelas autoridades, surge uma prova que parece ilibá-lo do crime e que torna mais credível a hipótese de suicídio: à beira do Tâmega tinha sido encontrada a capa da menina e um bilhete expressando a sua intenção de se matar. Apesar de a justiça ter dado o caso como encerrado, passados tempos surgiram boatos que levantavam dúvidas quanto à questão. Entretanto, o padre João, desencantado e ofendido com aquilo que considera uma “aleivosia”, decide retirar-se, indo paroquiar na tal freguesia de “S. P. de E.”, onde leva uma vida exemplar, que lhe granjeia a estima dos seus paroquianos, os quais, na residência paroquial, apenas vêem, de longe a longe, a companhia de um rapaz, presumível sobrinho do abade, que o visita nas férias escolares. Por isso, quando o padre João de Queirós morre, todos ficam espantados com a presença de uma mulher: era Beatriz de Vilalva, a quem o

padre deixa em testamento a sua herança. No dia seguinte, Beatriz regressa a Vilalva com o filho.

O que conseguiu então apurar Jorge de Faria? A paróquia dos arredores de Famalicão aonde o padre João foi exercer (“S. P. de E.”) é São Pedro de Esmeriz. O verdadeiro nome do padre João de Queirós era Rodrigo Ricardo Rodrigues, frade camilo (e não graciano), natural da Lixa. Beatriz chamava-se Joaquina da Costa Mesquita. Eram primos e, quando o padre Rodrigo foi mandado paroquiar S. Pedro de Esmeriz, Joaquina acompanhou-o, o que não foi segredo para ninguém. Viveram conjugalmente durante cerca de quarenta anos, levando Joaquina uma vida de total recolhimento, até ao dia da morte do padre, altura em que a sua presença na residência paroquial provocou surpresa nos paroquianos. Tinham um filho, Joaquim, que acompanhou a mãe no regresso à Lixa (FARIA: 1934).

Estes dados factuais configuram uma pequena narrativa que se baseia essencialmente em duas transformações: Joaquina e o padre Rodrigo vão juntos para a paróquia de S. Pedro de Esmeriz; depois de uma longa vida conjugal às escondidas dos paroquianos, Joaquina surpreende-os, ao aparecer no velório do padre Rodrigo. Temos, por conseguinte, um núcleo factual que serviu de base à diegese criada pelo autor, funcionando, assim, como um “hipotexto” donde o autor derivou o seu texto, se quisermos aplicar a terminologia cunhada por Gérard Genette. (1982: 13)¹⁴⁹. Esse trabalho concretizou-se essencialmente por meio de duas operações. Por um lado, o autor transformou, modificou alguns pormenores factuais, como o nome das personagens principais e a circunstância de não ter sido segredo para ninguém, como diz Jorge de Faria, Joaquina ter acompanhado o padre Rodrigo. Mas a principal operação de transformação hipertextual consistiu na amplificação. A fim de obter uma “fábula” mais completa, o autor enriqueceu a matéria factual, amplificou-a com elementos puramente ficcionais, criados pela sua imaginação. Através de um processo de derivação ou dedução, o autor reconstituiu ficcionalmente os antecedentes da primeira transformação factual: imaginou um compromisso de casamento por conveniências, contra a vontade da “heroína”, de que resultou um conflito, quando Beatriz se apaixonou pelo frade regressado do convento; daí

¹⁴⁹ GENETTE, Gérard (1982) – *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

deriva a recusa de Beatriz em concretizar o casamento acertado e, conseqüentemente, o seu desaparecimento com o padre João. A hipótese de suicídio, com todas aquelas falsas pistas, seria também exclusivamente fruto da imaginação do autor.

Portanto, Camilo desenvolveu uma base factual através de um processo de amplificação por dedução e derivação, de modo que daí resultasse um enredo mais completo e mais interessante para o leitor.

Sabendo que, comprovadamente, existem outras narrativas criadas a partir de bases factuais ou documentais, o seu estudo numa perspectiva de transtextualidade revela-se um veio fecundo na explicação dos processos de construção ficcional que caracterizam a produção narrativa do romancista de Seide. Tal como em relação a “Beatriz de Vilalva”, também foi possível determinar as bases factuais de uma intriga secundária representada no início do *Livro de Consolação*, assim como o material manuscrito que Manuel Tavares Teles (2007) publicou sob o título *Os Manuscritos Gertrudes*¹⁵⁰ veio esclarecer as bases reais de *Memórias de Guilherme do Amaral*; por outro lado, o próprio autor indica as fontes documentais em que baseou os enredos de: *O Regicida*; *O Judeu*; *O Olho de Vidro*; *O Senhor do Paço de Ninães*, *O Santo da Montanha*; *Amor de Perdição*; “A Viúva do Enforcado” e “A Morgada de Romariz”, das *Novelas do Minho*; “O Cofre do Capitão-Mor” (*Noites de Insónia*) e o “Nono Casamento” (*Doze Casamentos Felizes*). No caso de *A Sereia*, o manuscrito a que, na introdução, o autor revela ter-se ficado a dever o enredo foi publicado por Júlio Dias da Costa (1930)¹⁵¹. Temos, portanto, um *corpus* bastante representativo, quer em quantidade, quer em qualidade (contos e novelas ou romances; narrativas históricas e narrativas de assunto contemporâneo; novelas passionais e narrativas produzidas já sob influência da corrente realista...). Foi, *grosso modo*, esse *corpus* que permitiu a Jacinto do Prado Coelho e Aníbal Pinto de Castro lançarem, nos citados estudos, as importantes linhas de análise sobre as relações entre realidade e ficção na narrativa de Camilo, que pretendemos desenvolver.¹⁵²

¹⁵⁰ TELES, Manuel Tavares (2007) – *Os manuscritos Gertrudes*. Lisboa: Guerra e Paz.

¹⁵¹ COSTA, Júlio Dias da (1930) – “*A Sereia*” de Camilo. *História da protagonista, segundo um manuscrito do século XVIII*. Lisboa.

¹⁵² Ao contrário dos dois insígnos críticos, não incluímos no nosso *corpus* o caso de *A Mulher Fatal*, já que, além de não estarem totalmente apurados os elementos biográficos relativos a José António Rebelo Carneiro, um conhecido de Camilo, transfigurado ficcionalmente em Carlos Pereira, o protagonista do

Claro que será sempre legítimo questionar a fiabilidade dos dados obtidos pelas indagações de Jorge de Faria ou de outros estudiosos da obra de Camilo, muitos deles assumidos camilianistas, cuja devoção à obra do mestre lhes poderá ter prejudicado o rigor e a objectividade, quando lhes não tenha excitado a fantasia. Note-se, no entanto, que académicos da estirpe de Jacinto do Prado Coelho ou de Aníbal Pinto de Castro, ou os mais autorizados investigadores desta vertente histórica e biográfica da obra camiliana, como Fernando Castelo-Branco e Alexandre Cabral, não desdenharam desses estudos, até porque, na maioria dos casos, eles estribam-se em documentos de autenticidade segura, pesquisados por investigadores de reconhecida probidade, como Pedro de Azevedo, Magalhães Basto ou Matos Sequeira. Não estando ao nosso alcance uma investigação histórico-literária que confirme, desminta ou complete os elementos documentais ou factuais estabelecidos, ou que resulte na determinação de novos elementos sobre outras narrativas certamente elaboradas segundo os mesmos processos, aceitemos esses dados relativos ao *corpus* delimitado, que proporcionam ao estudioso da obra de Camilo uma exploração das relações intertextuais e hipertextuais, donde podem ser extraídas conclusões que ajudam a ir um pouco mais além na caracterização dos mecanismos de criação e de estruturação da narrativa camiliana. É que, como adverte Aníbal Pinto de Castro, “as relações que connexionam ambos os planos — o do real acontecido e o da ficção elaborada —, e através dos quais se opera a metamorfose da vida em literatura não estão estudadas.” (1991a: 255).

Tal metamorfose pressupõe um trabalho criativo sobre os dados reais, de modo que deles derivem universos ficcionais, que muitas vezes integram os elementos documentais, absorvendo-os ficcionalmente, mas beneficiando, ao mesmo tempo, do poder de atestação indispensável para o tal efeito de verdade. É um trabalho produzido pela imaginação, a despeito das afirmações em contrário que o narrador camiliano faz, por exemplo, em

romance (cf. GONÇALVES, J. Freitas 1922 – «Prefácio». In: CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Dois capítulos sobre Camilo Castelo Branco*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. V-XI), parece-nos que a narrativa do incêndio do Convento de S. Marcos, propriedade de Rebelo Carneiro, colhida n’ *O Conimbricense* e integrada na diegese, dado o seu carácter incidental, não terá sido determinante na constituição do entrecho, tendo funcionado como *núcleo amplificador* e não como *núcleo genético*, distinção a que voltaremos daqui a pouco (cf. *infra*, p. 234), e que é usada como critério para excluir também um caso como o de *A Queda dum Anjo*.

Vingança: «Eu não tenho imaginação; tenho memória, memória do que vi, do que senti, do que experimentei.» (OC II, p. 1112).

O *corpus* que acabámos de estabelecer demonstra ser verdade que os universos ficcionais de Camilo foram, em parte, efectivamente criados pela memória do que o autor viu, sentiu e experimentou; mas, como já exemplificámos através de “Beatriz de Vilalva”, os dados da memória foram transformados, e, como sublinha Aníbal Pinto de Castro, “a mola-real que comanda todos os mecanismos dessa transformação é, mau grado as afirmações do Autor em contrário, a sua capacidade imaginativa em permanente e multímido exercício.” (1991a: 255).

Capítulo 2

Dos “arcabouços” aos “romances”: amplificação diegética

Ora, a principal operação criativa através da qual as bases factuais dão origem a enredos, graças ao trabalho imaginativo, é a amplificação. Além de estar presente na forma como o autor ligou várias das suas obras, através de continuações indicadas pelos próprios títulos (*A Filha do Arcediago* e *A Neta do Arcediago*; *O Regicida*, *A Filha do Regicida*, *A Caveira da Mártir...*), a amplificação constitui a operação básica e geral do trabalho hipertextual a que Camilo submeteu os dados factuais que estão na origem de muitas das suas narrativas. Tanto assim é que esse aspecto se torna objecto de tematização metadiscursiva por parte dos narradores camilianos em vários passos da sua obra. E não precisamos sair do texto que nos está a servir de introdução. Num passo de “Beatriz de Vilalva”, depois de observar a residência paroquial do P. João, o narrador, que se representa como escritor, tem um diálogo com o seu compadre, o qual considera pura fantasia do amigo romancista, como meio de amplificação diegética do “romance”, a hipótese de o rapaz que frequenta a residência ser filho do abade:

(...) Outra cousa, — disse-me ele quando íamos entrando em casa de volta do pomar. — Aqui vem todos os anos, em Setembro, um rapaz estudante de Coimbra, que é sobrinho do abade. Este rapaz dorme lá em cima. É crível que ele, tão precavido com os outros, não escondesse a amante das vistas do sobrinho?

— E quem nos diz a nós que o sobrinho não é filho, e que a amante não é mãe do tal rapaz?

— Onde isso já vai! Já você inventou prole ao homem para ter motivo para o segundo tomo do romance! Ora, meu amigo... Não me disse que ela era rapariga e bela? (OC XIV, p. 1255).

O mesmo *topos* não podia deixar de estar presente em *Vinte Horas de Liteira*. Quando António Joaquim, no seu papel habitual de informador, propõe mais uma história

ao narratário-ouvinte, este responde manifestando a intenção de a aproveitar, extraindo dela matéria para desenvolver:

— Porque não fazes tu um volume deste facto? — perguntou António Joaquim.
— Hei-de ver se faço seis volumes, meu amigo. Terás tu muitas histórias que me contar? Vê lá, meu filho. Se eu achava nesta liteira esqueletos para os cem livros que tenciono escrever em dez anos!... (OC IV, p. 1011).

Com a metáfora do “esqueleto”, o autor põe em evidência o seu processo inventivo de amplificar ou desenvolver as histórias que lhe são comunicadas pelo amigo, às quais chama também, na mesma obra, “arcabouços de romances” e “embriões”:

O meu primeiro cuidado foi substanciar no meu livro do *Há-de-haver* apontamentos das histórias que o meu dadivoso amigo me contou. A este livro de arcabouços de romances chamo eu do *Há-de-haver*, porque ali estão como embrionárias as quantias, que hei-de receber do público (...). (OC IV, p. 1134).

Num registo desprovido de qualquer sentido auto-irónico, temos a já citada dedicatória de *A Enjeitada*, narrativa que o autor caracteriza como o “desenvolvimento” da história fornecida por Manuel de Freitas Costa.¹⁵³ Mas particularmente revelador é um passo de uma carta a António Feliciano de Castilho, datada de 7 de Agosto de 1872, a propósito da obra *Herança de Londres*, que viria a ser publicada sob o título de *O Demónio do Ouro*:

A *Herança de Londres* é a história de uma herança que veio de Londres para Lanhoso, enriqueceu uma dúzia de famílias que viviam pobres e honradas. Depois, veio a dissipação, e aquela gente, perdido o hábito do trabalho, amaltou-se em jolda de ladrões. Isto é a base da história. A fantasia há-de estender aquilo para 2 tomos. (CABRAL 1985b: 46)¹⁵⁴.

Aí temos a descrição do processo criativo adoptado: partindo de uma base real (“Isto é a base da história”), o autor amplifica-a (“há-de estender aquilo para 2 tomos”) por meio da imaginação (“fantasia”).

¹⁵³ Vd. OC V, p. 183.

¹⁵⁴ CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1985b) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. IV, Lisboa: Livros Horizonte.

A esse processo de amplificação não são alheias necessidades de ordem editorial, sobre as quais o próprio autor, uma vez mais, ironiza ficcionalmente, quando põe o narrador-autor dos *Doze Casamentos Felizes* em diálogo com o informador do costume, António Joaquim, que lhe oferece mais uma história, o “Último Casamento”: «— (...) Conte, meu amigo, conte, que eu preciso de doze, porque o livro fica pouco volumoso com os onze.» (OC VIII, p. 1131). O mesmo aspecto, em registo sério, está presente em cartas dirigidas por Camilo aos seus editores, como se vê nesta passagem de uma, endereçada a Eduardo da Costa Santos, em 8 de Outubro de 1883: «Parecia-me conveniente dar-se ao volume do *D. Luiz* mais algum desenvolvimento de páginas até 200 e tantas, para se vender por 600 rs como os *Ratos da Inquisição* embora as condições tipográficas não sejam tão selectas. Posso ampliar com espécies importantes a *nota final* até preencher aquele número de páginas.» (CABRAL 1988: 41)¹⁵⁵.

A amplificação é, pois, o principal processo camiliano de transformação hipertextual, e a sua concretização não se restringiu apenas à expansão ou dilatação estilística dos elementos hipotextuais, como muitas vezes pretende fazer crer o autor, em afirmações deste tipo:

Com os subsídios ministrados pelo cura de Caldelas compus esta narrativa, espriando-me por acessórios de duvidoso bom senso, cuja responsabilidade declino dos ombros daquele discreto sacerdote. Tudo que neste livro tem bafio de velhas chalaças, ironias e sátiras é meu; e, se alguém por isso me arguir de pouco respeitador do vício e da tolice, retiro tudo. (*A Brasileira de Prazins*, OC VIII, p. 851).

O desenvolvimento diegético a que Camilo submete as bases hipotextuais em que alicerça as suas ficções traduz-se quer em várias formas de expansão, quer em “inserções metadieéticas”, num processo mais próximo da “extensão” do que da “expansão” propriamente dita, de acordo com as distinções propostas por Gérard Genette (1982).¹⁵⁶ Além do trabalho de expansão que subjaz à criação do universo diegético, do

¹⁵⁵ CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1988) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. VI, Lisboa: Livros Horizonte.

¹⁵⁶ O autor propõe o termo clássico “amplificação” para designar o processo geral de aumento de um texto original (1982: 375). Com o termo “extensão” (1982: 364), Genette designa o processo particular de amplificação a nível temático; “expansão”, em sentido restrito, designa o trabalho de dilatação estilística (1982: 372). “Inserção metadieética” é uma forma de “extensão”, através da qual são acrescentados episódios estranhos ao assunto original, mas cuja anexação permite estendê-lo (1982: 378).

enquadramento espaço-temporal com que reveste os “esqueletos” formados pelos dados factuais e que o próprio autor confessa serem criados pela imaginação («O certo é que não imagino, ou apenas imagino, se pode dizer-se imaginar, épocas, lugares, nomes, miudezas, generalidades. Não há de meu outro labor neste e nos outros romances.», *Vingança*, OC II, p. 1112), Camilo procede à amplificação dessa estrutura narrativa de base, que toma como “fábula”, enriquecendo-a e tornando-a mais complexa no seu desenvolvimento e na sua estrutura dramática. O trabalho de amplificação concretiza-se em grau, extensão e formas variáveis, desde simples preenchimento de alguma lacuna na estrutura narrativa matricial até à dilatação dessa estrutura, através de expansões ou de inserções e anexações de outros elementos. Tais operações de adição são, porém, frequentemente combinadas com processos de modificação, de transformação formal e temática, como confirma o próprio romancista, uma vez mais na dedicatória de *A Enjeitada*: «Destas considerações, meu amigo, e de outras que o seu recto e claro espírito lhe há-de sugerir, vai V. Exc.^a dar-se o motivo de alguns acrescentamentos e mudanças que fiz no entrecho deste romance, que lhe ofereço, com esta desusada simplicidade.» (OC V, p. 183)

Claro que esse trabalho de derivação hipertextual varia também de acordo com o grau de extensão e de estruturação da matriz, bem como de acordo com a extensão e a estrutura textual pretendidas (conto, novela ou romance). Daí a regra justamente enunciada por Aníbal Pinto de Castro, relativamente ao grau de coincidência entre o hipotexto e o hipertexto: «Em regra, pode afirmar-se que tal grau varia na razão inversa da extensão cronológica da diegese e do discurso narrativo. A coincidência é tanto maior quanto mais curto é o texto.» (1991a: 257). O processo de amplificação operado em “Beatriz de Vilalva”, que é uma narrativa curta e concentrada numa única linha diegética, amplificada essencialmente nos antecedentes do núcleo factual que lhe serviu de base, como vimos, não teve a mesma amplitude que teve, por exemplo, em *O Regicida*, cujo hipotexto foi desenvolvido, não só graças ao preenchimento das lacunas que apresentava na linha narrativa principal, mas também por meio da complicação dramática da intriga e da inserção de elementos secundários que contribuíssem para dar à narrativa o carácter de “romance histórico”, classificação atribuída pelo autor como subtítulo da obra. Mas, mesmo que o hipotexto apresente um maior grau de estruturação e de desenvolvimento,

não deixa de ser amplificado e transformado, de molde a dar origem a uma diegese mais rica, mais complexa e romanescamente mais interessante.

Assim, num caso como o de *A Sereia*, o trabalho hipertextual de transformação da fonte na diegese do romance resultou, em grande parte, de alterações introduzidas na estrutura narrativa de base, que já apresentava uma extensão considerável e um elevado grau de organização narrativa, em cuja sequência funcional básica não havia nenhuma lacuna a preencher.

Em nota preambular a essa novela passional publicada em 1865, o autor transcreve uns “melancólicos tercetos”, que diz ter encontrado “num livro manuscrito, e datado de 1768”, o qual esclarece o “segredo dos versos” (OC V, p. 4). Na “Conclusão”, o narrador atribui a autoria do manuscrito a uma das personagens secundárias da história, João de Melo e Nápoles, e revela terem sido encontrados esses apontamentos “na livraria do barão de Prime, fidalgo de Viseu, falecido há poucos anos.” (p. 159).

Constituindo mais uma encenação tipicamente camiliana de atestação da verdade romanescas pela revelação da fonte utilizada, tal como acima estudámos¹⁵⁷, o interesse destas afirmações, porém, não se esgota, aqui, nesse valor meramente convencional. Para construir a efabulação narrada em *A Sereia*, Camilo ter-se-á, efectivamente, baseado num manuscrito, muito provavelmente aquele que Júlio Dias da Costa (1930) descobriu e publicou.

Trata-se de uma “Carta de um amigo a outro escrita do Porto”, na qual é transcrita a narração autodiegética da “Istória da vida de D. Joachina Antonia, chamada a Sereia”. Nascida em Viana do Minho, de pais honrados, Joaquina tinha uma irmã casada com um bacharel, e um irmão eclesiástico. Na sequência da morte do pai e das segundas núpcias da mãe, a jovem entra no convento como educanda, sob a tutela de uma tia freira. Numa grade de galhofa, a que a levava a tia para a instruir na arte do galanteio, Joaquina conheceu um estudante, de quem se enamorou. A ausência do amado durante uns meses deixou-a numa enfermidade tal que teve de ir convalescer para casa do irmão padre, em Barcelos. Regressa ao convento, onde acabou por ceder à inclinação homossexual (“manice”) de uma freira, reatando, por outro lado, a relação amorosa com o estudante. Sai novamente do

¹⁵⁷ Vd. *supra*, Cap. 2.

convento para ir socorrer o irmão, que se encontrava gravemente doente. O estudante aparece-lhe em casa disfarçado de galego; Joaquina sacrifica a honra ao amor, entregando-se-lhe numa noite, e ambos mantêm, furtivamente, correspondência. O irmão, interceptando uma carta, acaba por descobrir a relação, e Joaquina foge de casa. Juntando-se ao amado, exilam-se os dois em Sevilha. A separação dá-se quando Joaquina adoece e vai para o hospital, deixando em casa o estudante. Quando regressa, já não o encontra: ele abraçara a vida religiosa, ingressando no convento da Senhora da Vitória. Joaquina volta a Portugal, disposta a obter do Bispo licença para entrar num recolhimento. Acaba, no entanto, por se perder na prostituição com estudantes, que lhe atribuíram a alcunha de “Sereia”, pelos dotes vocais que exhibia.

Analisando a transformação a que Camilo submeteu essa fonte na construção da diegese apresentada em *A Sereia*, verificamos que o autor procedeu a uma selecção, expurgando alguns elementos diegéticos: a relação homossexual com uma freira no convento; a noite de amor da protagonista com o estudante, na altura em que estava em casa do irmão; a vida de prostituição a que se entregou no final da história. O que Camilo aproveitou da história narrada no manuscrito foi, fundamentalmente, a base factual centrada na relação entre Joaquina Antónia, que no romance se chama Joaquina Eduarda, e o estudante, inominado no manuscrito e baptizado como Gaspar de Vasconcelos no romance. Serviu-se também de alguns elementos diegéticos, como certas personagens secundárias, determinadas funções narrativas e alguns motivos temáticos. Todavia, o eixo central beneficiou de um trabalho de transformação e amplificação, graças à integração de outros elementos criados pelo autor e à adaptação e reorientação actancial, pragmática e semântica dos elementos colhidos no manuscrito.

As circunstâncias em que se dá o despertar da paixão entre as personagens principais foram substituídas por outras, imaginadas pelo autor, com uma maior extensão diegética: Joaquina e Pedro conheceram-se no Porto, durante a inauguração do teatro lírico. Aproveitando as personagens da história original, o autor enriqueceu e tornou mais complexa a estrutura dramática da intriga, com a criação de novas personagens, principalmente aquelas que associou a Gaspar: o pai, Pedro de Vasconcelos, o tio, Frei João de Vasconcelos, e a prima, Paulina Roberta.

Quando a matriz hipotextual se apresenta lacunar na sequência das funções cardinais que lhe dão o suporte narrativo, o autor procede ao seu preenchimento, a partir do qual amplifica e complexifica a diegese.

São conhecidos os fundamentos reais sobre os quais Camilo construiu a diegese representada no *Amor de Perdição*. O próprio autor explica a gênese da obra nas *Memórias do Cárcere*:

O romance escrito em seguimento daquele foi o *Amor de Perdição*. Desde menino eu ouvia contar a triste história de meu tio paterno, Simão António Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade romanesca, estava sempre pronta a repetir o facto, aligado à sua mocidade.

Lembrou-me naturalmente, na cadeia, muitas vezes meu tio, que ali devera estar inscrito no livro das entradas, e no das saídas para o degredo. Folheei os livros desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga, e alvoroços de contentamento, como se em minha alçada estivesse adornar-lhe a memória, como recompensa das suas trágicas e afrontosas dores em vida tão breve. Sabia eu que em casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nubelosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas, a fim de entrar de consciência naquele trabalho. (OC XI, p. 613).

O assento da entrada de Simão António Botelho na cadeia da Relação é transcrito por Camilo no “Prefácio” do *Amor de Perdição*:

Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte:

Simão António Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos, filho de Domingos José Correia Botelho e de D. Rita Preciosa Caldeirão Castelo Branco; estatura ordinária, cara redonda, olhos castanhos, cabelo e barba preta, vestido com jaqueta de baetão azul, colete de fustão pintado e calça de pano pedrês. E fez este assento, que assinei — Filipe Moreira Dias.

À margem esquerda deste assento está escrito:

Foi para a Índia em 17 de Março de 1807. (OC III, p. 383).

O texto fornecia ao autor um conjunto de proposições atributivas, que aproveitou na construção da personagem, mas a nota acrescentada constituía uma “proposição narrativa”, que indicava uma segunda transformação na história da existência da personagem. A primeira, atestada pelo assento, é a transformação de um estado de liberdade no estado de

prisão. Ora, foi esta sequência narrativa que Camilo usou na construção do romance. Tal sequência foi amplificada com elementos que fariam parte da versão oral da história, a “triste história” do tio Simão, que Camilo ouvira da tia Rita, e com elementos documentais, os “maços de papéis antigos”, donde provém, eventualmente, a carta do desembargador Mosqueira ao Dr. Domingos Botelho, transcrita em nota de rodapé no cap. XII, elemento que completa o dossiê documental do autor, de que faz parte ainda a certidão de idade de Simão, transcrita em nota de rodapé no cap. XI. Não obstante esta base documental, Camilo desenvolveu e estruturou a diegese dando largas à sua imaginação efabuladora, a qual operou fundamentalmente no preenchimento de uma lacuna naquela base narrativa sustentada pelo registo da cadeia: a acção transformadora que motivou o encarceramento de Simão Botelho, o processo narrativo que levou a personagem do estado de liberdade ao estado de prisão. Ou seja, o autor criou uma história de amor impossível da qual resultou o crime que levou Simão, primeiro, ao cárcere e, depois, ao degredo. Com essa história, uma intriga amorosa e trágica suportada por novas personagens criadas pelo autor, fica preenchido o espaço entre a liberdade de Simão e a entrada nos cárceres da Relação do Porto, e o conseqüente desenvolvimento da partida para o degredo. Daí que o autor resuma a história em três proposições narrativas, expostas no “Prefácio”: «Amou, perdeu-se, e morreu amando.» (OC III, p. 384).

Pedro de Azevedo, depois de apurar o que realmente motivou a pena de Simão, concluiu:

O crime que o levou ao degredo não é o que nos conta o grande romancista. Os documentos dizem-nos só, que ele foi criminado pelo estropiamento que praticou com um tiro da sua carabina ou clavina na pessoa do criado de um indivíduo de Viseu. De ter sido o amor que lhe armou o braço, estão mudos os processos que compulsei. (1908: 9)¹⁵⁸.

O enredo criado pela imaginação de Camilo, com aquelas peripécias e com as novas personagens, ligadas a Simão pelo amor e pelo ódio, afasta-se completamente, como se vê, da verdade dos factos. Se em alguns aspectos Camilo deturpou os elementos reais de que dispunha, noutros aspectos apenas completou com a imaginação o que lhe faltava.

¹⁵⁸ AZEVEDO, Pedro de (1908) – «Os antepassados de Camilo». In: *Arquivo Histórico Português*, vol. VI, pp. 1-20.

Segundo Alberto Pimentel, o que Camilo sabia sobre Simão era “pouco, apenas a vaga notícia de que tinha sido degredado para a Índia” (1915: 29)¹⁵⁹. Por isso, “para romancear (prossegue o eminente camilianista) a biografia daquele malfadado rapaz seu parente, Camilo tinha dois caminhos a seguir: reconstituí-la pela investigação minuciosa ou completá-la pela exuberância da sua mesma sensibilidade e imaginação.” (1915: 29-30). Optou pela segunda via.

A diegese do *Amor de Perdição* foi, pois, edificada sobre dados reais de que o autor dispunha e que, nuns casos, seguiu fielmente e, noutros, transformou; foi alargada por adição de novos elementos que suprissem as lacunas e dessem ao enredo as características pretendidas pelo autor. Por outras palavras: «o novelista deformou e completou intencionalmente os dados de facto» (COELHO 2001: 446).

No “Prólogo” de *O Olho de Vidro* (OC V), romance histórico que publicou em 1866, Camilo revela dever-se a génese da obra à sugestão de Inocêncio Francisco da Silva, que, no seu *Dicionário Bibliográfico Português*, depois de historiar a vida do médico e escritor setecentista Brás Luís de Abreu, autor do *Portugal Médico*, entre outras obras, lança o seguinte repto aos romancistas:

Se algum dos nossos romancistas actuais se resolvesse a tratar o assunto, afigura-se-me que a vida deste nosso médico, com os curiosíssimos incidentes que ficam apontados, lhe dariam sobeja matéria para a fábrica de uma composição onde, mediante a lição dos escritos que nos restam de Brás Luís, poderiam fundir-se habilmente espécies mui interessantes, para daí resultar obra de cunho verdadeiramente nacional. (SILVA 1973: 397)¹⁶⁰.

Camilo aceitou o desafio e compôs um romance histórico a partir dos subsídios fornecidos pelo bibliógrafo. Sublinhe-se que o romancista aproveitou todos esses elementos como fonte principal para a *inventio* do seu romance, complementando-os com informações colhidas nas próprias obras de Brás Luís de Abreu, sobretudo o *Portugal Médico*, de que cita alguns excertos. Portanto, a versão apresentada por Inocêncio, que pretendia corrigir alguns dos parcos elementos divulgados por Barbosa Machado, na *Biblioteca Lusitana*, foi inteiramente aceite pelo romancista, que desconhecia (ou

¹⁵⁹ PIMENTEL, Alberto (1915) – *Notas sobre o Amor de Perdição*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores.

¹⁶⁰ SILVA, Inocêncio Francisco da (1973) – *Dicionário bibliográfico português*. Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

simplesmente não quis aproveitar)¹⁶¹ outros elementos documentais que, em certos pontos, até dão razão ao segundo bibliógrafo.

Assim sendo, podemos ver entre o texto de Inocência e o romance de Camilo uma relação de hipertextualidade, considerando que o texto de Inocência é o hipotexto do qual Camilo derivou o romance. Isso mesmo está patente numa carta de Castilho a Camilo, acerca do novo projecto do romancista:

O nosso Inocência com quem ontem passei o serão em casa de meu filho Júlio me contou o pouco mas bem curioso que se sabe a respeito do autor do *Portugal Médico*, de quem eu não tinha notícia alguma; já estou ansioso de ver como V. Ex.^a com aqueles dados nos vai engenhar um romance do maior interesse. (COSTA 1924: 43-44)¹⁶².

Resumidamente, são os seguintes os subsídios divulgados por Inocência: Brás Luís de Abreu, nascido a 3 de Fevereiro de 1692, foi exposto em Coimbra; alguém lhe proporcionou os meios para cursar medicina na Universidade; exerceu a profissão de clínico na cidade do Porto; quando jovem, numa briga de rapazes, perdeu um olho, o qual substituiu por um olho de vidro, origem da alcunha; casou em 1718 com D. Josefa Maria de Sá, natural de Viseu e filha do doutor António de Sá Mourão; teve cinco filhas (Ana Maria, Maria da Natividade, Teresa de Jesus, Antónia Maria e Sebastiana Inácia) e três filhos (cujos nomes se ignoram); tendo fixado residência em Aveiro, marido e mulher, depois de catorze anos de harmoniosa vida conjugal, separaram-se por motivos desconhecidos, abraçando a vida religiosa: ela enclausurou-se, com as filhas, no conservatório de S. Bernardino, em Aveiro, e Brás, que nessa altura já era familiar do Santo Ofício, ingressou na ordem terceira de S. Francisco; partiu para Lisboa, a fim de se ordenar clérigo e de promover a fundação de um convento que substituísse o recolhimento de S. Bernardino, tendo obtido do rei a concessão do real da água; dos três filhos, um

¹⁶¹ Marques Gomes é de opinião que Camilo conheceu, efectivamente, documentos importantes acerca dos protagonistas: «As rectificações, que Inocência procura fazer a Barbosa Machado e que Camilo aceitou como boas, caem perante documentos coevos que este decerto viu, quando, em 1862 ou 1863, veio a Aveiro colher informações para a confecção do seu *Olho de Vidro*» (GOMES, Marques 1935 – «Aveiro na obra e nas relações de Camilo. “O Olho de Vidro”». In: *Arquivo do distrito de Aveiro*. Vol. I, nº 3, pp. 209-218, p. 212).

¹⁶² COSTA, João (Prefácio e notas) (1924) – *Castilho e Camilo. Correspondência trocada entre os dois escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

morreu novo, os outros tornaram-se também religiosos: um dominicano e outro jesuíta; regressado a Aveiro, Brás tornou-se médico e síndico do novo convento, onde se encontrava frequentemente com D. Josefa, da qual, no entanto, nunca mais viu o rosto, que ela mantinha velado nas visitas; a 24 de Dezembro de 1734 realizou-se a profissão solene de Josefa e das filhas e, nesse mesmo dia, foi a missa nova de Brás Luís; a dez de Agosto de 1756, morreu Brás Luís, de apoplexia, ficando sepultado no convento de S. Bernardino.

O que Inocêncio apurou traduz-se numa sucessão de proposições narrativas que configuram uma narrativa biográfica, a qual Camilo submeteu a um trabalho de expansão e de extensão. Fundamentalmente, e além da amplificação diegética resultante do aproveitamento de elementos colhidos nas obras do próprio “Olho de Vidro”, o autor introduziu um dado, fruto da sua imaginação, que, romanescamente, vem suprir uma lacuna: os motivos para a transformação correspondente ao ingresso de Brás Luís e da esposa na vida religiosa. Esses motivos, que, segundo Inocêncio, “totalmente se ignoram”, são determinados no hipertexto, graças à imaginação de Camilo, pelo carácter incestuoso da relação entre Brás Luís e a esposa. Uma vez mais, a amplificação concretizou-se mediante a determinação do indefinido, do ignorado.

Publicado em 1866, *O Judeu* (OC V), apresentado pelo autor como “romance histórico”, está dividido em dois volumes. Essa divisão externa coincide com uma divisão interna: em cada um dos volumes é desenvolvido um núcleo narrativo. Efectivamente, Camilo, na *inventio* do romance, conjugou duas vertentes, duas fontes: a primeira, que se baseia na história da família de Jorge de Barros, justifica o título que inicialmente o autor projectara atribuir à obra — “O Anel do Contador-Mor” (cf. COSTA 1925: 123); a segunda, centrada na biografia do dramaturgo setecentista António José da Silva, explica o título definitivo da obra: *O Judeu*. A substituição do título indicia que a génese do romance terá passado por duas fases, tendo o projecto original sofrido uma ampliação, como sustentam os estudiosos da bibliografia camiliana (cf. CASTELO-BRANCO 1970: V)¹⁶³. Mas também pode ter-se dado o caso de a génese do romance ter resultado da fusão de dois projectos diferentes, tal como terá sucedido com o *Livro de Consolação*. Nesta hipótese, Camilo teria deixado por concretizar o projecto correspondente a “O Anel do Contador-

¹⁶³ CASTELO-BRANCO, Fernando (1970) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Judeu*. 6ª ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. I-XIX.

-Mor” e tê-lo-ia recuperado como parte integrante de um novo projecto, subordinado à biografia do “Judeu”. A hipótese contrária, de que Camilo teria inicialmente previsto escrever um romance sobre António José da Silva e de que, no processo de elaboração, depois de encontrar a história relacionada com o Contador-Mor, a quis incorporar no romance, parece pouco plausível, a despeito de ser alvitada por D. João de Castro¹⁶⁴.

A fonte principal na *inventio* do primeiro ciclo narrativo, correspondente ao 1º volume e centrado em Jorge de Barros e sua família, encontrou-a o autor no tomo IX do *Gabinete Histórico*, de frei Cláudio da Conceição, onde vem transcrita a escritura da venda do Palácio da Bemposta. Como fonte de *inventio*, o texto colhido no *Gabinete Histórico* fornece ao autor vários elementos diegéticos: personagens históricas (D. Francisca Pereira Teles e seu pai, o Contador-Mor Luís Pereira de Barros); um facto histórico (venda do palácio da Bemposta); uma história “encaixada” que explica uma cláusula da venda:

Foi dito pela dita D. Francisca Pereira Telles, que seu Pai, o Contador Mor Luiz Pereira de Barros lhe dissera, que na ocasião dos motins recolhera nas ditas casas, em parte occulta, grande quantidade de dinheiro, cujo lugar constava das letras de hum anel, que elle trazia no dedo, ordenava que na hora da morte se lhe tirasse; e porque o dito anel desapareceo, e o dito dinheiro se não achou, no caso que em algum tempo appareça, e se descobrir lhe ficará pertencendo a elles vendedores *in solidum*, ou a seus herdeiros, e successores, assim o outorgarão, pedirão, e assignarão. (CONCEIÇÃO 1823: 299)¹⁶⁵.

Essa história — encaixada na história, sem interesse romanesco, da venda do palácio — apresenta ingredientes de mistério, bem ao gosto de Camilo; a sua representação resumida e o processo narrativo “incompleto”, com a falta de explicação para o desaparecimento do anel, pediam à imaginação do romancista para preencher o que fica em suspenso e explicar o que nela é narrado: porque é que o dinheiro foi escondido? Como se deu o desaparecimento do anel? Por que razão o dinheiro nunca “se achou”? A narrativa fornecida pelo hipotexto foi preenchida, ampliada e cruzada com o ciclo narrativo

¹⁶⁴ «A meu ver, Camilo, quando dispunha os fios destinados à urdidura do romance, encontrou (se já então a não tinha notado no seu canhenho de novelista) a notícia com que Frei Cláudio da Conceição revelou, no “Ano Histórico”, as condições em que foi feita a venda da Quinta da Bemposta à desconsolada e desconsoladora irmã de D. João IV.» (CASTRO, D. João de 1929 – «“O Judeu”». In: *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Abril).

¹⁶⁵ CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da (1823) – *Gabinete historico* [...]. Tomo IX. Desde 1730 até 1745. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

principal, através da efabulação de uma intriga familiar protagonizada por D. Francisca Pereira Teles, seu filho Jorge e seu pai, o Contador-Mor, Luís Pereira de Barros, à volta do motivo do tesouro escondido. A diegese foi alargada com a criação de outras personagens, além de Jorge e dos seus irmãos. Jorge apaixonou-se pela criada judia Sara, com quem vem a casar; a fuga a que se vêem forçados põe fim ao primeiro ciclo narrativo, e abre o segundo ciclo, centrado na personagem epónima, António José da Silva, o Judeu.

O autor fundamentou a ampliação diegética da biografia do Judeu, servindo-se de várias fontes, sobretudo o *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* de José Maria da Costa e Silva, e o *Amusement Périodique* do Cavaleiro de Oliveira.

Quando dispõe de uma base hipotextual que lhe fornece um caso real correspondente a um núcleo narrativo, uma narrativa mínima mas completa, uma passagem de um estado a outro, determinada por um processo narrativo conhecido, o autor, mantendo-o intacto, desenvolve-o, imaginando um “antes” e/ou um “depois”, de modo a integrar essa transformação numa dinâmica narrativa que, geneticamente, derivou desse núcleo hipotextual, e que estende, enriquece e complica, de acordo com as necessidades, podendo para isso recorrer a outras fontes, cujos dados cruza, combina ou relaciona com os dados principais.

A novela “A Viúva do Enforcado” (*Novelas do Minho*) oferece-nos outro exemplo dos processos camilianos de construção de uma narrativa a partir de pequenas narrativas factuais. Nos *Apontamentos para a História Contemporânea*, de Joaquim Martins de Carvalho, encontrou o romancista elementos relacionados com o ataque dos estudantes aos lentes de Coimbra, episódio que utilizou mais do que uma vez, como acima referimos. Aí ficamos a saber que um dos estudantes, António Maria das Neves Carneiro, filho do médico António das Neves Carneiro, antes de ser enforcado no dia 9 de Julho de 1830, andou foragido, refugiando-se, com o pai em Zarza, na Estremadura espanhola. Informa o autor dos *Apontamentos*:

António Maria das Neves Carneiro namorou-se ali duma menina, filha dum indivíduo abastado daquela terra. O pai dela, ao ver que Neves Carneiro lhe requestava a filha, propôs-lhe que fosse para Salamanca concluir a formatura, porque se encarregava de o sustentar naquela universidade, e que depois de formado casaria com sua filha.

A estas propostas anuiu Neves Carneiro; mas antes da época em que deveria ir para Salamanca morreu em Zarza um ourives português, natural de Guimarães, que naquele lugar exercia a sua profissão havia anos. Neves Carneiro namorou-se da viúva, e casou com ela.

O espanhol que primeiro lhe havia feito a proposta relativa a sua filha, irritou-se com este procedimento e tornou-se seu inimigo. Deu parte às autoridades da cidade de Alcântara do modo como tinha procedido o emigrado, pelo que Neves Carneiro e seu pai foram presos no lugar de Zarza, e remetidos para Alcântara, onde permaneceram por algum tempo.

No entretanto o governo espanhol participou ao de Portugal a captura dos dois emigrados, e por acordo entre os dois governos foram os presos conduzidos até à raia para serem expulsos do território espanhol. (CARVALHO 1868: 99)¹⁶⁶.

Foi no trecho citado que Camilo concentrou a sua atenção, tirando dele a base para a criação do enredo da novela. Note-se, no entanto, que o hipotexto apresentado combina duas histórias: a de Neves Carneiro e a de um ourives português estabelecido em Zarza, com cuja viúva casou o estudante homiziado, o que lhe valeu a denúncia vingativa de um espanhol, pai da menina com a qual Neves Carneiro se comprometera anteriormente. Camilo manteve as duas vertentes da história, mas o seu trabalho hipertextual consistiu essencialmente na amplificação da linha narrativa centrada no ourives português e sua mulher. O título da novela demonstra como o enfoque da narrativa recaiu sobre a mulher do ourives português, que se viria a tornar viúva do enforcado.¹⁶⁷ A partir de um estado “final”, a ida do ourives para Zarza, o autor deduziu o processo narrativo, a transformação, e assim engendrou a primeira parte da novela, centrada nos amores de Guilherme Nogueira e Teresa de Jesus, forçados a fugir para Espanha pela oposição do pai dela. No desenvolvimento da história, Camilo amplificou as principais proposições narrativas contidas no hipotexto, enriquecendo a diegese e enraizando-a historicamente através da combinação desses elementos com outros colhidos noutras fontes documentais, mas continuando a usar a personagem de Teresa de Jesus como suporte principal da intriga.

A construção da “fábula” de outra pequena narrativa incluída em *Noites de Insónia*, “O Cofre do Capitão-Mor”, baseou-se numa fonte documental, uma crónica intitulada «A Pomba e o Abutre», publicada na *Revista Universal Lisbonense*, no número relativo à

¹⁶⁶ CARVALHO, Joaquim Martins de (1868) – *Apontamentos para a história contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

¹⁶⁷ «(...) a diversidade de episódios, de espaços e de tempos aparece concentrada na complexa figura da protagonista.» (MARTINS, J. Cândido 2006 – «Biografias enoveladas: cenas contemporâneas da comédia humana.» In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Novelas do Minho*. Porto: Edições Caixotim, pp. 7-30, p. 11).

semana de 31 de Agosto de 1843, a páginas 23-24 (CASTILHO 1844: 23-24)¹⁶⁸. Embora não assinado, Camilo, que o cita no texto da narrativa e ao qual se refere no epílogo como “fogos e pungente artigo”, atribui-lhe a autoria do seu “prezado mestre e adorado amigo visconde de Castilho” (OC XIV, p. 884).

No conto é narrada a história da decadência de uma família fidalga, a família Pacheco de Andrade, em três gerações, desde o capitão-mor Pedro Pacheco até ao seu bisneto, Álvaro de Andrade. Localizada em Mondim de Basto, na honra de Real de Oleiros, a acção abrange um lapso temporal que vai de 1758 até 1874. Sendo o capitão-mor Pedro Pacheco amigo do duque de Aveiro e encontrando-se em Lisboa quando se deu o atentado a D. José, viu-se na necessidade de fugir, depois de o duque ter sido preso, acusado de conspirar com os Távoras. Pedro Pacheco deixou escondido em Real de Oleiros um cofre cheio de dobrões e peças de ouro. Regressou do exílio, já viúvo e com os filhos adultos, que logo se notabilizaram por um péssimo carácter e por uma conduta imoral, que amargurou a vida do pai, o qual morreu em 1782, sem revelar aos filhos o esconderijo do cofre. Baldados os esforços para encontrar a riqueza escondida, os descendentes do capitão vão delapidando os bens da família, dando largas às suas extravagâncias. Embora Pedro de Andrade, neto do capitão, se mostrasse inicialmente determinado em recuperar o património hipotecado, o certo é que acabou por deixar na miséria a mulher e o filho, Álvaro de Andrade. Este entrega-se briosamente ao trabalho como amanuense, e um brasileiro, José Maria Guimarães, conhecedor da história daquela família e testemunha da honra de Álvaro, compra a quinta de Real de Oleiros para distribuir o terreno pelos pobres da freguesia, incluindo o bisneto do capitão; no meio dos escombros, onde iria ser construída a casa de Álvaro, aparece o cofre, que o Sr. Guimarães faz questão de legar ao fidalgo, o qual o entrega à mãe, para repartir a riqueza pelos mendigos.

O caso relatado e comentado no artigo “A Pomba e o Abutre” apresenta aspectos bem ao gosto de Camilo: Maria do Carmo, donzela que vive no paço real, destaca-se pela sua beleza e virtude: «lindeza de 18 anos, lindeza corporal como poucas, lindeza de espírito como ainda menos, lindeza de coração como quase nenhuma». (CASTILHO 1844:

¹⁶⁸ CASTILHO, António Feliciano de (1844) – «A Pomba e o Abutre». In: *Revista Universal Lisbonense*. Red. por António Feliciano de Castilho. Tomo III (Ano de 1843-1844), Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais.

23). A paz em que decorriam os seus dias termina quando, certa noite, foge de casa, entregando-se ao homem que a seduzira para logo a abandonar. A desgraçada é trazida para casa quatro dias depois, passando a viver numa inconsolável tristeza; segundo o autor da crónica: «As suas ocupações desde então têm sido orar e chorar» (CASTILHO 1844: 24). O sedutor anónimo, esse, fica impune; contra ele e contra a sociedade, indiferente a estes criminosos, o articulista expressa, em tom de amarga ironia, a sua revolta:

E há entretanto aqui um homem, talvez entre nós, talvez festejado e respeitado — um homem, que ela generosa não nomeia, não nomeará nunca (...). Há aí um homem destes!! Há-o sem dúvida! E se as justiças o descobrissem, este homem receberia uma pena: menos afrontosa que a do ladrão assassino... Este homem não havia de ser mandado por todas as cidades e vilas do reino de braço dado com o carrasco, para ser atado a cada pelourinho, escarrado no rosto por todos os homens e mulheres, e esbofeteado depois pelo seu menos infame companheiro de jornada com a mão esquerda. Não: que importa o que padece uma mulher? Não cresse nas palavras de quem a fascinara; não fosse moça, inocente e amante; não fosse mulher. As justiças da sociedade têm mais coisas em que pensar. (CASTILHO 1844: 24).

A partir deste caso, Camilo engendrou a “fábula”, derivando os antecedentes e as consequências do episódio narrado no artigo. Pedro de Andrade era filho de Cristóvão Pacheco, um dos libertinos filhos do capitão-mor. Aos sinais de inversão da tendência degenerativa da família demonstrados por Pedro, que casa com uma senhora de linhagem ilustre e recupera parte dos bens hipotecados, sucede, porém, uma transformação que o narrador apresenta como consequência da carreira militar, que o leva a participar no cerco do Porto.

O homem — informa o narrador — voltou tão diverso, tão estragado na moral, que já ninguém o via e ouvia que se não lembrasse do pai. A esposa não sei se por santa, se por pecadora, fugiu-lhe com uma criança de 5 anos para a casa donde viera; e ele, hipotecando os bens já deteriorados com as prodigalidades da vida militar, levantou muitos contos de reis, e estabeleceu-se em Lisboa. (OC XIV, p. 872).

É na capital que o neto do capitão-mor granjeará fama de sedutor, desonrando muitas famílias. A donzela do paço, a “Pomba” da crónica, foi mais uma das vítimas desse “Abutre”.

Do acontecimento narrado na *Revista Universal Lisbonense*, Camilo fez ainda resultar o assassinio de Pedro de Andrade, a dois de Agosto de 1843, em Real de Oleiros,

presumivelmente por vingança dos parentes da donzela. Agonizando, o fidalgo pediu ao abade da freguesia que o confessasse, revelando-lhe a autoria do crime de sedução noticiado na *Revista*, o que apenas confirmava a suspeita já anteriormente criada pelo próprio abade. Daqui decorre o estado de pobreza de Álvaro de Andrade e a decadência da honra de Real de Oleiros, que cai nas mãos dos credores, até ao momento em que o brasileiro, o Sr. José Maria Guimarães, compra os terrenos e os distribui pelos pobres, incluindo Álvaro, a quem será legado o cofre, quando aparece no meio dos escombros onde iria ser construída a sua casa.

Henri Lacape afirma que «A *Morgada de Romariz* est la paraphrase d’un récit d’un livre du colonel Francisco de Figueiredo.» (1941: 416)¹⁶⁹.

Construindo uma encenação para emoldurar uma narrativa com ar de verdadeira, o narrador representa, em retrospectiva, a história d’ “A Morgada de Romariz”, a partir, primeiro, de uma situação por ele testemunhada («Vi esta morgada, há três anos, em Braga, no Teatro de São Geraldo.», OC VIII, p. 131) e comentada por um seu conhecido, e, depois, a partir da leitura de um processo relativo a um pleito em matéria de casamento:

Figurava uma donzela depositada judicialmente. O pai da nubente impugna, e alega que o pretendente a sua filha é um birbante de vilíssima relé. O noivo, contrariando, expõe que o pai da sua futura é de origem tão canalha que, apesar de ser fidalgo da Casa Real, é filho de um salteador de estradas, *como é público e notório*, dizia o noivo, e acrescentava: “que não havia ainda vinte anos que o seu contendor exercitara ofício de fogueteiro em Vila Nova de Famalicão.” Neste conflito, a depositada trancara o pleito vergonhoso aceitando outro marido que o pai lhe inculcou. A menina questionada era aquela morgada de Romariz, e o marido o comendador Alvarães. (OC VIII, p. 133).

Um novo passo na *inventio* da narrativa, representada como um processo de aproximação do narrador a um caso real, é proporcionado pela leitura, mais tarde, de outro documento:

Abri mão do assunto, e larguei-o às imaginações florentíssimas da minha pátria. Porém, transcorridos dois anos, em um livro impresso por 1815, li uns nomes que tinha visto nos autos escandalosos. Examinei de novo o processo, e trasladei certas passagens que, alinhavadas a outras do referido livro, deram esta novela em que, por felicidade do leitor e minha, não há filosofia nenhuma, que eu saiba. (OC VIII, p. 133).

¹⁶⁹ LACAPE, Henri (1941) – *Camilo Castelo Branco*. Paris: Maurice Lavergne.

Terminada a narrativa preambular do conhecimento da história, que ocupa os dois primeiros capítulos, ao iniciar a história da morgada de Romariz, o narrador identifica, em nota de rodapé, a fonte bibliográfica a que se referira:

Vou condensando estas notícias colhidas em um livro do coronel Francisco de Figueiredo, escritor coevo dos sucessos. É um tomo que forma o 14º da obra intitulada TEATRO de *Manuel de Figueiredo*. Este livro raro, malissimamente escrito, é precioso repositório dos costumes portugueses do décimo oitavo século. A propósito do negociante Araújo, informem-se os curiosos desde pág. 632 até 640. (OC VIII, p. 135).

Aí surge, efectivamente, a história de António da Costa Araújo, o *Jóia*, natural de Famalicão, que, indo viver para casa de seu tio, em Lisboa, veio a tornar-se um rico mercador. Verifica-se, portanto, uma relação intertextual entre a narrativa de Camilo e a narrativa do coronel Francisco de Figueiredo. O texto da fonte chega mesmo a ser citado. Contudo, essa relação de co-presença é integrada numa relação vertical, de derivação ou hipertextual: como o próprio narrador informa, o seu texto deriva da fonte por uma operação de “condensação”. Na verdade, porém, a derivação foi efectuada mais por adição do que por subtracção, como prova, por exemplo, a forma como o narrador acrescentou a justificação para a alcunha *Jóia*. Mas não fica por aí o problema da verdadeira relação entre os dois textos. Repare-se que essa relação não chega a ser demarcada textualmente, ou seja, o narrador, que assinala o início da relação intertextual, não indica o fim, dando a entender que toda a história deriva dessa fonte. Por outro lado, Camilo, na primeira referência à fonte, diz que leu “uns nomes que tinha visto nos autos escandalosos”, quando, na verdade, o único nome citado na narrativa de Francisco de Figueiredo que tem relação com a história, relação criada por Camilo, é o de António da Costa Araújo; o novelista diz ainda que “alinhou” certas passagens do processo a outras que encontrou no tal livro, fazendo crer, portanto, que a narrativa resulta exclusivamente daquelas duas fontes documentais. Ora, se a primeira fonte, o processo, é, com toda a probabilidade, meramente fantasiosa, a segunda, sendo real, teve um papel secundário na *inventio* da narrativa, ao contrário do que afirma Henri Lacape. Apenas na primeira sequência narrativa, ao narrar a história do *Jóia*, o narrador se baseia na fonte citada. A partir da morte dessa personagem, a narrativa deixa de ter relação com a fonte, sendo, provavelmente, fruto da imaginação do

romancista, até porque se baseia em temas tipicamente camilianos, como o do dinheiro escondido e descoberto, a ascensão social, os amores contrariados. O enredo foi estruturado com base na sucessão das gerações de uma família, desde Bento da Costa até à Morgada de Romariz, passando por Joaquim de Araújo, o *Faísca*, e o filho deste, Silvestre de São Martinho, que, vindo a auferir o dinheiro escondido pelo avô e tão desejado pelo pai, compra a *Honra de Romariz*. Ora, o que o autor fez com a história de António da Costa Araújo foi anexá-la ao enredo criado, através de uma ligação verosímil: sabendo que o “Jóia” era natural de Famalicão¹⁷⁰, que passou os últimos anos da sua vida “em casa pelas grandes moléstias, que padeceu” (*Theatro de Manoel de Figueiredo* 1815: 637) e que morreu solteiro, deixando uma grande riqueza (cf. *idem*: 633, 638), Camilo atribuiu-lhe a origem do dinheiro escondido, motivo nuclear no enredo criado; para isso, imaginou que o pedreiro de Famalicão, Bento da Costa, era irmão de António, de quem foi amparo na enfermidade de paralisia que sofreu, recebendo em herança as três mil peças de 7\$500 réis, que enterrou, fazendo crer que o irmão morrera na miséria.

Ao explicar a gênese do romance *O Olho de Vidro*, em que Camilo se baseou numa fonte bibliográfica, o *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio, Fernando Castelo-Branco generaliza o processo, afirmando: «É muito provável que o mesmo se tenha verificado com os outros ou quase todos os outros romances históricos de Camilo, que serão o resultado de sugestões encontradas no decorrer das suas frequentes leituras históricas.» (1974: 155)¹⁷¹. Foi o que aconteceu — em parte, como daqui a pouco veremos — com *O Senhor do Paço de Ninães*, obra publicada em 1867 e pertencente ao primeiro ciclo de romances históricos da produção do autor. Com efeito, Rui Gomes de Azevedo, o protagonista, foi Camilo buscá-lo ao “Rol dos fidalgos do numero dos oitenta” resgatados em África, publicado por Jerónimo de Mendonça, na *Jornada de África*¹⁷², documento

¹⁷⁰ «Vim a saber depois da sua morte que este raro homem era natural de Vila-nova de Famalicão» (*Theatro de Manoel de Figueiredo*. 1815 Tomo XIV. Lisboa: Imprensa Régia, p. 638). O autor do texto é, como indica Camilo, o coronel Francisco de Figueiredo, irmão de Manuel de Figueiredo e editor do tomo XIV do *Theatro*, apesar de o seu nome não figurar nos elementos peritextuais da obra. Por curiosidade, diga-se que Camilo também teve dúvidas quanto ao autor do texto, já que corrigiu o manuscrito da novela, substituindo “Manuel” por “Francisco” (cf. MATEUS 1961: 167).

¹⁷¹ CASTELO-BRANCO, Fernando (1974) – «A conjuntura pessoal, política e sociológica do romance histórico de Camilo», in: *A Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, pp. 153-161.

¹⁷² MENDOÇA, Jeronymo de (1904) – *Jornada de Africa*. Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes, vol. I, pp. 125-127.

fundamental na *inventio* do romance. A partir dessa fonte, que permite reconstituir uma sequência narrativa baseada na transformação de um estado (cativo em consequência do desastre de Alcácer Quibir) noutra (resgate), o autor deduziu os elementos diegéticos que pudessem formar os antecedentes e os acontecimentos subsequentes. O processo de ampliação do núcleo original resultou da imaginação efabuladora do autor, sendo também alimentado pelo cruzamento de outras fontes, nomeadamente a “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição”, por João Carvalho Mascarenhas, a *Europa Portuguesa* e a *Ásia Portuguesa*, de Faria e Sousa, e ainda a *História de S. Domingos*, de Frei Luís de Sousa.

Em carta de Março de 1866, Camilo informava António Feliciano de Castilho sobre os romances que, então, tinha em preparação: *A Enjeitada* e *O Santo da Montanha*. Acerca deste, afirma: «(...) é a história dum frade que meteu um pelouro de 4 onças no crânio da mulher amada. Achei o conto numas alegações dum Reinícola.» (CABRAL 1985c: 68)¹⁷³. Efectivamente, a partir de 20 de Maio de 1866, *O Santo da Montanha* saiu em folhetins no *Comércio do Porto*¹⁷⁴, conhecendo ainda nesse ano a publicação em volume.

Voltando à carta citada e às informações sobre *O Santo da Montanha*, comecemos por sublinhar a indicação da fonte onde o autor encontrou o “conto”. Estamos perante mais um romance cuja *inventio* se caracteriza por assentar em factos verídicos, bibliograficamente documentados. Com efeito, o caso do frade que atingiu mortalmente uma mulher com um “pelouro de 4 onças” vem narrado numa obra do jurisconsulto António Vanguerve Cabral, publicada em 1729.¹⁷⁵ No cap. LXIV, o autor, ao tratar do “homicídio casual”, aduz o exemplo de um caso ocorrido em 1693, na cidade do Funchal:

Na Cidade do Funchal da Ilha da Madeyra he costume observado, que vindo para o porto da dita Cidade de três navios para cima, tocarse a rebate aonde se ajuntão as companhias da Ordenança com seus Capitaens, & se arrumão aonde elles mandão;

¹⁷³ CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1985c) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. III, Lisboa: Livros Horizonte.

¹⁷⁴ Vd. FELGUEIRAS, A. (1972) – *Camiliana. I: catálogo dos originais de Camilo Castelo Branco*. 1845-1971. Porto, p. 424.

¹⁷⁵ CABRAL, António Vanguerve (1729) – *Epilogo juridico de varios casos civeis, e crimes concernentes ao especulativo e practico, convertidos, disputados e decididos a maior parte delles no Supremo Tribunal da Corte e da casa de supplicação com umas insignes annotações à lei novissima da prohibição das facas e mais armas promulgada em 4 de Abril de 1719*. Lisboa: na Officina de António Pedrozo Galram.

sucedeeo arrumarse huma companhia acerca dos Religiosos de S. Francisco, onde tinhão arrumado os soldados as armas, junto à porta da cerca, que vulgarmente se chama *a porta do Carro*, & vindo hum Religioso, pegou em huma espingarda que estava carregada com quartos, dizendo queria atirar a hum Francelho, & com effeyto atirou, & errou o tiro: & passada toda a tarde, que o tiro foy pela huma hora depois do meyo dia, se divulgou, que huma mulher nobilissima, por nome D. Mecia, a matarão estando ella a huma janella das suas cazas, que ficava muyto distante da cerca dos Religiosos, & por detraz da dita cerca, & por esta causa se não via, & logo o Religioso disse que devia ser do tiro que havia atirado ao Francelho, pois não houve outro tiro naquelle lugar & se averiguou que fora morta daquelle mesmo tiro, porque se achou que fora de hum quarto de balla, que havia dado na testa da dita D. Mecia; & se não havia naquelle sitio ouvido outro tiro, & a espingarda estar carregada com quartos. (CABRAL 1729: 169).

A veracidade do facto é corroborada pelo termo de óbito de D. Mécia, transcrito por Alberto Souto (1965: 25)¹⁷⁶.

Quando Camilo, na carta acima citada, resume a Castilho o trecho do romance em elaboração, está já a revelar uma importante transformação a que submeteu os dados factuais expostos no *Epílogo Jurídico*: de acordo com eles, não havia qualquer tipo de relação entre o religioso e a vítima, a qual, na versão de Camilo, se torna a “mulher amada” do assassino.

Mas o que é que o texto de Vanguerve Cabral oferecia ao romancista para a composição de um romance? Oferecia um caso real, a narrativa “mínima” de uma tragédia accidental; duas personagens, o assassino e a vítima, um frade e uma fidalga sem qualquer tipo de relação; um espaço (Funchal) e outras personagens reais, figurantes na acção (o próprio António Vanguerve Cabral, o Doutor Inácio de Paiva, o P. António de Sousa).

Uma vez mais, o trabalho hipertextual consistiu fundamentalmente na amplificação de uma unidade narrativa fornecida pelo hipotexto. Camilo imaginou um “antes” e um “depois” desse crime, cuja autoria atribui ao protagonista do romance, Baltasar Pereira da Silva. Essa amplificação implicou, no entanto, uma transformação: Camilo imaginou uma relação amorosa entre Baltasar e Mécia, cuja narração constitui o “antes”. Suportada pela atribulada biografia de Baltasar, a diegese é, depois, estendida até à sua morte.

Nos primeiros capítulos do *Livro de Consolação*, é introduzida, em forma de analepse e a propósito da personagem Eduardo Pimenta, uma narrativa secundária, cujo carácter incidental, parentético em relação à narrativa principal é metadiscursivamente

¹⁷⁶ SOUTO, Alberto (1965) – *Nótulas camilianas*, p. 25.

marcado, na abertura (“Bosquejemos a história desta mal estreada existência”, OC VII, p. 153) e no fecho (“Aí fica esboçada a biografia do oficial que Venceslau Taveira encontrou em Santarém.”, p. 169). Essa narrativa, que tem por pano de fundo as invasões francesas, está centrada na relação amorosa entre Eduardo Pimenta e D. Antónia de Portugal, contrariada pelos parentes dela, devido a preconceitos sociais.

Depois de relatar os antecedentes dessa paixão e as consequências para os infelizes amantes, forçados à separação, por obra dos parentes de Antónia, que conseguiram recolhê-la ao Convento de Santa Clara de Coimbra e encarcerar Eduardo no castelo de S. João da Foz, o narrador insere uma carta da jovem fidalga a Junot, o invasor francês, rogando-lhe protecção. O documento é apresentado, bem à maneira de Camilo, como autêntico: «(...) a seguinte carta que vai textualmente copiada da que tenho e que é a original com toda a certeza.» (OC VII, p. 155). A narrativa prossegue, nos dois capítulos seguintes (III e IV), com o desenvolvimento dos acontecimentos, posteriormente à resposta do general francês em carta transcrita pelo narrador, no final do capítulo II, com indicação, em nota de rodapé, da fonte bibliográfica onde foi colhida: «Esta resposta é trasladada de um volume de manuscritos estimáveis que pertenceu ao falecido bibliógrafo o desembargador Tomás Norton.» (OC VII, p. 158).

Coloca-se, uma vez mais, a questão de saber se estamos perante mero artifício verosimilhante, ou documentos autênticos, relacionados com um caso real. A segunda hipótese foi confirmada por Magalhães Basto (1944)¹⁷⁷, que publicou documentos manuscritos autenticadores, entre os quais a carta a Junot e a resposta deste. Tais elementos, complementados por informações de genealogistas, permitiram ao investigador português reconstituir os acontecimentos que formam a base factual da narrativa apresentada por Camilo. D. Maria José de Portugal e Menezes (D. Antónia de Portugal, no romance), e José Maria de Sá Felgueiras Benevides (Eduardo Pimenta) apaixonaram-se, enfrentando, com a tenacidade das grandes paixões, a feroz oposição da família dela, que via aquela relação como deslustre para tão nobres pergaminhos. Os dois amantes foram perseguidos, tendo efectivamente Maria José sido encerrada no Convento de Santa Clara de Coimbra, e José Maria encarcerado nas prisões do Porto. Tudo isto, como se vê, está, de

¹⁷⁷ BASTO, Magalhães (1944) – “Falam velhos manuscritos”. In: *O Primeiro de Janeiro*, 7, 14, 21 e 28 de Julho, 4 de Agosto.

um modo geral, em conformidade com a narrativa camiliana, que precede a transcrição da carta a Junot, carta essa que, ao contrário da carta de Junot, não coincide com a que Magalhães Basto publicou (1944)¹⁷⁸; este, porém, não lhe recusa autenticidade, atendendo a que, apresentando a carta transcrita por Camilo uma exposição mais pormenorizada dos acontecimentos que levam ao pedido de protecção, poderia ser a primeira das duas, ambas autênticas, portanto.¹⁷⁹ Segundo essa versão mais completa, os parentes de D. Antónia (D. Maria), com o intuito de pôr fim àqueles amores, conseguiram uma ordem para passar à América Eduardo Pimenta (José Maria), militar que servia um dos regimentos do Porto. Este vem clandestinamente para Portugal e refugia-se no seio de uma honrada família. D. Antónia abandonou a casa e acolheu-se no convento, sendo depois transferida para um recolhimento de órfãs, donde foi tirada pelos parentes, que a fizeram recolher ao Convento de Santa Clara. Pela carta ficamos ainda a saber que os dois amantes se casaram numa igreja de Barcelos e que os parentes de Antónia moveram um processo contra Eduardo Pimenta, no sentido de conseguirem a condenação ao degredo, e fizeram chegar ao trono as suas queixas; a inocência do jovem estava, no entanto, prestes a ser provada, quando o regente se viu forçado a partir para o Brasil, deixando os desafortunados amantes expostos à tenaz oposição dos parentes de Antónia.

A carta a Junot, apresenta, por conseguinte, a narração, feita na primeira pessoa, daquela história de amor, desde as origens até ao presente da enunciação epistolar, em que a protagonista se encontra reclusa no convento de Santa Clara, história já anteriormente narrada na terceira pessoa, pelo narrador primário. É que a carta, sendo um intertexto, é, em primeiro lugar, um hipotexto, a fonte principal, se não a única, a partir da qual o autor desenvolveu esta intriga secundária. Assim, a sequência narrativa apresentada antes da transcrição da carta mais não é do que uma paráfrase da própria carta. O trabalho hipertextual consistiu na paráfrase amplificante, não só a nível da narração, com as sempre características intrusões e digressões do narrador camiliano, como, o que mais interessa neste momento, no domínio da fábula, com a particularização referencial e informativa,

¹⁷⁸ *O Primeiro de Janeiro*, 7 de Julho.

¹⁷⁹ Cf. «Falam velhos manuscritos – Camilo e a “lutadora vitoriosa!”» (*O Primeiro de Janeiro*, 4 de Agosto de 1944).

preenchendo algumas lacunas no encadeamento das acções, e desenvolvendo alguns dados contextuais e informativos.

Se nesta primeira parte da narrativa, Camilo se manteve próximo da verdade factual, tal como foi possível apurar, excepto no que diz respeito à orfandade da protagonista, cujo pai, na verdade, morreu muito mais tarde, em 15 de Março de 1808, o mesmo já não se verifica na segunda parte, isto é, no desenvolvimento do enredo posteriormente à resposta de Junot, que ordenava a libertação dos amantes. Segundo Magalhães Basto, o caso teve o seguinte desfecho:

Sabemos que D. Maria José de Portugal e Menezes saiu do Mosteiro de Coimbra por ordem de Junot, e que foi para Lisboa, donde logo em seguida uma Ordem da Regência a mandou regressar à procedência. Sabemos que D. Maria José — que tinha casado a ocultas, na freguesia de Santa Maria do Abade, próxima de Barcelos, com o seu José Maria de Sá Felgueiras Benevides — teve sete filhos, e morreu em 10 de Agosto de 1841. José Maria falecera poucos antes, em 16 de Junho de 1837. (1944)¹⁸⁰.

Ou porque desconhecia outros elementos, nomeadamente os outros documentos manuscritos publicados por Magalhães Basto, ou porque, simplesmente, não os quis aproveitar, Camilo deu largas à imaginação e fez derivar deste núcleo factual um desenvolvimento meramente ficcional: Eduardo Pimenta, promovido a capitão no exército francês, foi mandado servir às ordens de La Borde na batalha do Vimieiro. D. Antónia permanecia em Alhandra à espera que seu marido a mandasse recolher a Lisboa. A notícia da morte do general La Borde e de todo o estado-maior deixa-a desesperada; vai a caminho de Coimbra, aonde estavam a chegar os ingleses desembarcados na Figueira. Afinal, nem o general nem o capitão Pimenta tinham morrido. Os portadores da falsa notícia eram confidentes dos tios de Antónia. Eduardo, no intuito de se expatriar com a esposa em França, envia dois soldados portugueses que a levassem a Sintra. Informado de que D. Antónia saíra de Alhandra algumas horas antes, é ferido ao atravessar as guerrilhas que confluíram a Lisboa, sendo socorrido por uns frades cruzios, que o põem a recuperar dos ferimentos numa quinta, nos arrabaldes de Alhandra. Desencontrado de D. Antónia, Eduardo tem de enfrentar a sanha popular contra os jacobinos. O pai não lhe dá protecção, repelindo-o por ter defendido os franceses. Esconde-se nas alturas de Barroso, em casa de

¹⁸⁰ *Idem.*

parentes. Desce ao Porto, disfarçado, a obter, junto dos criados do irmão de D. Antónia, informações acerca do seu paradeiro, ficando a saber que se encontra no Convento de Santa Clara de Coimbra, onde tinha sido encerrada depois da notícia da morte do marido. Na sequência da invasão de Soult ao Porto, Eduardo veste a farda e apresenta-se ao general. Com a entrada de Massena em Coimbra, Eduardo surge no Convento de Santa Clara, onde Antónia está moribunda de tísica, não resistindo à emoção do reencontro. Transformação da matriz ou ampliação por derivação? Tratando-se de Camilo, qualquer das hipóteses é plausível.

Na “Advertência” anteposta a *O Regicida*, Camilo esclarece o leitor acerca da génese do romance, publicado em 1873:

A urdidura deste romance, que afoitamente denominamos *histórico*, deu-no-la um manuscrito que pertenceu à livraria do secretário de Estado Fernando Luís Pereira de Sousa Barradas.

O colector destes apontamentos, que a história impressa, respeitando as conveniências, omitiu, foi contemporâneo dos sucessos que arquivou, pois escrevia em 1648.

De lavra nossa, neste romance, há apenas os episódios que me saíram ajustados e congruentes com os traços essenciais da narrativa. (OC VII, p. 625).

Duas questões nos suscita a leitura do paratexto citado. Estaremos perante mais uma declaração meramente convencional, não passando o pretense “manuscrito” de artifício literário, como no já referido caso de *O Senhor do Paço de Ninães*, ou terá o romancista seguido efectivamente um documento autêntico na composição do enredo, tal como aconteceu noutros casos? A ser autêntico o manuscrito, o trabalho “hipertextual” do autor resumiu-se, como diz, ao acréscimo e ligação de episódios, ou a afirmação não ultrapassa o mesmo valor meramente convencional de outras asserções desse tipo? A resposta cabal à segunda pergunta dependeria de uma análise do manuscrito, que, a ter existido, permanece desconhecido. E sabendo nós como Camilo comprovadamente usou do artifício noutros lugares, é plausível que aqui tenha procedido do mesmo modo.¹⁸¹ Com efeito, embora o narrador transcreva pequenos excertos, o documento não chega a ser citado como fundamento para o esclarecimento das questões mais duvidosas levantadas

¹⁸¹ «(...) parece-nos que esse manuscrito nunca existiu e nada mais é do que um artifício do autor destinado a justificar as muitas e importantes fantasias que introduziu no romance.» (CASTELO-BRANCO 1965: 12).

pela biografia do protagonista. E, quando aduz referências bibliográficas para caucionar o nome atribuído ao denunciante de Domingos Leite, “Roque da Cunha”, refutando os historiadores que registam o nome “Manuel da Cunha”, delas não consta o tal manuscrito... Aliás, a fonte que o autor cita várias vezes, apresentando-a como a mais segura, é um opúsculo do cronista-mor do Reino, Fr. Francisco Brandão, o “único, e mais coevo e esclarecido narrador”, segundo Camilo, dos factos centrados na tentativa de regicídio perpetrada por Domingos Leite Pereira; trata-se da *Relação do Assassínio Intentado por Castela contra a Majestade de El-Rei D. João IV, Nosso Senhor, e Impedido Miraculosamente*¹⁸².

Isso não significa, porém, que seja produto da fantasia do romancista tudo quanto foi usado na amplificação da narrativa nuclear formada pela tentativa de regicídio, tal como a apresenta Fr. Francisco Brandão. Matos Sequeira, analisando fontes manuscritas da Biblioteca da Ajuda, relativas a Domingos Leite Pereira e às personagens e factos que com ele Camilo relaciona, pôde comprovar que, mesmo podendo ser falsa a tal fonte manuscrita, muito do que o autor afirma é ratificado documentalmente, sobretudo pelo manuscrito intitulado *Tesouro Encoberto*.¹⁸³

De acordo com as conclusões a que chegou Matos Sequeira, Camilo trabalhou as bases documentais, amplificando-as, modificando-as em alguns aspectos e preenchendo algumas lacunas, de modo a obter uma diegese mais desenvolvida, mais rica do ponto de vista dramático, e mais adequada ao estatuto de romance histórico. Na génese da narrativa terá sido determinante o interesse de Camilo pelo núcleo factual da tentativa de regicídio, o qual lhe proporcionava mais uma oportunidade de regressar ao romance histórico, tão do seu gosto, ao mesmo tempo que lhe dava ensejo de expressar a sua antipatia pelos Braganças, na sequência da relutância de D. Luís em o agraciar com o pretendido título de visconde. É, pois, de supor que na base da *inventio* do romance tenha estado o opúsculo da

¹⁸² BRANDÃO, Francisco (1647) – *Relaçam do assassinio intentado por Castella, contra a Magestade delRey D. João IV. Nosso Senhor, & impedido miraculosamente*. [Lisboa]: por Paulo Craesbeeck.

¹⁸³ «Ao ler-se o relato do *Thesouro Encoberto* tem-se a impressão de que foi em face dele que Camilo escreveu. Se não fora o desacordo, entre os textos, noutros pontos em que o romancista transcreve o que lhe serviu de guia, jurar-se-ia que assim era. O que se me antolha fora de dúvida é que a narrativa anónima que foi da livraria do Secretário de Estado Sousa Barradas é uma réplica desta ou esta o é dela. Há frases absolutamente iguais, e a orientação geral é, indubitavelmente a mesma.» (SEQUEIRA, Matos 1923 – *Tempo passado*. Lisboa: Portugália, pp. 102-103).

autoria de Fr. Francisco Brandão, no qual se narra a tentativa de assassinio do rei. Esse núcleo foi amplificado, sobretudo nos antecedentes, graças a elementos colhidos em fontes manuscritas e a elementos, factos e personagens, criados pela imaginação do autor. O principal factor de amplificação de base meramente ficcional foi constituído pela imaginação de uma relação de adultério entre Maria Isabel, a mulher de Domingos Leite, e D. João IV, da qual o autor retira consequências que explicam o comportamento do regicida, suprimindo assim o desconhecimento manifestado nas fontes impressas quanto às razões para a primeira das três vindas de Domingos Leite a Portugal, depois de se exilar em Espanha.

Movido por uma curiosidade romanesca que o predisponha a procurar sempre algum potencial de boa história em casos que via, ouvia ou lia¹⁸⁴, Camilo serviu-se de elementos factuais e documentais na efabulação das suas narrativas. Assim, por um lado, dispunha de bases reais que lhe proporcionavam o “colorido de verosimilhança”, o efeito de verdade, indispensável na sua concepção de ficção; por outro lado, tinha matéria para alimentar as suas necessidades criativas, editoriais, de profissional das letras. Factuais ou documentais, essas bases são submetidas a um trabalho hipertextual, governado pela imaginação, que resultava na sua transformação e, sobretudo, na sua amplificação. Esse processo amplificativo é gerado frequentemente por operações de derivação, de inferência ou dedução de desenvolvimentos ou complementos ficcionais, a partir dos dados reais, que assim cumprem uma função genética que faz deles hipotextos donde derivam os textos de Camilo. Veja-se como o autor se refere ao processo amplificativo, naquela já citada carta a José Joaquim de Ferreira de Mello Freire de Andrade, a propósito de *A Herança de Londres*, aliás, *O Demónio do Ouro*: «Vem isto para prevenir vossa excellencia de que provavelmente hei-de ampliar os traços que vierem delineados de sua mão, e até criar personagens onde elles forem necessarios para que o escripto tenha, ao menos o que poder ser, da forma narrativa, e assim preparar, as peripecias indispensaveis em obras desta natureza.» (OC XVIII, p. 1015; sublinhados nossos).

¹⁸⁴ Veja-se como o próprio autor representa, reflexivamente, essa inclinação, quando põe na boca de uma personagem, num diálogo presente nas *Memórias do Cárcere*, este comentário: «Isto assim está uma farsa acabada. Agora vi eu ali o Camilo, e é de crer que ele aproveite o episódio.» (OC XI, p. 404).

Mas o trabalho hipertextual de amplificação beneficia também, muitas vezes, de processos relacionados com aquilo que Gérard Genette classifica como “inserções metadieéticas” (1982: 378), isto é, a extensão dos núcleos hipotextuais através da anexação de elementos provenientes de outras fontes documentais ou da realidade, operação que releva daquele fenómeno que a retórica antiga classificava como *contaminatio*.

Cruzando, ligando e relacionando o núcleo principal com outros elementos, Camilo amplifica, alarga a diegese, com a vantagem de lhe reforçar o efeito de verdade sempre pretendido. Desse processo, a um nível macrotextual, resultou a *inventio* de obras como *O Judeu*, *o Livro de Consolação* ou, ainda, *O Demónio do Ouro*, onde o autor combinou diferentes núcleos narrativos, estruturalmente delimitados, fundindo numa só história duas histórias distintas.

A nível microtextual, são muitos os exemplos da aplicação desse processo, através do qual o autor amplificou a matéria diegética de um núcleo principal cruzando-o com outros núcleos. A combinação pode dar-se entre um núcleo ficcional e elementos factuais ou documentais, tal como já analisámos; pode acontecer o inverso: um núcleo real ser relacionado com elementos imaginados pelo autor, através dos processos de derivação acima mencionados; pode ainda resultar da ligação entre um núcleo real e outros elementos reais. Significa, portanto, que, na *inventio* de uma narrativa, um núcleo factual ou documental pode funcionar como *núcleo genético*, que dá origem à efabulação diegética, ou pode funcionar como simples *núcleo amplificativo*, no processo de expansão do núcleo genético. Nessa perspectiva, o mesmo núcleo factual pode cumprir cada uma dessas funções em obras diferentes. O episódio histórico do ataque dos estudantes aos lentes de Coimbra foi usado como núcleo amplificativo na construção do enredo representado em *O Retrato de Ricardina*, mas é nuclear na génese da história representada na novela “A Viúva do Enforcado”.

Vejamos como Camilo articula com a base diegética elementos factuais ou documentais, através de nexos meramente ficcionais mas verosímeis, de molde a obter a amplificação da matriz, reforçando, ao mesmo tempo, o efeito de verdade.

Um dos processos mais explorados na criação desses nexos é a *determinação*. Determinando, especificando ou tornando concreto qualquer aspecto vago ou indefinido da fonte, Camilo cruza-a e desenvolve-a com elementos provenientes do real, de outras fontes ou da sua imaginação.

Daí pode resultar, desde logo, a amplificação da diegese pela determinação do quadro espaço-temporal em que o autor enraíza a intriga. Na abertura de *A Sereia*, Camilo procede à contextualização histórico-geográfica da acção, fazendo convergir os elementos fornecidos pelo manuscrito com os dados, colhidos noutra fonte documental, referentes à inauguração do teatro lírico no Porto. Dessa forma, o autor consegue expandir o núcleo com elementos descritivos importantes na construção do enquadramento da acção e adequados à função introdutória que lhes é atribuída; por outro lado, o efeito de real produzido pela contextualização é redobrado pelo efeito de veracidade, caucionado pela referência e citação de fontes documentais. A articulação, favorecida pela contemporaneidade do facto histórico relativamente à época em que o autor marcou o início da acção, aparece motivada, em analepse, por factores de ordem social ou colectiva e de ordem particular ou individual, relacionados com as características e a situação da protagonista. A motivação da acção representa, do ponto de vista genético, a motivação da amplificação hipertextual.

O mesmo processo de evocação histórica suscitada pela afectação da intriga a um contexto temporal e espacial determinado resulta na amplificação do núcleo hipotextual que está na base da diegese representada em *O Santo da Montanha*, cujo início da acção é enquadrado no ambiente que caracterizava as grandiosas festas de *Corpus Christi* em Braga, frequentadas pela fidalguia da região; o narrador aproveita para, ao longo do capítulo VII, justamente intitulado «As festas de “Corpus Christi”, em Braga», descrever, devidamente documentado, essas solenidades, no meio das quais pôs as personagens principais da história, como fidalgos que eram:

As festas com que os bracarenses celebraram o Santíssimo Sacramento em 1687 fizeram esquecer aos velhos daquele tempo as outras cavaleirosas e profanas de sessenta anos antes. De feito, é aqui o ponto de nos acostarmos à indulgência do leitor, se não pudermos dar-lhe senão em sombra o escorço de cousas que, ainda escritas por esmerada pena, perderiam muito do vivo ao pintado. (OC V, p. 1063).

A expansão do núcleo histórico a partir do qual Camilo gerou a efabulação de *O Senhor do Paço de Ninães* beneficiou também da determinação espacial; os elementos que formam o contexto geográfico e histórico da intriga terão tido mesmo um papel determinante na *inventio* da diegese. Com efeito, na criação deste romance histórico de Camilo, nem tudo resultou “de sugestões encontradas no decorrer das suas frequentes leituras históricas” (CASTELO-BRANCO 1974: 155).

A génese dessa obra, publicada em 1867 e pertencente ao primeiro ciclo de romances históricos da produção do autor, está relacionada directamente com o espaço circunjacente a S. Miguel de Seide, aquele canto do Minho onde o romancista fixou residência a partir de finais de 1863. Como lembra Fidelino de Figueiredo (1923: 232), Camilo “ao viver aldeão regressava de novo e dele ia extrair os seus motivos literários.” Este novo espaço em que passou a centrar-se a sua existência forneceu-lhe, efectivamente, elementos paisagísticos, humanos, culturais e sociais para a *inventio* das suas narrativas, como bem exemplificam as *Novelas do Minho*, mas proporcionou-lhe também elementos históricos que motivaram a criação de *O Senhor do Paço de Ninães*, em cuja efabulação e composição foram aproveitados. Em carta a Feliciano de Castilho, Camilo dava conta do novo romance, descrevendo-o como histórico e como ligado à região onde vivia:

O novo que escrevi chama-se *O Senhor do Paço de Ninães*. É coisa destes sítios, velharia de há 250 anos [,] com ares históricos e carapetão bravo. História à Dumas, muito mais exacta e esclarecida que a História à Rui de Pina. A História de Portugal é preciso inventá-la, senão a escola do A. Herculano tira-nos o apetite de a saber. (CABRAL 1985c: 124).

E no fecho do romance, o narrador, referindo-se deicticamente a esse espaço, sublinha a sua centralidade na construção da intriga, que começa e termina dentro dos seus limites restritos: «Aqui ficaram neste recinto de um quarto de légua as cinzas dos principais personagens deste romance.» (OC VI, p. 330).

O romancista, com a curiosidade histórica e a sensibilidade romanesca que o caracterizavam, explorava as terras circunvizinhas à sua casa, atento a histórias, a pessoas, a vestígios arqueológicos e a tudo aquilo em que vislumbrasse algum potencial romanesco,

tal como, em “autoficção”, se representa no *Amor de Salvação* como narrador-personagem e como escritor, que, deambulando por aquelas terras, vai ter a casa de Afonso de Teive, o qual, a dado passo, faz aquela pergunta já citada: «— Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar, ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa?» (OC IV, p. 625). Um texto não ficcional, a dedicatória da novela *O Comendador* a D. António da Costa, corrobora a importância do meio em que o romancista vivia como fonte de efabulação das suas histórias: «É neste meio que eu me abalanço a esgaratujar novelas. Há treze anos que apeguei por esse Minho, em cata do bálsamo dos pinheirais e das fragrâncias das almas inocentes.» (OC VIII, p. 54).

No conto “Aquela Casa Triste...” (*Noites de Insónia*), o narrador manifesta o interesse histórico pelas ruínas de uma das mais importantes casas senhoriais da região, o solar de Roboredo, em Ruivães:

E eu que, naquele tempo, me embrenhava nas ruínarias grandiosas do paço senhorial de Ruivães, a decifrar a lenda meio histórica dos Correias de Sá nos frescos do tecto apainelado, ao perpassar pelas grossas cantarias do *Africano*, dizia entre mim: “O palácio cavaleiroso que desaba, e o palácio industrial que se levanta.” (OC XIV, p. 740).

E num texto de carácter historiográfico, o autor é ainda mais explícito quanto à atracção que sentiu pelas relíquias do solar de Ruivães:

Esta casa está situada a dois quilómetros da aldeia em que vivo. Visitei-a, há quinze anos, para ver as relíquias de um tronco de carvalho a cuja sombra se sentara crismando o arcebispo D. Frei Bartolomeu dos Mártires. (...) Nesta casa viveu e morreu no reinado de D. João IV Gonçalo Correia de Lacerda; e alguns seus descendentes aí permaneceram até que estes bens de Ruivães passaram para outros Correias.¹⁸⁵

Ora, o paço senhorial de Ruivães é precisamente um dos pólos na construção da situação inicial a partir da qual se desenvolve a acção do romance *O Senhor do Paço de Ninães*. Outro elemento arqueológico que faz parte do espaço envolvente de Seide e que, tal como o anterior, terá certamente suscitado o interesse do novelista, que o aproveitou igualmente na construção da diegese, como se vê logo pelo título, é o paço de Ninães, de que, no presente da escrita, representado no *incipit* do texto, só permaneciam algumas

¹⁸⁵ “Notas arqueológicas”. In: *Serões de São Miguel de Ceide*, OC XV, p. 1119.

ruínas. Outro pólo espacial na construção deste romance, também nas vizinhanças de Seide, é o solar de Pouve, do qual, no presente da escrita, já não restavam senão alguns vestígios. Camilo fez ainda questão de aproveitar, como núcleo espacial, mais um elemento “monumental” das proximidades de sua casa e que frequentava com assiduidade, o mosteiro de Landim, de cujo proprietário, António Vicente de Carvalho Leal e Sousa, era amigo. Sabe-se, de resto, que o novelista, na preparação do romance, solicitou a António Vicente matéria documental ligada ao passado histórico do mosteiro, como consta num documento relacionado com o processo judicial instaurado ao proprietário, na sequência da retirada de umas pedras tumulares da igreja paroquial de Landim, por ele perpetrada, precisamente para atender a esse pedido do amigo romancista:

O seu fim foi o de satisfazer aos desejos do nosso grande *Literato e Romancista o Exmo. Camilo Castelo Branco*, que desejando obter esclarecimentos para a parte histórica e arqueológica do seu romance que então compunha — *O Senhor do Paço de Ninães* — se dirigiu ao Agravante para que este lhe deparasse algum livro ou manuscrito que o instrísse. E porque o Agravante lhe dissesse que apenas lhe podia mostrar umas pedras sepulcrais antiquíssimas que formavam parte do pavimento da Sacristia e o *Exmo. Castelo Branco* quis logo examiná-las. (FARIA 1990: 96)¹⁸⁶.

Na falta de outros elementos, Camilo aproveitou essas pedras tumulares, relacionando-as com o protagonista, Rui Gomes de Azevedo, que ali terminou a sua atribulada existência e ali foi sepultado, conforme o narrador informa no final do romance, estribado num manuscrito, ao que tudo indica, forjado para o efeito:

Sabemos que o senhor do paço de Ninães foi sepultado na galilé contígua à casa capitular, mas esta casa, na reforma que alguns priores deram ao material arranjo do mosteiro, foi arrasada, e sobre os ossos sepultos na galilé, chamada dos fundadores, construíram e lajearam a capela-mor da actual igreja paroquial de Landim. (OC VI, p. 330).

Todos estes elementos terão sido decisivos na génese deste projecto, por um lado, motivando o autor a criar mais um romance histórico, género em que, na época, Camilo vinha concentrando o seu labor literário, e, por outro lado, fornecendo-lhe bases históricas

¹⁸⁶ FARIA, Emília Sampaio Nóvoa (Introd. e notas) (1990) – *Camilo em Landim: cartas inéditas de Camilo e Ana Plácido para Alberto Sampaio e António Vicente de Carvalho Leal e Sousa*. V.N. Famalicão: Centro de Estudos Camilianos.

para a construção da intriga, ao mesmo tempo que proporcionavam uma referencialidade extraficcional em que podia ancorar o universo diegético criado. Remontando a acção ao século XVI, em plena “vida” daqueles espaços, tinha ali o cenário histórico para, segundo o seu método habitual, enraizar uma intriga passional, “com ares históricos”, para usar a sua própria expressão. A abertura da narrativa, constituída por uma moldura assente numa metalepse em que narrador e leitor “percorrem” o espaço da acção no presente de enunciação (“Estamos no Minho, o leitor e eu.”, p. 175), apresenta essa função verosimilhante, cuja força resulta dos vestígios que, no presente, atestam o passado da história: “Aqui tem o paço de Ninães.” (p. 176). A partir dos vértices do triângulo “arqueológico”, histórico, formado pelas casas senhoriais de Ninães, Ruivães e Pouve, o autor facilmente podia engendrar uma intriga passional, moldada pela sua imaginação romântica, com base num triângulo amoroso entre fidalgos oriundos dessas casas.

Outro elemento material de que o autor dispunha no espaço que determinou como cenário do romance e que acrescentou ao dossiê histórico-referencial para a construção da narrativa são umas sepulturas muito antigas da igreja de Santa Maria de Abade, aldeia vizinha de Seide.

O interesse do romancista em construir um romance histórico à volta desses espaços, nas já recuadas épocas “áureas” da sua existência, constituiria um factor condicionador da *inventio*, ao determinar, por exemplo, o estatuto social das personagens (fidalgos) e o tempo histórico (século XVI-XVII). É de notar, no entanto, que, ainda assim, esses elementos materiais foram complementados por elementos bibliográficos que a eles fazem referência, até porque tais elementos, além de fornecerem informações ao autor, funcionam, ao serem referidos e citados, como factores de autenticação. Um desses documentos, que me parece ter sido central na construção da situação inicial da narrativa, é a *Corografia Portuguesa* do P. Carvalho da Costa, obra que o romancista bem conhecia.¹⁸⁷ No primeiro tomo dessa obra colheu o autor informações históricas sobre os espaços que determinou como cenário da acção. A própria introdução histórica que vai desenvolvendo de forma intercalada na descrição do espaço, as ruínas do paço de Ninães, no início do cap. I (“O que era o paço e quem estava nele”), é subsidiária das informações contidas nessa

¹⁸⁷ COSTA, António Carvalho da (1706) – *Corografia portuguesa* I. Lisboa: Na oficina de Valentim da Costa Deslandes.

obra, que por sua vez remete para o *Nobiliário do Conde D. Pedro*, a primeira fonte histórica que Camilo cita para fundamentar o interesse arqueológico daquelas ruínas. Aproveitando o *Nobiliário (Título XXXV)* para dele extrair a matéria das digressões históricas introdutórias, episódios ligados a D. Vasco Martins Pimentel, que naquele paço fora criado, o autor, antes ainda de introduzir as personagens que, na época determinada para início da acção (1576), ocupavam o espaço, resume a história dos ilustres possuidores que antecederam, baseando-se, sem o citar aqui, no P. Carvalho da Costa (cf. 1706: I, 327-328):

Este paço de Ninães foi senhorio de diferentes apelidos. Passou aos Vasconcelos, depois condes de Castelo Melhor, razão de ter casado D. Leonor Rodrigues Pimentel com Gonçalo Mendes de Vasconcelos. No lapso de muitos anos, herdaram-no com o vasto território circunjacente os senhores de S. João de Rei e os Pereiras Caldas, ascendentes do autor da *Ulisseia*, os padres da Companhia de Jesus e a Misericórdia do Porto. (OC VI, pp. 177-178).

Sustentado nestas bases históricas devidamente documentadas, o autor “salta” para o presente da acção, identificando, já sem suporte histórico, os coetâneos proprietários do paço: «No paço, porém, e a ampla quinta que o circuitava em 1576, residia uma viúva, que o era de um fidalgo da casa de Azevedo, mãe de um moço de vinte anos, chamado Rui Gomes de Azevedo.» (OC VI, p. 178). É ainda na mesma fonte que Camilo se baseia para fazer a breve descrição dos túmulos da igreja de Santa Maria de Abade.

Neste romance, o autor cruza com a intriga passional imaginada vários acontecimentos históricos contemporâneos da época a que reportou a acção, de modo a dotar a narrativa do carácter histórico pretendido. Tal cruzamento, estribado em fontes documentais, está na base do desenvolvimento de dois ciclos narrativos posteriores ao resgate de Rui Gomes de Azevedo em África: a campanha de D. António Prior do Crato e os sucessos testemunhados pelo protagonista quando vagueou pelas possessões portuguesas do Oriente. Com base na *Ásia Portuguesa* de Faria e Sousa e na *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa, cujos elementos textuais aproveitados ora são explicitamente citados ora absorvidos e parafraseados no discurso do narrador ou no

discurso das personagens (vd. CASTRO 1986)¹⁸⁸, o narrador seleccionou determinados acontecimentos negativos da história de Portugal no Oriente, fazendo coincidir com eles a presença de Rui no palco do seu desenvolvimento, para, assim, o fidalgo de Ninães, tornado, primeiro, comerciante e, depois, ermitão, se apresentar como testemunha do “pélago lamacento em que bravejavam as vagas das mais desenfreadas e sórdidas paixões dos Portugueses” (OC VI, p. 275). Estando em Cochim, testemunhou a perda da nau de Matias de Albuquerque; em Ceilão, presenciou as crueldades cometidas por D. Jerónimo de Azevedo contra mulheres e crianças indianas; indo de Goa a Arração, acompanhando frei Diogo das Póvoas e frei Francisco da Anunciação, conheceu as vilanias de Filipe de Brito de Nicote e o comportamento indigno dos religiosos que acompanhara, os quais iam em missão de acobertar o traidor.

A matéria diegética de *O Olho de Vidro* foi enriquecida com elementos acessórios em relação à intriga, mas importantes na concretização da vertente histórica do romance, tal como o autor sublinha através do subtítulo aplicado à obra (“Romance Histórico”). Essa perspectiva foi desenvolvida essencialmente em duas vertentes: por um lado, uma vertente científica e literária, com recurso aos elementos fornecidos pelo próprio Brás Luís de Abreu nas suas obras, nomeadamente o *Portugal Médico*, “a mais pitoresca história dos costumes daquele século” (OC V, p. 749), segundo o narrador; por outro lado, uma vertente religiosa, com a caracterização dos procedimentos inquisitoriais, decorrente do motivo da perseguição religiosa aos judeus. Nesta vertente encaixa-se a história de Heitor Dias da Paz, o judeu queimado pela Inquisição em 12 de Setembro de 1706. Camilo, que trata desse caso também nos *Narcóticos*¹⁸⁹, adaptou a história ao romance, como forma de, mais uma vez, articular a ficção criada com os acontecimentos históricos da época. Ao ser explorada a origem hebraica como motivo determinante na dinâmica da intriga, torna-se plausível ao leitor esta articulação, através da amizade entre Francisco de Moraes, o pai de Heitor, e Francisco Luís de Abreu. O enxerto do processo inquisitorial movido contra Heitor permite a Camilo fazer a caracterização da época, cumprindo um requisito do

¹⁸⁸ CASTRO, Aníbal Pinto de (1986) – «Da história à ficção na novela camiliana: uma leitura d’ *O Senhor do Paço de Ninães* em clave de intertextualidade». In: *A abertura do mundo – Estudos de história dos descobrimentos europeus*. Organização de Francisco Contento Domingues e Luís Filipe Barreto. Vol. I Lisboa: Editorial Presença, p. 119-131.

¹⁸⁹ Cf. OC XV, pp. 594-596.

romance histórico; aproveita, inclusive, para, bem ao seu jeito, oferecer traslado e comentário do sermão do auto-de-fé, pregado pelo padre Francisco de Santa Maria. Por isso, descontando certo exagero, tem pertinência o juízo crítico de Sérgio de Castro, quando realça a mestria de Camilo em “colocar com a máxima naturalidade a acção romântica no meio histórico, sendo dessa sua arte um exemplo grande *O Olho de Vidro*, que com o *Judeu*, e depois da obra de Herculano, é um dos melhores documentos críticos que possuímos para apreciar a época inquisitorial neste país, onde ela foi mais de comércio que de religião.” (1914: I, 303)¹⁹⁰.

Em *O Regicida*, o carácter histórico que autor quis dar ao romance explica certas amplificações dos dados hipotextuais, baseadas na relação estabelecida entre as personagens e acontecimentos políticos da época, o que contribui para reforçar a determinação das personagens como figuras históricas, mas também a determinação histórico-contextual da intriga. Assim, o autor relaciona ficcionalmente Domingos Leite com as conspirações políticas contra o domínio de Castela e com os acontecimentos ligados à sublevação de Évora. A indeterminação do conhecimento histórico (“um estranho”) permitiu uma ligação que, desse modo, não se pode tomar como infracção contrafactual:

Nos tumultos de Évora, houve precedência de conciliábulos em que dois homens da cidade e um estranho e desconhecido das turbas oraram de feição a irritar a rebeldia às execuções tributárias do corregedor André de Morais Sarmiento.

Os sediciosos eborenses eram Sesinando Rodrigues e João Barradas; e o de fora era o quase imberbe Domingos Leite Pereira, que depois de haver pedido na praça a cabeça do corregedor, e rompido os diques à onda popular contra o arcebispo e outros fidalgos que saíram de cruz alçada a sossegar os amotinados, apareceu orando às turbas preceitos de prudência e respeito ao ancião conde de Basto. (OC VII, p. 632-633).

A personagem do Padre Luís da Silveira é ligada à conjura do duque de Caminha, do marquês de Vila Real e do arcebispo Matos e Noronha (OV VII, p. 647).

N’ *O Judeu*, nessa perspectiva de amplificação da matéria diegética, da sua complicação e da sua função de evocação histórica, dá-se o cruzamento, com bases meramente ficcionais, da biografia de António José da Silva com a de outra importante

¹⁹⁰ CASTRO, Sérgio de (1914) – *Camilo Castelo Branco. Tipos e episódios da sua galeria*. Vol. I, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

figura coetânea: Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira. A relação de amizade entre as duas figuras não sendo verdadeira, é verosímil e proporciona mais um apoio na veracidade histórica que o autor quis dar à ficção. A obra do Cavaleiro de Oliveira, o *Amusement Périodique*, interessante repositório de factos anedóticos e curiosidades históricas da época, forneceu ao autor matéria para não só amplificar a principal linha diegética, dando realismo histórico ao romance, como desenrolar a biografia do autor, e ainda caucionar informações secundárias que serviram de assunto ao discurso das personagens, quer em diálogo, quer em troca epistolar.

Na parte final do romance, o destino de Duarte Cottinel é explorado como mais um motivo de interesse romanesco ainda ligado ao tesouro da Bemposta, de que se tornou possuidor, fugindo no dia em que António José é morto. O seu regresso em 1753, sob o nome de Pablo de Burgos leva a mais uma combinação entre verdade e ficção: o autor aproveita o terramoto de 1755 para dar a morte à personagem.

O mesmo sucedeu em *O Olho de Vidro*. Relativamente aos filhos de Brás Luís de Abreu, além de lhes inventar o nome — Fr. Pedro de Abreu e Padre Agostinho Luís de Abreu —, o autor imaginou as circunstâncias da morte do segundo, através de mais uma ligação entre o universo diegético e o contexto histórico: Padre Agostinho morreu em Lisboa, em 1755, quando, no início do terramoto, tentava salvar uma velha num prédio que ruía.

No trabalho de amplificação da narrativa factual que constitui o suporte principal do enredo representado em “O Cofre do Capitão-Mor”, Camilo cruzou a acção com dados do contexto histórico. Assim, a fuga do capitão-mor, e a ocultação do cofre com a sua riqueza, é motivada pelo episódio histórico do atentado dos Távoras contra D. José. É que o autor imaginou uma relação de amizade entre o capitão-mor, que nessa altura se encontrava em Lisboa, e o duque de Aveiro, acusado de participar na conspiração. Para fugir às autoridades, Pedro Pacheco exila-se em Espanha e Inglaterra, donde regressa já com os filhos adultos e reveladores de péssimo carácter.

Também o contexto das lutas liberais é uma vez mais aproveitado pelo romancista. Coloca Pedro de Andrade a seguir carreira militar, chegando a participar no cerco do Porto, o que provocaria aquela transformação que o leva à vida de D. Juan em Lisboa. Esta

utilização de elementos históricos, além de enraizar a acção no real, além de lhe dar uma fundamentação verosímil, está de acordo com o programa de acção pedagógica que ironicamente Camilo apresenta no prólogo de *Noites de Insónia*, pretendendo fazer concorrência ao conselheiro Viale, autor da *Nova Epítome da História de Portugal*: «Desejamos que a posteridade se entretenha connosco, e com o Sr. Conselheiro Viale. Ele e nós levaremos aos evos uma sincera história de Portugal, e andaremos os dous, à compita, a ver quem maiores emborçações de morfina injecta nos nervos das gerações porvindouras.» (OC XIV, p. 674). António José Viale é, inclusive, citado no conto, pelo narrador, a propósito do desconhecimento da história pátria revelado pelo brasileiro: «— Conte-me lá isso por miúdos... — atalhou o brasileiro que não lera a *História Portuguesa* do senhor Viale.» (p. 871).

No *Livro de Consolação*, através deste processo de determinação, as informações contidas no hipotexto foram completadas, particularizadas e especificadas. Além de amplificar e especificar as informações relativas à protagonista, dizendo que era órfã e que estava sob a tutela de um tio que exercera o cargo de ministro do estado, o narrador concretiza também a informação quanto ao refúgio de Eduardo, dizendo que foi nos arrabaldes de Braga. O convento onde inicialmente se recolheu Antónia, referido na carta de forma indefinida, é identificado pelo narrador como o Convento de São Bento da Ave-Maria, onde tinha uma tia professora, e onde pôde manter correspondência com o amado. A transferência para o colégio das órfãs deveu-se a uma carta que foi interceptada e que denunciou a morada de Eduardo, que, assim, foi preso pelos aguazis do corregedor no castelo de S. João da Foz, seguindo Antónia para o Convento de Santa Clara de Coimbra.

A continuação da história de Antónia e Eduardo foi imaginada por Camilo com base no contexto histórico. Articulando factos da História com a ficção, o narrador cria a falsa notícia da morte de Eduardo Pimenta a partir da batalha do Vimieiro, em que Eduardo servia às ordens de La Borde e em que, com o general e todo o seu estado-maior, é dado como morto — falsa notícia, propalada por confidentes dos tios de Antónia. A reaproximação final dos amantes tem ainda como suporte a evolução do contexto histórico-político, primeiro através da invasão do Porto por Soult às ordens do qual Eduardo,

vestindo novamente a farda, se apresenta; depois, com a entrada de Massena em Coimbra, Eduardo surge no Convento de Santa Clara, para o reencontro trágico com Antónia.

Para amplificar as bases reais que lhe serviam de hipotextos, dando-lhes maior extensão, tornando-as narrativamente mais completas e diegeticamente mais consistentes, Camilo articula-as ficcionalmente com outros elementos reais, históricos, ou ficcionais, outras personagens, outros factos, ou simplesmente elementos circunstanciais pertencentes à época e ao espaço em que é situada a diegese. Basta, para isso, explorar coincidências entre factos históricos e o contexto temporal e espacial em que é colocada a acção, tarefa ainda mais facilitada no caso de existir algum ponto de indeterminação, algum aspecto obscuro ou ignorado, que salvguarde o romancista de contrariar dados históricos irrefutáveis, e lhe garanta, pelo contrário, uma aparência de verdade, ou seja, a verosimilhança.

Sendo a personagem o suporte principal da acção e sabendo como Camilo privilegia uma construção da intriga centrada nos percursos biográficos das suas personagens, facilmente percebemos que uma das formas fundamentais de amplificação diegética por cruzamento de dados consiste em relacionar com o percurso biográfico dos protagonistas acções praticadas por outras personagens, em fazer convergir com o trajecto da personagem acontecimentos históricos, em atar a esse percurso outros percursos, coerentemente adaptados. Uma vez mais, através do processo de determinação, mais propriamente de identificação, Camilo obtém factores de amplificação da matéria diegética original. Quando a personagem principal oferecida pela fonte é inominada, Camilo identifica-a e desenvolve ficcionalmente os elementos fornecidos pelo documento.

Em *O Santo da Montanha*, a indeterminação da personagem do frade homicida, designada no texto original por uma expressão indefinida (“hum Religioso”), permitiu a Camilo, tal como noutros casos, articular o factual com o ficcional, construindo uma personagem — Baltasar Pereira da Silva — que preenchesse essa indeterminação, o mesmo acontecendo com a personagem da vítima, de que aproveitou o nome, D. Mécia, e o estatuto de “nobilíssima”. Mas nesse processo de determinação das personagens, dando corpo às designações da fonte, Camilo, uma vez mais de acordo com os seus processos

habituais, recorreu a outros elementos do real que, através da sua imaginação, combinou de forma coerente.

Segundo António Canavarro de Valladares, o romancista construiu a sua personagem a partir de uma figura real homónima, um fidalgo de Ribeira de Pena:

(...) o protagonista de *O Santo da Montanha* foi delineado sobre a verdadeira personalidade de Baltasar Pereira da Silva, a quem Camilo conservou o nome, a ilustre linhagem, o solar, a sua qualidade de estudante, o gosto pela caça, e, finalmente, a data da morte; factos a que juntou de sua imaginação, a lenda da fundação da igreja, a lenda do ermitério de Bustelo, e toda a acção em geral, incluindo mesmo a própria data do nascimento de Baltasar Pereira, que deturpou (...). (1925: 51)¹⁹¹.

O mesmo investigador sugere que o romancista tomou conhecimento dessa figura real e dos pormenores biográficos aproveitados no romance, através das certidões que tirou como escrevente de tabelião em Ribeira de Pena, aquando de uma questão judicial de reivindicação de posse que se travou no segundo quartel do séc. XIX acerca dos bens que haviam pertencido a Baltasar Pereira da Silva (VALLADARES 1925). Assim, ao identificar o frade assassino com o fidalgo trasmontano, Camilo traz a história para um dos espaços de eleição dos seus universos ficcionais, um espaço da sua experiência autobiográfica. Por outro lado, com essa combinação, estabelece, desde logo, uma estrutura de desenvolvimento da intriga apoiada na transformação do protagonista de secular a religioso, transformação sublinhada pelos títulos dos capítulos XXIII e XXIV, “O noviço” e “Frei Baltasar das Dores”, respectivamente.

Quanto a Mécia, além do nome e do estatuto de fidalga, tudo o resto na determinação da personagem resulta da imaginação do autor, a começar pela ligação afectiva a Baltasar. Para que a intriga se baseasse nessa relação, era necessário transformar os parcos dados factuais e torná-la filha de um velho fidalgo trasmontano, Lopo Vaz de Sampaio. E, para a pôr no Funchal, onde se deu o acidente relatado por Vanguerve Cabral, o novelista, apoiando-se em alguns elementos genealógicos, imaginou que Lopo Vaz de Sampaio era irmão de D. Helena Vaz de Sampaio, mãe de João Dornelas, morgado

¹⁹¹ VALLADARES, António Canavarro de (1925) – «Um personagem de Camilo. Subsídios para a sua identificação». In: *Livro Memorial. A Figueira da Foz a Camilo Castelo Branco no seu centenário*, pp. 48-52.

abastado da cidade do Funchal, o primo com quem Mécia acaba por casar, indo viver com ele para a Madeira.

Além do processo de enraizamento da ficção num contexto geográfico real, concreto e específico, do qual extraiu matéria que transformou em ficção¹⁹², recorde-se como a personagem de Mustafá, o corsário que se atravessa na vida de Baltasar, provocando a transformação que leva ao desfecho da narrativa, ganha uma consistência verídica ao ser identificada como filho de um renegado fidalgo lusitano, vítima do naufrágio da *Nau Conceição*, que vem no terceiro tomo da *História Trágico-Marítima*. Recorde-se, também, a forma como o autor, através daquela técnica de exploração do anonimato de personagens históricas, cruza o destino trágico de Lindaraxa com a refrega entre portugueses e turcos, junto ao castelo de S. João da Foz, narrada por frei Cláudio da Conceição no *Gabinete Histórico*.

O mesmo processo, como vimos, está na origem da *inventio* da narrativa intitulada “O Cofre do Capitão-Mor”. O sedutor de Maria do Carmo, a donzela do paço real, é apresentado anónimo no artigo que serviu de base à intriga: «E há entretanto aqui um homem, talvez entre nós, talvez festejado e respeitado — um homem, que ela generosa não nomeia, não nomeará nunca» (CASTILHO 1844: 23). Camilo identifica-o, expandindo a personagem e nomeando-a Pedro Pacheco de Andrade, neto do capitão-mor.

Na determinação das bases reais da construção desta narrativa é ainda possível colocar uma hipótese cuja falta de confirmação definitiva não lhe retira a plausibilidade, até porque o mesmo se comprova noutras narrativas, nomeadamente na já explicada construção da personagem Baltasar Pereira da Silva, o protagonista de *O Santo da Montanha*. Também aqui a constituição da diegese poderá ter sido influenciada por uma história que Camilo ouviu em Ribeira de Pena, e cujo protagonista chegou mesmo a conhecer, usando-o ficcionalmente, de forma explícita, em obras como “Um Livro”, o conto “Como Ela o Amava” e *Mistérios de Fafe*. Trata-se do célebre “fidalgo-mendigo”,

¹⁹² Além dos elementos já referidos, veja-se toda a sequência final, em que Baltasar se transforma no “santo da montanha”, fundada numa realidade geográfica e cultural que constitui um dos principais quadros da efabulação camiliana, quer se tenha inspirado na capela de Nossa Senhora do Martírio, na freguesia de Santa Cruz do Douro, como defende António Cabral (CABRAL, António 1914 – *Camillo de perfil*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, pp. 213-225), quer se tenha baseado, o que é mais plausível, na igreja do Salvador de Ribeira de Pena, como sugerem Sérgio de Castro (1914: I, 216); e António Canavarro de Valladares (1925: 51).

de que Camilo, em nota a uma composição de “Um Livro”, nos dá o seguinte esboço biográfico:

Chamava-se José Pacheco de Andrade. Oriundo de uma das mais distintas famílias de Cabeceiras de Basto, era filho do capitão-mor Serafim Pacheco dos Anjos. Senhor do vasto morgadio de Friúme, em Ribeira da Pena, dissipou-o em hipotecas tão ruinosas para ele como para os especuladores, os quais, deixando morrer de fome o senhor do vínculo, viram-se despojados das regalias da fraude e dolo pelo sucessor imediato.

José Pacheco de Andrade, quando eu o conheci, trazia sobre os ombros uma manta, apontoado de farrapos, uma tigela vermelha debaixo do braço, e dormia no palheiro dum lavrador, onde creio que morreu. (OC XIII, p. 843).

No curioso e bem documentado estudo que António Canavarro de Valladares dedica a essa personagem de Camilo — o fidalgo-mendigo —, não encontramos, na genealogia desse Pacheco de Andrade, nenhum membro com os nomes das personagens do nosso conto.¹⁹³ Por conseguinte, é provável que o romancista se tenha inspirado na história do fidalgo-mendigo, mantendo o mesmo nome de família e aproveitando apenas, além do apelido, o programa narrativo fundamental de decadência de uma família ilustre, provocada pelas extravagâncias dissipadoras dos seus descendentes. Esse programa foi transformado ficcionalmente, recriado e amplificado de modo a servir de enredo a este conto. Assim sendo, a memória, as reminiscências de um caso ouvido e testemunhado na juventude do autor, combinada com a imaginação, seria aqui, como em muitas outras histórias, uma fonte geradora de fábula. Na *inventio* do conto “O Cofre do Capitão-Mor”, verifica-se, em suma, um processo de amplificação ou expansão, *a priori* e *a posteriori*, de uma narrativa factual, correspondente a um caso narrado na imprensa. Nessa operação de efabulação, a imaginação foi sustentada por elementos históricos e influenciada pelas reminiscências de outra história real, a de José Pacheco de Andrade, o fidalgo que provocou a decadência da família, depois de se incompatibilizar com o pai, o capitão-mor de Cabeceiras de Basto, acabando os seus dias como fidalgo-mendigo.

Já relativamente ao caso de *O Senhor do Paço de Ninães*, a operação foi inversa. Camilo “expandiu” um nome próprio, aspectualizando-o com a construção de uma

¹⁹³ VALLADARES, António Canavarro de (1985) – «Camilo e Ribeira de Pena: O Fidalgo-Mendigo». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III Série, nº 6 (Dez.), pp. 79-111.

personagem. Rui Gomes de Azevedo, o protagonista, corresponde, como já assinalámos¹⁹⁴, a um nome que figura no “Rol dos fidalgos” resgatados em África, publicado por Jerónimo de Mendonça, na *Jornada de África*. O que, no entanto, terá levado Camilo a escolher esse nome na lista, juntamente com os de D. João de Azevedo e D. António de Azevedo, personagens secundárias apresentadas no romance como primos de Rui, e a combiná-lo com o senhor de Ninães, foi, provavelmente, a indicação, uma vez mais, do Padre Carvalho da Costa, segundo a qual algumas das terras que faziam parte do senhorio de Ninães eram pertença dos Azevedos, senhores de S. João de Rei (vd. COSTA 1706: I, 328).

De supor é também que as informações da *Corografia Portuguesa* tenham sido decisivas na escolha dos nomes e apelidos das personagens que Camilo construiu para dar corpo aos actantes do programa narrativo que estrutura a intriga passional. Embora D. João de Castro, das suas indagações sobre a veracidade das personagens deste romance, conclua que elas não tiveram existência histórica (1942a), o certo é que o autor da *Corografia Portuguesa* informa acerca das sepulturas a que acima aludimos: «Nesta igreja estão duas sepulturas, em uma João Esteves irmão do Doutor Pedro Esteves Godinho, e na outra sua mulher; não deviam ter filhos, porque deixaram seus bens vinculados ao Morgado de Pouve (...).» (COSTA 1706: I, 328)¹⁹⁵. “João Esteves Cogominho” é o nome de uma das personagens do triângulo amoroso, tal como “Pedro Esteves Cogominho” é o nome do chanceler-mor do Reino e senhor de Pouve, o ardiloso tio de João Esteves. Em relação a Leonor e seu pai Gonçalo, cuja existência real é também desmentida por D. João de Castro (1942a), receberam apelidos (“Correia de Lacerda”), que não são de maneira nenhuma arbitrários, tendo em conta as informações dos nobiliários, que Camilo bem conhecia, e que o P. Carvalho da Costa na obra citada também fornece, quando se refere ao solar de Ruivães: «Na aldeia de Rebordelo, que antigamente se chamou Reboredo, está a do Mestre de Campo Manuel Correia de Lacerda, senhor de Farelães, e dentro do pátio tem um grande carvalho, que o cobre todo, a mais fermosa árvore para o intento de quantas tenho

¹⁹⁴ Cf. *supra*, p. 225.

¹⁹⁵ Mais abaixo, ao referir-se a S. Paio de Seide, em vez de Pedro Esteves Godinho, regista Pedro Esteves Cogominho: «Aqui está a quinta do Paço, cabeça do Morgado de Pouve, obra do Doutor Pedro Esteves Cogominho (...).» (p. 328).

visto.» (COSTA 1706: I, 329)¹⁹⁶. O método inventivo de Camilo consistia neste aproveitamento de dados históricos, que transformava, manipulava e adaptava, combinando-os com outros elementos referenciais e com elementos puramente ficcionais, de modo a obter alguma verosimilhança histórica, os tais “ares históricos”, nem que fosse à custa do rigor.

A verosimilhança da expansão do desenvolvimento histórico da intriga através da ligação à campanha de D. António Prior do Crato decorre da contemporaneidade dos factos históricos relativamente à intriga passional, cujo início o narrador havia situado em 1576, mas beneficia da ligação da personagem ficcional à personagem histórica D. João de Azevedo, o almirante, que apoiou D. António Prior do Crato e que nos é apresentado como primo de Rui, e ainda do facto, documentado por Rebelo da Silva, citado no texto, segundo o qual o filho de D. Violante Gomes se acoitou em conventos do Minho, o que proporciona ao autor relacioná-lo com o mosteiro de Landim.

Mais à frente, continuando a dar um suporte histórico à evolução e às transformações do protagonista, o narrador, ao narrar o seu regresso à pátria, recorre ao processo habitual de utilizar como base uma fonte histórica à qual afecta a sua personagem. Trata-se, agora, da “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição”, por João Carvalho de Mascarenhas. O que torna possível essa aplicação é a referência, no relato, a um inominado “ermitão que vinha na nau, homem virtuoso, e de boa vida, o qual tinha passado pelo mar do sul às Filipinas, e vinha-se recolhendo para sua casa, havendo mais de trinta anos, que andava fora dela” (MASCARENHAS 1905: 16)¹⁹⁷. Ao contrário da *Jornada de África*, em que Camilo atribuiu uma personagem a um nome da lista dos cativos, neste caso o romancista limitou-se a atribuir um nome a uma personagem.

O indefinido, o desconhecido são explorados pelo autor para, de modo verosímil, cruzar várias fontes e gerar desenvolvimentos diegéticos com que amplifica os elementos

¹⁹⁶ Houve, inclusive, um Gonçalo Correia de Lacerda, senhor de Farelães, que o próprio Camilo refere naquele texto acima citado sobre o solar de Ruivães: “Nesta casa viveu e morreu no reinado de D. João IV Gonçalo Correia de Lacerda” (vd. *supra*, p. 237).

¹⁹⁷ MASCARENHAS, João Carvalho (1905) – “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição que os turcos queimaram à vista da barra de Lisboa, e vários sucessos das pessoas que nela cativaram. Com a nova descrição da Cidade de Argel, de seu governo, e cousas mui notáveis acontecidas nestes últimos anos de 1621 até o de 626”. In: *História Trágico-Marítima compilada por Bernardo Gomes de Brito com outras notícias de naufrágios*. Vol. VIII, Bibiloteca de Clássicos Portugueses. Lisboa, pp. 5-52.

da matriz. A ligação entre os dois ciclos narrativos que compõem *O Judeu* foi concretizada através desse processo. Efectivamente, a conexão é feita através da personagem Sara, cuja ligação matrimonial a Jorge de Barros tem como fruto Leonor Carvalho, que vem a casar com António José da Silva. Leonor Maria de Carvalho era, realmente, o nome da esposa do dramaturgo, de quem, segundo Costa e Silva, que Camilo seguiu de perto, não se conhecia a filiação e qualidade (SILVA 1855: 331)¹⁹⁸. No entanto, segundo D. João de Castro (1929), Leonor era filha de Simão de Carvalho, comerciante judeu da Covilhã, e de Ana Henriques. Vemos, portanto, que Camilo, uma vez mais, aproveitou uma indeterminação para cruzar verdade com ficção, ligando os dois núcleos sem qualquer fundamento histórico. Convém sublinhar o modo como o autor, não obstante o prejuízo da verdade histórica, a que as prerrogativas de romancista o autorizavam, trabalhou a matéria diegética, de forma a assegurar a verosimilhança, ao mesmo tempo que explorava o interesse romanesco e o dramatismo que convinham às expectativas do leitor. Na amplificação da matéria fornecida pelo *Gabinete Histórico*, o autor introduziu novas personagens, a fim de completar uma intriga centrada no anel e no segredo do tesouro, mas, logo aí, foi lançada uma personagem que garantisse a passagem para o segundo ciclo, o que, na perspectiva genética, poderá apontar no sentido da combinação de duas histórias diferentes e não na precedência de uma em relação a outra.

A amplificação desse tipo pode ser desprovida de funcionalidade narrativa, servindo o processo apenas para dar maior consistência ontológica às personagens ficcionais ou reais e uma maior verosimilhança. Trata-se de “informantes” que completam a identidade das personagens relacionando-as com antepassados históricos. Desse objectivo decorre a forma como o autor amplifica a informação do hipotexto relativamente às origens de Joaquina, a *Sereia*, segundo as quais ela é natural de Viana, filha de “pais honrados”, tendo o pai falecido no “posto de ajudante”, depois de ter servido “ao rei muitos anos na Infantaria” (COSTA 1930: 21). Efectivamente, ao narrar, em analepse, os antecedentes familiares de Joaquina Eduarda, o narrador apresenta-a como natural de Viana, filha de “um fidalgo com poucos bens de fortuna, e muitas feridas no serviço da pátria. Era o capitão de cavalaria Fernão Casado Godim, neto do doutor Marçal Casado, o

¹⁹⁸ SILVA, José Maria da Costa e (1855) – *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Tomo X. Lisboa: Imprensa Silvana.

qual fora irmão duma celebrada viúva de quem rezam as crónicas dos heroísmos portugueses.” (*A Sereia*, OC V, p. 13). Para que esta ligação genealógica se torne mais verosímil, é transcrita a fonte bibliográfica que relata a façanha da tia-avó de Fernão, o livro do padre *Bertolameu Guerreiro*. Graças às investigações de José Rosa de Araújo (1947)¹⁹⁹, é possível comprovar que não só é puramente imaginária a atribuição de tal ascendência à personagem Joaquina Eduarda, como também é falsa a ligação de Fernão Casado Godim ao doutor Marçal Casado e, ainda, a relação deste com a tal “celebrada viúva”, a dona vianesa, mãe do capitão João Casado Jácome. É, pois, de sublinhar como Camilo, tomando duas personagens históricas como garantes de veracidade, o doutor Marçal Casado e a mãe do capitão João Casado Jácome, estabelece uma relação de parentesco entre elas e as personagens que foi buscar ao manuscrito: Joaquina Eduarda e os seus irmãos. Processo semelhante é explorado em relação aos antepassados de Gaspar de Vasconcelos. Em diálogo com o filho, argumentando no sentido de o demover de seguir magistratura, surge na boca de Pedro de Vasconcelos uma referência a Gabriel Pereira de Castro, o autor do poema heróico setecentista *Ulisseia*: «Teu tio-avô Gabriel Pereira de Castro, chanceler-mor do Reino, os últimos anos de sua vida viveu-os cortados de remorsos por ter dado uma sentença iníqua contra um tal Fulano Solis que se deixou morrer por suposto crime de desacato para não descobrir o nome da freira com quem corria amores.» (OC V, p. 57). Mais à frente, é o próprio Gaspar que revela, em Sevilha, a Francisco da Cunha a sua origem fidalga, dizendo que “odiava o seu tio-avô D. Francisco Pereira Pinto, bispo do Porto, por não querer exercer o bispado com a nomeação, que já tinha do usurpador Filipe, confirmada pelo legítimo rei.” (OC V, p. 80). E repare-se como Camilo, concretizando a informação vaga do manuscrito sobre “uma viuva de um portuguez” que acolheu os foragidos amantes em Sevilha, atribui esse papel a uma família que, através dos apelidos, liga a um facto da história nacional, em consequência do qual justifica, com verosimilhança, a sua presença em Espanha. Trata-se do fidalgo viseense Francisco da Cunha Noronha e Távora, expatriado, “desde 1758, época do suplício dos duques de Aveiro, Távoras e Atouguias.” (p. 80). A ficção é, assim, entrelaçada com a

¹⁹⁹ ARAÚJO, José Rosa de (1947) – «Em torno do enredo de “A Sereia”. Uma heroína de Camilo. O génio criador do romancista e as fantasias de uma das suas novelas vianesas». In: *Diário de Notícias*, 29-VII.

verdade histórica e, conquanto sejam desprovidos de fundamento os elos dessa ligação, a diegese adquire aos olhos do leitor o efeito de veracidade que Camilo sempre procurava.

O mesmo processo está na base da expansão dos dados fornecidos pelos *Apontamentos para a história contemporânea*, com vista à construção da diegese narrada na novela “A Viúva do Enforcado”. As descrições indefinidas mediante as quais, no hipotexto, são designadas as personagens com quem se relacionou em Zarza António Maria das Neves Carneiro são “definidas” pelo autor, que lhes dá um nome e uma história: “um ourives português, natural de Guimarães” (CARVALHO 1868: 99) foi expandido na personagem Guilherme Nogueira, cuja história de amor contrariado com aquela que veio a ser sua mulher e, ficando viúva, se casou em Espanha com Neves Carneiro, constitui o ciclo narrativo que ocupa toda a primeira parte e se prolonga pela segunda parte da novela. Da viúva do ourives, Camilo aproveitou o nome, Teresa de Jesus, que consta da “Sentença que condenou à morte o estudante António Maria das Neves Carneiro, enforcado no dia 9 de Julho de 1830”, transcrita por Joaquim Martins de Carvalho (1868: 115). Aproveitou também os elementos ligados a essa personagem posteriormente à relação com o estudante condenado, amplificando-os com outros, imaginariamente deduzidos, como acto de vingança sobre o espanhol que denunciou o marido.

A personagem desse espanhol, designada no hipotexto como “um indivíduo abastado daquela terra”, identificou-a Camilo com Rojo de Valderas, que, segundo o narrador, depois de ter capitaneado desde 1820 até 1823 uma quadrilha de bandoleiros na Castela Velha fora nomeado alcaide de Zarza por Fernando VII, aclamado rei absoluto, em 1823. Trata-se, com efeito, de mais uma personagem referencial, que Camilo importou para a narrativa, de modo que contribuísse para identificar outra personagem referencial, através de uma articulação puramente ficcional. Como o próprio autor indica, Rojo de Valderas é um nome que faz parte da lista de “Varones famosos que se llaman defensores de la fe en España, honrandose com el titulo de CAROS ALIADOS del gobierno frances”, publicada no periódico espanhol *Ocios de Españoles Emigrados*²⁰⁰. “Uma menina” de quem Neves Carneiro se enamorara, na informação dos *Apontamentos*, passa a ser Inês deValderas, filha de Rojo.

²⁰⁰ *Ocios de Españoles Emigrados. Periódico mensual* (1924), Tomo I, Londres, pp. 437-438.

Na falta de elementos concludentes quanto à identificação do responsável ou dos responsáveis pelo assassinio do P. Luís da Silveira, Camilo, n' *O Regicida*, atribuiu o crime a Roque da Cunha, como um acto de desagravo à honra do amigo, Domingos Leite Pereira, cuja mulher, Maria Isabel, quando jovem, havia sido seduzida pelo padre.²⁰¹

Já vimos como o processo de amplificação que deu origem à diegese representada n' *O Olho de Vidro* passou pela “inserção metadieética” correspondente à história do malgrado Heitor Dias da Paz, que o autor articulou com a acção principal, a biografia do trágico Brás Luís de Abreu. A expansão da diegese beneficia de outro enxerto, a história do “Velho da Ermida”, que o autor relaciona com a intriga principal através da personagem Francisco Luís Abreu, narrando-a nos capítulos XIX (“O Velho de Ermida”) e XX (“Parecia cristão na morte”). A sua integração textual, na abertura do capítulo XIX, corrobora esse carácter metadieético, ao apresentar-se numa ruptura temática com o *co-texto*, desfeita depois por afectação à personagem Francisco Luís de Abreu:

Em uma aldeia, chamada Verdimilho, a uma légua de Aveiro, vivia em 1738 um ancião, reputado justo porque à volta da sua casa, colmada e desguarnecida da mais trivial mediania, se ajuntavam os pobres da freguesia, em dias determinados, e recebiam esmolas que lhes bastavam à alimentação parca da semana. Chamavam ao incógnito o “velho da ermida” porque, ao lado da choupana dele, estava uma capela. Os pobres, favorecidos deste homem, paravam ao cair da tarde nas vizinhanças da ermida, para o verem sentado no teso de um oiteirinho, com os olhos enlevados no transmuntar do sol; e, se o viam passar a mão por eles como quem enxuga lágrimas, diziam entre si:

“Um homem que dá tanto aos pobres e chora!...” (OC V, p. 808).

Alberto Souto, que diz ter recolhido no lugar a tradição do *Velho da Ermida*, quer esta fosse lenda ou realidade, revela que Camilo “veio propositadamente a Aveiro, tendo-se hospedado numa estalagem do Rocio e demorando-se alguns dias, visitou a casa e Quinta da Oliveira quando ela pertencia à família do dr. Agostinho Melício e com o propósito de escrever o seu romance, de que um episódio ali se passara, em seu dizer.” (SOUTO 1922)²⁰². Assim sendo, o romancista terá aproveitado uma história da tradição

²⁰¹ «Roque da Cunha é quem mata Luís da Silveira em *O Regicida* para desafrontar o amigo. Na narração do *Thesouro Encoberto*, e na do outro manuscrito da Ajuda não se nomeiam os sicários do padre e diz-se somente que o *mataram dois homens à facada* ou que *lhe deram punhaladas* e o *mataram cruelmente*.» (SEQUEIRA 1923: 105).

²⁰² SOUTO, Alberto (1922) – «Aveiro na obra de Camilo – O “Olho de Vidro”». In: *O Democrata*, 14 de Outubro.

local para enriquecer a diegese, identificando o protagonista dessa história com a sua personagem. Desse modo, concretizava mais uma figurativização do ermitão, benfeitor de pobres e desprotegidos, papel temático que atribuiu a muitas das suas personagens.

Conclui-se, pois, que o autor do *Amor de Perdição* criou ficção a partir de bases histórico-referenciais que, graças à sua imaginação efabuladora, transformava e amplificava, a fim de construir os universos diegéticos que pretendia, de acordo com a sua concepção de ficção narrativa, com os seus valores e com os códigos estéticos do Romantismo. Qualquer ponto de indeterminação, ou qualquer vazio nos dados documentais de que partia serviam de ponto de articulação entre a realidade e a ficção ou entre a ficção e a realidade ou, ainda, entre realidade e realidade, desde que o universo diegético resultante apresentasse a coerência e a coesão exigidas pelo discurso narrativo, o qual, dessa forma, apresentava sempre a aparência de verdade. Muitos desses cruzamentos, que permitiam a expansão diegética através da anexação de outros elementos narrativos à estrutura principal, realizavam-se por meio de personagens inominadas nas fontes, logo identificadas com as personagens criadas por Camilo ou retiradas de outras fontes; e, se a personagem da fonte estava identificada, o romancista expandia-a ficcionalmente, associando-a a factos do contexto histórico da acção e cruzando-a com outros dados narrativos.

A esse processo de amplificação por cruzamento de fontes diferentes refere-se Camilo numa daquelas importantes cartas (11-9-1871) dirigidas a José Joaquim de Ferreira de Mello Freire de Andrade, a propósito da *Herança de Londres (O Demónio do Ouro)*: «Veremos se poderemos concatenar esta malta [a quadrilha de Lanhoso] com a história da *Herança de Londres*.» (OC XVIII, p. 1016; sublinhado nosso).

Capítulo 3

“A forma narrativa”: composição

Todo este trabalho de amplificação e de transformação das bases hipotextuais não foi apenas determinado pela necessidade de dilatar a matéria diegética, de modo a obter a consistência narrativa pretendida e as proporções editorialmente exigidas. Cumpre sublinhar que um dos objectivos do autor no tratamento da matéria factual consiste em dotá-la de uma forma narrativa apropriada, de acordo com os códigos do género. Volto a citar carta de 15-8-1871 a José Joaquim de Ferreira de Mello Freire de Andrade, a propósito de *A Herança de Londres*, para agora sublinhar o objectivo do trabalho de amplificação dos dados fornecidos a Camilo:

Vem isto para prevenir vossa excellencia de que provavelmente hei-de ampliar os traços que vierem delineados de sua mão, e até crear personagens onde elles forem necessarios para que o escripto tenha, ao menos o que poder ser, da forma narrativa, e assim preparar, as peripecias indispensaveis em obras desta natureza. (OC XVIII, p. 1015; sublinhado nosso).

Há que considerar, portanto, um trabalho hipertextual que, relevando da *inventio* mas também da *dispositio*, está relacionado com aquela operação tradicionalmente denominada em teoria da narrativa como “composição”:

Raconter, c’est organiser un texte de longueur assez considerable; il faut faire en sorte que les événements dépendent les uns des autres. Même si le romancier prétend mépriser ce qu’il y a d’artificiel dans une intrigue, il ne peut se dispenser de ce qu’on a longtemps appelé la “composition”. (RAIMOND 1989: 100)²⁰³.

Significa isto que as operações inventivas não se limitam a “encontrar” elementos, imaginados ou reais, para formarem o universo diegético. É necessário dar a todos os

²⁰³ RAIMOND, Michel (1989) – *Le roman*. Paris: Armand Colin.

elementos uma organização sintáctico-semântica que confira unidade, coesão e coerência à narrativa. A essa organização, às relações de interdependência entre as várias acções que formam a diegese, refere-se também Camilo, neste passo de carácter metanarrativo:

O engenho do romancista concatena os sucessos com tanta lógica e coerência que o espírito não pode negar-lhes a naturalidade. As ocorrências advêm tão harmoniosas, e os sucessos filiam-se e reproduzem-se tão espontaneamente, que o leitor pode, sem desaire da sua crítica, pensar que o romancista é muitíssimo mais correcto e natural que a natureza. (“A Carteira de um Suicida”. *Cenas Inocentes da Comédia Humana*, OC XIII, p.1173).

E não admira que o passo citado apresente o problema no âmbito da oposição entre o natural e o artificial. A composição é, de facto, uma operação literária, sujeita a princípios como o da verosimilhança. Daí que, no mesmo texto, no final da narração que é feita ao autor, quando o narrador intradieético volta à problemática, surja o termo “recompôr”, para designar o trabalho artístico que compete ao romancista fazer sobre uma matéria “bruta”: «Está dito tudo. Se você contasse a história como a ouviu de mim, ninguém lha acreditava, porque é verdadeira. Ao meu amigo cumpre agora recompô-la com mentiras, se a quer fazer verosímil.» (OC XIII, p. 1193).

Analisemos, então, como é que Camilo, com a matéria factual que lhe serviu de base e com os desenvolvimentos ficcionais com que amplificou essa matéria, compôs ou recompôs, organizou os elementos da *inventio*, concatenou as acções de modo a obter um todo coerente e narrativamente estruturado, ou seja, com as características da “narratividade”²⁰⁴ exigidas pela narrativa tradicional.

Uma dessas características está relacionada com um dos resultados do trabalho compositivo — a intriga, no sentido de trama, tal como o emprega J-P. Goldenstein: «Le roman, lui, organise les éléments narratifs, agence la succession des actes et des événements de façon à former une trame selon une logique, généralement causale et

²⁰⁴ Vd. REVAZ, Françoise (2009) – *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Bruxelles: De Boeck Dukulot, pp. 69-100. A autora apresenta, em resumo, as seguintes propriedades que definem a “narratividade”: uma representação de acções; um desenvolvimento cronológico; uma transformação entre o estado inicial e o estado final; um encadeamento causal; um desenvolvimento inabitual ou não previsível da acção (p. 100).

chronologique. C’est ce que l’on nommera l’*intrigue*.» (1989: 64)²⁰⁵. Nesta definição estão já postos em evidência os dois princípios fundamentais de combinação entre os eventos que compõem a fábula — a temporalidade e a causalidade: «The two main principles of combination are temporal succession and causality.» (RIMMON-KENAN 2002: 16)²⁰⁶.

O desenvolvimento do nosso estudo fundamenta-se na distinção, apenas teoricamente possível, entre *universo diegético* e *intriga*, distinção que pode ser assim explicada: «La différence avec la diégèse (ou encore avec la *fiction*), c’est que le mot *intrigue* met l’accent non sur l’univers créé (avec les événements, les personnages, l’espace et le temps), mais sur les lois qui président à la construction ou plutôt à l’enchaînement des actes qui sous-tendent cette fiction.» (STALLONI 2006: 122).

A organização da intriga, a sucessão temporal e a causalidade com que o autor combina os vários elementos, assenta noutra requisito do texto narrativo: o conflito, que, gerando a tensão dramática, dá vida às personagens e faz progredir a acção, orientando-a num determinado sentido, até ao desenlace: «(...) a intriga, enquanto encadeamento de factos, repousa sobre a presença de uma *tensão* interna entre esses factos, que deve ser criada logo no início da narrativa, sustentada durante o seu desenvolvimento e que deve encontrar solução no desenlace.» (BOURNEUF; OUELLET 1976: 54)²⁰⁷. Para Françoise Revaz, essa é a condição “sine qua non” para a classificação de um texto como narrativo: «Je propose pour ma part de réserver la dénomination “récit” aux textes qui présentent un critère formel supplémentaire: une mise en intrigue, c’est-à-dire un mode de composition spécifique comprenant un NOEUD et un DÉNOUEMENT.» (REVAZ 2009: 124). Já Aristóteles definia a narrativa através da importância da sucessão nó / desenlace²⁰⁸, definição que T. Todorov parafraseia deste modo: «Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; o segundo equilíbrio é muito semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são

²⁰⁵ GOLDENSTEIN, J-P. (1989) – *Pour lire le roman*. 6ª ed Bruxelles, Paris – Louvain-la-Neuve: De Boeck-Duculot.

²⁰⁶ RIMMON-KENAN, Shlomith (2002) – *Narrative fiction*. 2ª ed. London and New York: Routledge.

²⁰⁷ BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal – *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

²⁰⁸ «Em toda a tragédia há o nó e o desenlace.» (*Poética*, 1455b; ARISTÓTELES 1992: 128).

idênticos.» (TODOROV 1986: 76)²⁰⁹. Sobre essa base, os teóricos da narrativa elaboraram o designado “esquema canónico”, a superestrutura narrativa, que se articula em cinco grandes etapas — o estado inicial; a complicação ou força perturbadora; a dinâmica; a resolução ou desenlace; e o estado final: «Le récit se définirait ainsi comme transformation d’un état en un autre état. Cette transformation est constituée d’un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l’effectue (ou non) et d’un autre élément qui clôt le procès de transformation.» (REUTER 2003: 47)²¹⁰.

Nessa perspectiva, as intrigas representadas nas narrativas seriam a manifestação, a estrutura de superfície daquela estrutura profunda. Ora, sabemos que, na grande variedade de narrativas produzidas, Camilo deu à estrutura profunda concretizações baseadas em certos programas narrativos, em certos percursos figurativos e temáticos determinados pelos códigos estéticos do Romantismo, pelo gosto dos leitores e pela sua mundividência, facto do qual se mostra bem consciente, quando, em *Vinte Horas de Liteira*, afirma: «Há duas ou três situações que, mais ou menos, ressaem no enredo de vinte dos meus volumes, cogitados, estudados e escritos nas cidades.» (OC IV, p. 1024).

Analisemos agora, através do *corpus* acima delimitado, a forma como Camilo organizou em intriga os universos diegéticos criados com base nos elementos hipotextuais, o modo como compôs ou recompôs os dados factuais, as macro-sequências ou as unidades narrativas colhidas nas fontes, por forma que, combinadas com outros elementos, formassem “l’enchaînement des actions et des faits qui permettent au roman d’avancer et de se diriger vers son achèvement.” (STALLONI 2006: 121).

Claro que esse trabalho hipertextual de composição narrativa depende também de factores de ordem formal e genológica. Numa narrativa como *Memórias de Guilherme do Amaral*, dada a natureza epistolar, diarística e memorialista que a caracteriza, o trabalho inventivo e dispositivo do autor, para além de operações microtextuais de transformação elocutiva, consistiu fundamentalmente na adaptação do material hipotextual a um novo contexto diegético. Graças à descoberta de Manuel Simões²¹¹, explorada por Manuel

²⁰⁹ TODOROV, Tzvetan (1986) – *Poética*. Lisboa: Teorema.

²¹⁰ REUTER, Yves (2003) – *Introduction à l’analyse du roman*. 2ª ed. Paris: Nathan.

²¹¹ SIMÕES, Manuel (1983) – «Um importante espólio camiliano». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III Série, nº 2, pp. 67-73.

Tavares Teles (2007), foi possível determinar as bases factuais da *inventio* dessa obra. Grande parte do material documental de suporte da intriga, formado pela correspondência de Virgínia a Guilherme do Amaral, pelo diário e por poesias dela, é autêntico, correspondendo a manuscritos íntimos relacionados com os desventurados amores de Gertrudes da Costa Lobo por Camilo Castelo Branco. Tratando-se de uma relação transtextual não assumida, por razões óbvias, o autor submeteu os documentos a uma descontextualização e a uma recontextualização, numa prática de incorporação de elementos informativos prévios, processo próximo da técnica do plágio; encobriu-lhes a autenticidade, para os adaptar à ficção criada, mantendo-lhes, no entanto, a autenticidade “formal”. Desse modo, podia “ficcionalizá-los”, beneficiando, ao mesmo tempo, da sua forma autenticadora. Esse processo de ficcionalização corresponde, no fundo, a uma *transdiegetização* (GENETTE 1982: 420). Os elementos autênticos, que configuravam uma história real, a relação de Gertrudes com Camilo, foram transpostos para outra diegese, a fim de reconstituírem a relação de Virgínia com Guilherme do Amaral. É uma história que, por sua vez, constitui uma espécie de amplificação por anexação a uma narrativa que começara em *Onde Está a Felicidade?* e já se prolongara em *Um Homem de Brios*, centrada em Guilherme do Amaral, a personagem que dá unidade à trilogia. A história narrada nas *Memórias de Guilherme do Amaral*, que completa o ciclo, remonta a uma época anterior à paixão de Guilherme por Augusta, objecto da primeira parte do tríptico, ou seja, a última narrativa desse ciclo é a primeira na cronologia da macronarrativa.

Daí que o material manuscrito tenha sido emoldurado por uma introdução que explica a génese da obra e explicita a relação “anafórica” entre ela e as duas anteriores; daí as referências a personagens e a espaços que fazem parte da macrodiegese unificada pelo protagonista Guilherme do Amaral. Portanto, a amplificação do material autêntico obedeceu, por um lado, a esse processo de *transdiegetização*; por outro lado, permitiu, nomeadamente através da introdução de cartas de Guilherme a um amigo, assegurar a linearidade da narrativa, evitando algumas rupturas próprias da natureza epistolar dos documentos. Valorizando, talvez excessivamente, uma perspectiva sociológica da criação estética, Teófilo Braga insiste nos reflexos que, na obra de Camilo, tiveram as pressões

económicas em que frutificou o seu labor literário: «Muitas vezes o escritor, apertado pela urgência de satisfazer a adiantamentos de dinheiro, forma volumes à tesoura, reunindo artigos espalhados por antigos jornais e revistas.» (1892: I, 242)²¹². Ora, o carácter um pouco “forçado” desta anexação à história desenvolvida em *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, que Alexandre Cabral considera “uma excrescência aberrativa” (1966: 6)²¹³, será reflexo desses factores de ordem editorial que explicam vários procedimentos relacionados com os processos de *inventio* do autor, sempre pronto a aproveitar uma história ou um pedaço de história em que vislumbrasse algum potencial romanesco.

Em “Beatriz de Vilalva”, Camilo, deduzindo por imaginação os antecedentes da transformação narrativa correspondente à ida do Padre João para S. Pedro de Esmeriz, criou uma *situação inicial* constituída por um compromisso de casamento por conveniências, contra a vontade da “heroína”:

Beatriz orçava então pelos dezassete. No ano seguinte, devia casar-se com o morgado de Pildre, que tinha cinquenta e seis anos, e uma casaria negra, às cavaleiras de Amarante, com duas torres senhoriais escalavradas pela artilheria, no tempo dos franceses.

Aborrecia-o a bastarda do capitão-mor da Lixa; mas obedecia ao pai, que dava ordens breves e secas, e condescendia aos conselhos da mãe, mulher da plebe, que almejava meter sua filha na casa de Pildre, sem se lhe dar que a morgada a constituísse avó dos filhos do capelão — o menos escandaloso dos cooperadores anónimos da conservação das varonias e prosseguimento das raças. (OC XIV, pp. 1245-1246).

Imaginou um *nó desencadeador da acção* que rompesse com o equilíbrio inicial: a chegada do padre João e o subsequente relacionamento com Beatriz, que levará à recusa desta em concretizar o casamento acertado, e ao refúgio com o amante padre na freguesia de S. P. de E.:

E, à volta de poucos dias, estava pronto o enxoval, e marcada a seguinte semana para o consórcio.

Na véspera, porém, do dia prefixo, Beatriz de Vilalva desapareceu, depois de haver chorado torrentes, pedindo inutilmente à mãe que a não obrigasse a casar com o detestado velho, se a não queria levar a matar-se por suas mãos. (OC XIV, p. 1247).

²¹² BRAGA, Teófilo (1892) – *As modernas ideias na literatura portuguesa*. Vol. I, Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.

²¹³ CABRAL, Alexandre (1966) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Memórias de Guilherme do Amaral*. 7ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-17.

São, assim, lançadas as bases da tensão dramática que a narrativa hipotextual não teria, bem como todo o carácter enigmático que o narrador imprimiu ao desenvolvimento da história, a fim de captar o interesse do leitor.

Este modelo de construção da intriga, com o choque entre dois programas narrativos, figurativizados na oposição entre pais e filhos, que leva à fuga dos amantes como reacção, foi recorrentemente usado pelo autor nas novelas passionais: “dois amantes em luta com uma sociedade injusta” — eis a síntese da novela passional camiliana, proposta por Jacinto do Prado Coelho (2001: 367).

Foi sobre essas bases que Camilo amplificou os dados hipotextuais donde deriva o enredo de “A Viúva do Enforcado”. Ao aproveitar as informações de Joaquim Martins de Carvalho nos *Apontamentos para a História Contemporânea*, o trabalho de amplificação inventiva realizado por Camilo consistiu fundamentalmente em explorar, desenvolver e determinar aquilo que, nessas informações, se apresenta de forma vaga: a história do ourives português, natural de Guimarães, radicado em Zarza, com cuja viúva acabou por casar Neves Carneiro. Com a liberdade que essa indeterminação lhe abria, Camilo desenvolveu essa linha da história, que viria a cruzar-se com a história do estudante português homiziado em Espanha. Para tal, o autor deu mais uma vez forma ao habitual esquema narrativo dos amores contrariados, em consequência dos quais pôde justificar a presença do ourives em Espanha. Com efeito, a paixão de Guilherme Nogueira, o ourives de Guimarães, por Teresa de Jesus conta, desde o início, com a oposição do pai dela, que pretende casamento mais vantajoso, de preferência com o tio Manuel do Porto. A sua ideia quanto ao casamento da filha resume-a ele com indignação expressa em ironia, repelindo o papel mediador que o cónego Norberto de Araújo, tio de Guilherme, assumira nos amores entre o sobrinho e Teresa de Jesus:

Um pai tem uma filha, que há-de ter um bom dote para o marido que o pai lhe escolher; mas um banazola dum oficial de ourives quer-lhe a filha e o dinheiro; e vai o pai pega na filha e no seu trabalho de quarenta anos, e dá-lhe tudo. “Pegue lá, seu pedaço d’asno, aí tem a minha filha e o meu dinheiro! Gaste-o à vontade!” Que diz o Senhor a isto? É direito? (OC VIII, p. 375).

Destas premissas decorre o processo narrativo, com a pertinácia dos amantes, especialmente Teresa, cujo amor firme o narrador anunciara logo desde o início: «Estas palavras expeditas e sem refolhos inculcam amor forte; e o desempenho com que as proferiu revela e promete um ânimo enérgico e disposto a lutar.» (OC VIII, p. 360). O Padre Norberto de Araújo, o tio cónego de Guilherme, é o adjuvante dos namorados e mentor do plano de fuga para Espanha, depois de garantida a santificação daquele amor pelo casamento:

Tu tens um parente em Zarza, na Espanha; é meu irmão Pedro que lá casou e vive abastadamente. Vocês vão daqui recebidos (...). Confio em um vigário que os case clandestinamente. Depois, passam a raia e seguem para a Estremadura espanhola. Tu lá com os meios que eu te der e com a habilidade que tens podes abrir loja de ourives e viver confortavelmente pelo teu ofício, até que teu sogro se reconcilie. Ou isto ou nada. (OC VIII, p. 377).

A realização deste programa narrativo e o malogro do *antiprograma*²¹⁴ correspondente à acção do pai de Teresa estendem a narrativa por toda a primeira parte da novela e prolongam-na pela segunda parte, que termina já em Zarza, com a morte de Guilherme. Esvaziado o conflito, o autor retira dos dados hipotextuais o relançamento da acção dramática, explorando as consequências do triângulo amoroso entre a viúva do ourives, Neves Carneiro, e a filha do alcaide de Zarza. Teresa passa a assumir o protagonismo narrativo, justificando o título do texto. A partir daqui, Camilo segue os dados hipotextuais, amplificando-os e transformando-os, mas adoptando como principal suporte diegético a personagem de Teresa, que lhe permite alongar a narrativa, mesmo depois do enforcamento de Neves Carneiro, explorando como factor de nova tensão dramática o desejo de vingança da “viúva do enforcado” sobre D. Rojo de Valderas.

Uma das variantes da estrutura dramática de luta dos amantes com a sociedade injusta concretiza-se num desfecho disjuntivo, disfórico e trágico a que fatalmente leva o processo de reacção dos amantes. O *Amor de Perdição* é o paradigma dessa estrutura típica da novela passional camiliana. A lacuna relativa às causas que levaram Simão Botelho ao cárcere, primeiro, e depois ao degredo preencheu-a Camilo com a história do homicídio

²¹⁴ «Correlativamente com la pareja *sujeto vs antisujeto*, se hablará en este caso de *programa narrativo y de antiprograma narrativo*.» (COURTÉS 1997: 138).

que vitimou Baltasar Coutinho, uma das “peripécias” fulcrais no enredo imaginado pelo autor a partir dos dados documentais de que dispôs para traçar a “biografia” do seu malogrado tio paterno. Se o crime motiva a transformação narrativa da personagem atestada pelo registo da Cadeia da Relação, exigia, por outro lado, uma motivação que, num romance passional, teria de ser amorosa. Portanto, a micro-sequência oferecida pelo registo compulsado por Camilo foi integrada numa sucessão linear, em crescendo dramático, constituída pelas consequências de um primeiro nó desencadeador da acção — a paixão proibida de Simão e Teresa Albuquerque. Para que a paixão levasse ao crime e, conseqüentemente, à prisão e ao degredo, Camilo moldou a acção pelas formas da estrutura profunda típica da sua novela passional: o programa narrativo de conjugação entre os amantes é contrariado pelo antiprograma que, sustentado pelo ódio entre famílias, visa a sua disjunção, primeiro através da imposição, pelo pai de Teresa, do casamento com o primo Baltasar e, depois, com a reclusão no convento. A dinâmica narrativa é suportada pelos protagonistas que, levados pelo amor e pela honra, lutam contra os obstáculos do coração, mas acabam por sucumbir à força esmagadora e inexorável do destino, o verdadeiro destinador da acção, que a conduz até ao desenlace trágico, resumido pelo título: *Amor de Perdição*. Como explica Aníbal Pinto de Castro (1983: LXX)²¹⁵, a organização da diegese assenta sobretudo nas personagens. A disjunção entre os dois amantes, cada vez mais irreversível, permite desenvolver a diegese em duas linhas paralelas, com maior destaque para Simão, e com os pontos de intersecção constituídos pela troca epistolar. O esquema habitual da novela passional ganha, porém, riqueza humana e complexidade dramática com a introdução das personagens João da Cruz e, sobretudo, sua filha, Mariana.

Em *A Sereia*, as bases da estrutura dramática levam também a um processo de disjunção que culmina na separação irremediável. Tratando-se de uma fonte hipotextual dotada, como vimos, de organização narrativa e de estrutura dramática, as operações de amplificação e de transformação que sobre ela exerceu Camilo são bem reveladoras dos

²¹⁵ CASTRO, Aníbal Pinto de (1983) – «Estudo Histórico-Literário». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*. Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a ed. Crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva. Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. Rio de Janeiro / Porto: Real Gabinete Português de Leitura / Lello & Irmão Editores, pp. XXXVII-LXXVII.

processos de construção da intriga que caracterizam o seu trabalho ficcional. Da “Istória da vida de D. Joachina Antonia, chamada a Sereia”, tal como a temos no manuscrito publicado por Júlio Dias da Costa, Camilo aproveitou, desde logo, como já assinalámos, o eixo estrutural da acção, à volta do qual se organizam várias personagens com influência no desenrolar da intriga: Joaquina Antónia (Joaquina Eduarda, no romance) e o estudante (Gaspar de Vasconcelos). Não obstante ter mantido esse programa narrativo central, bem como o percurso narrativo em que se concretiza, levando os amantes de um estado de conjugação a um estado de disjunção, e ainda algumas personagens secundárias, certas funções narrativas e alguns motivos temáticos presentes na matriz, Camilo submeteu a intriga original a um trabalho de amplificação e, sobretudo, de transformação *pragmática*²¹⁶ e semântica.

A primeira função narrativa que sofreu transformação é a que corresponde ao despertar da paixão entre os protagonistas. No manuscrito, essa função concretiza-se num episódio em que Joaquina é levada pela tia freira a uma grade de galhota, onde se dá o encontro com dois lóios, um cônego, um estudante e dois cavalheiros. O romancista não elimina estes elementos; dá-lhes, porém, uma nova orientação funcional, integrando-os numa fase mais adiantada da intriga, sem fazer coincidir o estudante com o protagonista, mas identificando-o com um amigo, através do qual Joaquina Eduarda fica a saber que não foi abandonada por Gaspar. Tal elemento adquire, portanto, uma nova funcionalidade no enredo, como função cardinal que faz avançar a acção, ao proporcionar o reatamento da relação entre os protagonistas; ao mesmo tempo, é dotado do carácter de catálise, na medida em que constitui um dos elementos usados ao serviço da sátira à vida conventual que, neste romance, tal como noutros, Camilo combina com a vertente passional. Assim sendo, é completamente novo, no romance, o motivo que despoletou a relação amorosa como origem da intriga. Construiu-o Camilo a partir de uma fonte documental cujos dados históricos cruzou com a diegese, segundo o processo acima estudado. Esses dados referem-se, como já assinalámos, à inauguração do teatro lírico no Porto. Foi o motivo, presente secundariamente no manuscrito, da beleza da voz de Joaquina e da sua propensão para a música que o autor aproveitou como motivação para a deslocação dela, acompanhada pela

²¹⁶ No sentido que lhe dá G. Genette, na sua classificação de procedimentos hipertextuais, ou seja, “modification du cours même de l’action” (1982: 442).

irmã e pelo cunhado, ao Porto, tornando assim verosímil a articulação entre a diegese e o episódio factual: «Vai abrir-se o teatro de canto no Porto, e eu estou comprometido a levá-la a esta festa, a mais preciosa para quem divinamente canta como ela.» (OC V, p. 17) — diz António de Sousa Pereira, o cunhado de Joaquina, ao padre Sebastião. Dessa forma, o autor, ao mesmo tempo que consegue expandir o núcleo com elementos descritivos importantes na construção do enquadramento da acção, garante o sempre pretendido efeito de veracidade, estribado nas fontes documentais para que remete. A intenção de apresentar a diegese como caso acontecido assume, aliás, nesta narrativa, um carácter programático, contratual, através da sua manifestação por via da citação usada em epígrafe, que, na sua função de comentário, constitui uma espécie de acto de linguagem indirecto de atestação da verdade diegética: «Verdades... dinas de memória, / Castigos justamente merecidos, / Não fabulosa, ou sonhada estória / Que engana peitos, e embaraça ouvidos.» (Luís Pereira, Elegiada. C. 1º, est. 5ª).

Voltemos ao eixo da acção. No manuscrito, as personagens do círculo da protagonista com maior relevo na intriga são o irmão padre, em quem se concentra o principal papel actancial de oponente na relação amorosa entre Joaquina e o estudante, e a tia freira, associada a outras religiosas do convento. Camilo aproveita as duas personagens: à tia freira dá o nome de soror Joana, religiosa professa de Santa Clara, e o irmão eclesiástico é o padre Sebastião Godim, reitor nas proximidades de Barcelos. Atribui-lhes, no entanto, valores semânticos e actanciais diferentes. No caso da tia religiosa, dá-se uma *valorização axiológica*²¹⁷, que a transforma, de freira folgazã e galante, numa “serva de Deus, e exemplar esposa de Jesus Cristo.” (OC V, p. 22). O seu estatuto actancial, baseado na relação com a sobrinha, sofre igualmente transformação. A tia de Joaquina Antónia começa por funcionar como destinadora, levando a sobrinha ao contacto com o estudante na grade de galhofa, depois de a ter instruído nas lides amorosas: “e querendo minha tia ver se me aproveitavam as lições, me levou um dia a uma grade, das que chama de galhofa, na companhia de outras freiras e seculares.” (COSTA 1930: 22). Posteriormente, dá-se

²¹⁷ A valorização é uma das operações hipertextuais definidas por G. Genette: «La valorisation d’un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus “sympathique”, dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui en accordait l’hypotexte.» (1982: 483).

uma degradação nas relações entre ambas, com origem nas intrigas do convento por invejas e ciúmes de outras religiosas relativamente a Joaquina, passando a tia a exercer o papel de oponente. No romance, a tia Joana é, desde o início, oponente de Joaquina Eduarda na relação com Gaspar, conflito que levará a sobrinha a abandonar o convento.

A personagem do irmão da protagonista sofre também uma transformação na passagem do manuscrito para o romance. O seu papel actancial relativamente ao programa narrativo principal é transformado, adquirindo, conseqüentemente, uma maior consistência narrativa e uma valorização axiológica. Em primeiro lugar, Camilo manteve a relação de grande proximidade entre os dois irmãos, o carinho, o amor e o respeito com que se tratavam: «A isto juntava eu o carinho, o amor e o cuidado com que meu irmão me tratava; que seria ser bastante ingrata se me esquecesse destas obrigações.» (COSTA 1930: 26) — diz a narradora no manuscrito; «O padre Sebastião prezava em extremo sua irmã», diz o narrador, no romance (OC V, p. 14), acerca do irmão de Joaquina Eduarda, que a tratava como filha. Mas essa relação, que na história do manuscrito constitui a motivação para a actuação do padre como o principal oponente da relação entre Joaquina e o estudante, obrigando-os à fuga, leva Camilo a transformá-lo em adjuvante, que, zelando pela honra da irmã, não deixa de compreender e aceitar o amor dela a Gaspar. São esses os factores determinantes do fazer da personagem. Quando descobre que Joaquina se corresponde com Gaspar, ao interceptar uma carta, Sebastião sentiu a dor de julgar a irmã perdida, mas não a amaldiçoa:

— Não é o caso para tamanha aflição. A tua carta a Gaspar exprime grande amor, e mais nada. Isto é apenas um erro: crime não o há. Reprovo o teu procedimento; mas não te lanço da minha alma. Venho perguntar-te se tens força para romper esta impensada aliança com o homem a quem escreves. Se a não tens, mal de ti! Andas com os olhos tapados em volta dum abismo. Este homem quer perder-te. (OC V, p. 299).

Movido por um cuidado paternal, vai a Braga falar com Pedro de Vasconcelos, perguntar-lhe se consente no casamento do filho com Joaquina. E, da segunda vez que lá vai, na sequência da fuga dos amantes, lembra a Pedro de Vasconcelos quais são as obrigações impostas pelo dever cristão para resolver o problema: «— Não lhes impedir o casamento... Perdoar a seu filho, salvar minha irmã, e eu, se V. S.^a os desprezar, os

receberei casados em minha casa, e dar-lhes-ei duas partes da minha subsistência.» (OC V, p. 76). A sua indulgência leva-o a responder à carta de Joaquina, quando esta, em Sevilha, vivia em dificuldades económicas: «”Filha de minha santa mãe e de meu virtuoso pai! A misericórdia do Senhor se amerceie de ti. *Padre Sebastião.*”» (OC V, p. 87). A angústia motiva-o a entrar no convento de S. Domingos de Viana, outro elemento que não constava no manuscrito. É como frade que visita a irmã, já louca, em Sevilha: «— É a voz do teu Sebastião! Joaquina, olha bem para mim... Eu sou teu irmão, o teu querido amigo, o teu eterno amigo, o teu segundo pai, a voz misericordiosa do Senhor que te fala pela minha boca! Joaquina!...» (OC V, p. 127).

Para lançar as bases de uma narrativa mais completa e elaborada no molde do romance passional, não bastava a Camilo limitar-se a adaptar e transformar as personagens que na história do manuscrito funcionam como oponentes ao amor entre Joaquina Antónia e o estudante. A intriga, tal como é apresentada no manuscrito, caracteriza-se por um desequilíbrio, em termos de protagonismo, entre os dois amantes: a personagem do estudante acaba por ocupar um lugar secundário, ao ser representada sob a perspectiva da narradora, a qual centra em si própria todo o desenvolvimento diegético. Camilo, equilibrando o protagonismo, facto bem patente na alternância de foco narrativo com que se desenvolve a diegese nos momentos de separação dos amantes, explorou a personagem do estudante, associando-lhe um círculo familiar de personagens. Para uma delas, Pedro de Vasconcelos, o pai de Gaspar, transferiu o principal papel de oponente. Ou, se quisermos, desdobrou a personagem do irmão de Joaquim Antónia no padre Sebastião e em Pedro de Vasconcelos. Esse papel é determinado, de acordo com os universos ficcionais tipicamente camilianos, por motivos de ordem social e económica. Tais motivos são explicados pelo próprio Pedro de Vasconcelos ao juiz de Fora, António de Sousa, cunhado de Joaquina:

— O meu rapaz, como sabe, é filho natural, e eu de propósito não requeri perfilhação; porque, se ele me andar ao arrepio da minha vontade, os meus bens vão a quem tocarem. Quero que ele case com uma filha de minha irmã; e estou à espera que a pequena tenha a idade para requerer as dispensas. Isto é negócio tratado; porque assim o meu vínculo vai a minha sobrinha, e o rapaz, deste modo, sucede-me na casa; se não, nada feito. (OC V, p. 20).

Dessa forma, Camilo obtém mais uma figurativização do seu velho tema dos amores contrariados pelos pais. E para aumentar a tensão dramática, o conflito entre pai e filho, o autor introduz o habitual antiprograma narrativo de imposição de um casamento: entre Gaspar e a prima, Paulina Roberta. É, de resto, uma forma de expandir o eixo principal da intriga e de aumentar o seu sentido dramático, não só porque Paulina Roberta, apaixonada pelo primo, acaba por definhar quando o casamento forçado com outro primo estava determinado, mas também porque a sua morte, pouco depois do lance dramático que foi a despedida de Gaspar no convento, é por este assumida como consequência da má sina que dele faz algoz de vítimas inocentes.

Frei João de Vasconcelos, tio de Gaspar, é o principal adjuvante, protegendo-o e aconselhando-o através do sentido religioso e do sentido prático com que procura moderar o idealismo e os impulsos trágicos do sobrinho, ao mesmo tempo que procura amenizar a dureza do coração de Pedro.

A intriga hipotextual é, portanto, reconfigurada, de modo que a linha principal da história, embora a mesma, passasse a desenvolver-se noutras bases, ganhando em intensidade dramática e recebendo uma diferente orientação axiológica.

É sabido que a génese do *Livro de Consolação*, que Camilo publicou em 1872, está relacionada com a tragédia de Vieira de Castro, o amigo do romancista que assassinou a esposa, ao descobrir a relação de adultério que mantinha com José Maria de Almeida Garrett. Entregando-se à justiça, foi julgado e condenado ao degredo, em Novembro de 1870. É o próprio autor que, em carta dirigida ao amigo, então preso a aguardar julgamento, lhe revela a ligação genética do novo romance à desgraça por ele vivida: «Estou principiando um livro sob a inspiração da tua desgraça. Oxalá que o leias já em liberdade. Mas se ainda ahi estiveres, quereria eu que cada jurado o lêsse, e lerá.» (OC XVII, p. 454). Na *Correspondência Epistolar*, publicada em 1874, onde a carta é incluída, Camilo esclarece em nota, errando na data da edição: «Este livro que principiou com o título *Espelho de Desgraçados*, só apareceu em 1873: é o *Livro de Consolação*.» Na carta seguinte, o romancista explica ao malogrado amigo o projecto, apresentando um resumo da intriga e explicitando o acto ilocutório que pretende realizar através do romance:

O livro ha de chamar-se *Espelho de desgraçados*. A fôrma será a do romance para que m’o leiam. Ser-te-há dedicado, e como prefacio fallarei amplamente de ti. No romance ha uma mulher que espedaçou o coração do marido; mas não morre: salva-se entre os berços de duas crianças. Porém, o homem, que a deixou viver, e responde pela morte do adúltero, teria a coragem de sahir á barra do mundo, se a houvesse morto; e justifica-se do delicto como se o houvesse praticado. Assim, pois, abrirei a indirecta defeza da tua paixão que te não deixou ver, através dos discursos de Lamartine e Hugo, a inviolabilidade da vida humana. (OC XVII, p. 455).

Para representar ficcionalmente a tragédia do amigo, Camilo teria de assentar a intriga num triângulo amoroso. É, efectivamente, o que temos no romance, com as personagens Venceslau Taveira, o marido atraindo, Eduardo Pimenta, o adúltero, e Júlia Miranda, a mulher que “espedaçou o coração do marido”. Entre Venceslau e Eduardo, o romancista imaginou uma relação de amizade, cuja origem, que remonta a 1811, constitui o assunto dos primeiros capítulos da obra. Usando as invasões francesas como pano de fundo, o narrador motivou a afeição de Venceslau Taveira a Eduardo Pimenta, oficial de infantaria do quartel-general de Pamplona, com o infortúnio que este precocemente vivera: «Este moço levava uma vida tanto em começo já cortada de profundos golpes; e, por amor disso, como as suas dores não podiam ser expiação de maus actos, a gente de coração queria suavizar-lhas, linimentando-lhas com o bálsamo da amizade.» (OC VII, p. 153). A fim de expandir a personagem de Eduardo, caracterizando-a e explicitando a origem das suas dores, o narrador introduz em analepse a tal narrativa secundária, centrada nos amores contrariados de Eduardo Pimenta e de D. Antónia de Portugal.

Se esta história de amor é introduzida no romance para justificar a caracterização que o narrador faz de Eduardo e motivar a aproximação afectiva de Venceslau Taveira àquele companheiro dilacerado pelo desgosto amoroso, o desfecho feliz que ela teve na realidade não quadrava ao intuito do romancista. Era preciso alterá-la, intensificando na segunda parte, até ao desfecho trágico, a carga dramática que o caso efectivamente teve na primeira parte, mas que depois perdeu, até terminar em final feliz.

Orientando, portanto, o desenvolvimento da intriga no sentido de um desfecho trágico, o narrador introduziu uma nova *complicação*, que vai tornar irreversível a separação dos amantes. Essa função cardinal — a falsa notícia da morte de Eduardo —, que constitui a reorientação disfórica da acção, retirou-a o narrador do contexto histórico, através daquele processo de articulação entre ficção e história. Eduardo Pimenta, capitão

no exército francês, estava às ordens de La Borde na batalha do Vimieiro. Enquanto D. Antónia aguardava em Alhandra que seu marido a mandasse recolher a Lisboa, surge a falsa notícia da morte do general La Borde e de todo o estado-maior, propalada pelos confidentes dos tios da fidalga, a qual, desesperada, dirige-se a Coimbra, aonde chegavam os ingleses desembarcados na Figueira. O narrador continua a explorar a evolução do contexto histórico como factor de intensificação dramática, ao complicar o desencontro entre os amantes. Eduardo é ferido quando atravessava as guerrilhas que confluíram a Lisboa; tratado por uns frades crúzios, vê-se forçado a fugir para evitar a ira do povo contra os jacobinos, já que o pai o considera indigno da sua protecção. A evolução histórica proporciona nova transformação, naturalizando o reencontro dos amantes em Coimbra, no convento de Santa Clara, aonde Antónia tinha regressado: Eduardo apresenta-se às ordens de Soult no Porto; com a entrada de Massena em Coimbra, o desventurado moço chega ao Convento de Santa Clara. Aí dá-se o reencontro, ao qual Antónia, já moribunda, não consegue resistir, numa cena patética, bem característica do romance passional camiliano: «— Esposa da minha alma!... Mataram-te... Fui eu quem te matou!... Oh! fala-me, querida filha!... Não me conheces, Antónia?...» (OC VII, p. 167). Característica de Camilo é também a alternância desse registo patético com o registo satírico que se nos depara nesta narrativa, associado à descrição do pânico vivido no convento, quando Eduardo e alguns soldados franceses que o acompanhavam forçaram a entrada, e à atitude das religiosas no transe de D. Antónia. O narrador, no seu metadiscorso, sublinha esse contraste entre o trágico e o cómico:

O verso e o reverso das coisas deste planeta, leitor filósofo!
Dentro da cela, agonias que as lágrimas afogavam no silêncio; cá fora, a irrisão,
a farsa, a jogralidade que a crítica descobre à beira das grandes dores, à beira até das
sepulturas! (OC VII, p. 167).

Temos, portanto, um documento manuscrito — a carta endereçada a Junot — que é um elemento diegético, uma função narrativa, no desenvolvimento accional da intriga narrada e que, ao ser transcrito, constitui-se em intertexto, cuja redundância informativa relativamente à narrativa heterodiegética que a precede é sublinhada pelo narrador, quando, no comentário metadiscursivo que anuncia a citação, afirma: «Bem pode ser que

semelhante documento desquadre à urdidura desta narrativa» (OC VII, p. 155). Sai, assim, reforçada a sua função autenticadora da narrativa, bem como uma função de intensificação sentimental, pelo carácter intimista que o relato assume na primeira pessoa, tal como, aliás, o narrador, já antes tinha anunciado, ao caracterizar a protagonista feminina da história:

E em verdade escrevia muitíssima carta D. Antónia, e dispunha de estilo que, relativamente à época, não era menos de romântico. Se o leitor quiser, logo lhe darei ocasião de apreciar a linguagem e a sensibilidade extrema desta senhora que pagou penosamente os dons do seu espírito. (OC VII, p. 154).

Mas a carta foi também, como vimos, hipotexto, ou, pelo menos, um dos elementos hipotextuais sobre os quais o narrador construiu a intriga, a história de Eduardo Pimenta e D. Antónia de Portugal, que ocupa um lugar secundário na diegese narrada no *Livro de Consolação*; é, mesmo, uma narrativa incidental e parentética, como já acima sublinhámos. A sua inserção na sintagmática da narrativa principal é, no entanto, facilitada pelo contexto histórico determinado no início da acção, e pela função explicativa que o narrador lhe atribui em relação à caracterização de Eduardo e às motivações que estão na origem da relação de amizade com Venceslau Taveira, a personagem principal do romance. Ainda assim, estes primeiros capítulos da narrativa, onde se encaixa a intriga secundária, parecem não se articular da forma mais natural e coerente com o desenvolvimento e com a orientação que a diegese recebeu, no sentido do conflito originado pela relação adúltera. É que a personagem de Eduardo Pimenta sai desta primeira parte valorizada positivamente, como vítima de uma desgraça amorosa, sofrendo depois uma transformação um pouco forçada, apesar da forma como o narrador a vai tentando naturalizar, primeiro através do juízo avaliativo atribuído a Venceslau: «Deu que cismar a Venceslau Taveira a transfiguração moral do amigo.» (OC VII, p. 178); e depois em comentários de sua responsabilidade, que representam indirectamente a avaliação do leitor perante a personagem: «Se as simpatias de quem lê este livro começam a divorciar-se do viúvo de Antónia, apresso-me a divulgar um galhardo lance que deve restituí-lo à estima das famílias.» (OC VII, p. 190).

Por isso, podemos considerar que os primeiros capítulos do romance parecem orientar a narrativa num sentido diferente daquele que acabou por adquirir. Torna-se, aqui,

importante analisar o problema que o *Livro de Consolação* coloca ao estudioso da bibliografia camiliana. Como informa Júlio Dias da Costa, os cinco capítulos iniciais do romance já haviam sido publicados n' *O Primeiro de Janeiro* sob o título de *Cenas da Tragédia Humana*, entre 1 de Abril de 1871 e 14 de Maio, com algumas interrupções (vd. COSTA 1925: 130). Em 1872, é publicado o *Livro de Consolação*, para o qual, como vimos na carta citada, Camilo tinha inicialmente pensado no título *Espelho de Desgraçados*. Quando o *Primeiro de Janeiro*, em 6 de Julho de 1872, anunciava que o romance tinha sido publicado em volume, nada esclarecia quanto ao facto de se tratar ou não do mesmo romance cujo início tinha saído nas suas páginas, em folhetim (vd. COSTA 1925: 131). Juntando a esse facto a já sublinhada pouca coerência entre o início do romance a seu desenvolvimento, Alexandre Cabral (2003: 439) coloca algumas reservas quanto à identidade entre as *Cenas da Tragédia Humana* e o *Livro de Consolação*, considerando tratar-se, provavelmente, de dois projectos distintos, até porque, quando é anunciada n' *O Primeiro de Janeiro* (29/6/1870) a publicação para breve de um livro intitulado *Espelho de Desgraçados*, faz-se referência a Vieira de Castro²¹⁸, referência que não consta no anúncio (1/4/1871) da publicação periódica das *Cenas Inocentes da Tragédia Humana*.²¹⁹ O próprio Camilo, naquela nota que apôs à carta publicada na *Correspondência Epistolar*, estabelece apenas a identidade entre *Espelho de Desgraçados* e *Livro de Consolação*, sem mencionar *Cenas Inocentes da Tragédia Humana*. Nessa perspectiva, seria de admitir que a génese do *Livro de Consolação*, que, sob o título *Espelho de Desgraçados*, remonta a 1870, altura em que Vieira de Castro aguardava julgamento, resultou da retoma desse projecto inicial, que, entretanto, ficara por concretizar, e do aproveitamento e adaptação de outro projecto, as *Cenas Inocentes da Tragédia Humana*, cuja publicação em folhetins havia sido suspensa. “Livro de Consolação” e “Espelho de Desgraçados” são, aliás, dois títulos caracterizados por uma certa homologia, apontando ambos para a função moralizadora da narrativa, um efeito

²¹⁸ «É oferecido ao Sr. Vieira de Castro, e dizem-nos que num prólogo o infeliz tribuno é desenhado a grandes traços pelo romancista.» (*O Primeiro de Janeiro*, 29/6/1870).

²¹⁹ «Scenas da tragedia humana – Segundo as nossas promessas, começamos hoje a publicação, em folhetins, do romance do sr. Camillo C. Branco, que decerto nos agradecerão os nossos leitores.

Este romance dará um volume de 280 paginas, e é filho da inspiração mais sympathica e festejada de quantas ha em Portugal.» (*O Primeiro de Janeiro*, 1/4/1871).

perlocutório pretendido, que parece faltar ao título “Cenas da Tragédia Humana”. No final da “Introdução”, surge, na versão definitiva, uma fala de Pedro da Silva, uma das fontes da história, dirigida ao narrador-autor como proposição do romance:

— Se V. quer obrigar-me, escreva estes acontecimentos; mas não os enfeite com episódios de sua casa. Deve V. fazer um livro dulcificante para alguns corações amargurados. Pode até denominá-lo, se quiser: LIVRO DE CONSOLAÇÃO. Dou-lhe por cada lágrima, que fizer verter, um germen de boa acção, ou se quer de um bom pensamento. Porém, se V. adulterar a trágica singeleza desta desgraça com as inverosimilhanças do génio francês, o seu livro ficará sendo meramente uma novela. Escuso pedir-lhe — terminou o general — que empregue tão-somente a sua fantasia nos nomes dos personagens, em razão de estar ainda vivo o principal. (OC VII, p. 146; sublinhado nosso).

Confrontando o passo citado com o correspondente na versão das *Cenas da Tragédia Humana* (“O Primeiro de Janeiro”, 1/4/1871), constatamos, como variante mais significativa, a ausência do segmento acima sublinhado:

— Se v. quer obrigar-me, escreva estes acontecimentos; mas não os enfeite com episódios. Se a sua narrativa sahir verdadeira, ha-de ser útil. Pode v. faser um livro consolador para muitos corações amargurados. Eu dou-lhe por cada lagrima que fizer verter um germen de acção boa. Porém se v. adulterar a singeleza tragica d’esta desgraça com as inverosimilhanças do genio francez, o seu livro será meramente uma novela. Escuso pedir-lhe que empregue tão sómente a sua invenção nos nomes dos personagens em rasão de estar ainda vivo o principal.

A diferença não se deve apenas a uma questão de títulos. A importância deste problema bibliográfico para o âmbito do nosso estudo é que, a ser assim, devemos excluir a hipótese de que a diegese representada no *Livro de Consolação* resulta da amplificação do núcleo factual presente nos primeiros capítulos, correspondente àquele caso real. Em primeiro lugar, sublinhe-se que, embora o carácter secundário e parentético dessa intriga pudesse fazer supor o contrário, o certo é que ela já fazia parte da versão que Camilo começou a publicar em folhetim. Portanto, os capítulos publicados n’ *O Primeiro de Janeiro* foram totalmente integrados num novo enredo, motivado pelo caso de Vieira de Castro, apenas com algumas variantes formais, além da diferente segmentação do texto em capítulos. Mas uma das principais variantes que o cotejo entre as duas versões permite detectar demonstra como Camilo deu à narrativa um desenvolvimento diferente do

inicialmente planificado, com risco para a coerência na articulação entre os capítulos iniciais e a continuação, e comprova a adaptação do material diegético publicado, pertencente ao antigo projecto, à diegese do *Livro de Consolação*. No texto do romance, a fechar o capítulo IV, regista-se, depois de um parágrafo metadiscursivo que fecha a narrativa analéptica, um enunciado avaliativo assumido pelo narrador, no qual comenta a diegese, expressando mais um juízo axiológico relativamente à personagem Eduardo Pimenta. A avaliação moral emitida constitui um indício da transformação negativa que a personagem irá sofrer:

Aí fica esboçada a biografia do oficial que Venceslau Taveira encontrou em Santarém.

Ai! Se ele então morresse! Que trágico vulto na legenda dos amores desgraçados! Quantos anjos tristes, nascidos em almas de poetas, iriam deplorativos esfolhar uma rosa de cada Primavera na sepultura daqueles vinte e quatro anos! Quem cuidara então que os dons celestiais da alma deste homem se esvaziavam todos em lágrimas, e no fundo desse peito germinavam os embriões de vícios que resvalariam à derradeira infâmia! (OC VII, p. 169; sublinhados nossos).

O capítulo seguinte abre com este segmento, que dá continuidade ao texto: «No coração juvenil e compassivo do fidalgo beirão, a história destes amores deixou a melancolia piedosa própria de ânimos que ainda não padeceram.» (p. 170).

Que essa transformação moral não estaria programada na versão original prova-o o cotejo entre o passo acima citado e o segmento textual do folhetim, publicado no número 89 de *O Primeiro de Janeiro* (22 de Maio), que permite concluir ter sido acrescentado na versão editorial o enunciado indicial sublinhado:

Agora ahi fica esboçada a biographia do official que Venceslau Taveira encontrou em Santarem.

No coração juvenil e poeta do mancebo, a história d'estes desgraçados amores fez a impressão melancolica e piedosa, nartural aos ânimos que ainda não sofreram.

Podemos, assim, confirmar a ideia de que havia um projecto “efabulativo” inicial que apontaria para um desenvolvimento diferente daquele que veio a ter depois. Muito provavelmente, nesse projecto a personagem de Eduardo Pimenta não iria sofrer o processo de degradação moral e a desvalorização axiológica que o autor lhe aplicou no novo projecto, onde foi incluído no triângulo amoroso do adultério, em que se baseia o

enredo, de acordo com a função pragmática que lhe foi cometida. O próprio título original — *Cenas da Tragédia Humana* — parece tornar mais natural essa narrativa secundária, que seria uma das “cenas da tragédia humana”, uma narrativa com uma função exemplar ou ilustrativa. O mais importante, porém, é ressaltar a ideia de que a gênese global do enredo representado no *Livro de Consolação* não derivou daquele caso real dos amores entre Eduardo e D. Antónia de Portugal, dada a autonomia, a independência sintáctica e semântica que a caracteriza, no contexto da intriga principal.

Jacinto do Prado Coelho defende que o núcleo factual que constitui a base da intriga secundária formada pela história de amor entre Eduardo e Antónia, no *Livro de Consolação*, serviu também de fonte à novela *Carlota Ângela*, cuja diegese seria, então, o resultado de um trabalho hipertextual de amplificação e transformação do hipotexto formado pelo caso de amor entre D. Maria José e José Maria. O eminente crítico fundamenta essa hipótese com as semelhanças entre os dois enredos, a nível das “macrofunções” narrativas que os estruturam: «Temos pois o seguinte esquema: época das invasões francesas; acção no Porto; A e B amam-se; a família dela opõe-se e maquina que ele seja enviado, em serviço militar, para o Brasil, e que ela case com outro; ela não cede e entra num convento; ele volta.» (COELHO 2001: 448). Nesta perspectiva, *Carlota Ângela* e *Livro de Consolação* derivam de um núcleo diegético comum, pertencente ao mesmo hipotexto, para o qual o autor imaginou dois desfechos diferentes, embora igualmente trágicos: «Camilo arranhou para a mesma história dois epílogos trágicos» (*idem*). Há, no entanto, vários factores que, além de retirarem alguma solidez a esta hipótese, podem até sugerir que se passou o contrário: ter sido o enredo de *Carlota Ângela* a influir na forma como Camilo trabalhou os dados hipertextuais para a construção da intriga correspondente aos amores de D. Antónia de Portugal e Eduardo Pimenta, nos primeiros capítulos do *Livro de Consolação*. Em primeiro lugar, note-se a distância cronológica entre a 1ª edição de *Carlota Ângela* (1858) e a 1ª edição do *Livro de Consolação* (1872). O modo como o caso real é aproveitado por Camilo, que, como vimos, fez questão de o incluir, de forma um pouco forçada, no entrecho principal do *Livro de Consolação*, deixa supor que dele teria tido conhecimento recente.

De mais a mais, sabendo que o romancista, quando dispunha de documentação manuscrita, geralmente remetia directamente para ela, citando as fontes como prova de veracidade, não parece muito plausível que em *Carlota Ângela* não procedesse dessa forma, se, realmente, já tivesse na sua posse as cartas autênticas com que certificou a verdade histórica do caso no *Livro de Consolação*. Analisando mais de perto as duas narrativas, verificamos que, sendo as principais funções narrativas que estruturam a diegese de *Carlota Ângela*, até ao regresso do protagonista, semelhantes àquelas que estão na base da história de D. Maria José e de José Maria, tal como a carta a Junot a representa, não é menos verdade, porém, que, afinal, tais funções configuram mais ou menos a “estrutura profunda” de grande parte das narrativas passionais camilianas, o que, aliás, terá contribuído para o interesse do autor no caso real que vem narrado na carta a Junot. O próprio contexto histórico das invasões francesas e o contexto espacial e social do Porto são frequentemente explorados na novelística camiliana. Por outro lado, o elemento fundamental, quer como prova documental, quer como função narrativa nuclear, desencadeadora da segunda parte da intriga na história de D. Antónia e de Eduardo, no *Livro de Consolação* — a carta a Junot — está totalmente ausente na intriga que corresponde à relação entre Carlota Ângela e Francisco Salter.

Descendo a um nível microestrutural, deparam-se-nos algumas diferenças significativas entre os dois enredos, mesmo na parte inicial. Embora em ambos os casos a família da protagonista exerça o papel de oponente na relação amorosa, as motivações são diferentes: os pais de Carlota Ângela, ricos comerciantes do Porto, agem por considerarem que Francisco não estava à altura das suas posses; as motivações dos familiares de D. Antónia são, como vimos, de ordem social. A entrada de Carlota Ângela para o convento deveu-se à sua vontade, como forma de escapar à tirania do pai, e não à imposição dos parentes, como aconteceu com D. Antónia. O afastamento do protagonista, forçado, em ambos os casos a ir para o Brasil, também apresenta uma diferença significativa, já que Francisco Salter de Mendonça, promovido a capitão-tenente e iludido de que, servindo no Brasil, ascenderia a major da Armada, fica dividido entre as honras militares e o coração, acabando por ceder ao desejo de glória que, segundo ele, o poderia nobilitar aos olhos dos

pais de Carlota. Quanto ao contexto histórico das invasões francesas, sendo comum aos dois entrecos, interfere neles de forma muito diferente.

Por outro lado, o enredo da narrativa apresentada no *Livro de Consolação*, naqueles aspectos em que se afasta do hipotexto documental, fruto da imaginação do autor, está mais próximo do enredo de *Carlota Ângela*: por exemplo, a existência de um tio da protagonista, a desempenhar o papel de oponente que, com as suas maquinações leva à separação dos amantes, não é referida, pelo menos de forma explícita, nos documentos acerca de D. Maria José. O regresso do amante e o reencontro no convento, explorados com sentido patético nos dois enredos, também não fazem parte dos elementos comprovados por Magalhães Basto. E o mesmo acontece com um motivo central nas duas intrigas: o da falsa notícia da morte do protagonista, que em ambas leva à irremediável separação dos amantes. Até o pormenor da tia religiosa, que cada uma das protagonistas tem no convento, não é referido na documentação.

Verificamos, pois, que o enredo de *Carlota Ângela* e o que constitui a história de D. Antónia e Eduardo aproximam-se mais entre si, sobretudo no desenvolvimento, do que relativamente àquele que corresponde ao caso real de D. Maria José e José Maria. Portanto, a ter havido alguma influência intertextual entre os dois enredos, teria sido do enredo de *Carlota Ângela* no da narrativa secundária do *Livro de Consolação*, sobretudo na forma como aí o autor desenvolveu o núcleo factual, que, é verdade, apresenta semelhanças com a primeira parte de *Carlota Ângela*, mas que também não deixa de ser similar a outras narrativas passionais do autor.

Camilo aproveitou uma narrativa formada por um caso real e utilizou a documentação de suporte como prova documental que, por efeito metonímico, atesta a existência da personagem ficcional que motiva a inserção dessa intriga secundária no contexto da intriga principal.

A forma como o autor expandiu o caso verídico de D. Maria José de Portugal e Menezes e José Maria de Sá Felgueiras Benevides, orientando-o para um desfecho trágico, contrário ao que a história real teve, demonstra bem a preferência pelo esquema disjuntivo, pelo “amor de perdição”, pela “mentira romântica”, “sabendo que a tragicidade passional

sempre alcançara um sucesso muito maior junto do público leitor, habituado às emoções fortes de certa literatura repleta de excessos dramáticos.” (MARTINS 2010: 65)²²⁰.

Esse esquema está ainda na base do trabalho hipertextual a que foi submetida matéria hipotextual que deu origem a *O Senhor do Paço de Ninães*, com uma variante, porém, que Camilo usou em vários enredos: a submissão da filha, que sacrifica o coração aos interesses do pai.

Já vimos como a gênese de *O Senhor do Paço de Ninães* resultou fundamentalmente da combinação de elementos do espaço envolvente da casa de Camilo em S. Miguel de Seide com fontes documentais, principalmente a *Corografia Portuguesa* e o “Rol dos fidalgos do numero dos oitenta”, publicado por Jerónimo de Mendonça na *Jornada de África* (1904: 125-127). Foi deste documento, recordemos, que Camilo retirou o nome “Rui Gomes de Azevedo”, um dos fidalgos resgatados do cativo em que ficaram na sequência da batalha de Alcácer Quibir, para o atribuir à personagem principal de *O Senhor do Paço de Ninães*. Com esse nome, o autor retira também uma micro-sequência narrativa formada por duas transformações (cativo, resgate), pressupondo uma transformação prévia, correspondente ao alistamento do fidalgo na campanha do malogrado D. Sebastião. Assim, incorporando no enredo delineado essa mini-sequência, Camilo dispunha de um factor suplementar de autenticação da diegese, mas servia-se, por outro lado, de uma célula narrativa que, sendo facilmente articulável com a intriga passional planificada, não deixava de funcionar como factor de constrangimento e de determinação da *inventio* do enredo. A integração do facto histórico documentado na *Jornada de África* na sequencialidade temporal e causal da narrativa exigia um “antes” que fosse, ao mesmo tempo, o “porque”, de acordo com a fórmula escolástica “post hoc, ergo propter hoc”, que Roland Barthes considera inerente ao funcionamento da narrativa (BARTHES 1987: 107)²²¹. Do ponto de vista da organização da intriga, segundo o

²²⁰ MARTINS, José Cândido de Oliveira (2010) – «Retórica contida do desejo em *Doze Casamentos Felizes* de Camilo Castelo Branco». In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; MARTINS, José Cândido de Oliveira (org.) – *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco*. Guimarães: Opera Omnia, pp. 55-95. Nesse estudo, o autor demonstra como, progressivamente, Camilo foi evoluindo no sentido de uma tendência para a “dessacralização do amor ideal e dramático”, que está na base da unidade estrutural e temática que caracteriza a obra *Doze Casamentos Felizes*.

²²¹ Vd. BARTHES, Roland (1987) – «Introdução à análise estrutural das narrativas». In: IDEM – *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-130.

“esquema canónico”, tal célula é integrada na “dinâmica” narrativa despoletada por uma “complicação”, um “nó”, que rompe o equilíbrio da “situação inicial” imaginada por Camilo, a qual se pode resumir assim: os primos fidalgos Rui Gomes de Azevedo, filho de D. Teresa de Azevedo, do paço de Ninães, e Leonor Correia de Lacerda, filha de Gonçalo Correia de Lacerda, do paço de Reboredo amam-se desde a puerícia, com o beneplácito dos pais, como explica o narrador: “D. Teresa comprazia-se nestes amores do filho. Leonor, além de nobilíssima, era rica, e, sobre rica, era formosa.” (OC VI, p. 178); “Gonçalo Correia de Lacerda, pai de Leonor, dava a entender, praticando com sua prima Teresa, que não estorvaria o amarem-se e casarem-se os primos, contanto que eles diferissem para os vinte e cinco anos a sua união.” (p. 179). O facto que origina a “complicação” desta “situação inicial” é o casamento entre Leonor e João Esteves Cogominho, morgado de Pouve, e é apresentado como consequência de uma pendência judicial, imaginada pelo autor²²², que punha em perigo os bens do pai de Leonor, situação arditosamente explorada pelo chanceler-mor do reino, Pedro Esteves Cogominho, para, através de chantagem, tornar Leonor noiva do estouvado sobrinho, o que vem a conseguir, tal como anuncia o título do capítulo IV — “Vitória do velhaco”. Na natural frustração inconsolável sentida por Rui, encontra o narrador a motivação necessária para integrar na fábula a célula narrativa colhida na *Jornada de África*, atando o fio da intriga passional imaginada com um episódio histórico. Primeiro, Rui procura refúgio no mosteiro de Landim, junto do prior, seu tio D. Jorge de Azevedo, com quem fora educado; dissuadido por ele de se entregar à vida religiosa para esquecer Leonor e animado a mudar-se para a corte, a fim de gozar da companhia distractiva dos fidalgos seus parentes, o fidalgo de Ninães parte para Lisboa. É aí que a intriga passional se liga, de forma verosímil, à história da época, com Rui e seus primos D. António e D. João a alistarem-se na expedição de D. Sebastião a Alcácer-Quibir, desembocando, assim, na célula narrativa histórica, cujo núcleo corresponde à presença do nome “Rui Gomes de Azevedo” no “Rol dos fidalgos do número dos oitenta”.

No entanto, constituindo esta sequência histórica uma consequência no desenvolvimento da intriga passional, ela é também investida de uma função nuclear na

²²² D. João de Castro, num dos artigos consagrados a este romance, demonstra que o pleito judicial não é “verdadeiro, nem sequer verosímil.» (1842b).

dinâmica da narrativa. Como “função cardinal” ou “motivo dinâmico”, ela vai abrir um desenvolvimento; como um “antes”, que é causa, vai implicar um “depois”, que são as consequências: o resgate de Rui obriga a mãe a vender todos os bens — em vão, pois entretanto chega a falsa notícia da morte do moço fidalgo, levando D. Teresa a sucumbir, dilacerada por tão profundo desespero. No regresso de Rui a Portugal, o autor ata o fio da narrativa a um segundo ciclo histórico, a campanha de D. António Prior do Crato, em defesa do qual se alistou D. João de Azevedo, que atraiu o primo a essa causa; mas é uma vez mais como reacção de Rui à frustração amorosa, agravada pela desventura da morte da mãe, que o narrador motiva este novo ciclo narrativo:

O viver de Rui Gomes era um incessante segregar-se de companhias e comunicação de amigos que, rogados pelo almirante, porfiavam em disputá-lo à sua voraz tristeza. O moço, como cansado de sua inércia, e ansioso de actividade e trabalhos que o prostrassem e acabassem, cogitava em transferir-se a reino estrangeiro, onde seguisse as armas. (OC VI, p. 255).

A derrota de D. António Prior do Crato abre um novo desenvolvimento na acção. Rui Gomes, nessa conjuntura hostil, sem nada que o prenda ao torrão natal, e fiel aos seus valores patrióticos, resolve embarcar para o Oriente como comerciante. Uma vez mais, porém, é a dor da desventura inicial, ainda viva, que motiva a personagem e faz abrir o novo ciclo narrativo: «— Pois se ele há dores como lâminas de ferro enterradas no peito que se não gastam nunca!... tantas desventuras a lembrarem-me sempre a primeira!...» (OC VI, p. 265).

História e ficção, linha passional e linha histórica estão, como temos demonstrado, intimamente relacionadas nesta narrativa, ao terem como suporte diegético comum o protagonista Rui Gomes de Azevedo. A narrativa é estruturada com base numa dinâmica “biográfica”, o trajecto de Rui Gomes de Azevedo, que constitui a linha principal da história. A partir da disjunção amorosa, tal trajecto progride num encadeamento de sucessos que representam uma reacção à falta original, à traição de Leonor, a quem o fidalgo de Ninães atribui a “concatenação de tantos e tão travados infortúnios” (OC VI, p. 265). Sendo individuais, são também colectivos ou históricos esses infortúnios; as desventuras de Rui são as desventuras da pátria. Essa estrutura em “concatenação” dá à

narrativa uma sequencialidade causal e uma linearidade cronológica bem patente nos títulos dos capítulos XIV (“Três anos depois”) e XV (“Ao cabo de dezasseis anos”), apenas quebrada pelos pontos de alternância com a linha secundária da história, que se desenvolve paralelamente à principal, o percurso de Leonor, alternância bem marcada também pelos títulos dos capítulos XVIII (“Leonor”) e XXII (“E Rui?”).

Nesse terceiro ciclo histórico, correspondente à permanência de Rui no Oriente (caps. XVI-XVII; XXII-XXIII), o autor serviu-se principalmente de duas fontes bibliográficas, a *Ásia Portuguesa* de Faria e Sousa e a *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa, com as quais fundamentou a habitual combinação de episódios da história nacional e personagens históricas com o destino individual do protagonista. Das três sequências históricas, esta parece ser a menos funcional na economia da narrativa. Narrada num ritmo mais lento, onde sobressaem a descrição e o diálogo, com grandes tiradas do protagonista, esta sequência, do ponto de vista da intriga passional, constitui uma amplificação, uma distensão, um “alongamento” da narrativa, que resulta num efeito de dilação relativamente ao clímax trágico do reencontro entre Rui e Leonor, contribuindo para aumentar a expectativa do leitor, tanto mais que este foi um dos vários romances camilianos que tiveram uma primeira edição em folhetim.²²³ A intriga foi predominantemente construída segundo uma dinâmica de *suspense*, suscitando uma atitude interpretativa centrada principalmente no “prognóstico”²²⁴, seguindo o desenvolvimento cronológico da acção, cujo suporte principal é Rui Gomes de Azevedo.

Essa dinâmica de *suspense* acentua-se quando a narrativa entra na preparação do reencontro final. Para fazer convergir as duas linhas da história, a de Rui e a de Leonor, o narrador faz regressar à pátria o fidalgo de Ninães, desencantado com o ambiente de corrupção que pôde testemunhar no Oriente. Identificando o inominado ermitão de que fala a “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição” com Rui Gomes, o autor aproveita

²²³ «Foi publicado inicialmente em folhetins (26) no Commercio do Porto, tendo principiado a 22 de Setembro 1867.» (FELGUEIRAS 1972: 440).

²²⁴ Distinguindo “diagnóstico” de “prognóstico”, Raphaël Baroni define o último como “anticipation incertaine d’un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses.” (BARONI, Raphaël 2007 – *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Éditions du Seuil, p. 110). O mesmo autor sublinha a relação entre o efeito de *suspense* e a linearidade temporal da diegese: «Le suspense serait enfin créé par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important (bon ou mauvais) pour un ou plusieurs des personnages principaux et il ne requerrait par conséquent aucune forme d’obscurité mais, au contraire, un certain respect de la chronologie.» (*idem*: 108).

mais um suporte histórico para a narrativa, que conduz até ao desenlace trágico, depois da peripécia do reconhecimento entre Rui e Leonor. Tal como o texto de Jerónimo de Mendonça, a “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição” foi um documento basilar na *inventio* do romance, condicionando as opções do autor na construção do percurso da personagem principal. A identificação do ermitão do documento com Rui Gomes de Azevedo determina, desde logo, a conformidade com o destino dessa personagem histórica, que, segundo o relato, “chegando a nau à ilha Terceira foi o primeiro homem que dela saiu, e em terra se ficou sem se tornar mais a embarcar” (MASCARENHAS 1905: 16). A forma como essa parte do documento é citada, sem ruptura narrativa, reflecte a articulação perfeita entre ficção e história. Mas este cruzamento entre a personagem ficcional e a figura histórica do ermitão terá condicionado também a fuga de Vasco, o escravo de Rui, para a ilha Terceira, segundo informara o narrador no final do capítulo XXI, na sequência do assassinio de João Esteves Cogominho: «Vasco entrou em Castela, encaminhou-se à Corunha e lá entrou na marinhagem de uma nau que estava de âncora levantada para a ilha Terceira.» (OC VI, p. 296).

Tal circunstância proporciona um momento forte, do ponto de vista do *pathos* da intriga, uma primeira anagnórisis, que prepara o reconhecimento final, marcando o início da convergência entre a linha narrativa de Rui e a de Leonor. Aliás, todo o ciclo narrativo correspondente à permanência de Rui no Oriente, com as transformações que sofreu, terá sido determinada, na sua concepção, por este documento, onde se lê que o tal ermitão era “homem virtuoso, e de boa vida, o qual tinha passado pelo mar do sul às Filipinas, e vinha-se recolhendo para sua casa, havendo mais de trinta anos, que andava fora dela” (MASCARENHAS 1905: 16). Por isso, se é verdade que, como sublinha Maria Fernanda de Abreu, “(...) Rui vai para onde mais interessa ao narrador que ele vá: para aqueles sítios e situações sobre as quais nos quer dar a sua visão e o seu juízo crítico” (1991: 98), também é verdade que, na perspectiva da génese da narrativa, Rui vai para onde o autor se viu constringido a que ele fosse, de acordo com as fontes documentais que usou na construção da personagem e da intriga.

O Santo da Montanha caracteriza-se por uma composição semelhante à d’ *O Senhor do Paço de Ninães*, partindo de bases dramáticas similares: o desenvolvimento da

narrativa tem como suporte a reacção do protagonista à traição da amada, que cedeu, aqui perfidamente, à vontade do pai. Daí que, ao contrário da anterior, esta seja uma história de vingança.

Quando Camilo, naquela carta a Castilho resume o trecho de *O Santo da Montanha*, dizendo que se trata da história “dum frade que meteu um pelouro de 4 onças no crânio da mulher amada” (CABRAL 1985c: 68), está já a revelar uma importante transformação a que submeteu os dados factuais do homicídio relatado no *Epílogo Jurídico*: de acordo com eles, não havia qualquer tipo de relação entre o religioso e a vítima, a qual, na versão de Camilo, se torna a “mulher amada” do assassino.

Antes, porém, de analisarmos a relação hipertextual entre o texto transcrito e a narrativa de Camilo, analisemos a relação intertextual, ou seja, de que modo o texto da fonte está presente no texto camiliano, como intertexto. É no capítulo XXXI que esse texto aparece integrado no discurso narrativo, através da transcrição completa e literal, mas depois da narrativa do caso feita pelo narrador primário. A citação apresenta, portanto, um carácter redundante, recebendo, como argumento de autoridade, uma função documental, comprovativa da verdade dos factos narrados. A sua introdução surge na sequência de um comentário metanarrativo, em que o narrador representa a voz crítica do leitor expressando dúvidas quanto à veracidade do caso:

— Inverosímil! — exclama o leitor. — Provas! um facto provado, histórico, verosímil, que se pareça com esse!

Aí vou. Não há-de ser um que se pareça: há-de ser o mesmo, o caso de Mécia assassinada, referido, impresso por um amigo do frade, pelo juiz que ajudou a julgá-lo, por António Vanguerve Cabral. (OC V, p. 1194).

O texto do jurista está, pois, presente no texto do romance, primeiro absorvido no discurso narrativo, através de um processo de *integração-absorção* (SAMOYAUULT 2001: 44)²²⁵ e, depois, transcrito, por *integração-instalação* (*idem*: 43). A absorção do texto pelo discurso narrativo implicou uma transformação, que permitisse adaptá-lo à sequencialidade da narrativa. O enquadramento descritivo e as primeiras proposições narrativas apresentam-se, a nível da *elocutio*, muito próximas do texto original, em paráfrase:

²²⁵ SAMOYAUULT, Tiphaine (2001) – *L’intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan.

Às onze horas soou o toque a rebate. Começaram logo a confluír ao cais as companhias de ordenanças com seus capitães. É que, segundo o estilo da cidade, quando apontavam no horizonte mais de três navios, as ordenanças assistiam armadas ao ferrar âncora dos navios, cautela tirada da experiência de assaltos, quer do inimigo da Holanda, quer dos corsários barbarescos.

Como quer que fosse, uma das companhias foi postada de encosto ao muro da cerca de S. Francisco e as armas ensarilhadas em frente da porta chamada de carro.

Ficou um soldado de vigia às espingardas e os outros desceram à praia. (OC V, pp. 1192-1193).

Em seguida, o texto desenvolve-se a partir de um trabalho de paráfrase amplificante, relativamente ao texto original. Um dos factores de amplificação foi a centralização do foco narrativo na personagem de Baltasar, o que resulta na caracterização dos incontrolláveis impulsos psicológicos e sua exteriorização, como explicação para o seu agir. É representado um processo perceptivo centrado em Baltasar, com a aspectualização dos elementos descritos a decorrer da subjectividade do enunciador / focalizador (vd. RABATEL 1998: 23 ss.)²²⁶:

Neste acto, a fradaria subiu ao mirante para gozar da chegada dos navios e frei Baltasar desceu à cerca, porque sentia desfalecer-se no calor afogativo do seu cubículo.

Discorrendo rente com o muro, para o lado do palacete de Mécia, conheceu a voz que, havia cinco anos, não tinha ouvido, e conheceu-a a longa distância de cem passos.

— Que calor! — dizia a esposa de João Dornelas.

E continuou dizendo, alternadamente com o marido, palavras que a longitude tornava inaudíveis, não obstante falarem alto como duas crianças alegres.

João Dornelas saiu da janela. Mécia ficou. E frei Baltasar, recuando aturdido da parede a que estivera como chumbado, entrou por um renque de árvores e daí, por entre a folhagem, diligenciou ver Mécia.

E viu-a.

Por minutos, os dedos recurvaram-se-lhe maquinalmente e as unhas rasgaram-lhe as palmas das mãos. Fugiu ou parecia fugir, cosido ao muro. Chegou à porta de carro e viu fora as armas. O desgraçado, a fitá-las com os olhos coruscantes, tremia nas angústias da tentação. Avançava, recuava, punha as mãos, arrancava os cabelos, carregava sobre os olhos a punhadas, como querendo apagar a luz sinistra daquela visão. Enfim, foi vencido. Deu um passo fora do muro. Viu a ordenança e quis retroceder: já não pôde. (OC V, p. 1193).

A amplificação concretizou-se também na introdução de um diálogo entre Baltasar e o soldado que lhe emprestou a espingarda; é uma forma de tornar mais verosímil o modo como o frade teve acesso à arma.

²²⁶ RABATEL, Alain (1998) – *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne; Paris: Delachaux et Niestlé.

— Emprésteme-me uma espingarda para atirar a um francelho — disse o frade.
— Não que ela está carregada de quartos.
— Não importa —olveu frei Baltasar. — Verá que acerto.
— Sempre quero ver isso! — tornou o soldado. — Aqui tem a minha. Frade caçador!... é a primeira vez que vejo! e matar francelhos a zagalotes só por arte do inimigo!
Frei Baltasar meteu-se com a arma no cerrado das árvores; e o soldado encostou-se à tranqueira da porta.
Ouviu-se a detonação do tiro; e logo apareceu o frade, entregando a arma.
— E o francelho? — perguntou o soldado.
— Escapou.
— Logo vi.
Frei Baltasar foi em direitura à cela. Caminhava tranquilo como na noute em que vira cair D. José de Noronha.
E Mécia caíra também? Morta, fulminada, com um dos quartos no centro da testa. (OC V, pp. 1193-1194).

Quando o autor introduz a citação, é como se os dois textos estivessem ao mesmo nível, numa relação estritamente intertextual, em que a citação funcionasse apenas como garantia de veracidade. Na verdade, porém, com a transformação acima analisada, o intertexto transformou-se já em hipotexto; a relação de intertextualidade é apenas um aspecto da relação entre os dois textos, que é fundamentalmente uma relação de hipertextualidade, a qual não se restringe a uma sequência no desenvolvimento da acção. Pelo contrário, essa pequena narrativa, usada como função cardinal na acção, está na origem de toda a *inventio* do romance. Representando uma consequência na linha accional da intriga, a mini-narrativa do texto original é “causa”, motivação no processo inventivo do romance. O seu carácter central na génese da narrativa é confirmado pelo próprio autor na carta a Castilho, quando, ao resumir a intriga, se limita a narrar o caso do assassinio perpetrado pelo frade.

A partir destes dados que compõem a narrativa factual do documento, Camilo gizou um enredo, aproveitando esse caso como uma função cardinal. Para a integrar num enredo, numa estrutura temporal e causal com um “antes” e um “depois” ou causas e consequências, o autor, no trabalho hipertextual, procedeu, como vimos, à amplificação por dedução e por cruzamento com outros elementos, explorando, segundo a análise que acima fizemos, a indeterminação das personagens citadas na fonte, o que lhe permitiu transformar os dados hipotextuais, imaginando a ligação amorosa entre a vítima e o

homicida, que serve de base a todo o desenvolvimento narrativo correspondente ao “antes” da função nuclear fornecida pela fonte, e correspondente também, segundo o paralogismo da narrativa, à sua causa, motivando o assassinio, que, de acidental, passou a intencional, como acto de vingança. Todavia, tendo combinado, como vimos, a personagem citada no documento com o fidalgo de Ribeira de Pena identificado por António Canavarro de Valladares²²⁷, era preciso motivar primeiro a transformação de Baltasar em frade. Para isso, o autor conduziu a intriga em direcção ao primeiro crime perpetrado pelo protagonista. É no sentido desse primeiro clímax que o narrador organizou a história nos primeiros capítulos do seu desenvolvimento.

As festas de *Corpus Christi* em Braga, além de oferecerem ao narrador um enquadramento que fornece à diegese a consistência factual de verdade histórica, vindo a ser objecto de descrição documentada no capítulo VII, proporciona também a motivação do encontro entre as personagens que vão suportar a intriga, numa situação inicial cuja descrição ocupa a abertura da narrativa:

A notícia alvoroçou as famílias das províncias de Norte e Sul. Era um louvar a Deus ver o denodo com que de solares sertanejos de Trás-os-Montes, por caminhos de cabras, desciam fidalgarrões, cabeças de copiosas tribos de meninas, sentadas sobre andilhas de coxins adamascados ou em liteiras ponderosas, cujos brasões iam dizendo a porção de sangue real de godos, seiva do venerando tronco de que tinham grelado as damas ou cavaleiros conteúdas dentro, a cabecear de sono.

Ao lado destas morosas locomotivas, perpassava, às vezes, garboso e conhecido cavaleiro a trote ou a desapoderado galope do seu cavalo rinchão. Cortejava as damas com gentis ademãs e sofrea as rédeas para dar tempo a regalarem-se olhos nas Formosas viandantes, cuja beleza a majestade silenciosa das montanhas realçava. (OC V, p. 1029).

Do quadro descritivo, que constitui um segundo plano pontuado pelo pretérito imperfeito, emerge, marcado pelo pretérito perfeito, o acontecimento: «Na quebrada da Serra do Marão, sobranceira à aldeia chamada Ovelhinha, aconteceu escorregar o macho de uma liteira, em que desciam, pálidos de susto, um velho e uma filha. (OC V, p. 1029).» A sua função desencadeadora da acção é realçada pelo título do capítulo — “Consequências da morte de um macho” — e será, mais tarde, corroborada por uma das personagens: «— Maldita seja a hora — tornou Lopo — em que o macho nos morreu na

²²⁷ Cf. *supra*, p. 246.

serra do Marão! Se não fosse aquele desastre, nunca eu conheceria o vilanaz que ousou chamar a cor de vergonha às faces de minha filha!» (OC VI, p. 1133).

Dessa forma dinâmica, o narrador introduz as personagens principais (Lopo de Sampaio e sua filha Mécia, e os fidalgos D. José de Noronha e Baltasar Pereira da Silva) e lança na intriga as bases da tensão dramática, assente na relação amorosa entre Baltasar e Mécia, relativamente à qual os interesses materiais de Lopo de Sampaio constituirão um factor de perturbação, já que as posses de Baltasar não são suficientes (“o morgadio das Olarias é cousa de pouca monta”, p. 1115) para as necessidades do velho fidalgo, cuja casa “precisa de um grande dote” (p. 1104). Mas, quando parecia estarmos perante o habitual tema do sacrifício do coração filial às imposições paternas, eis que Mécia condescende com o pai: “Faço o que meu pai quiser” (p. 1109). E assim, o programa narrativo de conjugação entre Mécia e Baltasar vai ser substituído por uma antiprograma, cujo sujeito é Mécia e o objecto passa a ser D. José de Noronha. Num diálogo entre Mécia, Lopo de Sampaio, e seu primo Francisco de Sampaio, são estes que actuam como destinadores que despertam em Mécia o querer-fazer, correspondente à sedução de D. José de Noronha:

— Olha, menina — disse o alcaide com gravidade — , se vês que podes fazer milagres, convence-nos de que és, quando quiseres ser, uma das mais ricas donas de Portugal. Dá essa glória aos teus e granjeia a riqueza incalculável dos teus descendentes! Restitui o brilho antigo dos brasões embaciados de teus avós! (OC V, p. 1135-1136).

Em resposta, Mécia assume-se como sujeito de programa narrativo: «— Sempre digo... Há-de ser assim... Eu hei-de fazer com que ele me peça ao pai.» (OC V, p. 1138).

Ao descobrir a ligação entre Mécia e D. José, Baltasar transforma-se em sujeito de um programa de vingança, de que o ciúme é o destinador, a força irresistível que o move até ao homicídio de D. José.

Depois deste primeiro clímax, a intriga desenvolve-se no sentido de atingir o segundo ponto culminante, aquele que determinou toda a construção do enredo. São as consequências do primeiro crime que constituem a justificação para a transformação sofrida pelo protagonista, uma transformação que Camilo teria de explicar, ao identificar a personagem do documento com o Baltasar Pereira da Silva que “foi buscar” a Trás-os-

-Montes. É que Baltasar decide abraçar a vida religiosa, numa atitude que o narrador, para a tornar verosímil, explica através da enunciação de uma norma:

No tempo de Baltasar, alguns sujeitos de más entranhas e sedentos de vingança não perdoavam as injúrias, é verdade; mas, depois de vingados, iam-se ter com Deus, maceravam-se, suicidavam-se com os cilícios e entravam no Céu por certos postigos. (...)

Baltasar Pereira da Silva, com a consciência talvez exulcerada e, sem dúvida, com receio de morrer da sua paixão, sem ter merecido a misericórdia do supremo Juiz, seguiu o destino exemplificado por ilustres nomes da nossa história: acolheu-se às abóbadas sagradas. (OC V, p. 1156).

Baltasar torna-se, assim, mais um penitente da galeria camiliana: «Vida de penitência, lágrimas e desconfiança na misericórdia divina viveu por longo espaço do ano de noviciado Baltasar.» (OC V, p. 1160).

Entretanto, a presença de Baltasar e de Mécia no Funchal, palco do segundo crime, é motivada por circunstâncias que o autor imaginou. Frei Baltasar das Dores acompanha o seu confrade e amigo frei António que, doente, é mandado pelo provincial residir no convento de S. Francisco da Observância, no Funchal. Mécia, que tinha ido para Lisboa com o pai, encontra no primo João Dornelas, natural do Funchal, mas de visita à corte, a última oportunidade para concretizar o objectivo de salvar a casa paterna com um casamento rico. Este novo programa narrativo é assumido por Mécia, ao mesmo tempo como forma de vingar o pai pela frieza com que o sobrinho o recebera: «[Mécia] desde logo planeou vingar o pai, fazendo-se amar do primo.» (OC V, p. 1174). Quando, já esposos, Mécia e João Dornelas chegam ao Funchal, o reconhecimento de Baltasar faz recrudescer o ódio e o desejo de vingança, levando-o a cometer o segundo homicídio.

O trabalho de amplificação da célula narrativa factual fornecida pelo documento não se ficou por aqui. Camilo, além de imaginar as causas do homicídio de Mécia, imaginou também as consequências, estendendo a narrativa por mais alguns capítulos. É um desenvolvimento aparentemente excrescente, como nota Sérgio de Castro: «O romance podia ficar por aqui, e não ficava mal, mas o autor não o quis assim, e, depois deste episódio, começa a dar largas à fantasia de duvidoso bom gosto.» (1914: I, 215). Não esqueçamos, porém, que este romance começou por ter edição em folhetim, circunstância que favoreceu a criação de uma estrutura narrativa caracterizada pelo encadeamento de

sucessos trágicos, que conferem à intriga uma renovação do interesse romanesco, a culminar num novo clímax, depois da distensão do clímax anterior, segundo a dinâmica de *suspense* a que acima nos referimos. Daí Jacinto do Prado Coelho qualificar esta narrativa de “demasiado folhetinesca mas fortemente camiliana” (2001: 275). E assim, depois do segundo clímax, que foi o assassinio de Mécia, a intriga desenvolve-se rumo a um novo pico trágico, com a morte acidental de Lindaraxa, a filha que Baltasar, tornado Ali-Fendi, tivera de Fátima, a sobrinha de Mustafá, o corsário de quem o fidalgo das Olarias ficara amigo. Este desenvolvimento constitui a expiação do protagonista, tal como o narrador sublinha no comentário correspondente ao título do capítulo XXXIII — “Um coração novo para o castigo” — e tal como já prenunciara no momento em que caracterizava o amor de Baltasar à filha: «Ah! a vingança de Deus começava naquele amor! Então é que Baltasar estava descobrindo o peito para o golpe e regenerando a sensibilidade para a expiação.» (OC V, p. 1205). E, quando Lindaraxa morre atingida por um tiro furtivo, o narrador insiste na interpretação do acontecimento como provação expiatória para Baltasar:

Baltasar, quando caiu de braços abertos sobre o cadáver, ia como cego, mas nas trevas de seus olhos fulguraram umas letras de fogo, com as quais ele formou a palavra EXPIAÇÃO.

A justiça de Deus, para ser na severidade igual à misericórdia, devia ser aquilo: matá-lo no que lhe era mais vida que a existência própria. (OC V, p. 1207).

Esta tragédia motiva a sequência final da narrativa, que justifica o título. Baltasar, “a alma mais necessitada de contrição” (p. 1213), “alma mais necessitada de misericórdia” (p. 1213), regressa à terra natal para cumprir uma vida de penitência até à morte, tornando-se o benfeitor que mereceu o epíteto de “santo da montanha”.

É de sublinhar, portanto, como, embora dando “largas à fantasia”, Camilo procurou assegurar a coerência da narrativa, através de processos relacionados com aquilo a que os formalistas russos chamavam a “motivação realista” (vd. TOMACHEVSKI 1978: 178-183)²²⁸: todo o desenvolvimento da intriga é apresentado como um encadeamento de acções marcado pela lógica da causalidade, dentro da linha de sucessão temporal suportada pela biografia da personagem principal.

²²⁸ Vd. TOMACHEVSKI, B. (1978) – “Temática”. In: AA.VV. – *Teoria da literatura - II. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70, pp.153-201.

Por outro lado, esta coerência estrutural é acompanhada de uma coerência inventiva, ou “motivação estética”²²⁹, pela forma como o autor constrói a combinação entre ficção e realidade histórica, não só enraizando a ficção num contexto geográfico concreto, mas também no concreto da história, com a colagem do “papel” das personagens ficcionais ao “corpo” de figuras históricas e ao real de episódios históricos, como acontece com Mustafá, que o autor identifica como filho de um fidalgo português, vítima do naufrágio da “Nau Conceição”, e com Lindaraxa, uma das vítimas das escaramuças entre portugueses e turcos junto ao castelo de S. João da Foz.

Em suma, a *inventio* de O Santo da Montanha consistiu fundamentalmente na expansão de uma pequena narrativa factual, que foi integrada na diegese como função cardinal exigindo um “depois”, as consequências, e, sobretudo, um “antes”, os antecedentes. O aproveitamento sintáctico desse núcleo implicou, desde logo, uma transformação semântica importante: a de que a morte de D. Mécia não foi acidental, mas intencional. Isto significa que todo o desenvolvimento da narrativa, desde o início até esse núcleo, teve por base uma operação de *motivação*, tal como a define G. Genette: introdução de um motivo que falta no hipotexto (1982: 457). Daí o título do capítulo XXXI — “É a hora!”, expressão em que o comentário do narrador, num processo de polifonia²³⁰, veicula um ponto de vista, um enunciador assimilado ao protagonista, demonstrando o carácter intencional, voluntário, do homicídio.

Nesta perspectiva, a narrativa apresenta uma grande unidade e coerência no seu desenvolvimento, apesar de folhetinesca, na técnica do encadeamento de momentos culminantes da acção.²³¹ Desses momentos, o que corresponde ao hipotexto é apenas um, mas determinante na *inventio* e na *dispositio* da intriga. Parece-nos, portanto, pouco fundamentado o comentário de Alexandre Cabral, segundo o qual “o fulcro da história foi secundarizado, marginalizado”, acabando por “quase passar despercebido” (1985c: 70). Sendo certo que ocupa um lugar “secundário” na sintagmática da narrativa, esse núcleo é,

²²⁹ «Cada motivo real deve ser introduzido de uma certa maneira na construção da narrativa e deve beneficiar de uma iluminação particular.» (TOMACHEVSKI (1978): 183-184).

²³⁰ Vd. DUCROT, Oswald (1984) – «Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation.» In: IDEM – *Le dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 171-233.

²³¹ «L’intrigue des romans-feuilletons est très embrouillée.» (ATKINSON, Nora 1929 – *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. Paris: A. Nizet & M. Bastard, p. 16).

no entanto, determinante na semântica da narrativa. Todas as acções que compõem a intriga recebem um sentido global que prepara e explica esse clímax. Os indícios trágicos, ora lançados pelo narrador na sua função explicativa, ora explicitamente tematizados no discurso das personagens, reforçam a coesão narrativa e a coerência semântica do seu desenvolvimento, no âmbito da chamada “motivação composicional” (cf. TOMACHEVSKI 1978: 175-178). No capítulo IX, justamente intitulado “Presságio”, Baltasar tem o mau pressentimento de que Mécia o há-de amortilhar:

Ora, neste lanço, quando o peito de Baltasar parece que devia exultar, bate-lhe nele de súbito a mão glacial do presságio, e o moço, como tremente de susto, exclama:
— Vi-me neste instante amortilhado como António de Mendanha! Amortilhado por sua mão, prima Mécia!... (OC V, p. 1080).

É, aliás, evidente, a função da história de António de Mendanha, narrada por Baltasar, como *mise en abyme* da história do próprio Baltasar. Outro caso de narrativa especular, com valor indicial, é a história do santinho da Choça, narrada por Lopo à filha, no capítulo XV, prefiguração do final da vida de Baltasar. A analogia é explicitada pelo narrador, quando descreve a cabana que Baltasar mandou construir em Bustelo: «A choça concluída era imitante a uma que o mancebo gentil e apaixonado, de alcunha o Nemrod transmontano, vira na mata do Roboredo, vinte e seis anos antes — a cabana do beato eremita Francisco de Jesus.» (OC V, p. 1214). E podemos acrescentar o episódio da caçada no cap. XVI como indiciadora da forma como Baltasar irá cometer os dois crimes: «Ao mesmo tempo, quando todas as vistas convergiam sobre Baltasar, meteu ele a espingarda à cara, desfechou e quase simultaneamente o javali rojou-se, escabujou e morreu com a baça embebida pela caluga.» (OC V, p. 1119). Sérgio Sousa realça, com justeza, a necessária coerência, em termos de lógica narrativa, entre os presságios e os crimes: estes justificam aqueles (2010: 212-213)²³². A perspectiva genética, a lógica inventiva, demonstra como era “forçoso” que acontecessem os crimes, porque um deles, o segundo, constituiu o núcleo efabulativo deste romance, sendo causa, e não consequência, de todo o desenvolvimento anterior.

²³² SOUSA, Sérgio Guimarães de (2010) – «Desejo mimético n’ *O Santo da Montanha*.» In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; MARTINS, José Cândido de Oliveira (org.) – *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco*. Guimarães: Opera Omnia, pp. 177-245.

O principal factor de unidade da narrativa, de coesão sintáctica e de coerência semântica da intriga é a personagem. A diversidade de peripécias que compõem a fábula, todo o trabalho inventivo de ligação entre ficção e realidade obedeceu à coerência da construção do protagonista, através do encadeamento de episódios, que concretizam o “preenchimento” semântico do protagonista como herói romântico, subjugado pela paixão e dilacerado pelo ciúme, a força inexorável que motiva todo o seu agir.

Em *O Regicida*, o motivo da vingança cumpre um papel nuclear no desenvolvimento da acção. A matéria diegética representada neste romance, derivada de fontes documentais e amplificada com a imaginação do autor, foi estruturada segundo o modelo biográfico, tendo como suporte principal a personagem do título, o qual designa o protagonista, realçando a função narrativa cardinal, determinante, a nível do processo inventivo, na expansão da diegese, e em função da qual esta foi organizada segundo uma lógica sequencial e causal. Desse trabalho de expansão resultou fundamentalmente a criação de um enredo sentimental que, constituindo a principal motivação do agir do protagonista, proporcionava a exploração negativa da personagem histórica correspondente a D. João IV, no qual Camilo vazou a sua antipatia pelos Braganças. Na verdade, da ligação amorosa de Domingos Leite Pereira com Maria Isabel Traga-Malhas, que culmina no casamento e no nascimento de uma filha, Ângela, fez Camilo derivar a acção, que teve no homicídio do padre Luís da Silveira, na tentativa falhada de regicídio e na condenação do “regicida” os momentos centrais desse encadeamento temporal e causal.

O assassinio do padre Luís da Silveira marca a aliança funesta entre Domingos e Roque da Cunha, que assume a responsabilidade do crime como prova de lealdade ao amigo ferido na sua honra de marido. A fuga dos dois parceiros para Espanha é apresentada como consequência do acto criminoso, exílio ordenado por D. João IV como forma de escaparem à prisão. A disjunção entre o pai e a filha querida estabelece as bases de todo o desenvolvimento, correspondendo o fazer da personagem a um programa narrativo de conjunção, que, todavia, há-de fracassar. É nessa perspectiva que se explica a primeira vinda de Domingos Leite a Portugal, animado por Francisco Mendes Nobre, o cristão-novo que se fez seu amigo em Madrid, facilitando-lhe os recursos para a empresa: «Vou buscar minha filha. Se me prenderem, se me matarem, é-me indiferente acabar de

um golpe ou agonizar nesta arrastada tortura da saudade.» (OC VII, p. 704). Uma vez mais, Camilo põe em prática o seu processo de determinar aquilo que nas fontes surge como ignorado: «três vezes com a última, em que foi justificado, veio o Reo sobredito a este Reino, ainda que da primeira não consta que fosse com o mesmo intento.» (BRANDÃO 1647).

Entretanto, já se tinha dado a aproximação, fruto da imaginação do romancista, entre Maria Isabel e D. João IV. Daí resulta mais um factor de motivação para o agir do protagonista, segundo um programa de vingança, manifestado por Domingos Leite ao marquês de Gouvêa, no momento em que foi informado da situação: «Não quero a misericórdia do tirano, do adúltero, do devasso, que eu por entre punhais de castelhanos e de portugueses aclamei em Évora. Não quero desse homem senão um saldo de contas que se hão-de liquidar...» (OC VII, p. 721). A intriga política a que se vê ligado em Madrid dá-lhe oportunidade para consumir o seu intento, matando o monarca português. Destinatário de um programa narrativo correspondente a um plano político, Domingos é destinador, em relação a si próprio, de um programa pessoal de vingança ou de desafronta, como ele qualifica a sua acção, em vésperas de a executar, em diálogo com o seu velho e leal criado Bernardo: «Atende, meu amigo: se acontecer eu amanhã ser preso ou morto, parte logo para Guimarães, procura meu pai na Rua Infesta, e dize-lhe que eu morri ou vou morrer, sacrificando a vida infamada à honra de a perder em desafronta de um grande ultraje.» (OC VII, p. 740). As fontes bibliográficas atribuem a factores sobrenaturais, relacionados com a ideia do favor divino à causa restauradora, o malogro da empresa, cujo verdadeiro motivo não terá passado de mera covardia.²³³ Veja-se a explicação de Fr. Francisco Brandão (1647):

(...) e quando com a vista da presa que esperava, se julgava já possuidor dos prémios que lhe prometeram pela morte del Rei nosso senhor, a mesma vista o transformou de maneira (confissão foi sua repetida várias vezes) que em lugar de executar o tiro, sentiu com a vista de uma superior Majestade, que se lhe representou na pessoa del Rei, tal transformação no interior de seu ânimo, e um agrado tal para desejar bens à mesma Majestade, que concitado de um estupor alegre, e de uma reverência afeiçoada, lhe caiu das mãos a escopeta, e ficou rogando a el Rei mil venturas, dizendo: *Deus te guarde, Deus te livre, o que Deus quer não hei-de encontrar eu.*

²³³ «Está o leitor a ver o que foi, e o que se passou. Domingos Leite, na ocasião própria em que a sua coragem e os seus nervos eram postos à prova, desanimou, acovardou-se e fugiu.» (SEQUEIRA 1923: 115).

Camilo, explorando o motivo da relação afectiva entre pai e filha, deriva da perturbação sentida por Domingos, ao avistar a menina, a hesitação e o falhanço do plano:

Apenas entrou no sobrado e correu a mirar a volta que a procissão ia rodando da Fancaria para a rua dos Torneiros, antes de descer os olhos sobre a rua, pô-los maquinalmente nas balaustradas de uma casa fronteira, e viu Maria Isabel, e, ao lado dela, uma criança, uma visão de alma engolfada em Deus... Era Ângela, a sua filha!

E, cravando nela os olhos, e arquejando em angústia que o lacerava com delícias, e ouvindo o coração que chamava por Ângela, sentiu-se cair, largar a arma, dobrar os joelhos, ajoelhar, ajoelhar de mãos postas, cobrir-se de lágrimas, e ouvir como dos lábios de um estranho: “Salva-me, ó filha, salva-me!”. (OC VII, pp. 745-746).

A terceira vinda de Domingos Leite Pereira a Portugal, que as fontes explicam como nova tentativa de crime²³⁴, é novamente motivada, no romance, pelo desejo de recuperar a filha, e não de reincidir no plano do regicídio:

Houve horas em que o desgraçado acariciou a ideia do suicídio; porém, lá vinha a imagem da filha arrancar-lhe o veneno como lhe arrancara a cravina. Nesta relutância atroz, obsidiou-o o pensamento de passar a Lisboa, esconder-se em casa de Bernardo, espiar a hora em que Maria Isabel estivesse com o amante, entrar de sobressalto na casa dela, fugir com a filha para Castela, passar-se a Amsterdão, buscando o amparo de Francisco Mendes Nobre. (OC VII, p. 750).

No final, quando, por traição de Roque da Cunha, Domingos foi entregue à justiça, respondeu ao interrogatório confessando as suas intenções: «— Matava El-Rei — disse ele —, em desagravo da sua honra.» (OC VII, p. 758). Note-se como o enunciado transcrito, um segmento textual em discurso directo forjado pelo autor, sem qualquer comprovativo documental, sublinha a motivação que Camilo construiu para o agir da personagem.

Na novela “A Morgada de Romariz”, o motivo da reacção da filha à imposição do pai é usado na parte final da acção, mas é seguido de uma inflexão na linha dramática, que leva a um desenlace feliz, depois de a filha acabar por ceder à vontade paterna, ao rejeitar o antigo amor para abrir o coração a um novo amor, compatível com as exigências do pai. O final feliz está relacionado com um sentido prosaico que sobressai logo no início da narrativa, onde se representa o estado final que pôs o narrador na pista da história: «Era

²³⁴ «Reincidido na culpa com resolução mais veemente se pôs a caminho para Portugal com as mesmas franquezas e passaportes que na vez primeira, acrescentado com promessas de mercês maiores, e com dous mil cruzados para gastos.» (BRANDÃO 1647).

uma senhora de espavento, avermelhada, com as frescuras untuosas e joviais dos quarenta anos sadios, seios altos e aflantes, pulsos roliços e averdugados pela compulsão das pulseiras cravejadas de esmeraldas e rubis.» (OC VIII, p. 131).

Camilo, como já expusemos, estruturou a diegese a partir da sucessão de três gerações da família Costa Araújo: Bento da Costa; seu filho Joaquim; o filho deste, Silvestre; e a filha deste, Felizarda, a morgada de Romariz. Cada uma dessas sequências desenvolve-se à volta de uma estrutura dramática cujo motivo central e transversal a toda a intriga é o motivo do dinheiro, escondido e encontrado. É o dinheiro que origina o conflito entre pai (Bento da Costa) e filho (Joaquim): o *Faísca*, quando soube da notícia da riqueza herdada pelo pai, desertou do regimento do Porto, aquartelado em Valença: «Quando a notícia chegou ao quartel, o rapaz, insano de alegria, desertou, confiado na herança.» (OC VIII, p. 136). O assalto da quadrilha do Luís Meirinho, em que militava o *Faísca*, constitui o culminar desta primeira parte, a partir da qual passa para o primeiro plano da narrativa, no cap. IX, o filho de Joaquim, Silvestre de São Martinho: «Hão-de lembrar-se que Joaquim de Araújo tinha um filho, que aprendera em S. Martinho do Vale o ofício de fogueteiro com o parente de sua mãe.» (OC VIII, p. 157). O aparecimento do dinheiro fecha esta segunda macro-sequência, à qual, a partir do cap. X, sucede a última, que, centrando-se nos amores de Felizarda, a morgada de Romariz, justifica o título. Ainda aí é o dinheiro que, embora indirectamente, está na base das motivações do conflito que começa por opor o pai à filha. José Hipólito, o amanuense pretendente de Felizarda, é repudiado por Silvestre, pelas razões que diz à mulher: «— Queres dizer na tua que dê a minha filha com oitenta mil cruzados a um troca-tintas que não tem casa nem leira nem...» (OC VIII, p. 167). Depositada em casa da família Alvarães, Felizarda acaba por renunciar ao amor do amanuense, ao saber das injúrias por ele lançadas contra o pai dela, e tudo acaba em harmonia, com o casamento da morgada com José Francisco.

Como vimos, foi na origem desse dinheiro que o autor explorou os informes de Francisco de Figueiredo acerca do mercador António da Costa Araújo, obtendo uma história com foros de veracidade, além de verosímil.

O motivo do dinheiro é também fundamental na estrutura da diegese representada no conto “O Cofre do Capitão-Mor”, onde, tal como na narrativa anteriormente estudada, a

acção se desenvolve a partir da sucessão das várias gerações de uma família. Na génese desse conto, Camilo tomou a matéria narrativa da crónica “A Pomba e o Abutre”, publicada na *Revista Universal Lisbonense*, como um embrião, um núcleo que desenvolveu ficcionalmente e que, ao mesmo tempo, na estrutura criada, usou como célula narrativa, como função cardinal, ao afectá-la a um dos actores principais, mediante aquele processo de identificação atrás estudado. O novelista expandiu, amplificou esse núcleo, integrando-o na sucessão temporal que estrutura a narrativa, constituída pela história da decadência da família Pacheco de Andrade. O “Cofre do Capitão-Mor” apresenta-se, portanto, como uma série de breves biografias: a do capitão e as dos seus descendentes, até ao bisneto Álvaro. Apresentando a história como um encadeamento marcado pela sucessão geracional e delimitado pela ocultação do cofre e sua descoberta, o autor fez sobressair as figuras de Pedro, neto do capitão, ao qual atribuiu a acção narrada na crónica, e de Álvaro, seu filho, conferindo-lhes maior relevo diegético. O primeiro representa o extremo da decadência da família; o segundo representa a sua reabilitação, pela honra e pela riqueza. É o motivo, muito camiliano, do dinheiro escondido e encontrado que confere unidade a esse encadeamento, contribuindo, associado ao motivo, não menos camiliano, da sedução, abandono e vingança, para o interesse romanesco da acção.

Analisemos agora o uso da crónica “A Pomba e o Abutre”, na perspectiva da *dispositio* do conto, isto é, vejamos porquê e de que modo o autor a aproveitou enquanto forma, enquanto documento jornalístico, e que consequências a sua utilização teve na estrutura do conto. Na transmissão ao leitor de informação diegética importante para o desenvolvimento da acção, Camilo, já o sublinhámos, demonstra uma preferência pelo modo “mimético”, recorrendo frequentemente quer à citação do discurso das personagens, ou seja, ao diálogo, quer à citação de documentos escritos, como cartas ou notícias de jornal. Tal opção, que se traduz num “tropo comunicacional”²³⁵, está relacionada com a preocupação de verosimilhança que habitualmente domina os narradores camilianos: é que o discurso citado, pela sua natureza mimética, confere credibilidade às informações veiculadas, ao mesmo tempo que torna natural a sua apresentação. Enquanto *uso*, na sua função informativa, o texto citado preenche uma elipse relativamente às acções praticadas

²³⁵ Cf. *supra*, p. 118.

por Pedro de Andrade em Lisboa, apresentando-se, assim, como uma analepse interna, na forma de uma narrativa encaixada, embora esse estatuto só lhe possa ser reconhecido retroactivamente pelo leitor, depois de, mais à frente, Pedro de Andrade confessar ser o sedutor mencionado na crónica. Enquanto *menção*, a crónica funciona como documento que confere um cunho de verdade à acção, tanto mais que se trata de um texto autêntico, e não forjado, um enunciado factual, e apresentado como tal, como texto jornalístico, com a identificação da fonte (*Revista Universal Lisbonense*), do autor (António Feliciano de Castilho), da data (1843) e até da página (23).

Com a transcrição da crónica, com a integração de um enunciado factual no texto ficcional, dá-se um fenómeno de hibridismo, em que as aspas de citação marcam a fronteira entre a ficção e a realidade. Assim, o hibridismo inventivo que caracteriza a história, a combinação entre elementos reais e elementos ficcionais, projecta-se na própria construção textual, na sua *dispositio*. Numa perspectiva genética, que atrás explorámos, diríamos que o artigo do jornal pré-existe à história, é o seu *hipotexto*, despoletando o desenvolvimento ficcional; na perspectiva da construção textual, que agora abordamos, o artigo é importado como texto citado, como *intertexto*, acolhido pelo conto, para cumprir uma função informativa, uma função dramática e uma função documental. É de notar, no entanto, que o texto cumpre a função informativa e a função documental em relação ao leitor, por mediatização de um narratário interno. É que há um trabalho de organização da comunicação narrativa, o qual passa por uma articulação de níveis diegéticos, que convém descrever. A comunicação narrativa é assegurada por um narrador extradiegético, na sua relação com o leitor. É, no entanto, instaurado um nível interno de comunicação formado pela relação entre o abade, narrador da história da família Pacheco de Andrade, desde o capitão-mor até ao presente dessa enunciação, e o Sr. José Maria Guimarães, o brasileiro, que funciona como ouvinte, como narratário. Terminada essa narração, dá-se uma coincidência entre os dois níveis, que reduz a estratificação da diegese, pois o Sr. Guimarães passa a intervir no desenvolvimento da história, relacionando-se com Álvaro.

A integração da crónica vem tornar ainda mais complexa a estratificação diegética: ela é lida, é citada pelo abade ao Sr. Guimarães. Significa que é incluída numa narração que, por sua vez, está incluída na narração do autor ao leitor. Mais: a crónica é duplamente

citada, pois a leitura feita pelo abade ao Sr. Guimarães (nível intradieético) é a citação da leitura feita pelo abade a Pedro de Andrade, dias depois dos acontecimentos narrados (nível metadieético): «e visto que estamos à minha porta, queira o Sr. Guimarães entrar, que eu lhe vou ler a gazeta, que Pedro de Andrade ouviu com inalterado semblante.» (OC XIV, p. 872). Nesses dois níveis, a citação cumpre funções diferentes, conforme as distinções atrás expostas. Na relação entre o abade e Pedro de Andrade, a leitura da crónica cumpriu uma função dramática, levando o neto do capitão a confessar o crime de sedução, pouco antes de morrer. Mas no quadro interaccional abade / Sr. Guimarães, a leitura da crónica cumpre a função informativa e, apresentando-se como um documento tirado do arquivo, confirma, perante o narratário interno, e, indirectamente, perante o leitor, a autenticidade dos acontecimentos: «O brasileiro entrou na saleta do abade, que tirou da estante dos seus livros a *Revista Universal Lisbonense* de 1843; e leu, a páginas 23, o seguinte». (OC XIV, p. 872).

O motivo do tesouro escondido é também determinante na constituição da diegese de *O Judeu*. Se é verdade que Camilo foi buscar o motivo ao texto de Frei Cláudio da Conceição, também é certo que lhe conferiu a importância de atravessar toda a acção, constituindo um dos principais factores de unidade de uma diegese que se estruturou através da articulação de dois ciclos narrativos sem qualquer ligação histórica.

No primeiro, relacionado com o título inicialmente previsto para o romance, “O Anel do Contador-Mor”, e centrado em Jorge de Barros e sua família, o romancista baseou-se na escritura da venda do Palácio da Bemposta, transcrita no tomo IX do *Gabinete Histórico*, de frei Cláudio da Conceição. Os acontecimentos aí narrados foram integrados e desenvolvidos num enredo imaginado por Camilo, assente num conflito familiar que tem por principal vector o desprezo, o estranho ódio da mãe, D. Francisca Pereira Teles, ao filho, Jorge de Barros. Esse “enunciado de estado” que determina o agir de D. Francisca é introduzido na abertura do texto, como exemplo comprovativo do registo abstracto com que o narrador inicia o seu discurso, num movimento discursivo do geral para o particular, do abstracto para o concreto da narrativa:

Há um fenómeno moral muitas vezes repetido, e todavia inexplicável: é a esquiva desamorosa de mãe a um filho excluído da ternura com que estremece os

outros, filhos todos do mesmo abençoado amor e do mesmo pai, que ela, em todo o tempo, amara com igual veemência. (...).

Exemplo desta aberração — se devemos chamar aberrações às deformidades morais que não dependem da vontade humana — era uma nobilíssima fidalga, que, em 1699, residia no seu palácio da Rua Larga da Bemposta, em Lisboa. (OC V, p. 369).

Este ponto de partida vai despoletar um desenvolvimento que culminará no desaparecimento do anel e na venda do Palácio. Nesse sentido, a personagem do Contador-Mor, Luís Pereira de Barros, é colocada do lado de Jorge, por quem nutre grande afeição. E essa afeição é um dos principais factores para a rivalidade dos irmãos de Jorge e para o ódio da mãe, já que, sabendo da existência de um tesouro escondido, receiam que o avô eleja o seu neto predilecto como confidente do segredo. Por conseguinte, Camilo pôs na base das relações familiares que constituem a intriga o motivo do tesouro escondido. Alcançar esse tesouro é o objecto do programa narrativo de que a personagem D. Francisca é sujeito. A concretização desse *programa narrativo de base* vai, no entanto, depender de um programa *narrativo de uso*: suscitar o desentendimento entre o avô e o neto. A introdução da personagem Sara, a criada judia da família, permite ao autor abrir outro pólo de tensão dramática, que, aliás, vai ser determinante em todo o desenvolvimento da narrativa, começando por ser explorado a nível da intriga familiar como factor desencadeador de um novo programa narrativo secundário, dentro do programa narrativo principal: D. Francisca encontrou na aproximação entre Jorge e Sara a oportunidade para tirar ao filho Jorge a possibilidade de alcançar o tesouro: «Ansiosamente espiava D. Francisca modos de contraminar o afecto do velho. // Deparou-se-lhe um, que a Providência dos inocentes lhe inutilizou.» (OC V, p. 373).

A sede do ouro, o ódio ao filho e o desejo de vingança misturam-se na motivação da acção de D. Francisca como *anti-sujeito* (COURTÉS 1997: 138) e como oponente na ligação amorosa entre o filho e Sara: «— Havia de ter graça!... Não!... Dela eu me vingarei!... Eu sou filha de D. Maria Teles — prosseguiu ela com disparatada cólera. — Tenho sangue da rainha que fez enforcar a gentalha em frente do paço de A par S. Martinho. Sou Teles, e basta!» (OC V, p. 383).

A sede de vingança leva à denúncia de Sara ao Santo Ofício, o que provoca a separação cautelosa dos amantes, para estar garantida a protecção da jovem judia, junto de

uma família hebraica da Covilhã, patrocinada por Luís de Barros, cada vez mais chegado ao neto. A sede do ouro leva à procura do tesouro nos subterrâneos do palácio. Ao morrer, Luís de Barros faz de Jorge seu testamentário, o depositário do anel e do segredo do tesouro, advertindo-lhe os cuidados a ter para escapar à vigilância dos irmãos e da mãe. As buscas de D. Teresa, dos filhos e do marido saíram frustradas. Jorge junta-se, na Covilhã, a Sara. Do estado em que ficou o palácio da Bemposta depois das vãs escavações em busca do tesouro fez Camilo motivar o facto histórico da venda do imóvel:

Dizia D. Francisca Pereira:

— Se esta casa não fosse vínculo, e o cofre aqui não estivesse, vendia-se, que está muito velha, e fede que tresanda desde que se cavou nas lojas.

Dias depois que ela isto dissera, a procurou o provedor das obras do paço para lhe anunciar que o sr. D. Pedro II lhe queria comparar o palácio, e as casas, hortas, jardins, e bosques contíguos, no intento de construir ali um palácio real para sua irmã a sr.^a D. Catarina, viúva de Carlos II, rei de Inglaterra. (OC V, p. 422).

O narrador explica a relação entre o estado em que se encontrava o palácio e a sua venda: «Se acontecesse D. Francisca Pereira gostar da sua casa da Bemposta, ser-lhe-ia inútil responder ao rei que a não vendia. Felizmente para ela, a casa estava abalada, e por isso as reais ordens alegraram-na. Cuidou logo em transferir-se para o seu palácio da Pampulha.» (OC V, p. 426).

Este ciclo narrativo fecha-se com o casamento de Jorge e Sara, que se expatriam na Holanda. A transição para o segundo ciclo é realizada através da aproximação da família de Jorge e Sara à família de António José da Silva. Aqui, Camilo começa a seguir a biografia do Judeu, que nasceu no Rio de Janeiro, filho do advogado João Mendes da Silva e de sua mulher Lourença Coutinho (cf. SILVA 1855: X, 328), imaginando uma ligação entre os seus antepassados e os de Sara, o que vai tornar verosímil a aproximação:

Sara encontrou parentes na Haia, descendentes dos irmãos de seus bisavós, e destes soube que existiam outros no Rio de Janeiro, apelidados Silvas, um dos quais, João Mendes da Silva, advogava naquela cidade com grandes créditos. Abriram as duas famílias correspondência amiudada. Sara admirava as cartas discretas e instrutivas de sua parenta Lourença Coutinho, mulher do advogado Silva. (OC V, p. 448).

O motivo para a intersecção dos dois núcleos encontrou-o o autor na doença de Sara e conseqüente prescrição médica de um clima mais propício à convalescença:

No fim do ano de 1706, Jorge de Barros deliberou viajar com sua mulher, adoentada gravemente pelos ares da Holanda. Aconselharam-lhe regiões quentes, e nomeadamente o Brasil. Foi já saúde para Sara a alegria de ir ver a sua parenta Lourença Coutinho; a qual, na última carta, lhe dava a fausta nova de ter salvado a vida ameaçada do seu terceiro filho. (OC V, p. 449).

A partir daqui, começa a passar para o primeiro plano da narrativa a personagem que lhe dá o título. A intersecção entre os dois núcleos fica completa com o casamento entre António José da Silva e Leonor Carvalho. Para concretizar a linha biográfica que passa a servir de base ao desenvolvimento da intriga, o autor baseou-se sobretudo, e declaradamente, nos dados aportados por Costa e Silva no *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. A vida acidentada do Judeu, que caiu nas malhas da Inquisição, é suficientemente dramática para captar o interesse de Camilo. No entanto, o romancista explorou o conflito entre o dramaturgo e o Santo Ofício, apresentando o desfecho trágico da vida de António José como consequência do conteúdo de algumas das suas obras, no que seguiu a versão de Costa e Silva, que está longe de corresponder à verdade. Sobre contribuírem para dar maior consistência à biografia, que é de um escritor, os excertos citados proporcionam a amplificação da vertente histórica do romance.

Nessa perspectiva de amplificação da matéria diegética, da sua complicação e da sua função de evocação histórica, insere-se também o já analisado cruzamento da biografia de António José da Silva com a de Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira de cujo *Amusement Périodique* Camilo extraiu matéria para desenvolver ramificações da intriga e para desenrolar a biografia do autor.

Em suma, a principal linha que estrutura a diegese, a biografia do Judeu, foi amplificada, não só através de um desenvolvimento paralelo da biografia de Francisco Xavier de Oliveira, mas, principalmente, através de um ciclo narrativo que precede a biografia do Judeu e que apresenta uma autonomia a sugerir uma génese do romance a partir da relação de dois núcleos independentes. Que essa ligação seja feita com agravo da verdade histórica não é relevante na análise da construção da diegese.

Para a unidade da narrativa contribui ainda o motivo do tesouro escondido, que, como dissemos, atravessa toda a história, até ao final, em que o autor o combinou com a

intriga principal, de modo a servir de motivação à acção traidora de Duarte Cottinel como oponente em relação ao Judeu. A inveja do tesouro, entretanto descoberto, leva Duarte a denunciar António José por meio de uma escrava preta, que Camilo foi buscar a Costa e Silva (1855: 332), dando-lhe o nome de Feliciano. E chega mesmo a atribuir uma causa natural à estranha morte da escrava, que Costa e Silva atribuiu à justiça divina. Segundo Camilo, a escrava morreu envenenada por Duarte Cottinel. Como o romancista costuma dar ao leitor o rastro das personagens até à morte, o destino de Duarte Cottinel é explorado na parte final do romance, como mais um motivo de interesse romanesco ainda ligado ao tesouro da Bemposta, de que se tornou possuidor, fugindo no dia em que António José é morto. Regressa a Lisboa em 1753, sob o nome de Pablo de Burgos; o autor dá-lhe uma morte justiceira e providencial, em consequência do terramoto de 1755.

Vemos, portanto, como o autor construiu um enredo coerente do ponto de vista narrativo, na forma como conciliou vários elementos ontologicamente heterogéneos num todo ficcional homogéneo. Para essa coerência sequencial contribuíram fundamentalmente o motivo do tesouro e do anel, e a personagem Sara, a criada judia de D. Francisca, que se tornou mulher de Jorge de Barros e mãe de Leonor, esposa de António José da Silva, cuja biografia passa a assumir-se como eixo principal da intriga, amplificado com vários incidentes e curiosidades que dão à narrativa o ar de histórica. Mas a nível semântico-configuracional, a coerência da narrativa é assegurada pelo motivo da perseguição inquisitorial, cuja injustiça o autor deliberadamente quis fazer sobressair, tal como fez noutras obras.

Em *O Olho de Vidro*, os factores de ordem religiosa como motivação para a oposição paterna aos amores dos filhos são explorados na forma como o autor lançou os antecedentes da história que imaginou para completar a lacuna da narrativa hipotextual.

A despeito de Inocêncio qualificar os elementos biográficos de Brás Luís como “curiosíssimos incidentes”, o certo é que o único facto potencialmente romanesco era a estranha transformação dos esposos em religiosos, cuja explicação o autor do *Dicionário* desconhecia: «Passados catorze anos depois que viviam juntos, o marido e a mulher por motivos que totalmente se ignoram, convieram em separar-se.» (SILVA 1973: I, 396). Foi precisamente a explicação para essa transformação que esteve na base do trabalho de

amplificação operado por Camilo, como acima explicámos. O autor, preenchendo essa lacuna, imaginou uma motivação, uma causa de que a entrada na vida religiosa fosse uma consequência verosímil no contexto histórico-cultural da acção: a descoberta de que a relação entre marido e mulher era incestuosa, pois Brás e Josefa eram irmãos. Que essa motivação é totalmente imaginária, provam-no documentos entretanto publicados, e a que Camilo provavelmente teve acesso, segundo os quais Brás Luís de Abreu era filho de Francisco Luís de Abreu e de Francisca Rodrigues; sua esposa era filha do doutor António de Sá Mourão e de sua mulher Mariana da Costa. Mais: segundo um desses documentos, a entrada na vida religiosa deu-se por influência de uns missionários do Varatojo (cf. GOMES 1935: 213-215). Ao imaginar a relação incestuosa, Camilo lançava, desde logo, uma dimensão romanesca, e, fundamentalmente, trágica, colocando o texto em diálogo intertextual com outras obras da tradição literária, além de se tratar de um tema já explorado pelo autor num romance pouco antes publicado, *A Enjeitada*. Por outro lado, ao combinar o motivo do incesto com o motivo do reconhecimento, do anúncio da situação ilícita em que as personagens viviam sem o saber, o autor reforça a integração da obra numa relação intertextual particularmente com o *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, que a transformação acontecida na vida daqueles esposos já por si faz lembrar. Esta relação intertextual, explicitamente assumida pelo narrador²³⁶, terá sido determinante na génese da transformação introduzida pelo autor, opinião sustentada por Fernando Castelo-Branco, segundo o qual “esteve presente no espírito de Camilo e influenciou nitidamente o seu romance a peça de Garrett que do caso de Manuel de Sousa Coutinho tirou o seu tema.” (1968: 8).

Se essa motivação tornava verosímil a consequência, exigia, no entanto, uma preparação que, por sua vez, a tornasse a ela verosímil; era necessário orientar a diegese no sentido de a levar com naturalidade à peripécia da descoberta da relação incestuosa. Obedecendo ao preceito de Aristóteles (*Poética*, X, 1452a), segundo o qual é “necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte

²³⁶ «Deteve-se silencioso largo espaço o hebreu. Estava aquele aflitíssimo homem perguntando à sua consciência, se não seria mais grato a Deus e à humanidade que um peregrino vindo de além-mar não entrasse um dia aos paços de Manuel de Sousa Coutinho a dizer a D. Madalena de Vilhena que não podia ser mulher do homem que lhe chamava esposa!» (OC V, p. 784).

que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verosimilmente” (1992: 117), Camilo, tal como sublinha João Costa, “traçou o romance para chegar mais logicamente ao fim trágico da separação conjugal de Brás Luís de Abreu” (1924: 276)²³⁷.

Tal preparação implicava, em primeiro lugar, um trabalho de invenção sobre as origens das personagens, estabelecendo entre elas uma relação consanguínea; por outro lado, era necessário desenvolver a diegese de modo que ninguém conhecesse esses laços, até à revelação fatal. Assim, o autor, explorando a falta de informação relativamente aos pais de Brás Luís por parte de Inocêncio, que se limita a dizer, contrariando Barbosa Machado, que o “Olho de Vidro” fora exposto em Coimbra, e adaptando a informação segundo a qual António de Sá Mourão era o pai de Josefa, alargou a diegese, inventando um ciclo narrativo que corresponde aos antecedentes da intriga, e que se baseia na relação entre António de Sá e Maria Cabral, apresentados como pais de Josefa mas também de Brás Luís. Para que os irmãos desconhecem a existência um do outro, Camilo compôs esse ciclo narrativo baseando-o no progressivo afastamento dos pais em relação a Brás Luís. Para tal, construiu uma intriga sentimental segundo os moldes habituais das suas histórias de amor contrariado: o amor entre António de Sá e Maria Cabral encontra no pai desta, Fernão Cabral, morgado de Carrazedo, o oponente, que persegue o amante da filha e que acerta o casamento dela com um fidalgo de Viseu. O motivo que desta vez Camilo usou foi o da religião: António de Sá é de origem hebraica. É um motivo totalmente inventado por Camilo, como prova o processo de habilitação para Familiar do Santo Ofício de Brás Luís de Abreu, publicado por Alfredo Pimenta (1932)²³⁸, segundo o qual tanto o autor do *Portugal Médico* como a mulher e respectivos ascendentes eram limpos de sangue. Embora Camilo tenha partido de bases falsas, como realça João Costa (1924: 276-277), este é um motivo central na concepção do entrecho, determinando a integração de outros elementos na diegese, como veremos daqui a pouco. A introdução desse motivo poderá ter recebido influência dum romance histórico anteriormente publicado por Camilo no mesmo ano, um pouco antes de *O Olho de Vidro: O Judeu*, em que, vimo-lo há pouco,

²³⁷ COSTA, João (Prefácio e notas) (1924) – *Castilho e Camilo. Correspondência trocada entre os dois escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

²³⁸ PIMENTA, Alfredo (1932) – “Cultura estrangeira – Cultura portuguesa”. In: *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro.

desempenhava um papel central. Explorar esse tema permitia desenvolver uma linha histórica importante, tendo em conta o estatuto genérico do romance, mas permitia também o lançamento de uma vertente ideológica, de acordo com a mundividência romântica, de censura à perseguição inquisitorial, e de enaltecimento dos sentimentos, por oposição aos constrangimentos de ordem religiosa.

A perseguição movida pelo pai de Josefa desencadeia a reacção dos amantes, que, mantendo-se unidos, procuram fugir, contando com a ajuda de amigos. A situação complica-se quando nasce o primeiro fruto daquele amor proibido. O romance abre justamente nesse ponto, em que António de Sá pede ajuda ao amigo Francisco Luís de Abreu, também ele judeu. É assim inaugurado um programa narrativo que tem Francisco Luís por destinatário: a ele é confiada por António de Sá a guarda da criança, enquanto os pais fogem para o estrangeiro; as informações sobre eles, obtidas por Francisco Luís apontam para a sua morte, em consequência de um naufrágio: “Já não há duvidar... Estão mortos!” (OC V, p. 703). A segunda fase deste ciclo narrativo de disjunção entre os pais e o filho surge quando Francisco Luís e a esposa, por sua vez, se vêem perseguidos pela Inquisição, o que os leva a assumir agora o papel de destinatários: antes de fugirem da pátria, entregam a criança ao cuidado de Francisco de Moraes e seu filho, Heitor Dias da Paz. A morte destes deixa Brás Luís sob a protecção do colégio de S. Paulo, onde continua os estudos para entrar na Universidade. Depois desta amplificação inicial, Camilo seguiu de perto as fontes, fazendo desenvolver a intriga segundo o trajecto biográfico de Brás Luís, incluindo as circunstâncias que originaram a alcunha “Olho de Vidro”. Graduado em medicina, estabeleceu-se primeiro em Viseu, depois no Porto. É aí que conhece D. Josefa Maria de Castro, com quem se casa e de quem vem a ter cinco filhas e três filhos. A partir daí, o narrador, recuperando os fios das linhas narrativas iniciais (os pais de Brás Luís; Francisco Luís), extrai delas as consequências para a linha principal, conduzindo a narrativa no sentido do reconhecimento trágico.

O processo de descoberta é protagonizado por Francisco Luís, que, tantos anos depois, regressa viúvo a Portugal. Este programa narrativo de ordem cognitiva, em que Francisco Luís de Abreu desempenha o papel de sujeito, tem dois momentos fundamentais, ambos representados em diálogo. O primeiro é entre Francisco e José de Barredo: através

dele, o hebreu fica a saber que, afinal, D. Maria, a morgada de Carrazedo, mãe de Brás, ainda vivia catorze anos antes, altura em que José de Barredo a vira em Bragança com a filha, D. Josefa, que se casou com o famoso médico “Olho de Vidro”, o qual se transferiu do Porto para Aveiro. O segundo momento, correspondente à peripécia trágica, é constituído pelo diálogo entre Francisco Luís e Brás Luís, a quem o primeiro visitara, procurando saber mais informações acerca do que acontecera a António de Sá. Fica a saber de toda a história, a “História de António de Sá”, título do capítulo XII, mas também que o “Olho de Vidro” é o filho do amigo, aquela criança que recebera nos braços quando os seus pais fugiram. Isso significa a descoberta terrível de que Brás e Josefa são irmãos, “O segredo horrível”, tal como o narrador intitula o capítulo XIV. Francisco Luís, tornando-se destinador, transmite esse saber aos esposos, determinando a transformação que, segundo Inocêncio, não tinha explicação; qual Romeiro garrettiano, é ele o terrível arauto do Destino. Por isso, diz-lhe Brás Luís, já perto do final da história: «Há infernal predestinação na sua mensagem ao seio da minha família, homem da horrível fatalidade!» (OC V, p. 807).

Daqui em diante, o autor seguiu a sua fonte nas informações acerca da acção de Brás Luís em prol da fundação do convento de S. Bernardino, e acerca do destino dos filhos e das filhas e do próprio Brás Luís. Em conformidade com a estrutura biográfica adoptada, a narrativa foi estendida até à morte do protagonista.

O trabalho criativo e inventivo que deu origem a um número significativo de narrativas camilianas consistiu basicamente na amplificação de materiais narrativos de carácter factual, isto é, não “textualizados”, ou, sobretudo, de carácter documental, isto é, “textualizados”, quer em fontes manuscritas, quer em fontes impressas, com variável grau de “narratividade”. Sendo nucleares do ponto de vista genético, alimentando e gerando a imaginação criadora do autor, tais dados foram também introduzidos no todo diegético que motivaram, desempenhando, como “motivos associados” ou “funções cardinais”, papéis centrais nas intrigas representadas, onde se integraram na cadeia temporal e causal, com um “antes” e um “depois”, causa e consequência imaginadas pelo autor na composição, para a qual integrava elementos provenientes de outras fontes. A importância fundamental

da personagem como suporte da diegese, numa concepção tipicamente camiliana de narrativa como desenrolar de uma biografia, como crónica de uma existência, é comprovada pela análise do trabalho hipertextual, donde resultam enredos coerentemente construídos a partir de elementos reais nucleares, combinados, na linha diegética da existência dos protagonistas, com elementos puramente ficcionais e com outros elementos reais. Nesse trabalho efabulativo, as articulações ou cruzamentos, as derivações ou inferências que permitem a amplificação dos núcleos hipotextuais são determinadas e orientadas por factores “endonarrativos” de coerência, de coesão, de verosimilhança. Como salienta Gérard Genette, “*le possible de chaque instant est soumis à un certain nombre de restrictions combinatoires très comparable à celles qu’impose la correction syntaxique et sémantique d’une phrase: le récit aussi a ses critères de grammaticalité.*” (1969: 93). Umberto Eco explica, em termos semelhantes, as constrações da *inventio* narrativa, afirmando que “é o mundo já construído que nos há-de dizer como a história há-de continuar.” (1991: 26). E acrescenta: «É que as personagens são obrigadas a agir segundo as leis do mundo em que vivem. O que significa que o autor é prisioneiro das suas próprias premissas.» (*idem*: 27).

A liberdade efabuladora é ainda determinada por factores de ordem estética, ligados à poética da ficção do autor, marcada, naturalmente, pelos códigos românticos; acrescentem-se, ainda, factores relacionados com “quadros intertextuais” (vd. ECO 1993: 86)²³⁹, seja de intertextualidade *hetero-autoral* seja de intertextualidade *homo-autoral*, e factores ligados ao interesse do leitor, moldado igualmente pela estética romântica.

A despeito, porém, de Camilo classificar as suas narrativas como crónicas ou biografias, não lhes podia faltar o conflito, a tensão dramática, que conferem à sucessão das acções um princípio de causalidade e de unidade superior à mera acumulação de eventos. Essa estrutura dramática assenta em bases estabelecidas pelo narrador de acordo com os motivos, os esquemas e os temas fundamentais do seu universo ficcional, de modo a absorver os elementos factuais num todo ficcional que conquistasse o interesse do leitor. Tendo essa ficção sido produzida no contexto da estética romântica, é natural que as amplificações e as modificações através das quais Camilo criou narrativas a partir de

²³⁹ ECO, Umberto (1993) – *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença.

elementos factuais tendessem também à intensificação do potencial dramático e sentimental.

Capítulo 4

“O relevo de sentimento”: intensificação dramática

Como vimos, a amplificação constitui a principal operação hipertextual através da qual Camilo fez derivar, de elementos hipotextuais mais ou menos desenvolvidos e organizados, diegeses modeladas pelos códigos narrativos vigentes e pela sua concepção de novela. Para isso, além de dotar os elementos hipotextuais de uma organização narrativa e de os integrar na dinâmica das intrigas criadas e em universos diegéticos consistentemente elaborados e representados, o autor introduziu factores de tensão dramática onde não existiam, e intensificou ou desenvolveu o potencial dramático dos elementos matriciais. Procurou complexificar as estruturas hipotextuais, não só para obter narrativas com uma consistência diegética “extensivamente” ou sequencialmente mais adequada, mas também para dar uma consistência diegética “intensivamente” mais apropriada, uma maior densidade dramática ou profundidade semântica, exigida, aliás, pela própria natureza da ficção literária: «la fiction est fondamentalement mégalomane.» (BARBEDETTE 1989: 37).

Assim, estamos já a distinguir dois movimentos de amplificação das bases hipotextuais: uma amplificação por acumulação, um movimento “centrífugo” que resulta no alargamento dos núcleos hipotextuais, pelo acrescentamento de novas funções cardinais, de modo a promover o interesse romanesco do leitor no desenvolvimento das histórias narradas; e um movimento “centrípeto”, de amplificação propriamente dita dos factores dramáticos fornecidos pelos dados matriciais ou neles virtualmente contidos, de modo a suscitar a adesão emocional do leitor. É que “a intenção de não deixar o seu leitor indiferente condicionava, na teoria do romancista, a constituição da diegese e a organização da sua estrutura narrativa.” (CASTRO 1991b: 66). Embora Gérard Genette associe estes dois movimentos de transformação hipertextual — a dilatação da diegese pelo

acrescentamento de novas acções e a dramatização da acção — como dois aspectos de uma operação comum de “desenvolvimento diegético” (1982: 378), podemos distingui-los, situando o primeiro no campo sintáctico, e perspectivando o segundo como uma operação que releva mais do domínio semântico da narrativa.

N’ *O Santo da Montanha*, por exemplo, além de dotar a célula narrativa hipotextual de uma intensidade dramática de que estava desprovida, resumindo-se à sua função original de caso jurídico, o autor derivou uma acumulação de peripécias, tendo como suporte o protagonista. Não só o crime que serviu de núcleo genético da narrativa foi carregado de sentido dramático, ao ser motivado pelos sentimentos impetuosos de Baltasar Pereira da Silva, a partir do lançamento de uma intriga sentimental imaginada por Camilo, como foi integrado, enquanto consequência e causa, num encadeamento de sucessos trágicos, protagonizados e sofridos por Baltasar, os quais estendem a diegese, relançando o interesse romanesco.

A intriga desenrola-se numa linearidade comandada pela estrela fatal que arrasta o protagonista para três momentos de grande intensidade dramática: os dois homicídios perpetrados por Baltasar e a morte da sua filha Lindaraxa. Os dois primeiros momentos trágicos resultam de um inexorável impulso de vingança; o terceiro é representado como clímax da expiação. Assim, Baltasar é o principal suporte da construção e desenvolvimento da diegese, que se pode resumir nas três transformações sofridas, a partir do fatal desengano de Mécia: frei Baltasar das Dores; Ali-Fendi; “Santo da Montanha”. A intriga foi estruturada numa sucessão de três movimentos de crescendo na acção dramática.

O primeiro crime faz culminar o crescendo de ciúme e de desejo de vingança que esmaga Baltasar:

A solidão das Olarias recrudescera a paixão de Baltasar. Os irmãos esquivavam-se do semblante carregado com que ele respondia à estima de sua família. Os pobres, que dantes se valiam de suas mãos largas, achavam-no duro, aspérrimo e descaritativo.

Ia-se com os cães ao monte, fatigava-se a transpor outeiros, não via a caça, não apontava a muita que os cães folgados descobriam. Atirava-se extenuado para sobre o mato e pedia a Deus que lhe acabasse a desesperada existência.

D. José de Noronha era o vulto infernal das suas meditações febris. Atassalhava-o o pensamento de lhe tirar a vida. Repulsava a tentação atroz; mas, um momento depois, voltava o demónio do ciúme com o infame amarrado pelos cabelos e dizia-lhe: “Vinga-te! (OC V, p. 1148).

O efeito dramático da cena culminante do primeiro crime é intensificado pela adoção do ponto de vista da personagem na construção da descrição, pelo realce da violência do crime, como reflexo do impulso vingativo de Baltasar, e pelo contraste entre a festividade da situação e a tragédia súbita, que irrompe como primeiro plano da descrição:

Onze horas seriam, quando dous vultos de homem e mulher saíram a uma janela rasgada, e se encostaram ao balaústre do peitoril. Falavam muito aconchegados, mas em tom inaudível à distância de Baltasar. A ele, porém, não embarçava a dúvida de que fossem os noivos. Baltasar descaía a coronha para o peito e dizia:

— Que maldita ternura esta! E se o não mato!...

E esforçava-se por aquietar o sangue que lhe fervia nas artérias.

Neste comenos, levantou-se estrondoso alarido no salão. Era uma saúde feita aos noivos. Um criado acercou-se da janela com uma bandeja, na qual se ofereciam aos noivos duas taças. D. José ergueu a voz e disse:

— À saúde das damas e cavalheiros que me fazem a honra!

Ao tempo que achegava o copo dos lábios, ouviu-se um tiro, e no mesmo ponto o corpo de D. José acurvou-se e foi de ímpeto um passo para dentro, levado pelo impulso que recebera no lado esquerdo das costas.

— Que é?! — exclamou Mécia.

— Mataram-me! — disse D. José.

Rompeu grande grita no salão, ao tempo que a noiva, forçada pela inclinação súbita do moço, que ela abraçava, ajoelhou, acompanhando-o na queda.

D. José de Noronha era já cadáver, quando lhe perguntaram onde estava ferido.

A bala estava a romper as costelas sobrepostas ao coração. (OC V, p. 1153).

Segue-se o momento de distensão, até ao recrudescer da sede de vingança, desencadeada por uma situação de reconhecimento, na qual frei Baltasar, no Funchal, é informado do noivado de Mécia com João Dornelas. O diálogo, na sua função informativa, quer a nível intradieético (para Baltasar), quer a nível extradieético (para o leitor), constitui um lugar de intensificação dramática, explorado pelo narrador, que realça, através do tópico do indescritível, o abalo sentido por Baltasar:

— É verdade — tornou o padre Inácio de Paiva. — Pois saberão que o Sr. João Dornelas lá está cativo e apaixonado da priminha, D. Mécia chamada.

Frei António de Cristo inclinou os olhos de través a frei Baltasar das Dores e leu-lhe no rosto o que nem ele, nem nós saberíamos trasladar para aqui. Meditou em retirá-lo da livraria, mas não lhe ocorreu pretexto nenhum natural e plausível. Quedou-se em ânsias, visto que Baltasar parecia escutar o jesuíta com infernal deleitação. (OC V, p. 1176).

Este segundo crescendo termina no segundo crime, aquele que vem narrado no documento hipotextual. A amplificação microtextual a que foi submetida essa narração

passou pela acumulação de elementos descritivos sobre os movimentos da personagem, a denotarem o tumulto interior:

Por minutos, os dedos recurvaram-se-lhe maquinalmente e as unhas rasgaram-lhe as palmas das mãos. Fugiu ou parecia fugir, cosido ao muro. Chegou à porta de carro e viu fora as armas. O desgraçado, a fitá-las com os olhos coruscantes, tremia nas angústias da tentação. Avançava, recuava, punha as mãos, arrancava os cabelos, carregava sobre os olhos a punhadas, como querendo apagar a luz sinistra daquela visão. Enfim, foi vencido. Deu um passo fora do muro. Viu a ordenança e quis retroceder: já não pôde. (OC V, p. 1193)

A distensão que se segue, realçada pelo narrador como uma fase de felicidade vivida por Baltasar, aliás Ali-Fendi, cuja filha Lindaraxa lhe dá novo alento para a vida, aumenta, por contraste, o sentido trágico do último pico da acção, a morte da jovem, que desencadeia o registo emotivo do narrador, expresso em epifonema:

Mas que crime tinha a inocente menina — cristã ou moura, não nos importa saber o que era —, que crime tinha a inocente...
Se a gente soubesse destrinçar estes mistérios, não diria tanto a miúdo: “Secretos juízos do Altíssimo!” (OC V, p. 1208).

Se a expansão da intriga por acumulação de acções resulta na intensificação dramática do enredo e da personagem principal, então podemos perspectivar os dois movimentos de desenvolvimento diegético que acima distinguimos não numa relação antitética, mas como síntese, tal como Gérard Genette sublinha, quando explica, na perspectiva da hipertextualidade, que as transformações formais implicam transformações temáticas: «nul ne peut se flatter d’allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens» (1982: 418). Em Camilo, estender a acção implica sobrecarregá-la de sentido dramático, intensificar as células dramáticas e desencadear o *pathos*.

A acumulação de peripécias praticadas ou sofridas pelos protagonistas, geralmente consequência de conflitos de ordem sentimental, contribui para a intensificação do sentido dramático da diegese, que recebe ainda o reforço do discurso “sentimentalista” do narrador. Temos, então, três aspectos fundamentais na poética da narrativa camiliana, que Jacinto do Prado Coelho sintetiza:

Sem dúvida, Camilo buscava nas histórias a acção movimentada, capaz de manter acesa a expectativa do leitor. Especializou-se em raptos, fugas, perseguições e emboscadas. A reviravolta, a surpresa eram poderosos ingredientes da sua arte. Mas também apreciava nos “esqueletos” das suas novelas situações que pusessem à prova a ténpera das almas, fazendo vibrar as cordas de sentimentos fortes ou profundos: o amor, o ódio, a altivez, a bravura, a generosidade, a abnegação. E situações que permitissem glosar os temas favoritos: o conflito da nobreza de alma com os preconceitos sociais, a justiça providencial neste mundo, o resgate dos crimes pela dor, etc. (1960: 50).

Que Camilo tinha consciência de serem esses elementos típicos da sua estética e de fazerem o gosto do público leitor provam-no as várias considerações metaliterárias que se nos deparam quer em enunciados de carácter prefacial, quer em enunciados metanarrativos no discurso dos narradores, onde não raro prevalece a auto-ironia e o discurso paródico, com que o autor costumava ver-se ao espelho da crítica. O jogo com os interesses do leitor pelos lances extraordinários sobressai neste passo das *Cenas da Foz*: «Não tarda, leitor pio, leitor indulgente, leitor benévolo, leitor honesto que paga, leitor honrado que não lê de empréstimo, não tarda aí uma enfiada de lances estupendos, que lhe arranquem interjeições de pasmo, e lhe afervorem o desejo de abraçar o autor.» (OC II, p. 805). A exploração do impacto emocional da ficção no leitor, o sentimentalismo que emana dos conteúdos diegéticos e da narração — outro traço típico da novelística camiliana — é objecto de autoparódia através do diálogo entre António Joaquim e o narrador, as duas faces em que se desdobra o autor, em *Vinte Horas de Liteira*: «Eu folgo, e já folguei de te dizer que minha mulher chora quando lê os teus romances. Se ela se risse da salgalhada de lamúrias que tu escreves, e discutisse a verosimilhança das angústias dos teus personagens, acautelava-me dela.» (OC IV, p. 1102). Através daquele artifício, tantas vezes usado pelo narrador camiliano, de pôr na boca de um virtual leitor objecções aos seus processos narrativos, aparece-nos, n’ *O Romance de um Homem Rico*, essa concepção de novela fortemente excitante das reacções emocionais, que Camilo, simulando rejeitar, em nome da fidelidade à verdade, não deixa de representar como marca do gosto do leitor:

O romancista é o escultor das paixões: enfeitá-las, corrigi-las, dar-lhes com palavras a expressão que elas esteticamente não podem exprimir, é seu ofício. E, se o autor me não entende, eu lhe aclaro a ideia: é de crer que as pessoas testemunhas do lance, entre Manuel Teixeira e sua esposa, se comovessem, porque lhes viram nos semblantes os movimentos da alma; nós, porém, que os não vimos, precisávamos de receber da fantasia do escritor uma descrição, que nos sacudisse os nervos, e levantasse o espírito à altura em que o levantam os romancistas da moda. Fique-lhe, pois, de

memória esta amigável censura; e, para outra vez, belisque a imaginação, se quer que o seu nome de romancista reverdeça, orvalhado com as nossas lágrimas, ou festejado com as nossas gargalhadas. Chorar ou rir, é onde bate o ponto. (OC III, pp. 85-86).

E quando encaramos a produção ficcional de Camilo na perspectiva diacrónica, concluimos que, embora se note uma diferença entre as primeiras produções, como *Anátema*, *Mistérios de Lisboa* ou *Livro Negro de Padre Dinis*, que apresentam enredos saturados de peripécias e de lances extraordinários, marcados pela influência do romance gótico, e as obras da maturidade, caracterizadas por uma maior naturalidade, o certo é que, mesmo nas *Novelas do Minho*, por exemplo, não faltam cenas de dramatismo, o apelo ao sentimentalismo e reviravoltas espectaculares na acção. Estes traços, que, vulgarmente, qualificamos como “camilianos”, nunca deixaram de o ser²⁴⁰, mesmo quando o autor declara tê-los renegado para acompanhar a evolução do gosto literário, como sucede neste passo do prefácio à 2ª edição de *Doze Casamentos Felizes*, em 1862:

Cuidou o autor que este livro, à conta da sua muita simpleza e naturalidade, desagradaria ao máximo número de pessoas, que aferem, ou dantes aferiam o quilate de uma obra da fantasia, consoante os lances surpreendentes e extraordinários. Não foi assim. A época é outra, e melhor. O maravilhoso teve sua voga, seu tempo, e sua catástrofe.

Também o autor foi tributário da moda, quando, mais que a arte, o seduzia e subornava a glória de ser lido. Aí estão os *Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro*, e que tais volumes, cujas reimpressões são o proporcionado castigo de quem os fez. (OC VIII, p. 971).

Aliás, quando, já em pleno vigor da estética realista e naturalista, Camilo reflecte sobre a evolução literária e sobre o seu lugar nas letras portuguesas, não deixa de se afirmar pela diferença, e, olhando com algum desdém para as novas tendências literárias, assume o sentimentalismo, postergado pela escola realista, como marca específica do seu estilo. Em *A Caveira da Mártir* (1875-1876), não rejeita o “rótulo” de sentimentalismo: «Escrevo à antiga, porque tento comover — dizem, e é verdade.» (OC VII, p. 974). No fecho da novela *O Degredado* (*Novelas do Minho*), intitula-se “o derradeiro cultor do romance plangente”:

²⁴⁰ «Mas até ao fim da sua carreira de escritor há-de ceder, de vez em quando, ao folhetinesco, à narração de aventuras terríficas, roubos, assassinios, perseguições e encontros surpreendentes.» (COELHO 2001: 189).

Nesta novela-biografia ou biografia-enovelada, não a quis fazer chorar, minha Senhora. Vossa Excelência já sabe que eu — o derradeiro cultor do romance plangente neste país onde a literatura se está refazendo com fermentações de cores várias e jogralidades vasconças —, premindo com o dedo umas certas molas do mecanismo da sentimentalidade, faço tremeluzir no cetim de suas pestanas umas camarinhas de preciosas lágrimas. (OC VIII, p. 345)

No célebre passo com que fecha a novela “Maria Moisés”, dirigindo-se a Tomás Ribeiro, o autor demarca-se das novas tendências literárias, reafirmando a diferença dos seus processos:

Tomás Ribeiro, com o teu coração, se tens nele uma lágrima, imagina este quadro e descreve-o, se podes, que eu não posso, nem quero, porque o último feitio das novelas é não pintar, com o colorido gótico dos românticos, os quadros comoventes que rutilam na alma a faísca do entusiasmo. Agora somente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas, e com as cores verdes das podridões modernas. (OC VIII, p. 304).

Os prefácios que escreveu para as novas edições do *Amor de Perdição* constituem importantes documentos de auto-reflexão do autor acerca da evolução estética. No prefácio à 5ª edição, o sentimentalismo, o dramatismo romântico, são assumidos como traços característicos do romance e de uma concepção estética ultrapassada:

O *Amor de Perdição*, visto à luz eléctrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. (...) Dizem, porém, que o *Amor de Perdição* fez chorar. Mau foi isso. Mas agora, como indemnização, faz rir: tornou-se cómico pela seriedade antiga, pelo raposinho que lhe deixou o ranço das velhas histórias do Trancoso e do padre Teodoro de Almeida.

E por isso mesmo se reimprime. O bom-senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofrava com lágrimas românticas. (OC III, p. 381).

Sendo elementos característicos da estética romântica — a dinâmica da narrativa pontuada por lances surpreendentes e extraordinários, momentos de forte tensão dramática, desencadeados por conflitos de ordem sentimental, que prendem o leitor à história narrada e suscitam a sua adesão sentimental, favorecida por uma presença constante do narrador, que comenta, reage, sente —, são muito peculiares da poética do autor, a ponto de José Régio afirmar que “o bem êxito do romance camiliano vem muito desse seu carácter de

narrativa apaixonante, folhetinesca, espectacular e viva.” (1980: 93-94).²⁴¹ Como sublinha Maria Alzira Seixo, “Camilo e o sentimento”, “Camilo e a dramatização da acção romanesca” (1991: 280)²⁴² são dois dos principais traços que definem o romance camiliano, o qual, segundo a mesma autora, se apresenta como “uma organização textual-narrativa de fortíssimo envolvimento passional”, sendo “o grande romance romântico da literatura portuguesa” (2004: 15)²⁴³.

Além da estética romântica, em que se cultivou e em que frutificou a arte de Camilo, convém não esquecer, como factor determinante na génese destas características, a circunstância de muitas das narrativas camilianas terem originalmente vindo a lume através do folhetim, sendo o adjectivo “folhetinesco” usado comumente como sinónimo de “camiliano”. Mas também não podemos ignorar os condicionalismos de ordem biográfica que pressionaram o autor, proletário das letras, a ceder ao gosto do público, formado nesse ambiente estético do Romantismo. Só que essas cedências têm como contraponto uma autoconsciência, uma reflexividade metaficcional que constitui uma marca de modernidade.

Camilianas e românticas, estas características relevam, num âmbito mais geral, do romanesco, enquanto registo literário. Segundo Jean-Marie Schaeffer, o romanesco revela-se essencialmente em dois aspectos: a saturação da diegese com a acumulação de acções que a prolongam indefinidamente²⁴⁴; a importância dos sentimentos, dos afectos e paixões na cadeia causal do enredo.²⁴⁵ Interessar o leitor, fazendo-lhe vibrar as cordas do

²⁴¹ RÉGIO, José (1980) – «Camilo, romancista português». In: IDEM – *Ensaios de interpretação crítica*. 2ª ed. Porto: Brasília Editora, pp. 71-165.

²⁴² SEIXO, Maria Alzira (1991) – «Ler Camilo hoje». In: BAPTISTA, Abel Barros, e tal. (org.) – *Camilo: evocações e juízos. Antologia de ensaios*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 275-280.

²⁴³ SEIXO, Maria Alzira (2004) – «Valor histórico-literário da novela camiliana». In: IDEM – *O rio com regresso. Ensaios camilianos*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 13-21.

²⁴⁴ «Dans le romanesque, il se passe toujours quelque chose.» (SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) – “Le romanesque”, *Vox Poetica*, septembre, p. 10. <URL:http://www.vox-poetica.org/t/Le_romanesque.pdf> (Consult. 10/07/2010).

²⁴⁵ «Dans le programme romanesque, l’action est pour l’essentiel motivée par les traductions comportementales de la vie affective des personnages, et notamment par la composante passionnelle de leur vie intérieur.» (SCHAEFFER 2002: 6).

sentimento, marca da estética romântica e do registo romanesco em geral²⁴⁶, implica a presença emotiva, avaliativa, subjectiva do narrador, em consonância com as emoções narradas: «une narration ne peut être dite romanesque que lorsque l’acte de représentation narrative des sentiments et des passions adhère aux passions et sentiments représentés.» (SCHAEFFER 2002: 7). O romanesco, como registo literário centrado na exploração do interesse do leitor, resulta, por conseguinte, da conjugação dos vários níveis textuais: as acções que formam a diegese; as técnicas narrativas através das quais é representada a diegese; e o discurso do narrador, ou, segundo a retórica clássica, a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*.

O mais romanesco de todos os românticos é o epíteto com que Ramalho Ortigão define Camilo, num juízo crítico que vale a pena citar:

É um psicólogo especialista de histerias eróticas, e é, sobretudo e muito acima de tudo, o mais “romanesco” de todos os românticos, isto é, aquele que, por um certo pendor de imaginação, por um pessoal dom de espírito, entre seres de selecção aristocrática pelo talento, pela coragem, pela força, ou por um simples desdém altivo de casta privilegiada, mais especialmente e mais restritamente se compraz em fazer viver a poesia das paixões fulminadoras, dos sacrifícios ilimitados, dos desesperos eternos, das perfeições absolutas. (1983: XLV-XLVI)²⁴⁷.

Interessa-nos agora verificar de que modo estes princípios da poética camiliana foram determinantes na construção das narrativas que formam o *corpus* em que se tem centrado o nosso estudo. O próprio autor, em *Vinte Horas de Liteira*, oferece-nos um passo significativo da importância destes aspectos na perspectiva genética ou hipertextual, quando António Joaquim lhe fornece mais um caso real, pronto para depois ser transformado em ficção. Nessa transformação, não deve faltar a amplificação dos sentimentos: «Se alguma hora escreveres isto, dar-lhe-ás o relevo de sentimento que eu não sei. Conte-te o sucesso como o ouvi da exposição dos personagens.» (OC IV, p. 1048). Na mesma obra, depara-se-nos outro passo significativo quanto à importância da

²⁴⁶ «Le romanesque, entendue alors comme registre du littéraire, relève d’une émotion poétique, d’une qualité sensible de l’événement ou de l’incident propre à faire rever, à émouvoir, voir à faire “perdre-pied” dans le réel.» (PIÉGAY-GROS 2005: 35).

²⁴⁷ ORTIGÃO, Ramalho (1983) – «Camilo Castelo Branco – o seu ambiente social – a sua estética – a sua crítica – a sua forma literária – o seu temperamento artístico». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*. Edição monumental. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. XXVII – XLIX.

transformação sentimentalista, poética e romanesca na invenção narrativa a partir de bases reais: «O francês pediu água. Se alguma vez deres à estampa este conto, podes dizer que o jovem oficial pediu o coração à moça em exclamações de quem se goza de uma perfeita saúde; diz o que te fizer conta; mas o exactíssimo é que ele pediu água.» (OC IV, p. 1013). José Régio, ao ressaltar a importância do amor, do dramatismo e do sentimentalismo, na construção da novela tipicamente camiliana, afirma: «Às vezes lho não permitiria a história que principiara por inventar; e ele torce a história no sentido que lhe é mais próprio a ele.» (1980: 129). Transpondo esta afirmação do nível da dinâmica da narrativa para o nível da dinâmica criativa, hipertextual, verificamos que ela se ajusta, de um modo geral, ao processo de construção da narrativa camiliana.

A narrativa que constitui o “Nono Casamento” ilustra como o autor *torce a história no sentido que lhe é mais próprio*. Derivado de uma narrativa histórica, sob a modalidade intertextual explícita de paráfrase amplificante, trata-se de um texto carregado de sentido metaliterário, em que o narrador-autor assume o papel de leitor criativo, reinterpretando o texto original e refazendo a história de acordo com a sua sensibilidade, num jogo intertextual de adesão e distanciamento, que chega a atingir a paródia. A narrativa original, que vem na Iª Parte do *Oriente Conquistado* do Padre Francisco de Sousa, conta o episódio de uma princesa moura que, em Goa, abandonou a corte de seu pai para receber o baptismo junto dos portugueses; D. Maria de Além-Mar, assim chamada depois do baptismo, veio a casar-se com o fidalgo português Jorge Toscano. A narrativa hipotextual está centrada na primeira transformação, que o autor, naturalmente, apresenta como obra da “efficacissima graça” (SOUSA 1978: 127)²⁴⁸ de Deus; a segunda transformação é secundária, sendo representada em sumário: «Casou com Jorge Toscano irmão de Maria Toscana, que foy Capitão de Cananor.» (*idem*: 128). Ora, Camilo, ao recontar a história, explora a segunda transformação narrativa, como convém à unidade temática da obra (*Doze Casamentos Felizes*), e substitui o sentido edificante original pelo sentido romanesco, mais do “sabor das senhoras”, como anuncia o narrador (OC VIII, p. 1091). Para isso, insinua, como verdadeira motivação para as duas transformações da protagonista, o amor da moura por Jorge Toscano. Foi esse encantamento que a levou a sair de casa dos pais e juntar-se aos

²⁴⁸ SOUSA, Padre Francisco de – *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos padres a da Companhia de Jesus da Província de Goa*. Porto: Lello e Irmão, 1978, p. 127.

portugueses para ser baptizada; e o casamento foi a segunda e natural consequência da paixão:

Piedosa mentira! A princesa começou o seu acto de fé por uma travessura, que, a juízo das tolerantes leitoras, se lhe deve perdoar, para que Deus nos perdoe. Aquele grande amor a Jesus Nazareno, consoante o ela disse, ou o cronista por ela, não resistiria decerto a averiguação de algum céptico estouvado, que quisesse corrigir a crónica, emendando para “Jorge Toscano” onde diz “Jesus Nazareno”. Eu para mim tenho que o verdadeiro Deus está com o verdadeiro amor; que é de ambos a alma anelante de um; e que só o padre Francisco Rodrigues, reitor do colégio de S. Paulo, podia duvidar disto, e o leitor também, se quiser. (OC VIII, p. 1093).

Já sabemos que o enredo da novela “A Viúva do Enforcado”, que, segundo Sérgio de Castro, “avantaja-se a todas as peças da colecção em lances pungentes e cenas de alegria” (1914: II, 57), foi criado por Camilo a partir da notícia colhida nos *Apontamentos para a História Contemporânea*, de Joaquim Martins de Carvalho, acerca de um dos responsáveis pela emboscada aos lentes de Coimbra. Os parcos dados histórico-referenciais aí colhidos foram aproveitados pelo novelista que, com a sua imaginação, os amplificou, deduzindo os antecedentes e as consequências, “torcendo-os” de maneira a integrarem uma história dominada pela paixão e pelo desejo de vingança. Já vimos como, para motivar a presença do ourives português e sua mulher em Zarza, Camilo imaginou uma intriga de carácter sentimental, que se desenvolve num ritmo acelerado, desencadeado pelo conflito entre Teresa de Jesus e seu pai, e pela perseguição por este movida aos amantes em fuga. Quando essa linha da narrativa se esgota, com a morte do ourives, o autor relança o interesse da diegese, concentrando a acção no conflito entre Rojo de Valderas e Neves Carneiro, provocado pela infidelidade do estudante ao compromisso de desposar Inês de Valderas, a filha do alcaide de Zarza. Se, nesse ponto, o autor apenas explorou as informações históricas, que dão conta desse conflito, o qual culminou na denúncia do homiziado criminoso feita pelo espanhol às autoridades portuguesas e o consequente enforcamento de Neves Carneiro, já quanto à morte de Inês, que não resistiu à angústia de se ver preterida pelo estudante exilado, é a imaginação dramática de Camilo que sobressai, já que a fonte nada indica: «Entretanto, Inês de Valderas voltava de Madrid aconselhada a procurar saúde nos ares de Zarza, e em Janeiro de 1830 expirava nos braços do pai, no momento em que se esforçava por destruir um pequeno maço de cartas que lhe

caíram das mãos moribundas.» (OC VIII, p. 432). Assim, o autor, por um lado, amplifica o hipotexto, estremando a carga dramática do conflito nele referido²⁴⁹; por outro lado, expande a diegese, fazendo derivar desse conflito outras peripécias²⁵⁰, que alimentam o interesse do leitor e produzem efeitos dramáticos, como aquela cena em que Teresa de Jesus suplica a D. Rojo de Valderas compaixão para o condenado:

— Fui eu que o roubei ao amor de sua filha! — exclamava a louca no delírio de um mau romance — fui eu que o fascinei com um pudor sobrenatural! arranquei-o aos braços de sua filha como quem atira um cego a um abismo. Não tenha compaixão de mim, Senhor; mas tenha misericórdia com ele que ainda não fez vinte e cinco anos, e vai morrer numa forca! (OC VIII, p. 436).

Já antes, o autor representara outra cena dramática criada pela sua imaginação: a tentativa de suicídio de Neves Carneiro, que Teresa de Jesus impediu de consumir:

— Pelas cinco chagas de Cristo! — acudiu ela. — Não te mates, que eu tenho esperanças de te arrancar daqui!
E abraçava-o com frenética paixão.
— Tu tens aqui um punhal... — disse ela, sentindo a rijeza do punho de bronze contra o seio. — Dás-me este punhal, António? Receio que te mates... Dá-mo!... (OC VIII, p. 434).

Neste desenvolvimento da intriga, o “punhal”, tal como o “maço de cartas” que cai das mãos moribundas de Inês, recebe um valor indicial relativamente ao confronto final entre Teresa e D. Rojo. Com efeito, graças à imaginação dramática do autor, a história não termina quando o ódio de D. Rojo é saciado no enforcamento de António das Neves Carneiro. Justificando o título da novela, o autor reforça o protagonismo de Teresa de Jesus, através daquele processo que Genette classifica como “valorização secundária”²⁵¹, centrando nela mais um crescendo de intensidade dramática, resultante de um desejo de vingança que a impulsiona, numa transformação que o narrador, em nome da verosimilhança, se vê obrigado a naturalizar:

²⁴⁹ “O espanhol que primeiro lhe havia feito a proposta relativa a sua filha, irritou-se com este procedimento e tornou-se seu inimigo” (CARVALHO 1868: 99).

²⁵⁰ Com razão, J. Cândido Martins considera esta novela uma exceção à economia narrativa e dramática que caracteriza, de forma geral, as *Novelas do Minho* (vd. MARTINS 2006: 11).

²⁵¹ «J’appellerai ainsi toute promotion d’un personnage jusque-là maintenu au second plan.» (GENETTE 1982: 484).

Eis aqui o diamante bruto de Guimarães lapidado por António Maria. O primeiro marido alumiara-lhe o espírito com a suave luz das estrelas; o segundo encheu-lho dos clarões intensos do relâmpago. Ela aí está olhando para o punhal das três esquinas, com os mesmos olhos com que nove anos antes olhara para a flor colhida na jarra de Guilherme Nogueira. Então, os seus olhos tinham a meiguice de uma pastora da Arcádia de Poussin; agora chamejavam como os da Carlota Corday. (OC VIII, p. 435).

E é como “Carlota Corday”, ou como “Judite”, que Teresa protagoniza a peripécia final, tentando assassinar D. Rojo:

— É a viúva da tua vítima que te mata, infame!

O braço desceu, e encontrou entre o ferro e o peito, uma garra que lhe empolgava o pulso. A heróica viúva tinha diante de si o mais valente caudilho das hordas da Castela Velha. Não pensou da antemão que Holofernes dormia e Marat estava no banho, quando foram assassinados. (OC VIII, p. 447)

Assim, carrega-se o sentido indicial do “punhal” e das “cartas”. Numa cena de grande intensidade dramática, dá-se o reconhecimento, a surpreendente revelação de que Inês fora desonrada por António das Neves Carneiro, que a abandonou com o fruto dos seus amores, para casar com Teresa:

Teresa leu até ao meio, e depôs a carta sobre a mesa, murmurando entre soluços:

— Que desgraça, meu Deus!

— Acaba de ver a Sr.^a D. Teresa — disse pausadamente, com pungentíssima serenidade o pai de Inês — que eu não vinguei minha filha ofendida somente no coração; vinguei minha filha traída, desonrada, e abandonada como qualquer dessas ínfimas mulheres que se acham na miséria e se mudam da miséria para o alouco. E não só traída, e desonrada, Senhora! Aí há alguma cousa mais atroz nessa segunda carta que viu. Inês, a perdida, para matar um filho que havia de apregoar a sua desonra, matou-se a si própria. Imagine, se pode, as torturas da minha desgraçada filha, e recorde-se das alegrias com que seu marido festejava em Badajoz as suas núpcias quando minha filha agonizava ali naquele quarto. Meditou, Sr.^a D. Teresa?

O alcaide levantou-se, pegou do punhal, aproximou-se de Teresa, e ofereceu-lho, dizendo:

— Agora, aqui tem o punhal, e aqui tem o peito que não pôde ferir há pouco. Vingue-se! Aperfeiçoe a obra de seu marido. Mate o pai da mulher que ele desonrou e matou!

Teresa, com o rosto entre as mãos, arquejava afogada em lágrimas, e dizia soluçando:

— Como eu me perdi, meu Deus! Como eu me perdi! (OC VIII, p. 448).

À “surpresa enciclopédica”, resultante de uma reacção “inesperada” por parte de D. Rojo, sucede uma “surpresa textual”, criada por uma lacuna do texto, relativamente a uma

acção anterior (vd. BARONI 2007: 305). Foi para criar esse efeito de surpresa e para exacerbar o dramatismo da acção que o narrador geriu a informação de maneira que só agora preenchesse uma lacuna no desenvolvimento da intriga, fazendo coincidir o conhecimento adquirido pelo leitor com o conhecimento adquirido por Teresa, de um acontecimento que, uma vez mais, não é caucionado pela fonte documental.

Vejamos como a dramatização da acção romanesca, o gosto pelos lances surpreendentes, o sentimentalismo trágico, que constituem uma das “íntimas inclinações” de Camilo, na expressão de José Régio²⁵², pesaram na efabulação e na construção de outras narrativas.

Em *O Olho de Vidro* Camilo transformou e desenvolveu os dados hipotextuais, dando-lhes uma dimensão trágica que eles não possuíam. Como acima ficou demonstrado, para que a acção evoluísse no sentido em que a separação dos esposos fosse consequência do reconhecimento da relação incestuosa, Camilo remontou a intriga a um conflito entre pais e filhos, o qual determinou a reacção dos amantes, António de Sá e Maria Cabral, que se viram compelidos a fugir, entregando a criancinha, fruto daquele amor contrariado, a Francisco Luís de Abreu, personagem que funciona como adjuvante nesse conflito. A tensão dramática resultante desta situação inicial é explorada logo na abertura da narrativa. A entrada *ex abrupto*, com o súbito aparecimento de António de Sá à porta de Francisco Abreu, rogando-lhe auxílio, mergulha o leitor numa acção que vem de trás. A captação do interesse deriva da situação dramática vivida por António de Sá, complementada com as informações veiculadas no diálogo entre os amigos reencontrados, que, em analepse, reconstituem a exposição, numa entrada que exemplifica na perfeição o princípio enunciado por Charles Grivel: «Un début de roman comprend à la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une amorce provoquant la lecture.» (1973: 91). A evolução da acção a partir desse momento culmina noutra situação dramática, a entrega do filho ao amigo e a fuga dos amantes perseguidos. Esta disjunção cria duas linhas da história, cuja intersecção se dará com o casamento entre Brás Luís Abreu, o “Olho de

²⁵² «Por um impulso profundo e uma fascinação obscura se inclina Camilo para o elegíaco e o patético, o fatal e o trágico. Pode o gosto da época e do público haver favorecido essa tendência. Podem tê-la desenvolvido certas leituras preferidas e influências recebidas. Nem por isso deixa de ser uma tendência muito sua própria.» (RÉGIO 1980: 129).

Vidro”, e Josefa de Abreu. O narrador, ao “seguir” a linha da personagem principal, cuja biografia constitui a acção central, cria uma lacuna na informação, cujo posterior preenchimento provoca um efeito de surpresa, com consequências na intensificação do sentido dramático que envolve a cena de reconhecimento.

Tendo partido de uma fonte impressa, que dava conta da estranha transformação de Brás Luís e da esposa em religiosos, Camilo, ao manter essa função como desenlace, já que era obrigado a seguir a estrutura biográfica, teria de estabelecer uma disjunção temporal entre a ordem da história e a ordem do discurso, sob pena de esgotar muito cedo o interesse romanesco da narrativa, caso revelasse, no início, o que realmente sucedera aos pais do protagonista. Trata-se de uma problemática, esta da ordem expositiva da informação diegética, que é também objecto de tematização metanarrativa, naquele artifício habitual de o autor representar as críticas de um leitor:

“Os teus romances do meio em diante adivinham-se.

— Ora essa!

“Adivinham-se, e coxeiam por isso. O sexto sentido do romancista é o invento da surpresa. A concatenação lógica e natural dos sucessos danifica a peripécia, e aguarenta a curiosidade do leitor.” (*O Que Fazem Mulheres*, OC II, p. 1314-1315).

Assim, a partir do momento em que Brás Luís é separado dos pais, o desenvolvimento da narrativa é comandado pelo seu trajecto biográfico. Havendo para narrar acontecimentos importantes vividos por outras personagens, nomeadamente os pais de Brás Luís, o narrador, mantendo o foco narrativo na linha principal da evolução biográfica do “Olho de Vidro”, provoca uma lacuna de cuja existência o leitor é despistado, com a informação intradiegética, não modalizada pelo narrador, segundo a qual os pais de Brás Luís teriam morrido ambos num naufrágio, e com a reacção de Francisco de Abreu, em diálogo com a esposa, depois de receber essa notícia: «O nosso Brás já não tem pai nem mãe. Agora podemos dispor do futuro desta criança. Vê tu que funesto remate houveram aqueles amores do meu pobre António! Já não há duvidar... Estão mortos!» (OC V, p. 703). Estabelecendo, assim, uma disjunção entre a ordem das acções e a ordem do saber, os acontecimentos que determinam a relação incestuosa, base do conflito e da

dimensão trágica da acção, tendo ocorrido antes, só são revelados depois, às personagens e ao leitor.

Ora, o processo de preenchimento da lacuna começa, precisamente, pelo reconhecimento da sua existência, através de um primeiro diálogo onde o leitor experimenta a mesma surpresa que Francisco Luís, para, de imediato, sentir uma surpresa ainda maior, ao estar em condições, privilegiadas em comparação com a personagem, de deduzir a relação incestuosa. A partir daí, a surpresa dá lugar ao *suspense*, à expectativa de como se vai dar o reconhecimento para Francisco Luís e para Brás Luís e esposa, e à curiosidade de saber o que realmente acontecera com os pais de Brás Luís e de Josefa. O interesse romanesco foi explorado através da tensão narrativa criada por uma lacuna, que faz despoletar, como *efeitos tímicos*²⁵³, a surpresa, o *suspense* e a curiosidade; a lacuna informativa começa por ser uma “lacuna de surpresa”, isto é, revelada posteriormente, para depois se tornar numa “lacuna de curiosidade”²⁵⁴.

O seu preenchimento, no cap. XIV (“O segredo horrível”), constitui o clímax trágico. Trata-se, para usar as palavras de José Régio (1980: 132), de uma daquelas cenas da “especialidade de Camilo”, cenas patéticas ou trágicas, para chegar às quais “tudo mais da obra se julgará não passar de uma dispensável (embora, muitas vezes, gostosa, e outras vezes inadequada) preparação”:

Abriram-se os batentes de uma das portas da sala. A mulher que entrou, fechando a porta para que os sete filhos a não seguissem, impetuosa, como cega de fúria, ou impulsada de um grande terror, terror como de incêndio que ameaçava devorar-lhe as crianças, ia lançar-se nos braços do marido; e, como lhe faltasse o amparo deles, caiu de rosto no pavimento, e soltou do peito uma soada rouca, semelhante ao estalido de todas as fibras da vida.

O quadro era de mais pavor do que pode exprimir língua humana. (OC V, p. 785).

Este passo descritivo, que se segue à cena dialogada da anagnórisis, caracteriza-se por um efeito patético — o terror e piedade da tragédia clássica — que o narrador procura

²⁵³ «Effets poétiques de nature “affective” ou “passionelle” tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple.» (BARONI 2007: 20).

²⁵⁴ «With “curiosity gaps”, the reader is at once alerted to the deformation of antecedents; with “surprise gaps”, in contrast, his awareness of the gap’s very existence and/or relevance and/or true significance is retrospective, being delayed to the point of closure rather than heightened at the point of opening.» (STERNBERG 1978: 244).

reforçar, através do registo figurativo com que sublinha o ímpeto dos gestos e movimentos, expressos pela sucessão de formas verbais no pretérito perfeito, e com que realça a violência dos sentimentos da personagem, possuída pelo terror do reconhecimento. O visualismo que o narrador imprimiu ao texto faz dele um quadro de horror, uma cena muda, em que os gestos e os movimentos gritam a turbulência emocional mais alto do que as palavras, mudez redobrada pelo próprio metadiscorso narrativo, com a preterição que fecha a sequência: «O quadro era de mais pavor do que pode exprimir língua humana.» É, portanto, um tom expressionista, melodramático, que predomina nestes momentos, em que se exprime a imaginação romântica e romanesca de Camilo, moldada pelos motivos temáticos e estilísticos com que o “melodrama”, como género dramático, contaminou a narrativa romântica²⁵⁵, processo que, com propriedade, explica Maria Leonor Machado de Sousa, ao analisar a fortuna literária do romance negro no Romantismo:

Não interessava a originalidade, mas apenas que houvesse muitas peripécias, mortes, horrores, frases inflamadas. A senhora que, no teatro, aplaudia vibrantemente o drama “*plusquam* romântico”, como lhe chama Garrett, ia prolongar, em casa, as emoções experimentadas, embrenhando-se nas veredas labirínticas por que os heróis alcançavam a felicidade. (1978: 262).

A imaginação melodramática de Camilo transforma as bases factuais de que se alimenta, orientando o desenvolvimento das histórias, muitas vezes através de “golpes de teatro”, para cenas de excesso, de hipervalorização dos sentimentos, de confronto patético entre personagens, de reconhecimento, caracterizadas por um visualismo que torna o leitor espectador de emoções representadas em espectáculo, expressas em gestos, em movimentos, na mudez das personagens e do narrador: «Melodrama handles its feelings and ideas virtually as plastic entities, visual and tactile models held out for all to see and to handle. Emotions are given a full acting-out, a full representation before our eyes.» (BROOKS 1995: 41)²⁵⁶.

²⁵⁵ «O Romantismo fez largo consumo dos tópicos de que o melodrama se nutria» (REBELLO, L. F. 1997 – “Melodrama”. In: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.) – *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, p. 314).

²⁵⁶ BROOKS, Peter (1995) – *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press.

A entrada na vida religiosa proporciona mais um momento dramático na intriga, que sai intensificado com o contraste estabelecido entre a acção e o cenário descrito pelo narrador:

Era na madrugada de 25 de Março de 1732.

Regorjeavam os festeiros da Primavera, os passarinhos emboscados no arvoredo dos quintais. A geada branquejava as ruas, e da rua assoprava frigidíssimo vento. As meninas aconchegavam das faces escarlates os capuzes das mantilhas. A mãe ia aquecida no banho ardente das lágrimas. (OC V, p. 788).

A forma como o autor imaginou a morte de Josefa é também reveladora da intenção de explorar a intensidade patética e os efeitos emocionais. A falta de informações no *Dicionário Bibliográfico* supriu-a Camilo imaginando mais uma situação melodramática: descreveu a agonia dos últimos instantes de Josefa, com a presença do marido e médico, agora padre Brás, que lhe ministra a extrema-unção. Uma vez mais, o romancista diverge dos documentos, que atestam ter Josefa morrido depois de Brás Luís (cf. GOMES 1935: 214-216), mas obtém, assim, mais um momento de grande dramatismo, sublinhado pelo título do capítulo (“O Inferno, como ele é possível”), e enfatizado pela descrição das manifestações emocionais das personagens, amplificadas pelo discurso subjectivo do narrador, que realça o seu carácter excepcional:

Principiou o padre a ungir-lhe os olhos; e logo notaram que os dedos lhe tremiam convulsamente. Esteve com a mão suspensa, esperando que o tremor aquietasse. Desfitou os olhos da face da moribunda, e viu as cinco filhas ajoelhadas em carreira com os círios empunhados, e os rostos caídos sobre os seios. Contemplou-as com olhar embaciado de lágrimas, e na boca um sorriso triste, que poderia ser qualquer coisa do usual sorrir dos santos, e também poderia ser a expressão vulgar da insânia. Esta equívoca expressão, porém, sumiu-se, e as lágrimas saltaram a quatro. Depois, foi um conflito aquele para ser visto dos que apenas conhecem alguns milhares de flagelos nesta vida! Caiu em joelhos, pegou das mãos ambas da enferma, e exclamou:

— Leva-me contigo, leva-me contigo, ó santa, ó mártir!

As cinco meninas levantaram um alarido de gemidos, e romperam por entre as freiras a cobrirem com os braços a moribunda... a morta. (OC V, p. 798).

Nem a história secundária de Heitor Dias da Paz deixou de ser explorada nesta perspectiva de suscitar as emoções do leitor, ao ser apresentada a morte do pai, Francisco de Moraes Taveira, como um acto de suicídio resultante do desespero de ver o filho, caído nas garras do Santo Ofício, entrar em agonia; o *pathos* da cena é, também aqui, acentuado

pelo contraste entre o horrível da acção e a doçura do ambiente: «E o sol daquele dia era ainda formoso ao entardecer. As auras do mar bafejavam tépidas. El-Rei passeava nas barandas do Paço da Ribeira, aspirando o aroma dos laranjais; e os frades de S. Domingos rezavam vésperas.» (OC V, p. 727).

Em *A Sereia*, do conflito estabelecido como base do enredo a imaginação do autor extraiu lances excepcionais, que se sucedem em crescendo até ao clímax constituído por uma cena de reconhecimento, onde vem a eclodir toda a intensidade dramática acumulada ao longo da intriga. Sérgio de Castro considera excessivas e demasiado inverosímeis as peripécias que formam a acção: «Mas tanto fora do comum das regras da vida são as peripécias, que não levam o sentimento à chuva quente das glândulas lacrimais. É que essas peripécias acumulam-se em demasia, pondo em destaque o artifício.» (1914: I, 319-320). Posto que a narrativa original contenha algumas peripécias, não há dúvida, porém, que as mais dramáticas resultam exclusivamente da imaginação de Camilo, que sobrecarregou a acção de romanesco, de que o inverosímil é uma consequência natural: «L’invraisemblance en est d’ailleurs une conséquence inévitable: la succession palpitante des épisodes et des aventures donne lieu à des coups de théâtre, qui relancent l’intérêt du lecteur.» (PIÉGAY-GROS 2005: 32).

Com efeito, na derivação hipertextual, Camilo operou no sentido de aumentar a tensão dramática centrada na relação entre Gaspar e Joaquina Eduarda, intensificando o conflito — que no hipotexto se limitava à oposição do irmão da protagonista —, mediante a criação de uma linha dramática que decorre da relação conflituosa entre Gaspar e o pai. Dela derivam momentos de grande carga emocional, correspondentes a cenas dialogadas entre as duas personagens, momentos de ruptura e tentativas de reconciliação. A relação entre Gaspar e Paulina, a prima a quem Pedro de Vasconcelos destinara o filho e que acaba por se finir com o desgosto de não ser correspondida, é também explorada dramaticamente, como mais um peso que se abate sobre a consciência do protagonista, que se vê ludíbrico da Providência, espalhando desgraça à sua volta («— Santo Deus! — exclamou Gaspar com as mãos agarradas na fronte. — Santo Deus, que mal fiz eu à Providência para perseguição tão incansável!...», OC V, p. 142). Essa linha dramática culmina em mais uma cena de despedida, descrita com um visualismo que lhe realça a

tonalidade patética, sublinhada pelo discurso subjectivo do narrador patente na nominalização anafórica (“deste transe”):

Quando saiu à rua a locomotiva, abriu-se uma janela do palacete, e Gaspar ouviu a voz da prima, que lhe dizia:

— Primo, olha que eu vim para me despedir... E então... adeus! Meu primo, adeus!...

E recolheu-se, amparada nos braços da mãe.

Sete dias depois deste transe, o cadáver de Paulina Roberta descia ao jazigo da família, situado na capela daquele palácio. (OC V, p. 143).

O contraste entre a felicidade efémera do estado de conjunção entre os dois, vencendo, pela fuga, os obstáculos, na esperança de que o casamento venha a ser aceite, e o infortúnio da disjunção, devido à pressão das necessidades económicas, sai reforçado com a introdução de motivos ausentes na história do manuscrito. Na história original, a separação dos amantes começa com “uma doença” que obriga Joaquina Antónia a ir para o hospital e torna-se definitiva com o ingresso do amante no convento da Senhora da Vitória, num acto de contrição, segundo a carta que a protagonista narradora transcreve: «”O estado em que te deixo é o que me fará mais penoso o que vou tomar: mas pois que eu te não posso dar remédio, contentar-me-ei de rogar a Deus, no convento da Senhora da Vitória, que te encaminhe e que se esqueça das ofensas que ambos lhe temos feito.”» (COSTA 1930: 39). Camilo operou uma *transmotivação*²⁵⁷, de acordo com o conflito entre pai e filho, motivando a separação com as necessidades económicas sofridas pelos amantes, que forçaram Gaspar a deixar em Sevilha Joaquina Eduarda, para conseguir convencer o pai a aceitar o casamento. É daí que resulta a demência que se apodera de Joaquina Eduarda, que pressente, desde o início, haver de ser definitiva aquela separação. O motivo da loucura, donde o autor retira um acréscimo de dramatismo, em cenas como a da visita de Sebastião Godim à irmã, em Sevilha, não ocorre no manuscrito, onde se refere apenas “uma doença”, bem como falta o motivo da tentativa de suicídio praticada por Gaspar — quando soube do estado de demência da sua amada —, de que ficará como sequela o aneurisma que lhe provocará a morte na cena final do reencontro.

²⁵⁷ «La substitution du motif, ou *transmotivation* est l’un des procédés majeurs de la transformation sémantique.» (GENETTE 1982: 457).

E assim, numa gradação dramática, a narrativa caminha para um desfecho trágico, ausente na versão hipotextual, mas “inevitável” no romance: a morte dos protagonistas, depois de uma cena patética de reconhecimento, de fatal coincidência que só a lógica do verosímil trágico explica. A descrição minuciosa dos movimentos bruscos das personagens, que reflectem o tumulto das emoções vividas, expressos pela abundância de verbos no presente, em sequências entrecortadas pelo discurso directo, desenvolve-se na forma de hipotipose, como processo de ênfase para suscitar as emoções do leitor, neste passo melodramático, introduzido pelo habitual *topos* da preterição retórica:

É indescritível o lance! Gaspar reconhece o fidalgo, e vibra dos lábios uma expressão, um som, uma conglobação de gritos inexprimíveis num só grito. Francisco da Cunha reconhece-o, e estende-lhe os braços, exclamando:

— Não entre, não entre, por quem é!

— Pois quê? — tartamudeou Gaspar — a minha suspeita é certa?... Quem está a morrer, Sr. Cunha?

Nisto, Joaquina Eduarda ressalta do leito como se um ferro ardente a trespassasse dos colchões até ao seio. A horrorizada amiga quer segurá-la, chamando o pai. Gaspar rompe ao quarto, levando diante de si o velho. Joaquina com os olhos a saltarem-lhe das órbitas, os braços estirados e trementes, a boca rasgada e aberta na expressão pavorosa do terror, corre para ele, exclamando:

— Acode-me!... acode-me, Gaspar!

O frade recua; cinge-se hirto com a parede; arranca um rugido soturno que devia ser o nome daquela visão; carrega com as mãos ambas sobre o coração, e resvala morto nos braços de Francisco da Cunha.

Rompera-se a última membrana do saco aneurismático: foi a onda de sangue represado que o afogou. (OC V, p. 153).

É uma cena do mais puro melodramatismo, um “quadro” de clímax e de crise, “where speech is silenced and narrative arrested in order to offer a fixed and visual representation of reactions to peripety.” (BROOKS 1995: 61).

Esse desfecho é preparado, ao longo da acção, pelos presságios que vão sendo lançados quanto ao sentido trágico do amor entre Gaspar e Joaquina. Esta afirma, ainda no início: «a minha alegria acabou desde a primeira e fatal hora em que o vi.» (OC V, p. 36). E, mais à frente, pressentindo que Gaspar a abandonará para sempre, reafirma-se vítima do destino: «— Não é dele que eu receio... é da fatalidade do meu destino.» (p. 101). Essa ideia é corroborada pela voz da tia Joana: «”Enfim, esta menina tem condão de sorte má.”» (p. 46). O próprio narrador confirma, nos seus comentários à acção, a fatalidade que arrasta para a desgraça os amantes, mesmo quando a felicidade parecia sorrir-lhes: «Está,

portanto, reatada a correspondência: a mão da insidiosa desgraça soldou os fuzis quebrados daquela cadeia, cuja última argola... Deus sabe em que ignomínias e catástrofes está chumbada!» (p. 53).

A transformação hipertextual a que o autor submeteu os elementos que formam a história verídica dos amores de Maria José de Portugal e Menezes com José Maria de Sá Felgueiras Benevides, naquela intriga secundária narrada no *Livro de Consolação*, foi também condicionada pelo objectivo de obter efeitos patéticos, sobretudo na forma como os dados hipotextuais foram amplificados no sentido de impor à narrativa o desfecho trágico que o caso real não teve. Como vimos, cruzando a evolução do contexto histórico com o destino individual de Eduardo Pimenta, é criado um percurso disjuntivo entre os dois amantes, depois das ordens propícias de Junot. Desenvolvido com encontros e desencontros, tal percurso culmina na já referida cena de reconhecimento trágico no convento de Santa Clara, quando D. Antónia não resiste à emoção de ver o marido, depois de o julgar morto. Apesar daquela alternância entre o trágico e o cómico, que acima deixámos sublinhado, é de grande intensidade patética a cena do reencontro e do reconhecimento, onde o discurso directo dramatiza o tumulto das emoções vividas pelas personagens:

— Não morro... não quero morrer assim! A Virgem Santíssima quer que eu expire abençoando todos os algozes, e beijando todos os instrumentos das minhas torturas... Chamem as pessoas que mais me despedaçaram... Eu quero chorar nas mãos onde houver sinais de sangue do meu coração... Vistam-me... amparem-me... E, se eu morrer agora, levem-me assim morta onde estiver Eduardo, ouviram?

Baluciadas poucas mais palavras ininteligíveis, D. Antónia inclinou a face ao seio de uma noviça, e emudeceu, ressumando da fronte e das pálpebras um suor frio. (OC VII, p. 165)

As reticências e as frases exclamativas reflectem a expressão melodramática dos sentimentos: «— Esposa da minha alma!... Mataram-te... Fui eu quem te matou!... Oh! fala-me, querida filha!... Não me conheces, Antónia?...» (p. 167).

A transformação trágica da hipodiegeese, depois do desfecho constituído pela morte da protagonista, ainda foi explorada no epílogo, com mais uma cena melodramática, baseada em motivos ultra-românticos:

Do Mosteiro de Santa Clara saiu o cadáver sobraçado por aquele homem que relançava à volta de si o ohar sôfrego da esposa morta. (...). Eduardo, aceso em ardente fé, escutava o soturno rumor das vozes, e orava em espírito com os olhos fitos nos do cadáver ainda não fechados. O infeliz pedia a ressurreição daquela mulher, dobrando os joelhos, e inclinando a face sobre os seus lábios alvacentos, como se esperasse sentir-lhe o hálito dos pulmões revividos.

Instaram os oficiais, que o acompanhavam, para que lhes confiasse o cadáver; mas, não conseguindo desabraçá-lo da morta, ajudaram-o a transportá-la ao quartel de um deles, que se incumbiu do enterro.

(....)

Os seus amigos propriamente lhe deram voz de preso, em nome do príncipe de Essling, e o levaram à força de ao pé do cadáver já amortalhado. Comovidos pelas súplicas, concederam-lhe que muitas vezes retrocedesse a beijá-la no rosto, já quando a passavam para o esquife. (OC VII, p. 168).

Ao assentar o trabalho efabulativo que deu origem à intriga representada em *O Senhor do Paço de Ninães* na fonte documental que corresponde à narrativa mínima centrada nos fidalgos resgatados em Alcácer Quibir, e ao integrar essa unidade no encadeamento lógico-temporal das acções despoletado pela submissão de Leonor Correia de Lacerda aos interesses do pai, Camilo determinou, como linha estrutural do desenvolvimento da acção, o trajecto biográfico de Rui Gomes de Azevedo, com as transformações que vai sofrendo ao longo do lapso temporal em que se desenrola esse trajecto. Os efeitos dramáticos retirados da relação entre Rui e Leonor, o vector principal da acção, são combinados com aqueles que o autor extraiu de outras linhas da acção: a relação entre Rui Gomes e a mãe, que morre na angústia de julgar o filho morto; a relação entre Rui e o fiel criado Vasco, com quem se reencontra tantos anos depois da separação; a atormentada relação entre Leonor e o marido, João Esteves Cogominho; e a relação de Rui consigo próprio e com a pátria — tornam o romance “profundamente sentimental, profundamente dramático” (CASTRO 1914: I, 77).

Tal como noutras narrativas, o autor conduz a intriga no sentido de uma convergência final que proporcione o reencontro e o reconhecimento dos protagonistas. Esse clímax é antecedido de outra cena de reconhecimento, entre Rui e o criado Vasco, que o “destino” juntou no mesmo espaço, a ilha Terceira. A força emotiva do lance é realçada, sempre num registo expressionista, através da descrição, numa acumulação de verbos, das reacções físicas que reflectem a comoção vivida pela personagem:

— Não temas que te acuse às justiças o teu senhor, o homem que se criou contigo. Olha bem em mim... Procura debaixo deste hábito Rui Gomes de Azevedo.

O preto pôs as mãos convulsivas, tartamudeou, trejeitou de quantos feitos se exprime o assombro, caiu de joelhos diante de Rui, e quedou-se, por largo tempo, mudo, empedernido. (OC VI, p. 315).

O clímax dá-se no reencontro entre os protagonistas, que as pressões económicas separaram para seguirem destinos paralelos, tornados comuns e convergentes pela expiação que foi a vida de ambos. Mais uma cena de reconhecimento, criada pela imaginação melodramática de Camilo, um “final cénico como os não tem melhor a nossa galeria dramática”, no dizer de Sérgio de Castro (1914: I. 76):

— Quê!... exclamou ela a gritos, cortados de pausas aflitivas. — Que visão... que voz.... é um sonho... Quem me falou a mim agora?

— Leonor! — voltou Rui Gomes, levantando-se. — Minha prima, entra perdoada no seio de Deus! As minhas dores ofereço em desconto das tuas. Não mas aceite o Senhor senão como angústias da tua alma. É Rui que te fala. É este ancião vestido de burel que te pede a quietação de espírito precisa para entrares no reino dos infelizes que a si mesmos se puniram... Vai, pobrezinha, vai repousar. Eu ficarei para te chorar um dia... e depois... até lá!

Leonor ouvira as últimas palavras, quando lhe alvorecia o crepúsculo do dia eterno. (OCVI, p. 328).

No *Amor de Perdição*, o sentimentalismo exacerbado, o carácter melodramático da acção, constituem objecto de autocrítica do autor, nos elementos paratextuais com que são apresentadas as edições posteriores do romance. No “Prefácio da Segunda Edição”, qualifica-o de “triste, sem interpolação de risos, sombrio, e rematado por catástrofe de confrangir o ânimo dos leitores, que se interessam na boa sorte de uns, e no castigo doutros personagens.” (OC III, p. 378). Anos mais tarde, no “Prefácio da Quinta Edição”, volta a sublinhar essas características, com um desdém que soa a falso: «O *Amor de Perdição*, visto à luz eléctrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. (...) Dizem, porém, que o *Amor de Perdição* fez chorar.» (p. 381).

Vejamos como os traços assinalados resultam do trabalho hipertextual, a partir daquela base formada essencialmente pelo registo prisional de Simão Botelho.

Para formar a diegese, o autor, preenchendo a lacuna documental, correspondente ao processo que gerou a transformação narrativa sofrida por Simão Botelho, amplificou,

como vimos, os dados hipotextuais, imaginando uma função cardinal constituída pelo crime de homicídio sobre Baltasar Coutinho. Essa acção é naturalizada como consequência do conflito imaginado por Camilo, segundo os moldes da novela passional. Do conflito, que tem como eixo a relação amorosa entre Simão e Teresa, extraiu o autor a maior parte da força dramática e da carga sentimental que caracteriza a acção, a qual se desenvolve no sentido de uma disjunção cada vez mais irremediável entre dois malogrados amantes, em consequência das peripécias representadas como reacção do herói aos obstáculos à realização do amor, sentimento que, associado à honra, se apresenta como principal móbil do agir de Simão, subjugado pela fatalidade que arrasta os amantes para a perdição. A emboscada de que Simão escapa com a ajuda de João da Cruz, a ida de Teresa para o convento, o assassinio de Baltasar, constituem momentos de tensão dramática, de movimento e de interesse romanesco com que o autor amplificou o esquema conflitual básico criado, e que complexificou ainda mais com a introdução da personagem Mariana, a perturbar e a enriquecer o esquema passional.

A partir dessa função nuclear que o crime tem na intriga, a narrativa evolui num ritmo mais lento, mas mais intenso do ponto de vista emotivo, constituindo as cartas um importante factor nessa intensificação passional. Inexoravelmente, a acção caminha para o clímax emotivo e dramático da separação definitiva: a célebre cena da partida de Simão para o degredo no momento em que, ao longe, Teresa lhe acena da janela do convento, pouco antes de desfalecer:

Viu agitar-se um lenço, e ele respondeu com o seu àquele aceno. Desceu a nau ao mar, e passou fronteira ao convento. Distintamente Simão viu um rosto e uns braços suspensos das reixas de ferro; mas não era de Teresa aquele rosto: seria antes um cadáver que subiu da clausura ao mirante, com os ossos da cara inçados ainda das herpes da sepultura. (OC III, p. 529).

O efeito melodramático da cena sai reforçado com a focalização centrada na personagem de Simão, donde decorre a visão de Teresa já como um cadáver, motivo típico da novela de tradição gótica. Em ritmo assim lento, prossegue a representação, sempre focalizada a partir do olhar de Simão Botelho, imprimindo à descrição intensidade subjectiva, através da dramatização do que a personagem viu e sentiu, numa agonia de

morte, que a comparação, usada pelo narrador para descrever esse olhar, realça, e que a notação temporal do anoitecer reflecte simbolicamente:

E, no entanto, Simão Botelho, como o cadáver embalsamado, cujos olhos artificiais rebrilham cravados e imotos num ponto, lá tinha os seus imersos na interior escuridade do miradouro. Nenhum sinal de vida. E as horas passaram até que o derradeiro raio de Sol se apagou nas grades do mosteiro. (OC III, p. 530).

E quando Simão passa de sujeito focalizador para objecto de focalização, o comandante, personagem secundária, é usado como mais um suporte de dramatização do *pathos*, num processo de duplicação subjectiva e emocional — o comandante vê e emociona-se com Simão, que manifesta a dor sentida na contemplação das estrelas: «Ao escurecer, voltou de terra o comandante, e contemplou, com os olhos embaciados de lágrimas, o desterrado, que contemplava as primeiras estrelas, eminentes ao mirante.» (OC III, p. 531).

A elipse criada pelo recurso à focalização atribuída a Simão Botelho relativamente ao definhar de Teresa, implica um segmento de narração intradiegetica atribuída à voz do capitão, para recuperar, em analepse, a informação suprimida, o que resulta, uma vez mais, na intensificação da subjectividade emotiva:

— Quando em Miragaia me contaram a morte daquela senhora, pedi a uma pessoa relacionada no convento, que me levasse a ouvir de alguma freira a triste história. Uma religiosa ma contou; mas eram mais os gemidos que as palavras. Soube que ela, quando descíamos na altura do Oiro, proferiu em alta voz: “Simão, adeus até à eternidade!” E caiu nos braços duma criada. A criada gritou, e outras foram ao mirante, e a trouxeram meia morta para baixo, ou morta, melhor direi, que nenhuma palavra mais lhe ouviram. Depois, contaram-me o que ela penara em dois anos e nove meses naquele mosteiro; o amor que ela lhe tinha, e as mil mortes que ali padeceu de cada vez que a esperança lhe morria. Que desgraçada menina, e que desgraçado moço o Senhor é! (OC III, p. 531).

A intenção de Camilo em sobrecarregar esta cena de sentido melodramático é comprovada pela divergência que o seu conteúdo factual representa relativamente às fontes documentais. Tenha apenas suprido informações que lhe faltavam, tenha transformado adrede esses dados, o certo é que Camilo usou a imaginação para obter uma cena que

confrangisse o ânimo dos leitores. Os documentos contradizem a versão de Camilo, como pôde comprovar Alberto Pimentel:

Por esses documentos oficiais se vê que o tio de Camilo partiu para a Índia, com mais 34 presos sentenciados a dez anos de degredo, a bordo da nau da monção de 1807, cujo nome era *Conceição e Santo António*. Esta nau tinha por comandante o capitão-tenente António José Freire, levava ao todo mais de duzentas pessoas, e largou do Tejo em 18, ou em qualquer dos dias subsequentes, de Abril daquele ano. (1915: 34).

Segundo o mesmo venerável biógrafo do romancista de Seide, o mais natural é a leva de degredados do Porto, em que se incluía Simão, ter seguido por terra até Lisboa (PIMENTEL 1915: 38), sendo, portanto, fruto da imaginação romanesca de Camilo a cena de despedida, tal como é puramente fantasioso todo o dramatismo em que o narrador representa a morte de Simão e de Mariana, como final trágico da novela. Explica Oldemiro César:

Um funcionário público de Nova Goa, professor e jornalista, director d’ *O Oriente Português*, o sr. José António Ismael Garcias, rebuscando no arquivo do antigo governo de Goa, encontrou documentos que provam que Simão Botelho chegou à Índia, com mais 34 presos, condenados a dez anos de degredo, a bordo da nau *Conceição*, que largou do Tejo em Abril de 1807, sob o comando do capitão-tenente António José Freire.

Não morreu, por consequência, a bordo, como no romance é descrito. (1947: 107-108)²⁵⁸.

A dramatização da história é duplicada pela dramatização do discurso, explicitamente marcado pela subjectividade do narrador, nomeadamente através das apóstrofes que dirige às personagens principais, comentando, como coro da tragédia grega, a dor por elas vivida, o carácter excepcional dos seus sentimentos e da sua tragédia:

Mais lágrimas que sangue deixaste, ó filha da amargura! Flores são tuas lágrimas, e do Céu me diz se os perfumes delas não valem mais aos pés do teu Deus que as preces de muita devota, que morre santificada pelo mundo, e cujo cheiro de santidade não passa do olfacto hipócrita ou estúpido dos mortais. (OC III, p. 484).

²⁵⁸ CÉSAR, Oldemiro (1947) – *Camilo e o Amor de Perdição*. Porto: Editorial Domingos Barreira, pp. 107-108. Alberto Pimentel esclarece: «Durante a viagem para a Índia apenas faleceu a bordo um único passageiro, o soldado Manuel Semedo, de Niza, condenado a 12 anos de degredo.» (1915: 36).

Aderindo afectivamente aos protagonistas da história narrada, como já preconizava Aristóteles (“Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das personagens] vivem as mesmas paixões”, *Poética*, 1455a. 1992: 127), a voz do narrador infiltra a narração de sentimentalismo, fazendo vibrar a sensibilidade do leitor, que assim se deixa envolver emocionalmente, num processo explicado por José Régio:

E se o efeito é conseguido mesmo quando sentimos (e nem sempre será difícil) a intenção do autor de nos envolver nas suas malhas e manhas, arrastando-nos a chorar ou a rir, a tomar partido, a entrar no palco, a enfileirar entre aqueles bonecos vivos, é porque também sentimos ser o autor a primeira vítima dos seus truques, talvez o mais pronto a vibrar com os mesmos seus meios de fazer vibrar. (1980: 96).

Tal característica da novela camiliana está em consonância com o registo romanesco que caracteriza a novela passional e romântica, em geral, tal como o descreve Maria Isabel Rocheta:

Na narrativa passional, o sentir do narrador constitui o principal estímulo da narração, urgindo a sua subjectividade, ainda que entendida como efeito ficcional, como a mola que impulsiona o contar. A focalização interventiva, patente no registo modalizador e valorativo do discurso, imprime sentidos ao narrado, expondo as relações axiológicas entre o narrador e a história: de uma palavra de quem conta depende o patético ou o ridículo de personagens e situações. O saber dizer, navegando no “*fleuve du tendre*”, insistindo na dor das personagens, sacralizando o seu sentir ao aplicar a realidades profanas elementos da tradição cristã, conduz ao saber ler, e na “voluptuosidade da dor” — cara a narradores, personagens e leitores da época — se consegue o patético-sentimental característico da novela romântica. (1997: 366)²⁵⁹.

Na *inventio* de *O Regicida*, Camilo não só trabalhou os elementos documentais de que dispunha no sentido de os organizar numa configuração diegética com base na unidade narrativa central, constituída pela tentativa de regicídio, integrada num desenvolvimento narrativo despoletado por um conflito centrado no triângulo Domingos Leite / Maria Isabel / D. João IV, como também intensificou o sentido dramático da acção, a partir da tensão que derivou da relação entre Domingos Leite e a filha, objecto do seu agir. Nessa

²⁵⁹ ROCHETA, Maria Isabel (1997) – «Narrativa passional». In: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.) – *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, pp. 365-367.

perspectiva, o autor explorou os momentos de maior concentração dramática e emocional, vividos pelo protagonista, tal como a despedida:

Ângela, sem perceber a profundidade do trance que ali se passava, abraçou-se na mãe, chorando. Domingos Leite cruzou os braços contemplando mãe e filha que se estreitavam em um abraço convulso como o estorcer de suprema angústia. Volvidos alguns segundos, disse com o desânimo de alma enfim soçobrada:

— Irei só. Tu ficas, Ângela. Deus não quer que o anjo de inocência vá nos braços dum pai homicida mendigar o pão de estranhos. Não deves ter quinhão do meu castigo, pobre menina!... Agora, peço de novo à sua compaixão... Maria Isabel... que leve sua filha, e me deixe só...

A esposa saiu com vacilantes passos, levando a menina à força. Domingos Leite voltou de novo a beijá-la, e impeliu-a brandamente para fora do quarto. Depois, correndo a língua da chave, voltou-se para um Senhor Crucificado, e disse mentalmente:

— Forças, meu Deus! Guardai-me os maiores tormentos para o desterro, e dai-me alento neste lance! (OC VII, p. 670).

A primeira vinda de Domingos Leite a Portugal, que, como vimos, é determinada, no romance, pelo desejo de ver a filha, cria mais um momento de intensidade dramática, com a revelação da ligação adúltera que Maria Isabel mantinha com o monarca português:

Nos beijos de Domingos Leite crispava o que quer que fosse análogo a um sorriso, como se as dores lancinantes da nevralgia facial lhe vibrassem os músculos labiais. O marquês contemplava-o. E ele, sem poder exprimir-se, exercitava com as mãos e cabeça uns gestos significativos de torvação. (OC VII, p. 712).

A angústia vivida por Domingos Leite Pereira, que o amor à filha tornava ainda mais dolorosa, é representada pelo narrador através da focalização da personagem do escudeiro, donde resulta, com o recurso à percepção dramatizada, uma maior intensidade emocional:

A espaços, o escudeiro encontrava-o com a face debruçada sobre os braços, amparando-se no bufete. Quedava-se o velho sofrendo a respiração para o ouvir dormir; e às vezes confundia os soluços com o alto respirar dum sono irrequieto. Outras vezes achava-o curvado sobre o espaldar do berço, com os olhos marejados a embeberem-se na almofada, enquanto o leitozinho se balouçava movido pela mão.

Neste lance temia o velho que seu amo enlouquecesse, parecendo-lhe muito mulherengo aquele acto de estar um homem acalentando um berço vazio. (OC VII, p. 717).

Depois, ao narrar o momento culminante da acção, a tentativa de regicídio, o narrador amplifica os dados hipotextuais. Através de um ritmo narrativo lento, faz aumentar a expectativa do leitor; num efeito de *suspense* criado pela dilação correspondente à descrição minuciosa dos preparativos, nos dois planos da acção — o da procissão de *Corpus Christi* e o da missão de Domingos Leite —, intercalada pela análise psicológica com que é realçada a angústia da personagem, agudizada pelas memórias da felicidade passada, e pelo contraste entre a festividade da circunstância e a dor individual. Expondo, uma vez mais, o sofrimento de Domingos Leite, o narrador dá ao texto a vibração emocional com que pretende atingir o leitor:

Domingos Leite, escutando a ressonância estrídula dos clarins e o tanger festivo dos sinos, foi ao passado buscar memórias da sua alma despedaçada, e todas viu em um relance aflitivo de olhos. Também ele tinha acordado alegre ao ruído daquelas músicas quando era moço e rico, feliz e amado. Também ele naquelas manhãs de luz e flores folgava de madrugar e passear as ruas de Lisboa, respirando o acre das espadanas e rosmaninho que verdejava o trânsito, por debaixo dos dosséis e grinaldas. Ainda no ano anterior, saíra ele àquela hora, depois de uma noite mal dormida, com a filhinha pela mão, e entrara na basílica, ensinando a criança a pedir a Deus por si e por ele.

Quanto mudado, oh desventura! Que voragem entre o secretário do marquês de Gouvêa e o determinado assassino de D. João IV! Como ele se contemplava na escuridade profunda de sua alma ao reflexo do gentil, do invejado mancebo que fora! (OC VII, p. 741).

A expressão da adesão emocional do narrador à personagem, própria do registo romanesco, fecha, em epifonema, o passo citado, como forma de fazer aderir também o leitor, movendo-o à empatia com o protagonista: «Que horrendíssimo doer não seria o do seu espírito, quando a cabeça lhe caía para o peito, e as mãos enclavinadas e trémulas comprimiam o pescoço, como se quisesse impedir que aos ouvidos lhe chegasse o regozijo daquelas toadas.» (OC VII, p. 741).

A narrativa prossegue, em ritmo lento, até ao ponto culminante da hesitação de Domingos, que, como vimos, o narrador atribui à visão da filha, neste enunciado carregado de sentido dramático, que se reflecte na enumeração polissindética e na repetição:

E, cravando nela os olhos, e arquejando em angústia que o lacerava com delícias, e ouvindo o coração que chamava por Ângela, sentiu-se cair, largar a arma, dobrar os joelhos, ajoelhar, ajoelhar de mãos postas, cobrir-se de lágrimas, e ouvir como dos lábios de um estranho: “Salva-me, ó filha, salva-me!” (OC VII, p. 746).

A morte de Domingos Leite, condenado pela tentativa de regicídio, é também pormenorizadamente descrita, de modo a suscitar a piedade do leitor, neste passo em que abunda vocabulário, sobretudo nomes e verbos, intensivamente conotador da violência e da tortura suportada pelo condenado:

Chegado ao Pelourinho, mandaram-no erguer, conduziram-no pela corda a um patamar de tabuado, no centro do qual estava um cepo de madeira escura pintalgado ainda do sangue dos conjurados de 1641 e de Francisco de Lucena. Domingos Leite estendeu os braços no cepo, e o carrasco decepou-lhe as mãos de dois golpes. A forca da Ribeira hasteava-se a distância de duzentos passos. Do Pelourinho ao patíbulo o supliciado revelou enormes dores nos estorcimentos dos braços que jorravam sangue em jactos fumegantes. O frade da agonia, lavado em lágrimas, murmurava-lhe tudo que o homem pode dizer em honra de Deus e esperanças do Céu.

Chegou o instante da piedade humana; o carrasco, balouçando-se-lhe nas espáduas, quando o corpo se inteiriçava pendente do triângulo, fez um gesto significativo de ter cumprido a justiça de el-rei D. João IV.

Faltava ainda o complemento da sentença.

O verdugo cortou a corda. O cadáver baqueou no tablado. E logo dois ajudantes do executor o esquartejaram em quatro partes que encravaram com cavilhas de ferro em uns altos postes arvorados em quatro pontos da cidade, os quais aí estiveram expostos até que a podridão aconselhou o queimá-los, e arrojá-los ao Tejo. (OC VII, p. 762).

Já sabemos que na *inventio* de *O Judeu Camilo* combinou fundamentalmente duas fontes, a partir das quais desenvolveu dois ciclos narrativos intersectados por uma relação desprovida de fundamento real — a ligação da família de Jorge de Barros e Sara Carvalho à família de Lourença Coutinho e João Mendes da Silva, pais de António José da Silva — e atravessados pelo motivo inicial da procura do tesouro escondido no Palácio da Bemposta.

O interesse romanesco do primeiro ciclo nasce do conflito que opõe a mãe, D. Francisca Pereira Teles, ao filho, Jorge de Barros, agudizado com a relação entre este e Sara Carvalho, e com a protecção dada por Luís Pereira de Barros, pai de D. Francisca, ao neto, a ponto de lhe confiar o anel com o segredo do esconderijo do cofre, o que ainda mais exacerbou o ódio da mãe ao filho, o desejo de vingança e a procura desesperada do tesouro. Todos estes elementos resultam da imaginação do autor, como forma de amplificar os dados hipotextuais fornecidos pelo documento transcrito no *Gabinete Histórico*. Deste ciclo narrativo são extraídos motivos romanescos que se prolongarão pelo ciclo seguinte: desde logo, o já referido motivo do tesouro escondido, que é retomado ao

longo da diegese, esgotando-se só no desfecho. Outro motivo central é o da perseguição inquisitorial dos judeus, que, começando por afectar Sara e Jorge, vai incidir sobretudo em António José da Silva e sua família, assunto do segundo ciclo narrativo da obra. Camilo, seguindo as fontes históricas, não deixou de explorar os efeitos dramáticos desse factor, dentro do objectivo de evocação histórica, ligada ao projecto desta obra como romance histórico, e de reprovação das injustiças cometidas pelo Santo Ofício, explicitamente assumida, na linha de outras narrativas históricas do autor centradas na mesma época.

Ao descrever a prisão de Lourença Coutinho, recorrendo sempre ao tópico do indescritível, realça o efeito psicológico que a torturou:

A prisão de Lourença Coutinho, nos cárceres do Rossio, foi das menos tenebrosas. Não obstante, a esposa dum marido amado e de três filhos estremecidos, desde a primeira hora em que foi arrancada aos braços deles, ficou num torpor de espírito, numa insensibilidade estuporosa, que parecia alheá-la de reflectir em sua miséria.

Não sei descrever aquela primeira noite. Lourença olhou para as trevas da noite como para a luz da sua primeira aurora nos cárceres da Inquisição: aqueles olhos, sempre abertos, pareciam ter cegado, ao mesmo tempo que a memória do passado se escurentara também. (OC V, p. 459).

Esta linha dramática vai atravessando a acção, para atingir o clímax com a segunda detenção de António José e a condenação à morte. Transborda de dramatismo a cena em que António José é surpreendido pelos familiares do Santo Ofício, graças à forma como o narrador explora o motivo da separação da filha e descreve as reacções emocionais de Leonor, em contraste com a aparente impassibilidade de António José:

Os brados redobravam interiormente, porque Leonor tinha ouvido dizer ao familiar: *As crianças ficam.*

(...)

Leonor girava em volta dos hóspedes, como para fugir-lhes, temerosa de que lhe arrancassem a filha. António José, a um canto da sala, encarava, num letargo de brutificação dolorosa, os movimentos frenéticos da mulher. Ninguém sabia nem podia ali consolar: choravam todos.

(...)

As damas rodearam Leonor, e ampararam-na. A criança expedia altos gritos. A mãe largou-a, ou por cuidar que a estava estrangulando no apertar dos braços, ou porque os sentidos lhe faltaram. Uma das senhoras passou a outra sala com a menina. (OC V, p. 640).

Descrevendo pormenorizadamente os momentos de cárcere de António José que precederam a sua execução, o narrador, ao mesmo tempo que vai concretizando a faceta histórica da narrativa, através da evocação, sempre bibliograficamente documentada, dos costumes e procedimentos habituais do Santo Ofício²⁶⁰, intensifica a vertente dramática da acção, caracterizando os efeitos psicológicos, que enfatiza mediante o recurso à preterição:

Leonor e Lourença tinham passado a noite juntas. Não nos arrojamos a bosquejar muito em sombra as presumíveis angústias das duas mulheres. A pena mais afeita a escrevê-las, ainda entre os dedos de Llorente e de Alexandre Herculano, cai desanimada. Esta ineficácia e incapacidade para descrições de agonias inenarráveis faz honra ao coração do homem. (OC V, p. 644).

Não falta também a apóstrofe, com que o narrador reage emocionalmente à morte de António José da Silva:

Quando chegou ao *Campo da Lã* ardiam já as achas resinosas da fogueira.
O mártir não as viu. Devia ir quase morto, porque escassamente o viram estrebuchar.
Seio do Altíssimo! Se te não abrisses àquela alma, criada ao bafejo da tua, que serias tu, Deus? Que serias tu, palavra? (OC V, p. 657).

Assim, o narrador vai fazendo da história narrada um libelo contra a Inquisição, nem que, para isso, deturpe a verdade histórica, não se contentando apenas em intensificar o dramatismo dos factos reais. É o que sucede com a relação que Camilo estabeleceu entre as obras do Judeu e a sua condenação às fogueiras da Inquisição, baseando-se, desde logo, numa das principais fontes de que se serviu para desenvolver a biografia de António José da Silva, o *Ensaio Biográfico-Crítico*, de Costa e Silva, que afirma:

É natural que a Inquisição tivesse em vista o poeta pelas censuras que aventurava nas suas peças contra o relaxamento do clero, e por tal, ou qual trecho do Anfitrião em que parece aludir ao mau tratamento que recebera nos cárceres: além disso a sua glória dramática devia criar-lhe invejosos, e os invejosos são sempre os inimigos mais temíveis, porque a inveja só cabe em almas vis, e estas nem se aplacam, nem escrupulizam nos meios de vingança. (1855: 330).

²⁶⁰ As notas de rodapé que proliferam nesta parte da narrativa cumprem essa função *matésica*, didáctica ou explicativa, assumida pelo narrador, que se apoia sobretudo na obra *A Inquisição de Goa*, várias vezes citada.

Camilo apresenta várias citações das obras do Judeu, a fim de amplificar e concretizar essa ideia, que, como explica Fernando Castelo-Branco, “não passa de fantasia” (1970: XII), mas que, sobre proporcionar a evocação da actividade literária do protagonista, no âmbito da dimensão histórica da narrativa, permite explorar uma visão negativa do Santo Ofício e a linha dramática de conflito com a personagem principal; o narrador apresenta a reacção inquisitorial como vil, motivada pela inveja, que gera o desejo de vingança. Compreende-se, nesse sentido, que o narrador estabeleça um contraste entre os aplausos que o povo tributava às peças do Judeu e as censuras com que os inquisidores procuravam acoimá-las:

Não se vos depara frase ambígua nem expressão bifronte no longo drama: os celerados, porém, escavaram, escavaram até poderem mostrar intenção ofensiva e atentatória da religião cristã. Sem embargo, porém, da parcialidade odienta, os aplausos excederam as ovações passadas. (OC V, p. 595).

Estabelecendo e explorando essa ligação entre a obra e a condenação de António José da Silva, o narrador reforça a perspectiva de vitimização do Judeu, que chega a apelidar de “mártir”. A inveja suscitada pela glória literária seria, aliás, um motivo pessoalmente caro a Camilo.

A forma como o romancista utilizou a personagem de Duarte Cottinel Franco resultou também no enriquecimento da linha central da diegese, a biografia do Judeu, e na exploração de factores romanescos e dramáticos. É essa personagem que faz retomar o motivo do tesouro, que o autor liga à denúncia ao Santo Ofício, como traição de Cottinel, cujo fazer é totalmente determinado pela cupidez argentária. E se o narrador procura neutralizar a crítica virtual do leitor à falta de verosimilhança da personagem é porque está consciente da sua exploração como factor romanesco:

As pessoas não lidas nas mais repulsivas páginas que temos da história da humanidade; as que não viram ainda nem coraram de ver os irrefutáveis e imorredouros livros de Alexandre Herculano acerca da Inquisição em Portugal, desculpavelmente malsinam de inverosímil o carácter de Duarte Cottinel. Faz-lhes honrosa repugnância tão extremada infâmia, quando o intento e fito dela é aferrar dum cofre recheado de riquezas por cima da torrente de lágrimas e sangue duma família, por cima duma fogueira que derrete as carnes e pulveriza os ossos do possuidor do tesouro. (OC V, p. 634).

Essa personagem proporciona ainda, como vimos, um desenvolvimento romanesco, com o seu regresso como D. Pablo de Burgos, o reconhecimento por parte do antigo alcaide da Inquisição, e a morte, numa cena de movimento, em que o narrador cruzou a diegese com o acontecimento histórico do terramoto.

Outra personagem que permitiu alargar a diegese é Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira, de quem o narrador pretende traçar a biografia, entrelaçando-a com a do Judeu, através de uma relação de amizade desprovida de fundamento histórico, como defende Aquilino Ribeiro. (1922: C)²⁶¹. Em primeiro lugar, esta personagem, cuja obra *Amusement Périodique* foi o principal suporte documental para o autor, tem a importância de, sendo coeva, fornecer muitos elementos para a exploração da vertente histórica da narrativa, tal como confirma o narrador quando a essa fonte se refere, em rodapé, como “os dous preciosos volumes de que vou colhendo estes pormenores interessantíssimos, não só pelo que respeita à vida do Cavalheiro de Oliveira, senão que de costumes, crenças e viver daquela geração, tão corrompida quanto fanática.” (OC V, p. 474). A sua utilização carecia, no entanto, de uma ligação à linha principal da diegese. Tal ligação imaginou-a Camilo como relação de amizade entre as duas personagens. Daí extraiu ainda elementos dramáticos e romanescos, puramente fantasiosos: é o caso do episódio da vingança sobre o denunciante Bartolomeu Lobo; e é também o caso de outra intersecção entre as duas linhas diegéticas, quando Camilo põe o Cavaleiro de Oliveira em Valhadolide²⁶², onde Leonor Carvalho e a mãe são presas pela Inquisição, daí decorrendo a paixão da prometida de António José pelo amigo deste, mais um factor de romanesco, com que a diegese foi servida. As restrições ficcionais impostas pela personagem histórica do Cavaleiro de Oliveira, de que Camilo não fez caso nos pormenores que não quadravam à integração ficcional da personagem na diegese, levaram-no, no entanto, a pôr termo a essa paixão, repondo a diegese no trilho da história, através do casamento de Francisco Xavier com D. Ana Inês de Almeida, e o de António José com Leonor.

²⁶¹ Para Aquilino, “é temerário afirmar que um soubesse da existência do outro”. (RIBEIRO, Aquilino 1922 – [Prefácio]. In: OLIVEIRA, Cavaleiro de – *Recreação periódica*. Tomo I. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, pp. I-CXVIII).

²⁶² Segundo Aquilino Ribeiro, “se são certos os amores do cavaleiro com a boémia, apenas uma vez esteve em Madrid, jornadeando pela Extremadura.” (RIBEIRO 1922: CI).

Ramalho Ortigão, ao caracterizar a obra do romancista de Seide, tem esta afirmação, que me parece muito pertinente para perspectiva genética que estamos a desenvolver:

Dada uma aventura de amor, de desenlace cómico ou trágico, envolvendo uma paixão profunda, prestando-se a cavaleiros desenvolvimentos de capa e espada, — uma violação de clausura, um escalamento de jardim, uma cavalgada, uma espera, um homicídio, um rapto, com um ou dois personagens burlescos sobre os quais se descarreguem os sarcasmos, — ele narrará essa aventura. (1983: XLIII-XLIV).

Diríamos que, “dada uma aventura”, mesmo sem aqueles ingredientes, Camilo narrará essa aventura, transformando-a numa história de amor profundo, fundamentalmente de “desenlace trágico”, com “desenvolvimentos de capa e espada”, isto é, numa história plena de romanesco.

Se em todos os casos estudados, o romanesco constituiu um factor determinante na construção da diegese, noutras efabulações, porém, é notória uma tendência contrária, o anti-romanesco, de acordo, aliás, com a dicotomia tipicamente camiliana entre romantismo e realismo. É sobretudo na fase dita “realista” que o autor, na construção da diegese, denota essa tendência, que chega a ser tematizada no discurso metanarrativo do narrador. A novela “A Morgada de Romariz” exemplifica esse aspecto. Embora o romanesco da acção esteja presente na primeira parte, onde o motivo do dinheiro escondido tem um papel importante no desenvolvimento da diegese, a segunda parte, centrada nos amores da Morgada, foi efabulada no sentido contrário àquele que inicialmente seria de prever, de acordo com o quadro intertextual da novela camiliana. Estamos aqui perante um efeito de “surpresa enciclopédica”²⁶³, ou seja: o conflito entre o pai e a filha, em vez de levar às consequências trágicas típicas do romanesco sentimental, dissolve-se com a desistência de Felizarda, que decide repudiar José Hipólito e aceitar o casamento com Francisco José Alvarães, para felicidade do pai.

Ao apresentar a história em retrospectiva, a partir da situação final que o narrador pôde testemunhar, Camilo procede à habitual inculcação da verdade, estratégia ao serviço da qual foi anexada a história real de António da Costa Araújo, colhida no tomo XIV do

²⁶³ «Le récit contredit des prévisions construites à partir d’attentes conventionnelles.» (BARONI 2007: 305).

Theatro de Manoel de Figueiredo, e atribui-lhe uma interpretação: «Quanto a filosofia, este acontecimento pareceu-me assaz chocho; eu pelo menos não lha encontrei, por mais que virasse do carnoz os personagens do processo.» (OC VIII, p. 133). Ora, esse sentido “antifilosófico”, que o narrador deduz da história, como se ela fosse real, está na base da *inventio* e do desfecho que lhe preparou. E quando o narrador diz que nesta novela “não há filosofia nenhuma” (*ibidem*), está a realçar a atitude anti-idealista ou anti-sentimental que determinou o desenvolvimento da história, a partir da sua focalização na intriga amorosa protagonizada por Felizarda, e que se reflecte no discurso axiológico e avaliativo do narrador. Prevaleceu aqui a “verdade romanesca” sobre a “mentira romântica”, concretizando-se a a “dessacralização do amor ideal e dramático” (MARTINS 2010: 92).

Capítulo 5

“A defesa de alguma ideia moral”: estruturas axiológicas

No *Amor de Perdição*, comentando a situação aflitiva em que se encontrava Simão Botelho, quando convalescia em casa de João da Cruz, agravada pela falta de dinheiro, o narrador reflecte em registo metaliterário de tom sentencioso:

Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os romancistas que a matéria é baixa e plebeia. (...) Disto é que os mestres em romances se escapam sempre. Bem sabem eles que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequim, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto, e o outro foge também, porque não tem que fazer com ele. A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. (OC III, p. 448).

Paradoxalmente, esta aparente infracção ao código do romance é exibida pelo narrador justamente para fazer sobressair a dignidade de Mariana, que, num acto de desprendimento e de amor a Simão, abre mão do parco aforro de que dispunha para a compra de uns bezeros, ajudando o malgrado hóspede, que aceitou o dinheiro, pensando que provinha da mãe. O que neste momento, porém, nos interessa é sublinhar o princípio enunciado pelo narrador no passo citado, segundo o qual a construção do herói do romance exige, por uma espécie de *decorum* retórico, a atribuição de predicados e acções que lhe confirmem elevação moral.

Ora, o cotejo entre os dados factuais e a construção ficcional da personagem de Simão Botelho demonstra como o autor desenvolveu esse trabalho também no sentido de dignificar o seu herói, iluminando-o com a aura poética e trágica de um romântico desgraçado. Como observa Aníbal Pinto de Castro, “de um jovem brigão e arruaceiro, Camilo fez um exemplo acabado de generoso herói romântico.” (CASTRO 1983: L). Tal

processo de valorização axiológica da personagem realiza-se quer indirectamente, através das acções que lhe são atribuídas, quer directamente, através de juízos avaliativos associados à subjectividade do narrador ou à subjectividade de outras personagens.

Quanto às acções, a mais importante transformação diegética operada por Camilo, com consequências para a valorização do herói, foi a já explicada forma como o autor justificou a condenação do protagonista ao degredo. A tentativa de homicídio praticada a 3 de Agosto de 1804, em Viseu, por Simão Botelho, ajudado por “um tal José Jerónimo, sujeito de ruins costumes e péssima fama” (PIMENTEL 1915: 24) foi substituída no romance pelo homicídio de Baltasar Coutinho, em defesa da honra. Não é que Camilo escondesse os “maus precedentes, que tinham chegado a causar terror em Viseu, e as más companhias que ele procurava.” (*idem*). Pelo contrário, no início do romance não deixa de realçar o carácter arruaceiro e o génio sanguinário da sua personagem, que “emprega em pistolas o dinheiro dos livros, convive com os mais famosos perturbadores da Academia, e corre de noite as ruas insultando os habitantes e provocando-os à luta com assuadas.” (OC III, p. 394-395). E o episódio do desacato, em que Simão espalhou o terror em Viseu, ao quebrar cântaros e cabeças à volta do chafariz, não faz mais do que ilustrar essa faceta do herói. Mas esse realce serve, justamente, para fazer sobressair a transformação miraculosamente operada pelo amor a Teresa de Albuquerque, motivação relativamente à qual estão mudos os documentos, os quais apenas dizem “que ele foi criminado pelo estropiamento que praticou com um tiro da sua carabina ou clavina na pessoa do criado de um indivíduo de Viseu.” (AZEVEDO 1908: 9). A metamorfose é sublinhada pelo narrador: «No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. (...) Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o sequestrava da vida vulgar.» (OC III, p. 399). Procurando naturalizar a “maravilhosa mudança”, o narrador acrescenta: «Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezassete anos.» (p. 399). No final do capítulo, volta a sublinhar a transformação, realçando a causa dela e os valores positivos que passaram a nortear a personagem: «No seguinte capítulo se diz minuciosamente a peripécia que forçara a filha de Tadeu de Albuquerque a escrever aquela carta de

pugentíssima surpresa para o acadêmico, convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus pelo amor.» (OC III, p. 401).

Se o último passo transcrito procura tornar verosimilhante o que aconteceu, serve ao mesmo tempo de indício naturalizador do futuro comportamento de Simão, todo ele motivado pelo amor, pela honra, pela dignidade, na relação com Teresa, na relação com Mariana, na relação com João da Cruz. Apesar de o narrador, ainda há pouco, se desculpar por lhe atribuir preocupações de ordem material, mais à frente, quando já detido, Simão ostenta a sua elevação moral, replicando aos conselhos do juiz de fora em procurar junto do pai ajuda para a subsistência: «— Vossa Senhoria está-me julgando um miserável, a quem dá cuidado saber onde há-de almoçar hoje.» (OC III, p. 474). Mas é na boca da personagem do desembargador Mourão Mosqueira que, em diálogo com Tadeu de Albuquerque, surge um juízo avaliativo perfilhado pelo narrador, resumindo a perspectiva valorativa do herói:

Esse infeliz moço, contra quem o Senhor solicita desvairadas violências, conserva a honra na altura da sua imensa desgraça. Abandonou-o o pai, deixando-o condenar à forca; e ele da sua extrema degradação nunca fez sair um grito suplicante de misericórdia. Um estranho lhe esmolou a subsistência de oito meses de cárcere, e ele aceitou a esmola, que era honra para si e para quem lha dava. (...) Disse-me que não pedia nada a quem consentiu que os delitos de seu coração e da sua dignidade e do pundonor do seu nome fossem expiados num patíbulo. Há grandeza neste homem de dezoito anos, Senhor Albuquerque. (OC III, p. 495).

Para Camilo, a desgraça nobilita os amantes, e aquilo que o narrador diz acerca da distinção de Teresa (“A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da sua desgraça.”, p. 409) di-lo também em relação a Simão, uma vez mais pela voz do desembargador Mourão Mosqueira, agora em diálogo com Manuel Botelho: «É um doido desgraçado com sentimentos nobilíssimos!» (p. 506). Segundo a visão do romancista, “o sofrimento, o remorso, a expiação cruciante do pecado de fruir na Terra a glória de um amor ultraterreno é que resgata (mais do que isso: é que assinala) as almas eleitas” LOPES 2007a: 27)²⁶⁴.

²⁶⁴ LOPES, Óscar (2007a) – «Camilo Castelo Branco». In: IDEM – *Ensaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 17-36

A mesma personagem, naquele diálogo com Tadeu de Albuquerque, tem uma fala que nos introduz noutra aspecto deste processo de valorização a que Camilo submeteu a personagem principal:

E, se sua filha casasse com o filho do corregedor de Viseu, pensa acaso Vossa Senhoria que os seus brasões sofriam desdouro? Não sei de que século data a nobreza do Senhor Tadeu de Albuquerque, mas do brasão de Dona Rita Teresa Margarida Preciosa Caldeirão Castelo Branco posso dar-lhe informações sobre as páginas das mais verídicas e ilustres genealogias do reino. Por parte de seu pai, Simão Botelho tem do melhor sangue de Trás-os-Montes, e não se temerá de entrar em competências com o dos Albuquerque de Viseu, que não é decerto os dos “Albuquerque terríveis” de que reza Luís de Camões... (OC III, p. 496)

Alberto Pimentel, Oldemiro César, Aníbal Pinto de Castro, baseando-se nos dados apurados por Pedro de Azevedo, não deixaram de sublinhar como Camilo procedeu à elevação social da família de Simão, apresentando o pai como “fidalgo de linhagem, e um dos mais antigos solarengos de Vila Real de Trás-os-Montes”, e a mãe como uma “dama do Paço”, “filha dum capitão de cavalos, e neta de outro” (OC III, p. 389). Segundo as provas documentais coligidas por Pedro de Azevedo, todos esses dados carecem de fundamento, sendo, no entanto, importantes para a composição da personagem principal, como sublinha Aníbal Pinto de Castro (1983: LI). Desse modo, mais realçado sai o contraste entre Simão e a família, que começa logo por gerar um conflito familiar, devido às companhias da plebe que o filho de D. Rita elegia em Viseu: «Se D. Rita lhe censura a indigna eleição que faz, Simão zomba das genealogias, e mormente do general Caldeirão que morreu frito. Isto bastou para ele granjear a malquerença de sua mãe. O corregedor via as coisas pelos olhos de sua mulher, e tomou parte no desgosto dela, e na aversão ao filho.» (OC III, p. 395). Por outro lado, maior se torna o significado da ligação de Simão à família de João da Cruz e da renúncia aos meios e influências que os pais acabaram por lhe proporcionar. Mas o que mais sobressai é a valorização da nobreza da alma, a nobreza dos desgraçados que se perdem por amor, em contraste com a nobreza de sangue. Por isso, Teresa, que também era fidalga, se distingue como heroína romântica; por isso, Simão é considerado “um doido desgraçado com sentimentos nobilíssimos” (p. 506); por isso, João da Cruz (“Deus terá descontado nos instintos sanguinários do teu temperamento a nobreza

de tua alma!”, p. 513) e Mariana, gente humilde, são elevados ao nível de Simão e de Teresa.

A origem deste princípio de valorização dos protagonistas através da elevação social poderemos, de certo modo, radicá-la em Aristóteles, para quem uma das diferenças entre a tragédia e a comédia é que “procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.” (*Poética*, 1498a, 1992: 105). Nessa perspectiva, a epopeia assemelha-se à tragédia: «A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso.» (*Poética*, 1449b, 1992: 109).

Assim se compreende que, sobretudo em narrativas caracterizadas por uma dimensão trágica, o autor tenha construído as personagens principais atribuindo-lhes ascendência nobre, para lhes calçar o coturno da tragédia. Assim aconteceu, como vimos, no *Amor de Perdição*; assim aconteceu em *A Sereia*. Aqui, o protagonista foi objecto de uma valorização diegética, que lhe deu uma maior consistência como personagem, a qual Camilo identificou com Gaspar de Vasconcelos, “filho [natural] dum rico fidalgo” (OC V, p. 18), que o destinara ao casamento com uma sobrinha, condição *sine qua non* para o tornar sucessor dos vínculos. A transformação hipertextual de valorização da personagem pela nobilitação social é, contudo, mais evidente na protagonista feminina. Posto que no manuscrito a personagem se apresente como filha de um pai que “serviu ao rei muitos anos na Infantaria e morreu no posto de ajudante” (COSTA 1930: 21), Camilo, ao identificar o pai com “o capitão de cavalaria Fernão Casado Godim, neto do doutor Marçal Casado, o qual fora irmão duma celebrada viúva de quem rezam as crónicas dos heroísmos portugueses” (OC V, p. 13), não está apenas a explorar um efeito de veracidade, senão também a atribuir à “Sereia” uma origem mais ilustre e gloriosa. Essa perspectiva é, aliás, desenvolvida diegeticamente. A condição social de Joaquina Eduarda, que no início da acção, vive em Amarante, na companhia da irmã e do cunhado, o magistrado António de Sousa Pereira, permite ao autor estabelecer a ligação entre a acção e o quadro histórico da inauguração do teatro lírico no Porto, aonde concorreram “as famílias mais gradas da cidade do Porto, no dia 15 de Maio de 1762” (OC V, p. 6). É também a condição fidalga de Joaquina que justifica o zelo do irmão, o padre Sebastião, com quem ela inicialmente vivia: “O irmão, algum tanto desvanecido com a fidalguia de seus avós, apenas aceitava a

convivência de pessoas da sua plana.” (p. 19). E assim ganha maior relevo a recusa de Joaquina às pretensões de fidalgos fascinados com os seus encantos e com a beleza da sua voz, quer os que frequentavam a casa do juiz de fora de Amarante, o qual “desejaria que ela se não dificultasse ao galanteio de rapazes fidalgos e ricos” (p. 16), quer os que frequentavam a residência do padre Sebastião, de que o narrador destaca, em parêntese narrativo, um, “dos Correias de Lacerda, senhores de Farelães, e que teve um tio secretário de Estado” (OC V, p. 62). No primeiro caso, a insensibilidade de Joaquina Eduarda faz sobressair a força da paixão com que abrirá o seu coração ao filho de Pedro de Vasconcelos e a fatalidade que esse amor irá representar; no segundo caso, faz sobressair a constância, a coragem, a inflexível perseverança num amor que ela já sabia dificultado por muitos obstáculos. Por isso, o narrador, ao caracterizar um momento em que o ânimo de Gaspar se quebrava perante as vicissitudes, “repreende-o” desta forma: «O desvairado moço não via ali naquele leito a mulher que tantos maridos ilustres desviara com o seu desdém para guardar-lhe para ele, e incondicionalmente, um coração com todas as fibras intactas» (OC V, p. 96). E a desgraça para onde fatalmente foi arrastada Joaquina Eduarda mais plangente se torna, quando nada lhe faltava para levar uma vida de tranquilidade.

Vemos já como a nobilitação social da protagonista acompanha a valorização ética com que o narrador lhe enobreceu a alma. Algumas transformações hipertextuais atestam essa intenção. Em primeiro lugar, ao transformar o desfecho da história, dando-lhe o final trágico que ela não tem no manuscrito, o autor dá à personagem a grandeza e a distinção dos grandes amorosos e desgraçados, sendo a loucura, motivo ausente no hipotexto, o primeiro passo nesse processo de engrandecimento trágico. Tal desfecho significa, aliás, que o narrador rejeitou o motivo da prostituição, que constitui o estado de degradação em que caiu a protagonista da história do manuscrito. Nessa perspectiva também se percebe que outro motivo hipotextual que teria de merecer a supressão fosse o da relação homossexual em que, na história original, a protagonista se deixou envolver, no convento.

No mesmo romance, outro exemplo deste processo de elevação social das personagens é-nos oferecido pela forma como o autor trabalhou as personagens secundárias que constituem a família portuguesa que em Sevilha deu guarida aos amantes fugitivos. Ao concretizar a informação vaga do manuscrito, Camilo procedeu a uma

valorização social, que acompanha uma valorização diegética, a qual se traduz numa valorização moral dessas personagens. Essa família, com efeito, tem um papel importante na protecção dos dois amantes e, sobretudo, de Joaquina Eduarda, a partir da separação, tratando-a com o desvelo de filha, cuja desgraça procuraram evitar com uma nobreza de alma à altura da nobreza de classe, o que leva o narrador a emitir este juízo positivo sobre Francisco da Cunha: “magnânimo beirão, o tipo que ainda se não perdeu dos lusitaníssimos fidalgos daquelas montanhas, gente dum coração tão à flor dos lábios e tão lavada alma, que não os vedes sem estranheza, nem os deixais sem saudade.” (OC V, p. 129).

A valorização ética da personagem principal constituiu o princípio orientador da transformação hipertextual que deu origem à diegese representada em *O Regicida*. Essa dignificação moral do protagonista, Domingos Leite Pereira, é obtida graças ao trabalho de transformação pragmática dos dados hipotextuais com que Camilo estruturou a diegese, resultando também das transformações a nível da motivação do protagonista relativamente ao núcleo histórico central no enredo, a tentativa de regicídio sobre D. João IV. De um venal traidor à pátria, “Domingos Leite Pereira, indigno de haver nascido na nobre e leal vila de Guimarães, que sempre abominará tão monstruoso aborto” (BRANDÃO 1647: f. 2), Camilo fez um homem cheio de dignidade e honra; de um criminoso covarde fez um desgraçado, vítima de uma estrela funesta e do malévolo comportamento do rei D. João IV.

Para alcançar esse objectivo, o romancista, dilatando o núcleo histórico que serviu de base inventiva ao enredo, explorou os seus antecedentes, introduzindo, como atrás explicámos, uma função cardinal, fruto da sua imaginação, constituída pela relação adúltera entre o Rei e Maria Isabel, esposa de Domingos Leite²⁶⁵, relação com a qual o narrador procura justificar todo o agir do protagonista, dando-lhe um sentido moralmente positivo, essencial para o processo de inversão ou reabilitação axiológica que pretende para a personagem. Outras transformações hipertextuais foram introduzidas a nível pragmático, nos antecedentes da acção principal, com vista ao mesmo efeito semântico fundamental de valorização axiológica do protagonista. Em forma de sumário, são apresentados alguns factos que contribuem para uma caracterização positiva de Domingos Leite, realçando, em

²⁶⁵ «(...) inventou o episódio do galanteio real elevando a sua Maria Isabel, que é afinal Maria Bernardes, a amázia teúda do monarca.» (SEQUEIRA 1923: 105-106).

primeiro lugar, o seu patriotismo.²⁶⁶ Graças à sua imaginação, o autor liga-o aos tumultos de Évora, e envolve-o noutros episódios da conspiração política contra o domínio castelhano, atribuindo-lhe a disponibilidade para “entrar no segundo andar do Paço da Ribeira, cujos corredores conhecia, e apunhalar na sua própria câmara Miguel de Vasconcelos” (OC VII, p. 633), bem como “a melindrosa missão de ir a Madrid prevenir alguns fidalgos afectos à restauração” (p. 633). Tudo isso visa encarecer o patriotismo de Domingos Leite Pereira e a lealdade a D. João IV, que começa por se lhe mostrar reconhecido:

O rei estimava Domingos Leite Pereira, já pelos corajosos serviços que lhe prestara nos passos anteriores à sua aclamação, principalmente nos tumultos de Évora e recovagem dos recados a Madrid e a Vila Viçosa, já pelos créditos em que o trazia abonado o seu ministro e mordomo-mor marquês de Gouvêa. (OC VII, p. 660).

Ao fazê-lo, o autor, ao mesmo tempo que pretende ilibar de anti-patriotismo Domingos Leite pela tentativa de regicídio, procura evidenciar a atitude injusta de D. João IV, que, sobre retirar a protecção a quem tanto se lhe dedicara, ainda o atraçou, tomando-lhe a esposa como sua amante. Nesse sentido, o cargo de escrivão do cível, secretário do mordomo-mor, com que o monarca remunerou os serviços de Domingos Leite, e até a oferta de uma baixela de prata²⁶⁷, pormenor fantasiado por Camilo²⁶⁸, constituem elementos que mais fazem realçar, por contraste, a má conduta do Rei, a ingratidão e a injustiça da sua atitude, quando retira ao seu leal servidor a protecção que, aliás, começou por lhe prestar, ao mandar suspender a devassa relativa ao crime de homicídio sobre o padre Luís da Silveira.

Esse episódio do homicídio do padre Luís da Silveira, ainda que atestado pelos documentos, não deixou de receber um investimento semântico e retórico na perspectiva da dignificação moral da personagem, ou, pelo menos, de atenuação do efeito contrário. Apesar da responsabilidade de Domingos Leite no homicídio, convinha ao autor incluir

²⁶⁶ «Camilo procurava elevar o seu herói arvorando-o em patriota extreme, pronto a arriscar a pele em defesa do futuro D. João IV.» (SEQUEIRA 1923: 99).

²⁶⁷ «Domingos Leite Pereira foi presenteado com rica baixela de prata pelo rei, quando alfaiava a sua casa no sítio chamado o Salvador.» (OC VII, p. 637).

²⁶⁸ «A oferta da baixela de prata por D. João IV parece-me altíssima fantasia de Camilo.» (SEQUEIRA 1923: 100).

esse facto na diegese, pois vinha de molde a explicar a fuga do protagonista para Espanha. Camilo, porém, desenvolveu a motivação desse crime como reparação da honra de um marido brioso, e vai mesmo ao ponto de transformar as fontes, pondo na mão de Roque da Cunha o golpe fatal com que o padre Luís foi assassinado. A ilibação de Domingos Leite, que o narrador pretende inculcar ao leitor, mostra-se ainda na forma como, primeiro, através da análise do conflito interior vivido pela personagem, distende os momentos que antecederam o crime, cuja consumação apenas testemunhou, ao longe, precisamente enquanto se debatia entre o impulso de marido ultrajado e a hesitação de ser humano imaculado:

Domingos Leite retraiu-se para o escuro de um arco sotoposto ao colégio jesuítico de S. Patrício, e acantou-se no ângulo mais convizinho da passagem. O quarto de hora, que seguiu esta emboscada traiçoeira, arrastou-se vagaroso e dilacerante por sobre a alma ainda imaculada daquele homem, que se via precipitado a um tal feito que nem a vaidade nem o pundonor justificavam bastantemente a matar um homem desconhecido, que não o ultrajara, que era inocente nas suas angústias de marido e amante vilipendiado. Era atroz. Mas esse homem, ébrio ou infame, proferira com fatuidade o nome de Maria Isabel, conspurcando-lhe a fama, e assoalhando a desonra do marido ao cevo dos seus muitos inimigos, invejosos do património da esposa ou do rendoso ofício com que el-rei lhe premiara inteligentes serviços. (OC VII, p. 655).

E, depois de consumado o homicídio, é em dilacerante arrependimento que o narrador apresenta o estado de espírito de Domingos Leite:

— Porque saí eu da tua sombra, meu pobre pai, que a estas horas dormes serenamente no regaço da honra!... Bem me dizias tu, minha santa mãe, que eu fazia mal em deixar a casa, onde nunca chorara alguém até à hora da minha partida... para este inferno em que estou penando! (OC VII, p. 658).

De mais a mais, Domingos Leite nunca deixou que o orgulho de marido vingado se sobrepusesse ao amor de pai, que o obrigava à discrição para poupar a filha da ignomínia; a fim de valorizar esse facto, o narrador não se coíbe de desmentir o Rei, que, quando procurava conquistar as graças de Maria Isabel e desviá-la da intenção de pedir perdão ao marido, lhe diz que Domingos Leite se jactava em Madrid pelo acto brioso de ter assassinado o amante de sua mulher:

Mentira o Rei quando afirmara que Domingos Leite se pavoneava de desmanchar sua honra de marido, matando directa ou indirectamente o padre. Nunca ele articulou o nome da mulher, nem consentiu de boa feição que lhe aludissem aos motivos da fuga. A Roque da Cunha rogava que não deslustrasse o nome de sua inocente filha, divulgando as afrontosas desventuras da mãe. (OC VII, p. 701).

Onde, porém, o autor mais procurou ilibar o seu herói foi na motivação da tentativa de regicídio. Procedendo a uma operação de *transmotivação*, Camilo tentou retirar qualquer tipo de objectivo político às três vindas de Domingos Leite a Portugal, mesmo na segunda, onde era historicamente incontestável que a sua personagem perpetrara uma tentativa falhada de regicídio. Em vez das motivações de ordem política, que as fontes históricas explicam, pelo envolvimento de Domingos Leite com ministros de Filipe IV e fidalgos portugueses homiziados em Espanha, Camilo arranhou motivações de ordem pessoal e sentimental. Para marcar bem a sua indiferença aos planos políticos, o narrador apresenta-o em Madrid como um exilado, excruciado, na solidão, pelas saudades da filha, o único motivo da sua vida: «O meu prazer, se algum posso haver neste mundo, é a obscuridade, a solidão, o chorar tudo quanto perdi, e mais que tudo uma filha, que era toda a minha vida, e brevemente me será a morte...» (OC VII, p. 674-675).

E assim o narrador faz questão de demarcar o drama pessoal de Domingos Leite do contexto histórico-político:

Em horas de desalento, a só no seu retiro, escrevia cartas ao marquês de Gouvêa, todas alheias da guerra travada entre as duas nações no mais alto ponto de encarniçamento. Eram lástimas de pai, por onde se transluzia a esperança de apiedar com elas D. João IV. (OC VII, p. 703).

Para o eximir da pecha de traidor à pátria, o narrador releva a sua indiferença às maquinações políticas que se desenrolavam em Madrid. O seu conflito com D. João IV é sempre representado como pessoal e não como político:

A fidalguia rodeava-o de atenções, sem o desengolfarem da sua tristeza, nem, sequer, o moverem à cortês condescendência de negar a legitimidade de D. João IV. Roque reprovava-lhe a ingratição, a falta de tino político, e o perigo em que ele se expunha de não ter amigos em Portugal nem em Castela. Respondia então o desterrado que os recursos de seu pai tanto lhe davam um pão negro em Madrid como em qualquer outra parte do mundo, e que tanto lhe fazia estar ali como em outro ponto da terra, pois, fora de Portugal, toda a terra lhe era exílio. (OC VII, p. 701-702).

A primeira vinda, cuja justificação os documentos não apresentam, explicou-a Camilo com o desejo de buscar a filha, apoiado pelo cristão-novo Francisco Mendes Nobre, com quem se cruzou em Madrid. A segunda incursão é realmente com o objectivo de matar o Rei, mas devido a um impulso de honra, próprio de um marido traído, um desejo de vingança que secundariza o carácter político da empresa, apenas aceite porque lhe proporcionava os meios à concretização do intento principal: «No entanto, o proscrito, reconcentrado com a sua vergonha, cujo pungir sobreexcedia as angústias da saudade, laborava no cérebro uma ideia de vingança, pela qual ele daria de bom grado a vida, que lhe era cruz atrocíssima.» (OC VII, p. 724).

É verdade que Camilo não quis obliterar as intrigas e os interesses políticos na missão de Domingos Leite, até porque quadravam à vertente histórica da narrativa, mas procura romper a ligação directa da personagem com essas manobras, atirando sempre a responsabilidade para Roque da Cunha. Vejam-se os escrúpulos atribuídos pelo narrador a Domingos Leite, que começa por rejeitar as benesses com que o monarca espanhol o tentava aliciar à execução do regicídio: «— É el-rei de Espanha que me dá recursos para me eu desafrontar? Rejeito-os.» (OC VII, p. 729). Em diálogo com o pai, que a Madrid o fora visitar, Domingos Leite justifica a aceitação da venera com que o rei de Espanha o agraciou, refutando uma interpretação desse seu acto como traição à pátria:

— Mas atenda à minha situação de foragido, em meio dos encarniçados inimigos dos bons portugueses. Se eu campar de patriotismo em Madrid, decerto não terei amigo que me avise para fugir deste reino para outro. Procederei de modo que não dê suspeitas a Portugal nem a Espanha, até que um dia possa ir obscuramente morrer à casa onde nasci... (OC VII, p. 676).

A terceira vinda é motivada novamente pelas razões pessoais, conforme pretende deixar claro a Roque da Cunha: «O meu intento já sabes que não é matar o Rei; é resgatar minha filha.» (p. 750). Uma vez mais, no entanto, é Roque da Cunha, nesta altura já comprado por D. João IV, que relaciona a terceira vinda com o objectivo de consumir o regicídio:

Comunicou Roque à Junta dos Fidalgos, que Domingos Leite resolvera voltar a Lisboa e matar o Rei, face a face, ou à traição, consoante se lhe ocasionasse o ensejo; mas tirou a partido que ninguém se entenderia com ele sobre tal determinação, porque a sua honra se queria desligada de compromissos políticos, visto que se desafrontava a si e não a Filipe IV nem aos fidalgos de sua parcialidade. (OC VII, p. 751).

E para que não haja dúvidas quanto à independência de Domingos Leite Pereira, o narrador esclarece:

A Junta chamada da Inconfidência deu dois mil cruzados ao intérprete de Domingos Leite e renovou as ordens ao marquês de Mollinguen. O pai de Ângela nem desta feita nem da outra soubera que Roque da Cunha recebera dinheiro; e, porque lho via em abundância, supunha-lho de seus salários e liberalidades de D. Vicência. (OC VII, p. 751).

Tudo isso constitui uma transformação das fontes que Camilo usou, nomeadamente a “Relação” escrita por Frei Francisco Brandão, o qual, a respeito dos antecedentes da terceira vinda de Domingos Leite, afirma que este «se deixou ir de novo entrando das persuasões e promessas, até que ultimamente se resolveu e ofereceu a vir matar e el Rei nosso senhor, em qualquer parte que pudesse» (1647: f. 9). O mesmo autor sublinha os benefícios prometidos a Domingos Leite, em troca dos quais se preparou para repetir a tentativa de assassínio: «Reincidindo na culpa com resolução mais veemente se pôs a caminho para Portugal com as mesmas franquezas e passaportes que na vez primeira, acrescentado com promessas de mercês maiores» (*idem*: ff. 9-10). Já a propósito da primeira tentativa, Camilo havia deturpado a mesma fonte. Segundo Frei Francisco Brandão, Domingos Leite Pereira, “remunerado com o hábito de Cristo, e outros despachos, e quatrocentos escudos mais para a jornada, foi despedido de Madrid com cartas del Rei de Castela para o Marquês de Mollinguen governador das armas lhe dar em Badajoz passo franco.” (*idem*: f. 3). Camilo, carregando sempre a responsabilidade política em Roque da Cunha, afirma ter sido ele a beneficiar dos quatrocentos escudos: «Exposto isto ao valido por Francisco Leitão, o secretário das mercês nomeou Domingos Leite em uma comenda de Cristo de lotação de duzentos cruzados e brindou o medianoiro com quatrocentos escudos e um ofício na casa real.» (OC VII, p. 732).

Esta inversão da valorização axiológica da personagem principal é concretizada não só, como temos visto, a nível diegético, depreendendo-se das acções narradas, da

caracterização psicológica e do discurso das personagens, mas também a nível retórico ou do discurso do narrador e do processo de narração. Não faltam juízos avaliativos de carácter positivo assumidos pela voz do narrador, nomeadamente a nível dos processos de designação da personagem, com expressões como “o brioso português”, “o desgraçado”, ou a nível das expressões subjectivas com que encarece a desdita do protagonista. A minuciosa descrição da execução de Domingos Leite releva desse objectivo do narrador em promover moralmente a sua personagem aos olhos do leitor. Ao transcrever fielmente a sentença proferida contra Domingos Leite Pereira, o narrador não está apenas a convocar mais uma prova documental atestadora da verdade histórica da narrativa, está também a mostrar a sua demarcação relativamente ao discurso oficial de condenação de Domingos Leite Pereira como «”traidor aleivoso, parricida, assassino”», de que todo o romance pretende ser a refutação, demonstrando a sua injustiça, ao revelar aquilo que a história oficial desconhece. O intertexto representa aqui uma voz que não é assumida pelo narrador; na perspectiva da enunciação polifónica²⁶⁹, diríamos que o enunciado transcrito representa um enunciador, identificado com a história oficial, que é implicitamente refutado pelo locutor citante; a citação torna-se um acto de desvalorização, ao qual o narrador pretende fazer aderir o leitor. O enunciado com que o narrador fecha a narrativa é elucidativo da valorização axiológica de que beneficiou a personagem. Recapitulando a acção, o narrador realça o patriotismo e a honra como motivações do agir de Domingos Leite nas duas fases da sua vida; através de expressões valorativas estabelece o contraste moral entre o protagonista e o Rei: «Assim acabou Domingos Leite Pereira, o mancebo ardente que se devotara ao duque de Bragança com patriótico desprezo da vida, e o marido brioso, que respeitara em si o esposo traído, e odiara no Rei o adúltero infamador de sua honra.» (OC VII, p. 762).

Como explicar todo este processo de inversão axiológica com que o romancista construiu a personagem a partir dos elementos hipotextuais de que dispunha, e compôs a diegese? Toda a motivação que o autor atribuiu a Domingos Leite deriva do conflito estabelecido com base na efabulação de uma intriga donde é retirada a tensão dramática que convinha à acção. Os brios de marido vilipendiado; o amor de pai torturado pela

²⁶⁹ Vd. DUCROT 1984.

saudade; o exílio, a solidão; a desonra de marido traído por aquele a quem servira arriscando a vida com patriótico espírito, são elementos temáticos que imprimem à diegese a dimensão romanesca e sentimental necessária à vertente dramática que o romance histórico camiliano não dispensa.

Contudo, essa motivação de ordem estética torna-se insuficiente, se tivermos em consideração o contexto biográfico da génese e publicação desta obra, o que nos permite descortinar uma motivação de ordem retórico-pragmática. Como se sabe, este romance é um dos textos que se enquadram na reacção de Camilo a mais uma rejeição (a terceira) do rei D. Luís em agraciá-lo com o título de visconde. Com efeito, tendo, em Dezembro de 1873, formulado o pedido a Tomás Ribeiro, Camilo viu de novo indeferida a sua pretensão, o que despoletou a ofensiva do romancista, em duas frentes: no folheto e no romance.²⁷⁰ É nesse contexto que surge, em 1874, *O Regicida*, e os outros dois romances de continuação, que formam a trilogia (*A Filha do Regicida*, 1875; *A Caveira da Mártir*, 1875-1876). Camilo aproveitou o romance para expressar o seu azedume contra os Braganças, na figura do primeiro rei da dinastia, D. João IV, personagem importante no facto histórico que serviu de base ao enredo. Atacando as origens da dinastia, Camilo tirava desforço da indiferença de D. Luís à almejada nobilitação.

O libelo contra a casa de Bragança que, em *O Regicida*, Camilo desenrola concretiza-se em vários aspectos. Um deles é a forma como o autor constrói a diegese, projectando ficcionalmente o seu caso pessoal, sobretudo na atitude negativa do monarca. Num programa narrativo em que o Rei D. João IV desempenha um papel actancial marcado pela negatividade, figurativizada na recusa em proteger Domingos Leite, mostrando ingratidão para com alguém que prestou serviços tão patrióticos, Camilo faz reflectir ficcionalmente a atitude negativa de D. Luís, que persistia em recusar agraciá-lo com uma mercê de que o escritor entendia ser merecedor, pelo trabalho em prol das letras pátrias. Que esse era um argumento assumido por Camilo, mostra-o um passo de uma carta a Castilho, onde ele aflora sob o manto da modéstia: «Se eu pudesse como V. Ex.^a gloriar-me de ter feito algum serviço às letras pátrias, não me consideraria irrisório nem vulgar pedindo que se me premiasse em meu filho os meus serviços.» (CABRAL 1985c: 192-

²⁷⁰ Cf. CABRAL, Alexandre (1978) – “O significado da luta pelo viscondado em Camilo”. In: IDEM – *Estudos camilianos – I*. Porto: Editorial Inova, pp. 107-142.

193). A ingratidão e a injustiça de D. João IV para com Domingos Leite são tematizadas nos diálogos imaginados por Camilo, que, no jogo polifônico do romance, fala pela voz das personagens. Veja-se este passo em que Roque da Cunha vitupera o duque de Bragança, perante o pai de Domingos Leite; além do *topos* da legitimidade de D. João IV, o autor põe na boca da personagem a ideia de ingratidão do monarca com Domingos Leite:

Seu filho nada deve ao duque de Bragança. Se teve bom ofício, maiores serviços prestou seu filho ao duque, e maiores prêmios devia D. João à sabedoria de Domingos Leite. Afinal, pagou-lhe como era de esperar de um aventureiro que subiu de duque a rei, e desceu de rei a vilão, desprezando o amor provado dos amigos e galardoando o ódio solapado dos inimigos, para firmar sobre consciências vendidas a segurança do trono, de cuja legitimidade e firmeza tanto crê ele como eu. Chegada a ocasião de provar que estimava Domingos Leite, não só pelo que lhe devia, mas também pela honra do seu delito, que fez o seu rei? Ordena-lhe que se desterre voluntariamente, que se despoje do seu ofício, que perca a Pátria e o pão, sob pena de ser preso, julgado, sentenciado e talvez enforcado, porque as testemunhas da devassa o culpam de cumplicidade na morte de um clérigo torpe. (OC VII, p. 678).

Repare-se que o passo transcrito, correspondendo a uma enunciação citada, e apesar da falta de autoridade moral do enunciador, não deixa de veicular um juízo avaliativo assumido implicitamente pelo narrador. Com efeito, esse enunciado representa uma interpretação daquilo que aconteceu, uma explicitação, por delegação diegética, de um juízo avaliativo a que o narrador adere e que, por verosimilhança, não põe na boca de Domingos Leite, até para não o “prejudicar” moralmente aos olhos do leitor. Já antes, outro enunciado desse tipo tinha sido atribuído a Francisco Leitão, o desembargador que visita Domingos Leite para lhe comunicar a mercê de cavaleiro da Ordem de Cristo com que Filipe IV o queria agraciar. Além da ingratidão, o monarca português é verberado pela indignidade das suas origens:

Lembre-se, enfim, Sr. Domingos Leite, que D. João de Bragança, podendo rasgar a sua devassa, como rasgou tantas outras de inimigos pessoais que se lhe venderam, ordenou ao mordomo-mor que lhe impusesse o desterro, como quem diz: “escolher entre o extermínio e o patíbulo!”. Bom amigo! Raça de Bragança pura! Couce de quartão galego em quem o afaga, e orelha caída ao ver o látigo na mão do potreiro... Conhecemos de há muito quem são os Braganças: por uma linha coito danado, pela outra o lavrador de Veiros que não se tosquiou, desde que o bastardo de D. Pedro I lhe pegou da filha para fabricar com ela uma vergôntea ducal. (OC VII, p. 675).

A injustiça na distribuição das mercês, outro tópico da argumentação de Camilo na sua pretensão²⁷¹, é também usada pela mesma personagem:

— Se em Lisboa os desforços das almas nobres são punidos como os crimes dos facinorosos de profissão, el-rei nosso Senhor Filipe IV galardoa Domingos Leite Pereira com o hábito da Ordem de Cristo, e admira-se que o duque de Bragança tão indignamente remunerasse a inteligência do secretário do marquês de Gouvêa, alentado vilão que se lhe vendeu pela mesma causa que ainda se há-de vender a el-rei de Espanha. (OC VII, p. 674).

No argumento apresentado por Domingos Leite Pereira para justificar a não aceitação da mercê, mais uma vez ecoa a argumentação de Camilo, que se julgava merecedor do título de visconde pelos “serviços” prestados: «— Porque as honras, sem a procedência dos serviços, não lisonjeiam o agraciado, nem granjeiam a consideração pública.» (OC VII, p. 674).

A representação negativa da personagem de D. João IV é intensificada sobretudo através da função narrativa correspondente à relação de adultério com Maria Isabel, fantasiada por Camilo, mas com a verosimilhança autorizada pelo que reza a história acerca do carácter do monarca. Não será descabido ver nela a motivação autobiográfica que temos analisado. É que a principal justificação para a recusa de D. Luís em agraciar Camilo com o título almejado era a vida imoral que o romancista levava, amancebado com Ana Plácido.²⁷² Através da voz de Domingos Leite, Camilo tira desforço dessa afronta: «Não quero a misericórdia do tirano, do adúltero, do devasso, que eu por entre punhais de castelhanos e de portugueses aclamei em Évora. Não quero desse homem senão um saldo de contas que se hão-de liquidar...» (OC VII, p. 721).

Nesta perspectiva retórico-pragmática, *O Regicida* apresenta-se como um texto narrativo que veicula um *macroacto ilocutório indirecto* (cf. NEF 1980), derivado da avaliação negativa atribuída à personagem de D. João IV, correspondente a um libelo contra a dinastia de Bragança, sendo D. Luís o visado. Significa isso que a transformação hipertextual de que resultou a diegese, sobretudo no aspecto da transvalorização da

²⁷¹ «Queres tu dar aos meus filhos a porvindoura consolação de poderem dizer que seu pai quinhoou das mercês que se liberalisaram aos bacalhoeiros ricos?» (Carta a Tomás Ribeiro, 16-XII-1873, OC XVII, p. 1149).

²⁷² «O rei a você não lhe dá o título, que vive amancebado.» (Resposta do bispo de Viseu, a quem Camilo formulara o pedido pela primeira vez; cit. por CABRAL 1978: 124).

personagem em causa, que de vítima passa a culpado, foi determinada também por factores de ordem autobiográfica.

Voltando ao conto “Beatriz de Vilalva”, a dada altura depara-se-nos um passo onde metaliterariamente o narrador-autor aborda essa problemática da projecção autobiográfica na sua obra: «Eu sou um homem que conto a minha vida quando não posso, por ignorância, contar a vida alheia.» (OC XIV, p. 1255). Sublinhe-se, desde logo, que estamos perante mais uma daquelas representações do narrador camiliano como o escritor Camilo Castelo Branco, tal como sucede na narrativa preambular d’ *O Romance de um Homem Rico* e em muitos outros lugares, como já tivemos oportunidade de explorar. Essa colagem autobiográfica do narrador-autor à pessoa real, ao autor empírico, não se esgota na auto-representação do escritor. Manifesta-se também quando o narrador constrói uma referência a acontecimentos da sua vida, nomeadamente a lugares, pessoas, histórias que constituíram a sua vivência real e que introduz nas ficções, muitas vezes no registo memorialista de evocação da juventude, não só como artifício literário de verosimilhança, mas efectivamente com valor referencial. Quando, ainda no conto “Beatriz de Vilalva”, o narrador-autor afirma: «Quando, há quinze anos, vim, pela primeira vez a S. Miguel de Seide, conheci o abade de S. P. de E***.» (OC XIV, p. 1251), está a fazer uma dessas referências autobiográficas. Daí a tentação em que caíram os primeiros camilianistas de se apoiarem em passos como esse para estabelecerem a cronologia biográfica do autor, tal como, no referido passo, fez António Cabral²⁷³. Se um biografismo desse género, além de falível num autor como Camilo, propenso a lapsos e a imprecisões quando fala de si próprio, está metodologicamente ultrapassado nos estudos literários, não deixa, contudo, de ser imprescindível o conhecimento dos dados biográficos para iluminar o conhecimento da obra, tal como advertiu Jacinto do Prado Coelho, demonstrando-o com o estudo da narrativa “A Mulher da Azinhaga” (2001: 23-28).

²⁷³ «Parece que foi em 1859 que, pela primeira vez, Camilo visitou Seide. Assevera-o ele a páginas 15 do tomo X das *Noites de Insónia*» (CABRAL, António 1918 – *Camillo desconhecido*. Lisboa: Livraria Ferreira, p. 131).

Camilo “é um homem que conta a sua vida”.²⁷⁴ Pode fazê-lo directamente, de modo referencial, em narrativas de estatuto autobiográfico ou memorialista, como no “Discurso Preliminar” das *Memórias do Cárcere* ou em *Duas Horas de Leitura*, ou num registo que poderíamos classificar como “autoficcional”, sempre que, em narrativas ficcionais, irrompem referências autobiográficas, em que o narrador-autor, heterodiegético ou homodiegético, predica sobre si próprio com referências ou alusões ao autor real, tal como acontece naquelas narrativas-moldura, onde são engastadas as narrativas principais. Mas Camilo conta a sua vida também indirectamente, de modo ficcional e “heterobiográfico”, quando o “eu” real se representa no “ele” ficcional, de forma oblíqua, em transposição ou projecção autobiográfica, como acontece no caso já aqui estudado de *O Regicida* ou n’ “A Mulher da Azinhaga”, onde estes dois níveis que acabámos de distinguir se inter-relacionam estruturalmente: na moldura, temos o “eu” do narrador, em interlocução com o “tu”, destinatário directo, com referências autobiográficas directas, ainda que um pouco veladas; na narrativa encaixada, a história protagonizada pelos actantes da comunicação projecta-se ficcionalmente na história protagonizada por Maria Ângela. Também n’ *O Romance de um Homem Rico* se manifestam, embora sem a inter-relação do caso anterior, essas duas modalidades de expressão autobiográfica: o “eu” do narrador primário é representado em autoficção a coincidir com o “eu” real de Camilo, como já assinalámos, mas internamente a autobiografia projecta-se na ficção, com Camilo a representar-se na personagem do padre Álvaro²⁷⁵ e a representar Ana Plácido na figura de Leonor. Aliás, é o próprio autor que torna legítima essa leitura, quando, nas *Memórias do Cárcere*, a propósito da génese do referido romance, produz uma afirmação que demonstra este processo de projecção autobiográfica: «É o livro a que eu mais quero, e, a meu juízo, o mais tolerável de quantos fiz. Estava ao meu lado um coração que eu ia desenhando naquela *Leonor*, da mão da qual eu me deixaria cair no abismo, se para cada homem pudessem abrir-se as fauces de dois abismos.» (OC XI, p. 612).

²⁷⁴ «[Camilo] precisa que as suas personagens sejam eco da sua voz. Falar de si ou para si é uma atitude habitual em Camilo.» (CHORÃO, João Bigotte s.d. – *Camilo. Esboço de um retrato*. 2ª ed. Lisboa: Vega, p. 56).

²⁷⁵ «Depois de verter Feydeau, escreveu o *Romance de um Homem Rico*, cujo protagonista, Álvaro Teixeira, em muitos pontos é ele.» (RIBEIRO, Aquilino 1974 – *O romance de Camilo*. Amadora: Livraria Bertrand, III, p. 19).

Regressemos a “Beatriz de Vilalva”, cujo trabalho de transformação ficcional permite evidenciar como a constituição da diegese em Camilo é determinada pelo impulso da projecção autobiográfica. Com efeito, além da representação autobiográfica directa, em que o narrador se representa como personagem com autopredicações cujo referente se identifica com Camilo, o autor transpõe ficcionalmente o seu caso amoroso com Ana Plácido na história de Beatriz e do padre João.

Recordemos que Camilo se serviu, na *inventio* da diegese, de uma função narrativa factual — a ida de Joaquina para S. Pedro de Esmeriz, acompanhando o padre Rodrigo, com quem viveu maritalmente —, expandindo-a fundamentalmente através da imaginação de uma situação inicial e de um nó desencadeador da acção. Ora, ao construir a situação inicial lançando-lhe as bases dramáticas assentes no conflito entre Beatriz e a autoridade paterna, e ao transformar os dados factuais como transgressão (segundo Jorge de Faria, recorde-se, não foi segredo Joaquina ter ido viver com o padre Rodrigo para Esmeriz), Camilo está a projectar a sua experiência amorosa com Ana Plácido, protagonista de um conflito e de uma transgressão semelhantes. Mais: a vida de Beatriz de Vilalva é eticamente interpretada e valorizada como expiação. A solidão e abandono, traços dominantes na caracterização da residência paroquial, simbolizam essa vida “marginal”, mas também de reclusão expiatória, que faz de Beatriz mais uma penitente da galeria camiliana. Através do amor, Beatriz expiou a culpa da transgressão e sai reabilitada perante a sociedade, no final da história, em que a saída da residência simboliza o percurso reabilitador, espécie de anábase reabilitadora, com que o narrador interpreta a vida de Beatriz, quer directamente, a nível do discurso («Se Deus lhe não houvesse perdoado, seria feito à imagem do homem.», OC XIV, p. 1258), quer indirectamente, ao nível da história, através da voz do filho de Beatriz:

— Minha querida mãe, se a senhora não amou quanto devia essa infeliz [a mãe de Beatriz] que morreu louca, Deus lhe perdoou pelo muito que padeceu sepultando-se viva para esconder a sua culpa; e eu lhe provarei que Deus teve compaixão da sua penitência, enchendo-me o coração do extremoso amor com que farei a felicidade dos seus últimos anos. (OC XIV, p. 1258).

Neste conflito entre Beatriz e a sociedade, aos olhos da qual sai reabilitada moralmente, pelo amor e pelo sofrimento, a protagonista, podemos ver a transfiguração ficcional do caso de Camilo e Ana Plácido, e a função expressiva que, de forma implícita, o discurso narrativo concretiza, além da função pragmática de “libelo contra a subordinação do mais nobre sentimento, o amor, a preconceitos de casta ou cálculos materiais.” — a síntese da novela camiliana, nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (2001: 375).

Portanto, os dados factuais foram transformados e amplificados não apenas para ganharem uma configuração narrativa adequada e favorecerem o interesse do leitor, mas também de forma a receberem motivos narrativos, temáticos e axiológicos que, sendo próprios do Romantismo²⁷⁶, ganham em Camilo um carácter pessoal, individual, porque ele próprio se projecta e reinterpreta como herói romântico no romance da sua vida. Esta história de um amor que teve de enfrentar a autoridade paterna dominada por interesses materiais e que teve de arrostar a sociedade dominada por preconceitos; esta história de rapto, de crime e de expiação numa vida solitária, não deixa de estar impregnada de profundo sentido autobiográfico, constituindo, como em muitos passos da novelística camiliana, a projecção da relação amorosa entre Camilo e Ana Plácido: Camilo Castelo Branco, que “raptara” Ana Plácido enfrentando a sociedade, vem refugiar-se em Seide, onde expia a sua culpa, naquela “casa triste”, rodeada por “pinhais gementes”²⁷⁷... Realidade que imitou a ficção; ficção que imitou a realidade.

Apetece, por isso, parafrasear aquele passo de “Beatriz de Vilalva”, dizendo que Camilo *é um homem que conta a sua vida, mesmo quando conta a vida alheia*. Na vida alheia, na vida das personagens, projectou a sua vida, principalmente o grande caso amoroso da sua vida, que se torna, afinal, o verdadeiro hipotexto, o texto sobre o qual escreveu os textos das personagens, nas quais se representou ficcionalmente e idealmente,

²⁷⁶ «In the conflict between the lover and society, the latter is in the wrong.» (CLEMENT, N. H. 1939 – *Romanticism in France*. New York: The Modern Language Association of America, p. 343).

²⁷⁷ Em carta à filha Bernardina Amélia, desabafa Camilo: «Começo a ter odio a mim mesmo pela turvação moral que a doença me faz. Esta vida não tem nada q. a explique senão um rude castigo.» (FIGUEIRAS, Paulo de Passos 2002 – *Cartas inéditas de Camilo Castelo Branco à filha Bernardina Amélia, ao genro e à neta*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 50).

ou romanticamente: «A acidentada vida passional de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana.» (LOPES 2007a: 18).

Guilherme do Amaral é uma dessas personagens. Se, antes da descoberta dos “manuscritos Gertrudes”, era impossível não perceber que “nas páginas das *Memórias de Guilherme do Amaral* condensa-se, em forma romanceada, o processo dos amores de Camilo e Ana Plácido” (CABRAL 1966: 11), com tal descoberta, verifica-se não ser tão linear essa identificação. Afinal, uma história real, autenticamente autobiográfica, foi transposta para a ficção, adquirindo um carácter indirectamente autobiográfico, depois de uma reinterpretação. Assim, Guilherme do Amaral desdobra-se não em duas mas em três personagens: a personagem ficcional que já vinha de *Onde Está a Felicidade?*, a personagem real Camilo Castelo Branco, a quem tinham sido dirigidas aquelas cartas, a personagem projectada Camilo Castelo Branco; paralelamente, Virgínia é Gertrudes e projecta idealmente Ana Plácido. Já vimos como o material documental foi amplificado essencialmente através da inserção de cartas de Guilherme do Amaral e da construção de uma moldura “editorial”. A voz de Guilherme, acrescentada à de Virgínia, resulta numa intensificação da subjectividade, que se manifesta nos processos de interpretação emotiva e axiológica da história. Mas é da voz enquadrante do “editor” que emana a interpretação global, estrategicamente explícita na “Conclusão”, onde as personagens recebem uma axiologização positiva, segundo a concepção camiliana da expiação amorosa:

Virgínia e Augusta, ambas redimidas por suas lágrimas — se porventura careciam de purificar-se chorando — ambas chamadas para a direita do Senhor Deus das misericórdias, terão chamado a si a alma que as encaminhou à glória pela vereda da mortificação. Se elas perdoaram, o supremo juiz perdoou também. Deus quer o que querem mulheres santificadas na cruz do coração. (OC IV, pp. 457-458).

É nessa perspectiva que se percebe o sentido de mais um elemento amplificativo, uma breve carta, a última, de Virgínia a Guilherme: «”Estás perdoado pelo muito que há-de padecer, Guilherme. Últimas letras que escreveu a tua Virgínia.”» (p. 455). Trata-se de uma frase correspondente a uma anotação de Camilo a uma carta de Gertrudes, reveladora do processo de transposição diegética que está na base da *inventio* desta obra (vd. TELES 2007: 85).

Valorizando axiologicamente os protagonistas, valorizou-se a si próprio; aderindo emocionalmente aos dramas ficcionais, atraiu a adesão emocional do leitor sobre si próprio; carregando de sentido ético e moral as histórias narradas, em que o amor é sempre exaltado contra os preconceitos e interesses sociais e materiais, exaltou os valores que seguiu na sua vida ou que idealizou para si próprio, em mais um aspecto da estreita relação entre vida e ficção, assim explicada por Helena Buescu:

Camilo vive como vive porque escreve o que escreve como escreve. Isto é, que a sua vida é, até certo ponto, exemplar, na medida em que *não é dissociável do projecto romanesco* que consistentemente o anima e dos *modelos imaginários* que pratica, tanto quando escreve como quando vive. O que quer dizer que, *se a ficção se alimenta da realidade, esta se constrói, também, a partir daquela.* (1990: 12)²⁷⁸.

Por conseguinte, os valores axiológicos de que dotou as suas ficções, os temas a que deu suporte na diegese, os conflitos morais com que animou as personagens e estruturou as intrigas, sendo tipicamente românticos, são tipicamente camilianos. Motivação estética e epocal, e motivação pessoal cruzam-se em Camilo, numa síntese também ela tipicamente romântica.²⁷⁹

Vejamos como a expressão de temas e valores românticos e pessoais condicionou o trabalho de construção da narrativa camiliana, tanto quanto é possível comprovar pela forma como determinou a derivação hipertextual.

O trabalho hipertextual que resultou na diegese do conto “O Cofre do Capitão-Mor” demonstra como o autor trabalhou os dados factuais no sentido de lhes dar uma configuração que permitisse veicular esses valores típicos de uma ética romântica e

²⁷⁸ BUESCU, Helena Carvalho (1990) – «Enlaces e desenlaces da biografia – o caso de Camilo.» In: *Prelo*, nº 18, pp. 11-19.

²⁷⁹ Na narrativa de ficção, uma das formas de expressão do subjectivismo romântico foi a projecção do autor nas personagens criadas: «(...) le héros principal, homme ou femme, n'est que la projection sur la scène de l'auteur resté dans la coulisse.» (VAN TIEGHEM, Paul 1969 – *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, p. 431). Clement sublinha que Saint-Preux constitui um retrato idelaizado de Rousseau, tal como Werther representa, em certa medida, Goethe; em *Delphine* e em *Corinne* Mme de Staël representou-se ficcionalmente: «in both she presents a Picture of herself designed as a defense against the atatacks made upon her and to exhibit herself in a light that should win for her love and admiration.» (1939: 297).

peçoal. O aproveitamento hipotextual e intertextual da crónica “A Pomba e o Abutre” é, só por si, já significativo: trata-se de uma história de sedução e abandono, programa narrativo que Camilo actualizou em muitas das suas efabulações. Mas mais significativo é o facto de o sedutor, que ficou impune, ter beneficiado, na imaginação do autor, de um processo de expiação que o reabilitou moralmente. Pedro de Andrade acaba por merecer um juízo positivo por parte do narrador, que o desculpabiliza pelos crimes cometidos, considerando obra da justiça providencial a forma como foi morto: «aquele demorado arrancar da vida me quis parecer uma delonga providencial para que o criminoso tivesse tempo de penar e chorar suas culpas». (OC XIV, p. 877). O narrador apresenta-o como um desgraçado, que se deixara influenciar pelo meio em que viveu e por (são palavras do abade) “centenares de delinquentes que lhe haviam dado o exemplo do vício e da impunidade” (p. 877). Não deixa de ser interessante a confrontação, entre a posição, do ponto de vista ético, assumida pelo autor da crónica (Castilho) e a do abade, relativamente ao sedutor. O autor da crónica adopta uma atitude de moralista, revoltando-se contra o “sacrificador da inocência” de Maria do Carmo e contra a sociedade que permanece indiferente em relação aos crimes dessa natureza; já o abade concorda com Pedro quando este, depois de ouvir ler o artigo, sem assumir ainda a autoria do crime, lamenta a hipocrisia da imprensa:

Ouvida a história, o fidalgo sacudiu a poeira das calças com um chicotinho de baleia, e disse: «São vulgaríssimos esses casos em Lisboa. O que a mim me espanta é que a imprensa vista o hábito de Tartufo, e saia às praças a pregar contra a corrupção que ela promoveu com os seus romances, com as suas filosofias, com as suas teses de liberdade, e com a perseguição de escárnio e de fome feita aos apóstolos da sincera moralidade.»

Discursou largamente neste sentido, e despediu-se, deixando-me inclinado a dar-lhe razão. (OC XIV, p. 876-877).

Através do abade, projecta-se a posição do próprio Camilo, aqui, como em muitos outros lugares, a demonstrar benevolência para com os sedutores e a sua revolta contra o moralismo hipócrita da sociedade, ou não tivesse ele próprio, sedutor inveterado, sentido na pele essa hipocrisia.

No modo como no *Amor de Perdição* Camilo amplificou os dados factuais, suprimindo, com a sua imaginação, o motivo que levou o tio Simão Botelho aos cárceres da

Relação e ao degredo, além da motivação estética, que já procurámos demonstrar, no sentido de dar à narrativa hipotextual maior consistência e, sobretudo, intensidade dramática, foi determinante uma motivação de ordem autobiográfica e de ordem semântico-pragmática. A viver os momentos dramáticos decorrentes da paixão proibida com Ana Plácido, preso na cadeia da Relação, onde anos antes estivera também o seu tio Simão Botelho, Camilo compôs o romance, projectando na intriga sentimental o romance da sua vida. Desde Alberto Pimentel a Aníbal Pinto de Castro, os estudiosos da ficção camiliana não deixam de sublinhar que, no *Amor de Perdição*, “Camilo substituiu-se a Simão Botelho, pôs toda a sua alma, toda a sua dor e paixão nas memórias do tio, que eram as suas próprias” (PIMENTEL 1915: 30). Na construção da intriga e da personagem principal, Camilo projectou a sua vivência pessoal e o estado de alma que o caracterizava naquele momento amargurado da sua existência. A valorização da personagem constitui uma projecção idealizante de si próprio; a poetização do enredo representa a poetização do seu caso real. O amor, a honra e a dignidade, valores com que motiva o fazer do protagonista constituem a reabilitação, a legitimação e a dignificação do seu caso pessoal, através da identificação autobiográfica, que dá um novo sentido àqueles processos de adesão afectiva aos actores do drama ficcional manifestada pelo narrador, que “embora sabendo-se fora do universo romanescos de primeiro plano (o das personagens), considera viável e pertinente o estabelecimento de relações quase imediatas desse plano consigo próprio.” (BUESCU 1990: 13). Conquistando a empatia do leitor para a personagem, através da expressão do seu sentir e do seu avaliar, Camilo estava a atrair para si próprio essa empatia. A exaltação do sentimento amoroso contra as peias sociais e os interesses mesquinhos constitui a exaltação do seu amor, oprimido pela vil prosa dos interesses sociais, que o fizeram desgraçado.

Para carregar de sentido a intriga, Camilo integrou os dados biográficos de Simão Botelho numa história polarizada axiologicamente pelas personagens criadas para a construção actancial adequada ao enredo passional. Ao dotar de sentido positivo as personagens de Simão e Teresa, às quais se juntam João da Cruz e Mariana, o narrador veicula uma mensagem de exaltação do sentimento amoroso que nobilita as personagens, as quais demonstram dignidade, heroísmo e honra no meio da desgraça, originada pela

fatalidade. A perdição de amor leva à salvação das personagens na sua honra e dignidade, e à vitória sobre a prosa dos vis interesses que amesquinham as outras personagens, segundo uma ética tipicamente romântica.²⁸⁰ Romance lírico, expressivo, *Amor de Perdição* terá cumprido também uma função pragmática de defesa pessoal, de autovalorização e legitimação.

No trabalho de invenção hipertextual, Camilo não só procedeu à transvalorização das personagens originais, como criou novas personagens, que, além de suportarem a estrutura actancial que sustenta as intrigas, constituem suportes de valores, de estruturas axiológicas, que tecem a dimensão configuracional das narrativas. Essa inter-relação entre as estruturas actanciais e as estruturas axiológicas é realçada por Vincent Jouve: «En tout état de cause, le modèle conflictuel — matrice du schéma actanciel — présente le récit comme la dramatisation d’un conflit de valeurs.» (2001: 56)²⁸¹. É que, como sublinha o mesmo teórico, das motivações que orientam o fazer das personagens, da concretização dos programas narrativos, deduz o leitor os valores que o autor pretende inculcar: «Le récit se présentant comme l’orientation d’un sujet vers un objet, on peut en effet déceler les valeurs qui animent le sujet à travers le choix de l’objet, les moyens mis en oeuvre pour l’obtenir et les déterminations à l’origine de la quête.» (*idem*: 54). E essas estruturas axiológicas evidenciam-se na construção de sistemas antitéticos que estruturam os enredos e promovem a imersão emocional do leitor, o seu envolvimento afectivo: «Les types positifs et négatifs sont un élément nécessaire à la construction de la fable. Attirer les sympathies du lecteur pour certains d’entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort des héros.» (GRIVEL 1973: 125).

Elementos nucleares na amplificação diegética, estruturando os dados hipertextualmente trabalhados na construção das intrigas, as personagens, criadas pelo autor ou transformadas a partir de bases hipotextuais, foram construídas e organizadas, recebendo um preenchimento semântico fundamental na dimensão afectiva, axiológica e

²⁸⁰ «Pour les premiers romantiques allemands et pour leurs compagnes, l’amour n’est pas seulement une passion irresistible, c’est une vertu; tout amour sincère est par là même pur, noble, édifiant; ceux qui le ressentent s’en glorifient et l’exercent comme un sacerdoce.» (VAN TIEGHEM 1969: 241).

²⁸¹ JOUVE, Vincent (2001) – *La poétique du roman*. 2^a ed. Paris: Armand Colin.

moral das narrativas: «Lieu d'un "effet de personne", le personnage est, par excellence, comme "être social" en relation avec autrui, le lieu du texte où se produit un "effet de morale", un "effet éthique".» (HAMON 1997: 185)²⁸².

Já vimos como em *A Sereia* o autor, mantendo os protagonistas originais, não desaproveitou algumas personagens secundárias, mas submeteu-as a transformações axiológicas, na polarização do conflito, que amplificou mediante a criação de novas personagens.

Quanto à tia religiosa de Joaquina Eduarda, a virtude e austeridade com que o narrador a valoriza axiologicamente acabam por chegar a uma rigidez que choca com os sentimentos de Joaquina, com quem se incompatibiliza, tornando-se oponente na relação com Gaspar, ao forçar a sua saída do convento, onde essa relação estava, apesar de tudo, abrigada da vigilância cerrada de Pedro de Vasconcelos. O autor aproveitou o motivo das intrigas e dos ciúmes presente no manuscrito, mas deu-lhe um significado diferente, na relação entre a protagonista e a tia freira. No manuscrito, a tia de Joaquina participa nos folguedos com a sobrinha e toma parte activa nas intrigas que visavam afastá-la do estudante em proveito de uma sua émula; no romance, a tia Joana repreende a sobrinha pelo comportamento folgazão e é pressionada pelas outras para afastar do convento aquele mau exemplo. Se, por um lado, sai valorizada a virtude e a vida exemplar da freira, em contraste com a depravação de umas e a hipocrisia de outras, por outro lado, em confronto com a ética amorosa, com os valores do sentimento amoroso, ela é negativamente representada, como se depreende não só da relação conflituosa com Joaquina, mas também do diálogo com o padre Sebastião, quando este vai ao convento buscar a irmã. Aí, o narrador põe frente a frente a virtude indulgente do padre Sebastião com a virtude inflexível da tia Joana: «— Às vezes as pessoas virtuosas, com as suas demasias, concorrem a apressar e a promover a perdição das que apenas venialmente pecam...» (OC V, p. 50).

Relativamente a Pedro de Vasconcelos, pai de Gaspar, uma das novas personagens com maior preponderância na intriga, se o narrador não põe em causa o seu amor paternal («Eu quero-lhe das entranhas!... É a minha vida toda este rapaz!...», p. 55), não deixa, por

²⁸² HAMON, Philippe (1997) – *Texte et idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

outro lado, de realçar a sua insensibilidade face ao amor do filho a Joaquina. Primeiro, rejeita qualquer possibilidade de união («— O quê? — interrompeu o fidalgo bracarense. — Faz-te palerma!... Nem pensar nisso! Tua mulher é tua prima.», p. 19), agarrado ao seu projecto de transferência dos vínculos através do casamento do filho com a sobrinha. O tema do casamento negociado, à revelia dos direitos do coração, tem aqui mais uma figurativização; Gaspar desabafa perante o tio:

Meu pai quer dispor de mim como dum cavalo sobre o qual se lançam ricos arreios. Faz de conta que eu sou um prego em que se dependura um apelido. Não quer saber se eu tenho alma, se tenho coração, se tenho pensamento. (...) Querem que eu ame uma mulher detestada, somente porque ela pode cobrir a cabeça de pérolas... (OC V, p. 54).

Depois, quando o filho suplica perdão, ajuda para a subsistência e licença para casar, apenas aceita recebê-lo em casa, recusa o casamento e sugere que Joaquina seja depositada num convento. Esta inflexibilidade é recriminada pelo narrador, neste passo bem marcado pelo discurso axiológico:

Mas não tinha o Céu um anjo que baixasse ao coração daquele homem? Não seria tão de Deus o toque, a inspiração que o levasse a dizer ao filho: “Dá-me essa pobre menina como filha! Vai trazê-la, como sol da tua alma, às trevas desta casa e deste viver! Que eu não morra, sem que vos veja a estudar no meu rosto a alegria reflectida da vossa, a consciência radiosa da felicidade que vos dei!”

Não: o anjo não desceu. Aquele homem devia contas a Deus, e precisava do suplício de duas criaturas para saldá-las. A expiação dum que delinuiu arrasta vítimas, que o exemplo despenhou. Altos segredos! (OC V, p. 124).

A atitude do velho é, portanto, apresentada, uma vez mais em conformidade com a ética camiliana,²⁸³ como expiação pelo crime de sedução que cometera e do qual Gaspar, filho natural, o fruto do amor ilícito, se torna a vítima inocente. Este, desesperado, exclama contra o pai: «Oh! que entranhas!... clamou Gaspar, e fugiu da presença do pai, bradando no interior do palacete: — Que entranhas!... que coração de ferro!...» (OC V, p. 131). A condescendência de Pedro, atormentado pelo remorso de ter feito sofrer o pai, já chega tarde, quando Joaquina está irremediavelmente perdida na loucura. O amor paternal, que o

²⁸³ «A concepção camiliana de Deus impõe uma justiça providencial já neste mundo, a premiar os virtuosos e a castigar os culpados.» (COELHO 1960: 28-29).

autor mais do que uma vez realça («Oh! tu não sabes como ele te quis e quer! Poupa este resto de vida ao lastimável velho.», p. 115) e que, de certo modo, atenua a valorização axiológica negativa que vai caracterizando a personagem, é posto em confronto com os valores do coração, em relação aos quais a sua intransigência se mantém quase até ao fim. Esse conflito entre o amor paternal e os direitos do coração do filho, inversamente vivido por Gaspar, entre o amor de filho e o amor a Joaquina, está bem patente num passo que antecede a fuga, e em que o narrador demonstra a superioridade dos direitos do coração, ao aceitar e justificar a atitude do protagonista:

Lembrou-lhe o pai, e confrangeu-se-lhe a alma. Viu-o, àquela hora, dormindo os plácidos sonos do homem bom, se não era que algum sonho acerbo, por amor do filho, o agitava.

Mas Joaquina Eduarda!... Que é a imagem de um pai dormindo comparada à realidade duma formosa mulher amada e apaixonada? (...)

Defrontem uma mulher assim com a imagem dum pai que dorme, e diga a arte, e diga a natureza quem levará a melhor sobre o coração dum rapaz de vinte anos! (OC V, p. 72).

Por isso, podemos ver um certo paralelismo entre o contraste estabelecido pelas personagens tia Joana e padre Sebastião, na esfera de Joaquina, e aquele que se estabelece entre Pedro de Vasconcelos e o irmão, frei João, na esfera de Gaspar.

Frei João de Vasconcelos, outra personagem criada por Camilo na amplificação da narrativa matricial, é o principal adjuvante de Gaspar, protegendo-o e aconselhando-o com sentido religioso e um sentido prático a moderar o idealismo e os impulsos trágicos do sobrinho, ao mesmo tempo que procura amenizar a dureza do coração de Pedro, por exemplo neste passo, em que funciona como porta-voz da ética amorosa do autor:

Ora bem: eu, no meu modo de ver as coisas à luz da filosofia cristã, entendo que o domínio dos pais sobre os filhos não pode estender-se até ao coração, salvo quando a paixão solta e desenfreada os leva a praticar actos e alianças desonrosas para seus pais. Contrariar um rapaz em matéria de casamento com Fulana para o casar com Sicrana, é o mesmo que privá-lo de ser bom marido da primeira, e obrigá-lo a ser mau marido da segunda. (OC V, p. 85).

Daí que Gaspar seja apresentado como o algoz involuntário de si próprio, de Joaquina, mas também das personagens ligadas a um e a outro, o pai e o padre Sebastião,

para além de Paulina. É a sua consciência que o adverte: «”O que tu fizeste de teu pai, e daquela mulher feliz e pura, e do irmão virtuoso e extremoso daquela mulher... e o que fizeste de ti, algoz de quatro existências!”» (OC V, p. 105). Algoz e vítima, Gaspar é, como Joaquina, um desgraçado. Não podia ser mais eloquente o narrador quando cita versículos do livro de Job, para caracterizar o infortúnio em que se transformou a vida dos dois amantes. Assim se explica a revolta de quem se julgava vítima injusta da Providência cruel: «— Santo Deus, que mal fiz eu à Providência para perseguição tão incansável!...» (p. 142). E quando se torna noviço de Grijó, é como desgraçado que é visto pelos outros: «O noviço de Grijó passara o ano do noviciado, entre os companheiros e os mestres, com a reputação e respetos dum grande desgraçado.» (p. 147). Mas a desgraça por amor, dando aos protagonistas o coturno trágico, eleva-os moralmente à categoria de seres excepcionais, marcados pela nobreza de carácter. Diz Gaspar a Joaquina: «Lutemos, Joaquina; sejamos nobres aos olhos um do outro, contanto que a sociedade ignore os nossos apelidos.» (OC V, p. 98). Portanto, o desfecho da história do manuscrito, em que a protagonista cai na degradação moral, tinha de ser transformado por Camilo, que o inverte em elevação, reabilitação moral dos amantes pela desgraça e pela tragédia, porque “na obra camiliana, a desgraça não degrada — reabilita e engrandece.” (CHAVES 1968: 20)²⁸⁴. E até o motivo da beleza do canto, que explica a alcunha da protagonista, foi semanticamente transformado: no manuscrito, onde é referido apenas no final, está associado à degradação moral de Joaquina Antónia; no romance, constitui um factor de elevação e valorização de Joaquina Eduarda.

Todo o trabalho de transformação hipertextual, quer na amplificação, quer na transformação diegética a nível pragmático, ou das acções, e a nível actancial, foi orientado no sentido de concretizar uma transformação semântica, de modo que a diegese adquirisse um sentido configuracional conforme à ética amorosa camiliana, segundo a qual o amor enobrece os amantes e coloca-os num outro mundo, onde não cabem os preconceitos, os ódios e os interesses materiais. As personagens principais receberam, pois, uma valorização axiológica relativamente à versão original, como vítimas da paixão exacerbada em que fatalmente caíram. A reabilitação moral, sobretudo da protagonista, ligada à

²⁸⁴ CHAVES, Castelo Branco (1968) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *A Sereia*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-21.

própria transformação semântica da diegese, de um registo prosaico num nível poético e trágico, é projectada logo na abertura, com a transcrição dos “melancólicos tercetos”, com toda a probabilidade forjados por Camilo, onde se lê, por exemplo: «*Águas malditas, pudeste, / Tão linda e nova, matá-la, / Matar a pomba celeste! // Ai! Pobre anjo da má sorte! / Descansa, enfim, que não voltas / Desses abismos da morte!*» (OC V, p. 3).

E, para mais sair realçada a elevação moral da protagonista, o narrador fá-la contrastar com outras personagens, cuja exploração parece ter obedecido mais a essa funcionalidade semântica do que à funcionalidade narrativa, confirmando o princípio expresso por Charles Grivel: «les personnages ne sont créés qu'en vue de la signification.» (1973: 116). É o caso de Maria Amália, irmã de Joaquina Eduarda. Além de, juntamente com o marido, actuar fora da esfera axiológica positiva dos protagonistas, aproximando-se, logo no início, da função oponente polarizada em Pedro de Vasconcelos, é-lhe traçado pelo autor um fim de vida cuja notícia apresenta na “Conclusão”, sublinhando, em tom irónico, o percurso biográfico prosaico, anti-idealista e, portanto, negativo:

D. Maria Amália voltou viúva de Pernambuco, e casou em segundas núpcias com um desembargador da Suplicação, e em terceiras núpcias com outro desembargador da Suplicação. Dizia-se em Lisboa que D. Maria Amália era um cabido de garnachas.

Quando lhe falavam pessoas indiscretas das desgraças de sua irmã, respondia:

— Consequências inevitáveis dos erros. Eu, de mim, tenho-me sujeitado a viver esposa de velhos, para ter juízo e consideração.

Era tolo o raciocínio; mas os corolários judiciosos. Maria Amália, quando enviuvou pela terceira vez, estava considerada e rica. Não sei em que ano foi para o Céu aquela virtuosa matrona. (OC V, p. 159).

Já vimos como Camilo amplificou a narrativa hipotextual reconstituída pelos dados fornecidos por Joaquim Martins de Carvalho, relativamente à saga de António Maria das Neves Carneiro, centrando-a em Teresa de Jesus, a “viúva do enforcado”. Imaginou uma história de amor que explicasse a informação de que Teresa era inicialmente casada com um ourives português, com quem se estabelecera em Zarza. Essa narrativa é estruturada e semanticamente construída em conformidade com os princípios da mundividência camiliana. O conflito que dinamiza a acção representa a luta entre a autoridade paterna, movida por interesses materiais, e a insubmissão dos filhos, determinada pela liberdade do coração. O pai de Teresa exprime as razões de ordem material que julga legitimarem a sua

repulsa em ver a filha casada com o ourives Guilherme Nogueira e a sua decisão de a casar com o tio Manuel do Porto:

Um pai tem uma filha, que há-de ter um bom dote para o marido que o pai lhe escolher; mas um banazola dum oficial de ourives quer-lhe a filha e o dinheiro; e vai o pai pega na filha e no seu trabalho de quarenta anos, e dá-lhe tudo. “Pegue lá, su pedaço d’asno, aí tem a minha filha e o meu dinheiro! Gaste-o à vontade!” Que me diz o Senhor a isto? é direito? (OC VIII, p. 375).

Este “direito” choca com o “direito” de Teresa, inflexível no amor a Guilherme, a ponto de com ele fugir para Espanha. Desde cedo Camilo quis dar relevo ao carácter firme, varonil de Teresa, que há-de depois justificar o impulso vingativo que a leva a confrontar-se com D. Rojo de Valderas. O seu carácter sobressai mais por contraste com o temperamento algo pusilânime de Guilherme, que o narrador explica através do estereótipo do idealismo de artista:

Carecia de animar-se e convencer-se de que a formosa menina merecia que ele se privasse dos sossegos desambiciosos do artista e se abalançasse às perturbações e ao desterro. Não era escassez de amor aquele antagonismo que lhe punha a alma em dolorosa perplexidade. Era o hábito da solidão, era a fantasia, a formidável, a pior rival das mais adoradas mulheres. (OC VIII, p. 377).

Ao caracterizar desse modo a personagem de Guilherme, Camilo naturaliza o facto, exposto na fonte documental, de que Teresa, tão forte naquele amor, uma vez viúva, voltou a apaixonar-se, casando com o estudante português homiziado em Espanha. É que Neves Carneiro “era, com efeito, o que devera ter sido o artista de Guimarães para que as duas almas se identificassem” (OC VIII, p. 422); e o narrador acrescenta: “Era um homem antípoda do defunto Guilherme. Não tinha cismas, arroubos, nem enlevos pelo azul dos céus além.” (p. 422).

Os elementos documentais que estão na base daquela narrativa secundária que se desenrola nos capítulos iniciais do *Livro de Consolação* já continham factores romanescos, constituindo uma história de amores contrariados, bem ao gosto de Camilo. Mas, como vimos, o autor amplificou esses dados, imaginando um desfecho trágico, em conformidade com os modelos intertextuais, donde saíssem exaltados os valores ligados à visão do amor característica do universo ético-moral camiliano. Se Camilo poderia desconhecer os dados

que provam ter aquela história terminado na felicidade prosaica de uma vida “normal”, o que não teria, certamente, eram elementos que lhe dessem qualquer fundamento para o desfecho trágico que apresentou. Através da sua imaginação, apoiada em alguns dados do contexto histórico, que fantasiosamente relacionou com a intriga, Camilo inventou um final que melhor se coadunasse com a sua visão romântica do amor, o “amor-paixão”²⁸⁵, que verdadeiramente se afirma, vence, quando os amantes são aniquilados pelos interesses materiais e esmagados pelo infortúnio: «Estava pois ressalva das borrascas a lutadora vencida e ao mesmo tempo vitoriosa; que morrer assim é triunfar.» (OC VII, p. 167). O trabalho hipertextual donde derivou esta narrativa é um dos melhores argumentos para validar a justeza de uma afirmação como esta de Óscar Lopes: «a preferência de Camilo está com a tragédia, com a falta de medida comum entre a paixão e a vida, e com a apetência de morte da paixão, que ele trata de satisfazer a qualquer pretexto novelesco.» (2007b: 78; sublinhado nosso)²⁸⁶.

O esquema dos amores contrariados foi também explorado nos romances históricos, dando expressão narrativa à condenação que Camilo concretiza relativamente aos preconceitos de ordem religiosa, relacionados com a perseguição movida pelo Santo Ofício aos judeus. N’ *O Olho de Vidro*, os antecedentes inventados por Camilo para conduzir o enredo na direção da relação incestuosa com que tragicamente explica a separação dos esposos Brás Luís Abreu e Josefa, e o seu ingresso na vida monástica, configuram uma narrativa de amores contrariados, cuja base dramática resulta das diferenças religiosas. O amor de António de Sá, cristão-novo, a Maria Cabral, encontrou nos preconceitos religiosos e sociais do pai dela, o “cristianíssimo fidalgo” Fernão Cabral, o obstáculo que os obrigou à fuga: «”Olhe para estes retratos — e apontou para uma dúzia de figuras pendentes das paredes —, olhe para estes retratos, e veja se aí está algum com a estrela vermelha das seis pontas cosida sobre a garnacha ou sobre o arnês.”» (OC V, p. 692). O ódio do fidalgo leva-o a tentar negociar o casamento da filha com um fidalgo de Viseu, a perseguir a família do hebreu e a deserdar a filha.

²⁸⁵ Vd. ROUGEMONT, Denis de (1989) – *O amor e o ocidente*. Lisboa: Vega, p. 44.

²⁸⁶ LOPES, Óscar (2007b) – «Concepção de vida na ficção de Camilo». In: IDEM – *Ensaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 74-88.

O episódio de Heitor Dias da Paz e seu pai foi também trabalhado pelo narrador no sentido de traduzir essa posição ideológica, bem patente na designação usada no título do capítulo III (“O faro das bestas-feras”), quer através da exploração do patético daquelas mortes, quer através de um registo irónico na descrição do auto-de-fé e na reprodução do sermão proferido, num capítulo sintomaticamente intitulado “A piedosa eloquência do frade”.

A utilização do tema da perseguição inquisitorial como motivo nuclear na dinâmica da intriga permite ao narrador explorar um discurso axiológico e afectivo que se traduz na repulsa desses actos, apresentados como injustos e, de acordo com a perspectiva romântica, como violação da liberdade e da expansão dos sentimentos amorosos, como se pode deduzir da forma como é concebida a narrativa inicial dos amores entre António e Maria, contrariados por preconceitos religiosos.

Mas o discurso ideológico do narrador é também projectado nas vozes das personagens, sobretudo no final do romance, com o confronto religioso estabelecido entre Francisco Luís de Abreu, o ateu racionalista, e Brás Luís de Abreu, o penitente flagelado de fé perseverante. Por um lado, o narrador adere à atitude de Francisco Luís, à sua voz de crítica aos preconceitos religiosos, castradores da liberdade: «É necessário que os preconceitos sejam derrotados uma vez por outra, a ver se alguma hora surge aí deste atascadeiro melhor geração, que traga ao mundo a ideia de Deus com bondade.» (OC V, p. 810). E em relação à entrada na vida religiosa, apresentada como penitência injusta, não só para Josefa como, principalmente, para as filhas, a voz do narrador, segundo a qual o acto foi um “enterro de seis vidas, de seis corações apunhalados, mortos, com autoridade do Concílio Tridentino, e com muitos aplausos dos prelados, do rei e dos edificados espectadores da tragédia” (p. 795), está em sintonia com a voz de Francisco Luís de Abreu, que fez todos os esforços por convencer o pai a tirar as filhas daquela condição: «Dê-me estas meninas, deixe-me salvá-las, deixe-me fugir com elas para o ar abençoado da liberdade!» (p. 807). Nessa personagem, o narrador encarnou a bondade natural, a representação romântica do bem despojado de convenções injustas e de artificiais normas religiosas; por isso, expressa a sua simpatia, patente, por exemplo, na intitulação do capítulo em que narra a sua morte — “Parecia cristão na morte!”, ideia reforçada com este

comentário: «Se este acabamento de homem, transviado da religião verdadeira e das falsas, não fosse referido em romance, poderia alguém supor que pode uma pessoa morrer como justo, sem ser absolutamente religioso.» (OC V, p. 814).

Contudo, a visão positiva dessa personagem não põe em causa a empatia do narrador relativamente a Brás Luís de Abreu, a quem louva a constância da fé, no meio das mais excruciantes desgraças: «Prodigioso poder da fé, quanto eu te admiro e venero!» (p. 806). E esse é mais um dos traços que fazem dessa personagem um ser excepcional, uma figura romântica.

A censura dos excessos persecutórios do Santo Ofício é fundamental na dimensão configuracional sustentada pela diegese de *O Judeu*, onde o motivo da perseguição inquisitorial aos hebreus desempenha, já o realçámos, um papel central no desenvolvimento da intriga, conferindo unidade aos dois ciclos narrativos que a compõem.

No primeiro, o motivo insere-se uma vez mais na intriga sentimental, como obstáculo aos amores de Jorge de Barros e sua criada Sara Carvalho, órfã de pai e mãe, queimados como judeus no auto-de-fé de 1685. O estranho desafecto de D. Francisca Pereira Teles em relação ao filho transformou-se em ódio e desejo de vingança, motivado pela cobiça do tesouro da Bemposta e acirrado pela inclinação amorosa de Jorge a Sara. Numa das explosões de raiva, a fidalga vocifera contra os dois, demonstrando os preconceitos em que se fundava o seu ódio: «— Eu vos tomo à minha conta, canalhas!... Que vergonha!... Um neto de Maria Teles!... um filho de Francisca Pereira Teles apertar a mão da criada de sua mãe... da judia!...» (OC V, p. 386). A sede de vingança vai ser saciada na perseguição movida pelos oficiais da Inquisição a Sara, a qual sairá frustrada com a fuga dos amantes. O narrador associa D. Francisca à intolerância inquisitorial para com os hebreus, condenando-a como irracional e injusta:

Cobriram-se as ruas de procissões de penitência. Os dominicanos prometiam serenar a vingança divina queimando mais alguns centenares de *marranos*, epíteto que era a quinta-essência do sarcasmo contra os israelitas no entender dos devotos. D. Francisca Pereira Teles abundava nas ideias dos frades, atribuindo os terramotos, que duraram vinte dias com intermitências, à ira divina contra os cristãos-novos. (OC V, p. 391).

Do outro lado, do lado dos bons cristãos, generosos e tolerantes, foram colocados Jorge e seu avô, Luís Pereira de Barros, cujos caracteres positivos marcam a posição ideológica do narrador.

No segundo ciclo narrativo, a censura à perseguição do Santo Ofício concretiza-se através da biografia de António José da Silva, e reveste-se de um significado de defesa da liberdade criadora contra a infâmia dos agentes inquisitoriais. Nessa perspectiva se explica a já referida incorrecção em que caiu o romancista, ao relacionar a sentença ditada pelo Santo Ofício ao Judeu com o conteúdo de algumas das suas obras dramáticas, que os oficiais distorceram como lhes convinha à intenção vingativa: «Não se vos depara frase ambígua nem expressão bifronte no longo drama: os celerados, porém, escavaram até poderem mostrar intenção ofensiva e atentatória da religião cristã.» (OC V, p. 595).

O conflito amoroso pode, no entanto, ser polarizado apenas por um dos amantes, quando a mulher é colocada no outro pólo, por ter cedido à autoridade paterna. Esta variante surge em duas das narrativas do nosso *corpus*: *O Santo da Montanha* e *O Senhor do Paço de Ninães*.

N’ *O Santo da Montanha*, ao transformar o núcleo genético do enredo motivando a morte de Mécia como acto de vingança cometido por Baltasar, o autor viu-se constrangido a estabelecer um programa narrativo disjuntivo entre os dois protagonistas, depois de um desenvolvimento inicial subordinado ao “esquema” passional, com a aproximação amorosa entre Baltasar e Mécia. Esta, porém, acaba por condescender com o pai, que prefere dar a filha a D. José de Noronha, cujas posses, superiores às de Baltasar, melhor podiam resolver as dificuldades económicas de Lopo de Sampaio. A narrativa segue, portanto, um esquema diferente do habitual, o que implica uma construção diferente da personagem feminina, no plano actancial e temático. Repare-se como o narrador representa, numa fala de Baltasar, o modelo narrativo que o leitor esperava, para daí a pouco se vir a desenganar, como o protagonista: «— Esta mulher sofre subjugada pela vontade violenta do pai... Eu a resgatarei... — disse de si consigo o morgado das Olarias.» (OC V, p. 1102).

Para naturalizar essa “infracção”, o narrador vê-se na necessidade de “desmistificar” Mécia, retirando-lhe os traços idealizantes, de ser excepcional, que fariam parte do horizonte de expectativas do leitor, em conformidade com os modelos românticos

e camilianos; em vez de estar perante uma heroína romântica, o leitor encontra uma “anti-heroína”. Com efeito, Mécia está muito longe da Teresa do *Amor de Perdição*. O amor a Baltasar não passa de mais um galanteio com que a menina satisfazia a vaidade de se ver requestada pelos moços fidalgos da região. A vulgaridade, a futilidade, impedem Mécia de se alçar à categoria das amorosas tipicamente camilianas. Assim, já não admira que a filha de Lopo não se insurja contra a autoridade do pai, que aliás, Camilo, para mais fazer sobressair esse carácter rasteiro, caracteriza por uma relativa²⁸⁷ liberalidade: «Não instei com ela, porque o meu pensar é muito especial, ainda que reconheço as vantagens deste consórcio. Aos casamentos maus; aos bons não a obrigo. Mal casada ou violentamente bem casada, ao parecer errado dos pais, é tudo o mesmo.» (OC V, p. 1103).

E quando Mécia assume, como desafio ditado pela vaidade, conquistar D. José de Noronha, cuja bruteza antes lhe causava aversão, revela já não simples superficialidade, mas leviandade e perfídia, confirmada na forma como se predispôs a conquistar o segundo marido. Mécia, portanto, é uma personagem que concentra em si uma valorização negativa, patente no discurso das personagens, principalmente Baltasar, mas também no discurso do narrador, que a ela se refere com uma compreensão irónica, como forma de a nivelar pelo comum das mulheres, na tal atitude desmistificadora: «O reitor de Selores chamava-lhe namorada à moça; menina de muitíssimo juízo é que ela era.» (p. 1105). A mesma avaliação repassada de ironia ocorre neste passo: «O que ela tinha, como gozo antecipado das luzes de hoje em dia, era o bom siso de escutar seu pai e acender as tochas da razão para distinguir bem pelo claro um marido rico de um marido pobre.» (p. 1112). A ironia volta a ser evidente quando o narrador comenta a atitude de Mécia no diálogo com o pai: «Mécia não replicou! Santa filha e modelo de donzelas! Continuou a pensar.» (p. 1127). Numa daquelas digressões em que o narrador se arvora em juiz moral das personagens, ocorre novamente a ironia com que sai realçado o carácter vulgar de Mécia:

Ah! mas aqui volto eu contra ele. Que mal lhe fez a menina? Amar outro, amar o de Guimarães! Qual amar! Ela ama lá ninguém! O que ela não sabe é repulsar o homem dos três vínculos; mas isso que tem, meu Deus? De que pó de ouro e pérolas queremos nós que tenha sido feita a mulher?! Pois isto de cá não é tudo barro? A mulher não é

²⁸⁷ “Relativa” e aparente: “o velho fidalgo age em termos de *double bind*” (SOUSA 2010: 195).

costela de homem, e costela inútil, visto que o homem funciona perfeitamente sem ela?
(OC V, p. 1121).

Os títulos de capítulo, na sua função temática, não deixam de ser explorados como lugares da inscrição da subjectividade avaliativa do narrador, que em clave irónica expressa a vaidade e leviandade de Mécia: “Novo triunfo” (cap. XXI); “Outro triunfo” (cap. XXVI).

Em Mécia o narrador concentra, pois, os valores negativos do romance: o materialismo; a futilidade; a prosa; a vaidade, que se estendem a outras personagens, sobretudo o pai e D. José de Noronha. Daí que, através da personagem Salvador Teixeira, o narrador deixe transparecer este juízo: «Deixá-la casar com D. José ou com o Diabo. Diziam mal um do outro? Se agora se amam, são duas almas de lama que se acharam boas para aparelharem!» (OC V, p. 1142). Essa vulgaridade mais faz sobressair, por contraponto, a excepcionalidade de Baltasar, em que o narrador faz convergir os valores positivos — o amor verdadeiro, a honra, a poesia: «Devo dizer-lhe que os sacos de ouro não os tenho eu; um coração com todas as riquezas da virtude já lho dei.» (p. 1128-1129). Noutro passo de auto-avaliação, Baltasar volta a marcar o contraste moral que o opõe aos outros: «Fizeram-me desgraçado os meus brios de cavalheiro, a minha honra de homem assassinado no coração? Não importa! Antes assim desgraçado e perdido. Vida de infâmia vivam-na os infames!» (p. 1164).

Ao mesmo tempo que vai construindo um sistema de valores antitético, o “xadrez novelesco” (LOPES 2007a: 33), encarnado no confronto entre Mécia e Baltasar, o narrador, quanto mais põe em relevo o carácter mesquinho e leviano da filha de Lopo, melhor justifica os crimes de Baltasar, cujo excesso procura naturalizar, não só através da manifestação, desde cedo, do seu carácter impulsivo, sentimental, melancólico, enfim, romântico, mas também apresentando-o como vítima de uma força demoníaca incontrolável (cf. título do cap. XXVII — “O rancor inexorável”), que o empurra para um segundo crime, quando, já Frei Baltasar das Dores, ainda expiava a culpa do primeiro. Herói romântico, Baltasar é, em última análise, um herói trágico, vítima de uma fatalidade que faz dele mais paciente do que agente, e o iliba de culpa aos olhos do leitor. Frei

António, o confidente de Baltasar, é a voz através da qual o narrador “absolve” o protagonista:

Aparelham-se tremendos infortúnios para ti, e para Deus sabe quantas vítimas do teu ódio. (...) Tens um antro de feras nesse peito, Baltasar! Ameaça-te uma febre que te há-de ensandecer e até certo ponto salvar-te aos olhos do grande Juiz da responsabilidade dos teus actos, mas não dos que tu podes evitar e não queres. (OC V, p. 1183).

A sua consciência trágica está presente logo no início, quando confidencia a frei António: «— Que latidos estes do meu coração!... que vaticínios!... Aquela mulher vai perder-me!...» (p. 1090). Frei António qualifica justamente de trágicos os ímpetos do amigo: «Tu agora cedeste a um ímpeto de poesia trágica... São reminiscências dos nossos estudos do teatro grego...» (p. 1092).

De forma explícita, o narrador procura naturalizar o carácter excepcional do seu protagonista: «Há condições desta natureza; há assim selvagens, que se nos encampam como requintes do ideal. São monstros necessários à perfeição do universo.» (p. 1121). E também explicitamente, tal como manifestou repulsa por Mécia, “julga” o comportamento de Baltasar no tribunal moral dos leitores, defendendo-o pela justificação dos seus ímpetos:

Que queriam daquele homem que não amara nunca?... Aí começo eu a desculpá-lo!... Que queriam da virgem alma que desbotoara a sua primeira flor na mão de uma menina de vinte anos que jurava merecer-lha, por Deus e pela memória de sua mãe! O moço entregara-se-lhe com a fé ardente de um mártir à religião que lhe antemostra a glória e lhe desconta no suplício os júbilos da esperança. Ora àquele pobre mataram-lhe logo a esperança, não com o gume da perfídia rebuçada em qualquer desculpa, mas às pedradas, às mãos cheias de lodo... (OC V, p. 1121).

E conclui, confirmando a libação pelo amor que, na verdade, moveu todo o seu agir: «Em três palavras: Baltasar não tinha razão para tanto amor, nem para tanto ódio; mas, se reflectirmos que aquele ódio, feitas as contas, não é senão amor, choremos a fraqueza daquele homem e não levantemos pedras para lapidá-lo.» (p. 1122).

Ora, naturalizar, justificar, compreender o comportamento de Baltasar, é uma forma de promover a adesão do leitor, para que a personagem cumpra o seu papel de veículo de valores positivos: «Camilo tenta empenhar a afectividade do leitor num jogo cujas peças se

caracterizam bem a branco e preto» (LOPES 2007c: 68)²⁸⁸. Esse objectivo leva o narrador a desenvolver a narrativa num processo de expiação que lhe resgata a alma no amor à filha, na desgraça que foi a sua perda, na penitência e na generosidade do “Santo da Montanha”.

Assim, Baltasar é mais um dos muitos penitentes na galeria de personagens camilianas, um espírito feroz, mas que, movido pela fatalidade e pelo amor, suscita piedade no leitor, depois de todas as tribulações a que a justiça divina o sujeitou.²⁸⁹ O desfecho da história constitui a sua reabilitação moral, expressa pela voz do povo:

Os aldeãos de Bustelo apinhavam-se à porta do José Carvoeiro, contemplavam o ancião e diziam:
— É santo. (OC V, p. 1214).

O comentário final do narrador, não sem uma ponta de ironia e cepticismo, realça o sentido moral do percurso narrativo da personagem que, como vimos, constituiu um dos principais factores de coerência e coesão no processo inventivo e estrutural da narrativa. A despeito de agora se mostrar neutral, o narrador orientou a narrativa e o seu discurso no sentido da “salvação” de Baltasar: «A piedade conjectura que Baltasar se salvou. Eu não conjecturo cousa nenhuma, porém a Deus nada é impossível.» (p. 1216).

O desejo de vingança é também um motivo importante no desenvolvimento da intriga que suporta a diegese de “A Viúva do Enforcado”. E também aqui a vingança aparece justificada pela conformidade com a vontade divina. A justiça terrena coincide com a justiça divina, como legítima desafronta do ultraje amoroso. Essa ideia é encarnada na personagem de D. Rojo de Valderas. A fonte documental usada por Camilo diz que ele se vingou do estudante português pelo facto de ter preterido a filha em favor de Teresa. O autor justifica a vingança como resultado do imenso amor à filha, desonrada por Neves Carneiro, o sedutor que a abandonou, levando-a à morte.

Pois aquele homem, cheio de crimes, esperaria ser feliz? Eu nunca o fui, porque delinquí na minha mocidade. Expiei, estou expiando nesta duríssima penitência de pai que não tinha mais nada neste mundo senão ela. Nós, os criminosos, somos mastins

²⁸⁸. LOPES, Óscar (2007c) – «Os valores de Camilo». In: IDEM – *Ensaio camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 64-73.

²⁸⁹ «Dir-se-ia que a peripécia mais não é do que o encadear de factos conducentes à salvação do herói e que este não passou, afinal, de um juguete de designios divinos.» (SOUSA 2010: 238).

danados que nos atassalhamos uns aos outros. Ele desfez-me debaixo dos pés do seu desprezo, enterrou-me na lama da desonra; e eu matá-lo-ia, se o verdugo mo não disputasse. Se este punhal, Sr.^a D. Teresa, me tivesse entrado no coração, eu morreria negando a justiça de Deus. Não é crível que a Providência consentisse a grande iniquidade de eu ser assassinado pela viúva de um homem que me tirou dos braços uma filha única e me atirou à sepultura! E, pois que Deus não quis que eu fosse morto às suas mãos, vá a Sr.^a com Deus, que eu de mim lhe perdoe a tentativa, e não sei mesmo se lhe perdoaria a morte, porque as dores da minha vida são mais intensas que a instantânea agonia de uma punhalada. Vá em paz, vá para a companhia de sua mãe, restabeleça a sua alma enferma com a consolação das lágrimas, e da oração, se crê noutra vida; e, quando pedir a Deus que chame a si as almas que padecem, lembre-se também de mim, e daquela pobre menina a quem a Senhora alguns anos chamou a sua querida Inês. (OC VIII, pp. 448-449).

A ética camiliana está aí resumida: o delito exige a expiação, cuja falta legitima a vingança. Daí o contraste entre António Maria das Neves Carneiro, o delinquente, que, em vez de “temer a Providência”, “Namorava, tocava flauta, e esmerava-se no alinhamento dos seus cabelos loiros e na elegância dos seus coletes amarelos e fardetas à caçador” (p. 420), e D. Rojo, que expia na “duríssima penitência de pai”. Sai assim engrandecida a alma do alcaide de Zarza, através deste passo, que leva à reinterpretação do seu agir, à valorização moral do seu acto de vingança. Quanto a Teresa, também ela beneficia de uma nova valorização moral, justamente pelo muito que sofreu e pela vida caritativa com que terminou os seus dias: «Era muito caritativa; não rezava muito; mas indagava as misérias envergonhadas; e acontecia sair de casa para ir à igreja e esquecer-se da igreja, se acertava de encontrar uma casinha de pobres onde houvesse fome de pão e de palavras confortadoras.» (p. 450).

O tema da vingança justa ocorre também em *O Senhor do Paço de Ninães*, figurativizado na acção secundária, protagonizada por Vasco, o leal escravo negro de Rui Gomes de Azevedo, que cevou ferozmente em João Esteves cogominho a fome de vingança como causador da pretensa morte do amo. No momento em que, na ilha Terceira, se dá o emocionante reencontro entre Rui Gomes e Vasco, este, replicando à admoestação moralizadora do amo, expressa a convicção da justiça do acto praticado: «Remorsos? Eu! Não os terei nunca... Deus é justo; o que eu fiz, senhor, se fosse mau feito, já a consciência me gritaria...» (OC VI, p. 316). As censuras de Rui e os apelos à penitência não apagam essa concepção de vingança como justo castigo que, não deixando de ser crime aos olhos

de Deus, haverá, no entanto, de merecer a divina misericórdia, tal como o próprio Rui Gomes proclama: «— Deus perdoará o teu crime, alma que tanto me quiseste!» (p. 317).

A intriga sentimental representada nesta narrativa histórica parte de uma situação inicial e decorre de um conflito semelhantes aos d' *O Santo da Montanha*. A relação amorosa entre os fidalgos Rui Gomes de Azevedo e Leonor Correia de Lacerda merece o assentimento da mãe do rapaz e do pai da jovem, que apenas julga mais sensato o casamento realizar-se depois de completados os vinte e cinco anos de idade. O nó desencadeador da acção é também aqui uma deslealdade feminina igualmente motivada pela situação financeira da família: Leonor acaba por casar com João Esteves Cogominho para satisfazer a vontade do pai, que por um ardil do chanceler-mor do reino, Pedro Esteves Cominho, tio de João Esteves, encontra nesse casamento a tábua de salvação para os seus bens, cuja posse era ameaçada por um litígio com um parente, que estava na iminência de ganhar o pleito. A reacção apresenta, porém, características actanciais e semânticas muito diferentes. Em vez do programa de vingança, o eixo principal da narrativa corresponde à vontade de Rui Gomes em esquecer a frustração, alistando-se, primeiro como soldado de D. Sebastião na malograda jornada de África, depois, nas campanhas de D. António Prior do Crato, e, finalmente, como emigrante na Ásia. O narrador procura naturalizar a reacção do seu herói, enaltecendo a nobreza de coração, que o tornava raro:

O mundo tem padecentes assim. Os que não morrem de tais angústias são uns que vivem encouraçados no seu despejo e não têm parte sã do peito onde a frecha da afronta rompa veia de sangue puro. Estes tais, quando os lanceta a ingratidão e a injúria, esvurmam a sua peçonha, vociferam e curam-se.

Ora, Rui Gomes de Azevedo não articulara uma só palavra contra Leonor. (OC VI, p. 220).

Além desta motivação psicológica, convém não esquecer as motivações genéticas e genéricas que condicionaram este desenvolvimento da intriga. Recordemos que um dos elementos fundamentais na *inventio* deste romance é o documento que coloca a personagem na lista dos fidalgos portugueses resgatados em África, célula narrativa que se coaduna com o programa de esquecimento da frustração amorosa. Por outro lado, o estatuto genérico de romance histórico constrangeu o narrador a articular a biografia da sua

personagem com os acontecimentos históricos da época. Mas é preciso não esquecer as motivações de ordem moral. Ao representar Rui Gomes como vítima de uma deslealdade, e ao optar por uma reacção passiva, o narrador realça o sofrimento que martirizou o protagonista toda a vida («Pois se ele há dores como lâminas de ferro enterradas no peito que se não gastam nunca!... Tantas desventuras a lembrarem-me sempre a primeira!...» OC VI, p. 265) e, desse modo, ganha a adesão do leitor aos valores de honra, de pureza de alma, de coração sublime que a personagem representa, por oposição aos sentimentos mesquinhos do chanceler-mor do reino, de João Esteves Cogominho, de Gonçalo Correia e de Leonor. Esta, no entanto, beneficia de uma inversão axiológica ao longo da narrativa. O narrador começa por apresentá-la como responsável pela desgraça de Rui e, indirectamente pela morte de D. Teresa, sendo a sua submissão ao pai julgada como prova de fragilidade no amor.²⁹⁰ Daí que o narrador estabeleça um contraste moral entre Rui Gomes e Leonor, preocupada com a perda dos privilégios de que seu pai se sentia ameaçado:

O perdimento da sua primazia entre as mais ricas herdeiras do Minho incomodava-lhe o *eu* cogitativo, que raro se bandeia nas quimeras do *eu* amorativo. Rui é que era excepção dos dous *eus* identificados. Era o louco sublime, o idiota do Céu, o abnegativo anjo que se sentia mais amante, ao compasso que a amada mais se amiserava. (OC VI, p. 191).

No final, porém, Leonor sai absolvida moralmente. Em primeiro lugar, tal perspectiva está em consonância com o juízo do próprio Rui, que “não amaldiçoava, ainda assim, Leonor em cada trance que a excruciaava. A ela atribuía, sem injustiça, a concatenação de tantos e tão travados infortúnios, mas não a amaldiçoava.” (p. 265) Afirma que lhe perdoa: «Se minha mãe a não tiver acusado no tribunal da justiça divina, não quererei eu que o Inferno me vingue. Vingado terei eu sido neste mundo. Homens que dominam mulheres, que tanto mal fizeram, são pelo ordinário os algozes delas.» (p. 265-266). É essa a concepção existencial que Camilo aqui, como noutros lugares, reflecte: uma justiça providencial que, através de vingança, como n’ *O Santo da Montanha*, leva à vitória do bem sobre o mal; através da expiação, converte o mal em bem.²⁹¹ No final, Rui dirá a

²⁹⁰ «(...) mas, se Leonor te quisesse muito, aceitaria o convento, aceitaria a morte, em vez de aceitar o primo de Pouve.» (D. Teresa ao filho, p. 213).

²⁹¹ «Sem Deus e uma justiça providencial, o mundo camiliano não teria sentido.» (MARTINS 2006: 22).

Leonor: «”(...) eu vira todos os maus castigados, a justiça divina vingada em todos os desumanos, e bem sabia que tu havias de pagar na proporção das agonias de Rui.”» (OC VI, p. 328).

É verdade que Camilo tem consciência de como tal concepção é idealista, romanesca: «Está a vida, como ela é apesar dos romancistas, abundantíssima de casos análogos e contrastes que insinuam nos ânimos irreflexivos a suspeita de que a Providência, umas vezes por outras, dorme.» (OC VI, p. 283). Mas não é o que acontece nesta história. A vida conjugal de Leonor tornou-se num castigo da Providência, uma expiação que ela própria reconhece: «— Ó meu primo Rui, como eu estou pagando! Agora conheço o quanto mal te fiz!... Deus tenha a tua alma em descanso; e, quando estiveres vingado, pede-lhe que me despene deste castigo!» (p. 286). A vida de penitência a que se entrega, a loucura e, finalmente, a doença que a deixa entrevada, o desespero pela volta de Rui para lhe perdoar — são o calvário que leva Leonor à remissão da sua culpa aos olhos de Deus... e do leitor. Nesta perspectiva, reveste-se de particular importância o diálogo entre D. João de Azevedo e Leonor. Nele o narrador procura resolver um problema de coerência, reflectindo na estranheza manifestada por D. João a admiração do leitor relativamente aos remorsos de Leonor: «— Mas, senhora! — atalhou D. João de Azevedo. — Não entendo essa saudade, esse remorso, esse desejo de ver um homem que Vossa Mercê tão cruamente abandonou...» (OC VI, p. 320). E através da resposta de Leonor, tenta o narrador justificar todo este processo de reabilitação axiológica da personagem:

— Ah! Não me acuse; que farte me despedaço eu!... Ele não sabia que meu pai chorou diante de meus olhos e dizia a cada hora: “Eis-me pobre e desonrado, se não casa com João Esteves!” E eu fui culpada em obedecer; e castigada logo porque cheguei a amar o homem que meu pai me deu. O que eu padeci, senhor!... E como eu chamava por ele... por meu primo, em meio dos tormentos da minha expiação!... (OC VI, p. 320).

O juízo moral atribuído a D. João de Azevedo, diferente na saída relativamente à chegada, traduz o juízo do próprio narrador, reflectindo este processo de inversão axiológica que temos analisado:

O almirante, que entrara aquela casa impellido por sentimentos nada generosos, saiu tão consternado quanto persuadido que Leonor, àquela tão tardia hora da vida,

expiava ainda uma deslealdade da natureza de outras que ele tinha visto, nem mordidas de remorsos nem lembradas nos anos decadentes. (OC VI, p. 321).

Não admira, pois, que o narrador reaja afectivamente, demonstrando por Leonor a compaixão que quer despertar no leitor: «Que velhice! E que solidão à volta dela!» (p. 322); «Oh! Que insondável agonia naquele interrogatório ao crucifixo que ela vira cair das mãos mortas de sua mãe! Que pedir aquele tão para ser ouvido do Pai misericordioso!» (p. 322).

Unidos pelo amor, separados por interesses alheios ao coração, Rui e Leonor reencontram-se naquele final melodramático, unidos novamente pelo martírio que ambos viveram numa comunhão de destinos, realçada por Rui, no momento do perdão: «As minhas dores ofereço em desconto das tuas. Não mas aceite o Senhor senão como angústias da tua alma.» (p. 328).

Essa convergência de destinos e essa aproximação moral entre as duas personagens, depois do contraste inicial, estão marcadas pelo narrador, neste passo em que transita da linha narrativa de Leonor para a de Rui:

Além-mar, noutra hemisfério, também um espírito de homem, congado com as tristezas, apertando bem à frente os seus espinhos, penitenciando-se com necessidade de purificar-se para entrar ao coração da justiça divina, se alevantava a Deus naquele alto desferir de asas para onde o vai guiando o anjo do infortúnio imerecido, porém no fervor religioso desse outro infeliz desta vida não punham remorsos nem pavores do Inferno. Era dor que à presença do Juiz Supremo não levava mais lágrimas, senão as suas. (OC VI, p. 297).

A linha principal da história recebeu, pois, uma expansão narrativa axiológica como martírio de Rui, como penitência injusta, mas aceite pela personagem como meio de salvação, no juízo divino, de Leonor e de Vasco, o escravo assassino de João Esteves: «— Deus perdoará o teu crime, alma que tanto me quiseste! Minha santa mãe lhe pedirá por ti... Dous infelizes, que sofreram tão conformados as torturas de sua vida, podem valer com o Senhor a salvação de tua alma.» (p. 317).

Além da batalha de Alcácer Quibir, o cativo e o resgate, e depois do desastre em que culminou a campanha de D. António Prior do Crato, em que militou o protagonista, o narrador escolheu outras situações que, sendo o infortúnio de Rui, são também o infortúnio

da pátria. Para tal, colocou a personagem no Oriente, como exilado. Abre-se um terceiro ciclo histórico no romance, mas agora Rui é mais testemunha ou intérprete do que actor. Por isso, parece particularmente adequado a esta parte da narrativa o juízo crítico de Jacinto do Prado Coelho, quando sublinha a função da História neste romance como factor de amplificação narrativa: «(...) a História só intervém secundariamente, quando a narrativa se alonga mediante acontecimentos, uns históricos outros lendários, em que Rui Gomes se envolve em suas andanças.» (2001: 278; sublinhado nosso). Essa asserção do eminente crítico poderá já não parecer tão justa, se considerarmos, de um modo geral, a forma hábil como Camilo combinou as duas vertentes, a passional e a histórica, de tal maneira que a “História” e a “narrativa” formam uma unidade. Ademais, esse terceiro ciclo, por secundário ou expletivo que do ponto de vista narrativo possa parecer, é, no entanto, dotado de grande importância do ponto de vista ideológico, aspecto sublinhado por Maria Fernanda de Abreu: «(...) o narrador camiliano de *O Senhor do Paço de Ninães* está veementemente empenhado não só em *contar* e *mostrar* alguns momentos dessa História mas, sobretudo, em dar o seu juízo, ideológico e moral, e em expressar a sua posição perante eles.» (1991: 90). Na dimensão retórico-pragmática do discurso narrativo, tais factos apresentam o valor de *exempla*, ao serviço da visão ideológico-moral que o narrador pretende fazer passar, uma visão disfórica da expansão portuguesa, a denunciar, logo desde a partida para Alcácer Quibir, a sede do ouro, a “glória de mandar”, a “vã cobiça”, simbolizada pelo camoniano Velho do Restelo, que, aliás, é citado no romance. Esse discurso ideológico de denúncia, de censura, é autorizado e reforçado pelas fontes documentais citadas, e veiculado pela voz de Rui, que, longe de ser mera testemunha impassível, reage negativamente, como intérprete moral dos acontecimentos narrados. Aí está o olhar como lugar privilegiado de inscrição do discurso avaliativo, da “intrusão normativa” (cf. HAMON 1997: 106).

Podemos mesmo afirmar que toda esta sequência é dominada pela focalização de Rui. Veja-se, por exemplo, o discurso avaliativo que o narrador lhe atribui como reacção à perda da nau de Albuquerque: «O sucesso impressionou vivamente Rui Gomes. Estava de ânimo bem disposto a compreender como justiça divina o baque súbito de uma opulência, ali, nas cavernas do mar, aos olhos espavoridos do possuidor, punido diante das

testemunhas de suas rapacidades.» (OC VI, p. 276). Em discurso narrativizado, é reproduzida a veemente censura de Rui aos frades dominicanos que protegiam Filipe de Brito de Nicote: «Subindo no brado veemente de suas apóstrofes até à toada de profeta, vaticinou afrontosa morte a Filipe e desastroso fim aos cegos ministros de Jesus, que, longe de lhe reprovarem a torpe deslealdade a quem lhe dera vida e riqueza, o andavam acobertando com a bandeira de S. Domingos.» (p. 300). E no diálogo com o primo D. Jerónimo de Azevedo, a voz de Rui clama uma vez mais contra a corrupção na Índia e contra a degenerescência do povo português: «Farto vou da Índia de Castela. Não é isto o que meu pai dizia da Ásia portuguesa. O que aí há é uma caverna de feras e ladrões!» (p. 280). Nesta polifonia, nesta combinação de vozes consonantes — a voz individual de Rui, a dos autores citados, que a autorizam —, em contraste com uma voz colectiva correspondente a uma *doxa* encarnada em várias personagens que dialogam com o protagonista, faz-se ouvir a voz do narrador-autor²⁹², que se identifica com a do senhor de Ninães, assumindo uma posição axiológica claramente negativa em relação a esse momento da história portuguesa, à qual procura fazer aderir o leitor, principalmente através da adesão afectiva ao protagonista.

Mais explicitamente, o próprio narrador, permeando o discurso narrativo com um registo emotivo e avaliativo, típico da narração romântica, manifesta, através de comentários, a sua visão dos acontecimentos, numa diegese que, como sublinha Maria Isabel Rocheta, “nunca é *neutra*” (1990: 371)²⁹³. A propósito de D. Francisco da Costa, o embaixador que, para efectuar o resgate dos cativos, ficou em Fez, acabando por permanecer por lá oito anos, esquecido de todos, o narrador exclama em epifonema: «Que decadência! Que Portugal e que portugueses! Deixaram-no morrer cativo!» (p. 252). Ao concluir a narração do destino dos passageiros mais importantes que seguiam na Nau Conceição, que os turcos queimaram à vista da barra de Lisboa, o narrador comenta: «Isto

²⁹² «Afirmarei então que em *O Senhor do Paço de Ninães* Camilo não “é ele a falar só” – a estruturação da novela assenta num rico plurivocalismo; mas destaco que a sua visão do mundo se impõe gradualmente na narrativa, condenando unilateral e radicalmente quaisquer pontos de vista divergentes. Assim, é sobretudo a sua perspectiva que se impõe na narrativa, desdobrada em múltiplas vozes que a reforçam.» (ROCHETA, Maria Isabel 2003 – «Monologismo e dialogismo na novela camiliana». In: AA.VV. – *Camilo. Leituras críticas*. Porto: Edições Caixotim, pp. 103-116 (p. 110-111).

²⁹³ ROCHETA, Maria Isabel (1990) – «Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco». In: *Estudos portugueses – Homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 363-375.

de matar mães e filhos promiscuamente só o faziam os generais portugueses na Índia, e os turcos em África.» (p. 312).

Todos esses episódios funestos são apresentados pelo narrador, sempre em consonância com Rui, como expiação, como justiça divina sobre o povo português, ideia bem patente no título do cap. XVII: “A corrupção da Índia e a justiça do Céu”. É nessa perspectiva ideológico-moral que podemos explicar o facto de o narrador, naqueles sucessos trágicos que seleccionou para cruzar com o percurso de Rui, levar até ao fim as narrativas, dando-nos conta do seu desfecho, mesmo depois de o protagonista do romance a elas já não estar ligado. Isso acontece com o caso de Filipe de Brito, cujas circunstâncias da morte, em 1613, nove anos depois de Rui ter estado nas costas do Pegu, o narrador descreve, prolongando ainda o assunto com a referência, em tom irónico, à mulher do traidor (p. 300-301); acontece novamente, quando, depois de Rui ter desembarcado na Ilha Terceira, o narrador prossegue, narrando a tragédia da Nau Conceição: «Agora, em breves linhas, o destino dos mais graúdos passageiros da nau batida por dezassete vasos turcos, em frente de Cascais.» (p. 310). Caso semelhante é o do destino de D. Jerónimo de Azevedo, ainda que aqui a narração seja intradieética, servindo de tema ao diálogo entre Rui e frei Gregório, na viagem de regresso, a bordo da Nau Conceição. O carácter “exemplar” da narrativa é realçado pelos comentários dos interlocutores: «Neste morrer assim, afrontado e indigente, cumpriu-se uma iniquidade monstruosa dos homens ou um adorável decreto da Divina Providência.»; «A Ásia é a garganta do abismo infernal. Por ali se vão à voragem da desonra os melhores nomes de um Portugal, que existiu, quando eu era moço.» (p. 307).

Mas é tão estreita a relação entre História e ficção, que, mesmo a nível da intriga passional, esta sequência, funcionando mais como expansão do que como nó, não é, ainda assim, desprovida de funcionalidade narrativa, sobretudo na perspectiva da construção da personagem e da sua valorização axiológica e afectiva. Através desta sequência, assistimos a uma crescente elevação moral de Rui, que se assume cada vez mais pela diferença, logo anunciada no título do capítulo cap. XVI, “O pobre nas pompas da Ásia”, pelo afastamento em relação à mediocridade do meio em que se move, e que se destaca pela integridade moral, que o torna incompreendido aos olhos dos outros, sobretudo do primo Jerónimo de

Azevedo. A frustração amorosa que o macera; o isolamento a que se entrega; o desprendimento de bens terrenos; a forma como aceita o infortúnio, encarando-o como penitência; a sua voz crítica, fazem dele “uma figura romântica *avant-la-lettre*” (ROCHETA 2007: 20)²⁹⁴.

A personagem, desde o início fiel aos bons valores, vai reforçando a sua grandeza moral, num processo de ascese, que o transforma, de comerciante, em ermitão (cap. XXIII) e em vidente (cap. XXIV). Por um processo de “cooptação”²⁹⁵, o leitor, aderindo afectivamente à personagem, adere ideologicamente aos valores que ela representa e ao discurso avaliativo que encarna. A troça com que começa por ser olhado no Oriente dá lugar ao respeito e à veneração, tal como o narrador o apresenta, depois do primeiro encontro com D. Jerónimo de Azevedo:

Os fidalgos, com os olhos cravados nele, deram-lhe respeitosa passagem. Rui passou obrigado por entre as alas com o chapéu na mão e o sorriso nos beiços, o sorriso de piedade do animal soberbo e objecto chamado homem.

Entre as atoardas correntes por conta do incógnito mercador, a mais imaginosa não deve faltar o romance com ela: alguns disseram que pela estatura, olhos e andar, o misterioso homem, que saía do paço do capitão-general, era el-rei D. Sebastião.

O certo é que os espectadores se acotovelavam no cais de Ceilão quando o pobre mercador, sobraçando dous fardos de especiarias, saltava numa caravela de carregação para Goa. (OC VI, p. 282).

No início do cap. XXIII, nas Filipinas, Rui Gomes é apresentado como ermitão, numa descrição construída em focalização externa, com a identificação do tema textual no final, por “afecção”, e baseada em elementos próprios da tópica associada a este tipo de figuras, contribuindo para a mitificação da personagem, que é assimilada, por comparação, a Jesus Cristo:

Andava nas Filipinas um homem, envolto num hábito sem distinção de ordem religiosa, túnica preta de capelo, sandálias, barbas e cabelos intonsos. Não mendigava, mas recebia as esmolos que lhe davam em paga dos benefícios que fazia aos enfermos. (...).

²⁹⁴ ROCHETA, Maria Isabel (2007) – “Prefácio”. In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Senhor do Paço de Ninães*. Porto: Edições Caixotim, pp. 7-25.

²⁹⁵ «The reader, coopted from the start into the ranks of the hero, finds himself structurally – that is necessarily – on the “right” side. He *must* desire the triumph of the hero, and hence of the latter’s values.» (SULEIMAN, Susan Rubin 1983 – *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre*. New York: Columbia University Press, p. 143).

À volta dele se agrupavam as mães com as criancinhas nos braços e os velhos levados em braços de seus filhos. O povo em redor dos apóstolos da lei de Jesus era um tocante espectáculo, mas o outro das mães dolorosas e dos velhos gementes era mais grandioso. Aquele homem passava sem nome. Das ilhas Filipinas atravessou longos mares e quedou-se em Macau. Aí topou, em 1618, um frade dominicano que o conheceu e chamou Rui Gomes. (OC VI, p. 302).

Já no regresso a Portugal, a bordo da Nau Conceição, a valorização moral do protagonista é reflectida, uma vez mais, na reacção dos outros: «Todos os passageiros olhavam reverentes no ermitão: algumas perguntas lhe fizeram sobre os lugares de onde vinha. Rui respondia quanto convinha a satisfazer em pouco a muita curiosidade das damas e fidalgos.» (p. 306). Avaliador, Rui torna-se objecto de uma avaliação intradieética, associada, uma vez mais ao olhar, e perfilhada pelo narrador como valorização positiva.

Esta valorização moral da personagem, que acrescenta autoridade à sua voz crítica e profética, serve o desenvolvimento do seu estatuto de herói trágico, de acordo com as características da intriga, cujo clímax é constituído por uma anagnórisis segundo o modelo romântico do *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, um reconhecimento em que Rui e Leonor convergem, depois de um trajecto paralelo sintacticamente e, de certo modo, semanticamente²⁹⁶, pois foi marcado, em ambos, pela penitência, pela expiação, como tantas vezes acontece nos heróis camilianos. A penitência que tão injustamente macerou Rui, que a aceitou com abnegada grandeza, fez dele um juiz moral, uma voz a clamar no deserto, mas faz dele também o enviado da divina compaixão e o representante da voz ética do narrador, perdoadando a Leonor a falta causadora de toda a desgraça: «”Leonor, eu nunca pedi a Deus o teu castigo, nunca pinteí na minha imaginação as delícias da vingança. (...) Leonor, estás perdoada. Teu primo ajoelha ao pé do teu leito, e banha de seu pranto a mão que há quarenta e seis anos recebeu outras lágrimas de alegria!...”» (pp. 327-328).

Relevando daquilo a que os formalistas russos chamaram “motivos livres” (cf. TOMACHEVSKI 1978: 162), esta longa sequência não deixa de servir a acção, contribuindo para a motivação do desfecho, que assim ganha em verosimilhança, além da intensa carga patética. A personagem foi, mais uma vez, o suporte narrativo que

²⁹⁶ Recorde-se como, ao retomar o fio narrativo centrado em Rui, depois de recuperar os acontecimentos centrados em Leonor, o narrador sublinha esse paralelismo semântico: «Além-mar, noutra hemisfério, também um espírito de homem, congado com as tristezas, apertando bem à frente os seus espinhos, penitenciando-se sem necessidade de purificar-se para entrar ao coração da justiça divina, se alevantava a Deus naquele alto desferir de asas para onde o anjo do infortúnio imerecido». (p. 297).

proporcionou a amplificação da diegese pelo encadeamento de novos sucessos na trajetória biográfica que estrutura a intriga; foi também, ao mesmo tempo, e com particular intensidade nesta sequência, suporte de efeitos semântico-pragmáticos: «Dans un texte, c'est certainement le personnage-sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre "d'effets" sémantiques, qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs: il ne peut y avoir norme que là où un "sujet" est mis en scène.» (HAMON 1997: 104).

No conto “O Cofre do Capitão-Mor”, o motivo da sedução e abandono, a que se resume o caso narrado no artigo da *Revista Universal Lisbonense*, foi combinado, na amplificação desse núcleo, com o motivo do tesouro escondido e descoberto, motivo atualizado por Camilo em várias narrativas. No agir dos imorais filhos do capitão-mor, representou o autor a ambição argentária, que os levou a revolverem a casa toda, à procura do cofre com mais de trezentos mil cruzados que o pai escondera quando se viu obrigado a fugir do país. A mensagem que o capitão, na hora da morte, deixou aos filhos, traduz a mensagem moral de condenação da cobiça, da execrável sede de ouro, sobretudo quando não dignificada pelo suor: «*Pode ser que a pobreza vos não corrija; mas a riqueza decerto vos faria tigres. Eu não morrerei com o remorso de vos deixar nas mãos o pior instrumento dos perversos, que é o ouro não adquirido com o próprio suor.*» (OC XIV, p. 870). A recompensa da virtude, do trabalho e da honestidade, através da posse do tesouro cobiçado pelos infames é representada no final edificante do conto, quando Álvaro de Andrade, o brioso bisneto do capitão-mor, viu premiados os trinta anos de pobreza e de trabalho honesto com o cofre, de cuja posse foram indignos os filhos do capitão, e repartiu a riqueza por todos os pobres das vizinhanças.

Estando este motivo do tesouro escondido já presente na matriz documental, não foi, naturalmente, desaproveitado pelo romancista em *O Judeu*, onde, na figura de D. Francisca Pereira Teles, do marido e dos filhos Garcia e Filipe, representou a ambição material, de tal modo que o fazer narrativo da “nobilíssima fidalga” é motivado pela cobiça do tesouro que seu pai escondera no Palácio da Bemposta. Motivo unificador da intriga, o tesouro transfere-se, como objecto de desejo, para a personagem de Duarte Cottinel Franco, cuja “voraz cobiça” constitui um dos traços principais do carácter perverso que o

narrador lhe traça. O final que o narrador lhe dá tem o significado moralizante do castigo divino, pela mão vingadora de um dos salteadores do seu palácio no meio dos tumultos provocados pelo terramoto, justamente o antigo alcaide da Inquisição que jurara falso contra António José da Silva.

O mesmo motivo serviu ainda na construção da intriga da novela “A Morgada de Romariz”, onde a avidez argentária se representa na figura de Joaquim Faísca, que se junta ao ladrão Luís Meirinho para descobrirem onde o pai, Bento da Costa, guardava a herança que obtivera do irmão, António da Costa Araújo. A cobiça de Joaquim Faísca, que acaba por levar ao homicídio de Bento, não é mais reprovada do que a avareza deste. Nesta novela, Silvestre de S. Martinho, o filho de Joaquim, que ganhava honestamente o seu pão como fogueteiro, é recompensado com a posse do tesouro, casualmente encontrado nos escombros da casa que pertencera ao avô.

Numa daquelas cartas acerca da *Herança de Londres*, Camilo, explicando a sua concepção de novela e os seus processos de criação ficcional, afirma a importância de uma função moralizadora, que frequentemente realça em enunciados paratextuais, ainda que, não raro, a ponha também em causa com o distanciamento irónico e metaficcional: «No meu methodo de escrever estas coisas futeis chamadas “romances” tenho levado sempre em vista aliar á fantasia a verosimilhança e ao recreio a defêsa de alguma ideia moral, com o fim de implantar no animo do leitor boas impressões da virtude.» (OC XVIII, p. 1014). Segundo tal concepção, o *delectare* da ficção romanesca não deveria dispensar o *docere* e o *movere*. Procurámos demonstrar como essa intenção constituiu um dos factores da amplificação e transformação hipertextual, na base de muitas das ficções camilianas.” “A defesa de alguma ideia moral” determinou várias transformações hipertextuais a nível da composição narrativa, da estruturação diegética e da construção actancial e temática das personagens, de modo que dessas estruturas narrativas derivassem, a nível semântico-configuracional, valores característicos da mundividência camiliana, marcada pelos valores românticos, como a justiça providencial, a expiação redentora, o idealismo sentimental, os direitos do coração... As personagens foram trabalhadas de modo que os conflitos humanos protagonizados constituíssem suporte de conflitos de valores,

extremados numa lógica maniqueísta: «De um modo geral, em Camilo, a pintura dos caracteres enquadra-se numa visão de moralista, subordina-se a conceitos genéricos. Os homens servem de ilustração do Homem, anjo e besta.» (COELHO 1960: 26).

Paralelamente, o discurso fortemente centrado no “eu” do narrador, característico da novela camiliana, reflecte-se num forte investimento na função metanarrativa e na função ideológica ou axiológica do narrador, que, moralista e psicólogo, analisa as personagens, não se coibindo de as julgar moralmente, injectando o discurso de valores. Óscar Lopes não deixou de sublinhar esse aspecto: «Mas a atitude caracteristicamente camiliana é a de um juízo de valor verbalmente explícito a marginalizar a acção, num maniqueísmo muito romântico-português.» (2007d: 62)²⁹⁷. E é também dessa forma que o autor vai contando a sua “*história pessoal*”: «essa dimensão axiológica indiscutivelmente vai construindo uma outra narrativa, que diz respeito aos valores morais, sentimentais, éticos e biográficos do sujeito que a si próprio assim se apresenta.» (BUESCU 1990: 13).

A concretização dessa função moralizante implica a amplificação valorativa dos protagonistas, a transformação idealizante dos heróis, nos quais se projecta geralmente o autor, alimentando a identificação e a adesão axiológica e emocional do leitor, sobremaneira nas novelas passionais, onde os heróis polarizam os valores positivos de que o autor os preenche semanticamente, processo explicado com muita propriedade por Maria Isabel Rocheta:

A observação da diegese mostra que ela constitui, sobretudo, uma demonstração da mundivisão do enunciador, pois tão ou mais importantes do que os acontecimentos são as interpretações que eles recebem, os sentidos que lhes são atribuídos. Na passagem do “real” à ficção, os protagonistas são enaltecidos ou envilecidos, os conflitos agudizados e o desfecho atinge por vezes a dimensão da catástrofe e, assim, passar do mundo empírico ao universo recriado é passar do trivial ao relevante, do circunstancial ao universal, da prosa à poesia. (1997: 366-367).

Essa poetização ou transformação idealizante da realidade na sua ficcionalização está bem patente num passo de carácter metaliterário que ocorre em “Beatriz de Vilalva”. O narrador, figuração do próprio autor, deixa-se levar pela fantasia poetizante e idealizadora, ao vislumbrar, através da janela da residência paroquial, um vulto feminino,

²⁹⁷ LOPES, Óscar (2007d) – «Claro-escuro camiliano». In: IDEM – *Ensaio camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 37-63.

num passo que nos remete, por alusão intertextual, para as *Viagens na Minha Terra*: «A mulher parecera-me bonita; mas não há que fiar nos conceitos da minha vista, que pouco alcança a curta distância; quer, porém, fosse feia, figurou-se-me quase bela; era o bastante para dar larga tela ao nebrí da poesia, que, lá do alto, crê ver uma rola onde às vezes está uma cegonha.» (OC XIV, p. 1252).

A imaginação idealizante de Camilo, que transforma uma “cegonha” em “rola”, é assumida pelo autor como tributária de uma época já ultrapassada, a época do Romantismo, neste passo metadiscursivo de “A Viúva do Enforcado”:

Se ainda há estímulos a heroísmos perigosos, é a mulher. Estive quase a escrever: é o dinheiro; mas eu, quando penso em assuntos amorosos, tiro vinte anos à minha vida como quem tira vinte bagos sorvados de um cacho de uvas; depois, transfiguro-me, refaço a sociedade como a deixei, e imagino que ela parou comigo.

No meu tempo, amava-se muito. É por essa quadra de flores que a minha imaginação se esvoaça como a abelha à volta das corolas de um ramal de rosas. Sou do período dos aéreos perfumes; este agora é o dos sons metálicos.» (OC VIII, p. 387).

Assim, a transmotivação do fazer das personagens, a transformação das estruturas actanciais e temáticas, a criação de programas narrativos, enfim, as operações de amplificação e de transposição diegéticas foram orientadas pela imaginação romanesca, idealizante, sentimental e moralizadora de Camilo.

Conclusão

Quando Camilo, a cada passo, quer no metadiscurso do narrador, com que constantemente corta o fio do discurso narrativo, quer nas margens do texto, professa a fidelidade à verdade, renegando a imaginação, longe de anular a ficção, redobra-a com as ficções da verdade, explorando vários processos retóricos de inculcação da veracidade, para dar às suas narrativas o “colorido de verosimilhança” que, na sua poética da ficção, considerava imprescindível, e que determinou várias das soluções narrativas que caracterizam a construção das suas histórias, no intuito de criar no leitor a ilusão de verdade.

Trabalhando sobre as vozes enunciantoras da narrativa, Camilo procurou dotá-las de um poder de atestação que conferisse credibilidade às histórias narradas, inserindo os narradores em ficções secundárias, de maior ou menor desenvolvimento, que representam relações, em maior ou menor grau, com os universos diegéticos.

Representando na própria narrativa a origem da narrativa, o narrador-autor afirma a fidelidade do discurso narrativo às fontes, quer representando directamente o acto narrativo como transcrição *ipsis verbis* da enunciação oral ou como edição da enunciação manuscrita, quer desenrolando-o com uma mediação autoral que não cessa de inculcar total fidelidade à origem.

Pretendendo, ilusoriamente, eliminar as fronteiras entre realidade e ficção, Camilo representa os conteúdos diegéticos como se de realidade verificável se tratasse, graças a artifícios como a metalepse, a processos de fundamentação documental dos elementos narrativos ou de combinação entre elementos ficcionais e elementos referenciais que, através de um efeito metonímico, pintassem toda a ficção com a cor da realidade.

Tais ficções da verdade constituem uma retórica de captação do interesse, uma permanente *captatio benevolentiae* que proporcione uma maior adesão do leitor aos

universos ficcionais representados. Mas essa fundamental estratégia apelativa não encobre, pelo contrário, favorece, o fundamental autocentrismo que caracteriza, bem de acordo com os cânones do Romantismo, o discurso narrativo de Camilo, trazendo para o proscênio da narração a figura do narrador, que verdadeiramente se representa como autor, uno e múltiplo, em várias facetas, desde narrador-autor em identificação ficcional autobiográfica com o Camilo jovem andarilho por terras transmontanas, com o Camilo escritor, protagonista de uma carreira literária que o aureolava de prestígio, até autor-editor, mas sempre presente como consciência metaficcional. O demónio da verdade pelo qual o autor diz ser dominado é o próprio autor, que procura apanhar nas malhas da tentação, da ilusão de verdade, o leitor, atraído pelo manto diáfano e sedutor da verdade com que é coberta a nudez forte da fantasia. Nessas múltiplas representações e figurações narrativas que se desenrolam nas margens, nas molduras das ficções principais, tantas vezes assentes numa mesma estrutura profunda, reside um dos principais factores de variedade da narrativa camiliana.

Assim sendo, se o romancista fala a verdade quando diz que conheceu um protagonista, quando apresenta documentos autenticadores, quando afirma ter ouvido a história da boca de testemunhas, é irrelevante. A verdade da verdade e a mentira da verdade são duas faces da ficção da verdade como efeito retórico de verdade, o “parecer verdade” indispensável à ficção, sempre construída como “mentira” verdadeira.

E, mesmo quando, efectivamente, Camilo construiu narrativas sobre bases factuais, documentalmente atestadas ou fundamentadamente descobertas e reconstituídas, não deixou de as transformar com a sua imaginação e a sua sensibilidade visceralmente românticas. Conhecer esses fundamentos, cuja determinação, em muitos casos, foi fruto do dedicado labor de fervorosos camilianistas, não deve ser apenas um meio de satisfazer a curiosidade do leitor, como aquele “antigo romântico da Rua de Cedofeita”, que pedia a Alberto Pimentel lhe explicasse o que de verdadeiro haveria no *Amor de Perdição* (PIMENTEL: 1915: 23), ou aquela Júlia da Soledade, a personagem d’*A Doida do Candal*, que queria saber se as histórias dos romances de Camilo aconteceram ou não. Tomando essas bases como hipotextos sobre os quais o autor trabalhou, criando, com a imaginação,

as suas efabulações, temos uma janela indiscreta para o escritório de Camilo, o laboratório do mestre, uma via para estudar a gênese e a construção da narrativa camiliana.

No seu “método de escrever romances”, Camilo, atraído pelo demônio da imaginação, transforma em ficção a realidade que viveu, que captou pela observação, que reteve na memória, que colheu nas insaciáveis leituras que o formaram. A sua congénita curiosidade romanesca, a sua sensibilidade romântica, quando não era a prosaica necessidade de profissional das letras, predispunham-no a mergulhar na realidade para criar ficção pela transformação dessa realidade, geralmente através de um trabalho hipertextual dominado pelos processos de amplificação.

A partir de um núcleo narrativo mais ou menos desenvolvido, o autor procede à sua expansão, fazendo derivar das funções cardinais outros núcleos e catálises amplificadoras, de acordo com a lógica da narrativa e com quadros intertextuais, criados pela imaginação, ou resultantes de anexações e cruzamentos com outros elementos factuais, históricos ou documentais, articulações meramente ficcionais, mas poeticamente verosimilhantes e com aparência de verdadeiras. Permitindo compor esses dados em intriga, com uma extensão adequada e com as bases dramáticas exigidas, a amplificação satisfaz ainda o desejo de “romanesco”, que se reflecte na saturação dramática, quer a nível das acções, num relançamento folhetinesco do interesse da intriga pelo acréscimo de episódios e peripécias, quer a nível da intensidade dramática, numa intensificação que atinge o melodramático, desencadeando um *pathos* que faça vibrar a sensibilidade do leitor. A personagem, como suporte fundamental da diegese e como factor de amplificação, numa composição narrativa privilegiada por Camilo como estruturalmente biográfica, é também o principal suporte dos temas e dos valores que o autor introduz na diegese, configurando estruturas axiológicas marcadas pelos códigos éticos do Romantismo e reveladoras da mundividência camiliana, que se caracteriza pela exaltação dos direitos do coração, pela expressão de um fatalismo providencialista que age numa lógica inexorável de crime e castigo ou expiação redentora, pela afirmação de um idealismo romântico. Podem esses valores e os processos que lhe dão expressão ser, noutros lugares, postos em causa, num distanciamento irónico, ou até contrariados, mas o modo como o autor transforma os dados hipotextuais — às vezes desprovidos de qualquer dimensão moral e outras vezes investidos de sentido axiológico

contrário —, a fim de os pôr em evidência, demonstra como são marcantes na sua ética novelesca, encarnando em heróis passionais que são uma projecção idealizante autobiográfica, indo ao encontro, ao mesmo tempo, de uma necessidade romântica de evasão e de identificação heróica do leitor com os protagonistas dos dramas representados num “heterocosmo”, a “segunda natureza”²⁹⁸ que é a ficção, suficientemente “verdadeira” para atrair o leitor, mas suficientemente idealista para o compensar da imperfeição da verdade em que vive.

Nessa perspectiva se resolve em síntese a antítese entre verdade e ficção na narrativa camiliana. Se o “romântico da Rua de Cedofeita”, queria saber a verdade do *Amor de Perdição*, se Júlia da Soledade ansiava saber se eram verdadeiras as histórias de Camilo, é porque a verdade potenciava nessas histórias, transformadas pela imaginação do autor, o interesse, a identificação, a imersão, e, conseqüentemente, a projecção idealizante do leitor, tal como nelas se projecta idealmente, tantas vezes, o próprio autor, num generalizado processo de romântica “metalepse” que ele explica num passo célebre:

Vou ao jazigo das minhas ilusões, exumo os esqueletos, visto-os de truões, de príncipes, de desembargadores, de meninas poéticas à semelhança das que eu vi quando a poesia era o aroma dos seus altares. Visto-me também eu das cores prismáticas dos vinte anos, aperto a alma com as garras da saudade até que ela chore abraçada ao que foi. E, depois, nesse festim de mortos conversamos todos; e eu, no alto silêncio da noite, escrevo as nossas palestras. Às vezes, entre muitos estridores que me ressoam nos ouvidos, o mais distinto é o dobre a finados. É quando a aurora reponta; a luz espanca as imagens cujo meio de vida é a treva e o silêncio.

Venho então sentar-me a esta banca, dou formas dramáticas ao diálogo dos meus fantasmas, e convenço-me de que pertenço bem aos vivos, ao meu século, ao balcão social, à indústria, mandando vender a Ernesto Chardron as minhas insónias. (*Noites de Insónia*, OC XIV, p. 673-674).

A memória do que leu, do que viu, do que ouviu, do que viveu, é transformada pela imaginação, reinventada pela sensibilidade, e vestida com a aparência de verdade, para interessar o leitor, fazendo-o participar no “festim de mortos”, em cada “noite de insónia” que é o acto da leitura, onde autor, personagens e leitor revivem numa “tríade solidária e coesa” (CASTRO 1994: 68). A verdade do sentimento é a verdade da ficção, “assez fausse

²⁹⁸ São expressões usadas por M. H. Abrams no seu clássico ensaio sobre o Romantismo, para caracterizar a evolução de uma perspectiva mimética para uma perspectiva idealista na crítica do século XVIII (vd. ABRAMS, M. H. 1958 – *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: The Norton Library, p. 272).

pour paraître crédible mais également assez vraie pour ne pas sembler froidement artificielle” (BARBEDETTE 1989: 35):

E, demais, se eu conseguir levar ao túmulo dos meus infelizes uma lágrima da leitora; se alguma hora, subir da Terra um pensamento ao Céu dos mártires, não será esse favor da piedade um bem tão consolativo para eles? A quem hão-de eles agradecer o pensamento e a lágrima senão a mim, que lhes contei os infortúnios, e, em vez de um epitáfio, lhes coloquei uma urna para os que lá quisessem chorarem e a mais triste página deste livro para quem quiser consolar-se das suas nas desventuras alheias? (*Estrelas Funestas*, OC III, 979).

Referências bibliográficas

1. Bibliografia activa

CASTELO BRANCO, Camilo (1982-2002) – *Obras Completas*. Publicadas sob a direcção de Justino Mendes de Almeida. Estudos biobibliográficos, fixação do texto e anotações. XVIII vols. Porto: Lello & Irmão Editores.

2. Bibliografia crítica

ABREU, Maria Fernanda de (1991) – «Alcácer Quibir, a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco». In: *Colóquio/Letras*, nº 119, pp. 89-103.

ALVES, José Édil de Lima (1990) – *A paródia em novelas-folhetins camilianas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

ARAÚJO, José Rosa de (1947) – «Em torno do enredo de “A Sereia”. Uma heroína de Camilo. O génio criador do romancista e as fantasias de uma das suas novelas vianesas». In: *Diário de Notícias*, 29-VII.

AZEVEDO, Pedro de (1908) – «Os antepassados de Camilo». In: *Arquivo Histórico Português*, vol. VI, pp. 1-20.

BASTO, Magalhães (1944) – «Falam velhos manuscritos». In: *O Primeiro de Janeiro*, 7, 14, 21 e 28 de Julho, 4 de Agosto.

- BRAGA, Teófilo (1892) – *As modernas ideias na literatura portuguesa*. Vol. I, Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990) – «Enlaces e desenlaces da biografia – o caso de Camilo.» In: *Prelo*, nº 18, pp. 11-19.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1994) – «Discurso e constituição do sujeito: o caso de *Memórias de Guilherme do Amaral*». In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 119-130.
- BUESCU, Helena (1997) – «Autor textual». In: IDEM (coord.) – *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, pp. 27-35.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998) – *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- CABRAL, Alexandre (1966) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Memórias de Guilherme do Amaral*. 7ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-17.
- CABRAL, Alexandre (1978) – «O significado da luta pelo viscondado em Camilo». In: IDEM – *Estudos camilianos – I*. Porto: Editorial Inova, pp. 107-142.
- CABRAL, Alexandre (recolha, prefácio e comentários) (1984) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol I, Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (1985a) – *Subsídio para a interpretação da novelística camiliana*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1985b) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. IV, Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1985c) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. III, Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (Recolha, prefácio e comentários) (1988) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco*. Vol. VI, Lisboa: Livros Horizonte.
- CABRAL, Alexandre (2003) – *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Caminho.
- CABRAL, António (1914) – *Camilo de perfil*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

- CABRAL, António (1918) – *Camilo desconhecido*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1965) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Regicida*. 7ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-22.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1968) – «Nota Preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Olho de Vidro*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-23.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1970) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Judeu*. 6ª ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. I-XIX.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1974) – «A conjuntura pessoal, política e sociológica do romance histórico de Camilo». In: *A Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, pp. 153-161.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1960) – «Balzac e Camilo Castelo Branco». In: IDEM – *Balzac em Portugal: contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*. Coimbra, pp. 121-160.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1983) – «Estudo Histórico-Literário». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*. Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a ed. Crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva. Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. Rio de Janeiro / Porto: Real Gabinete Português de Leitura / Lello & Irmão Editores, pp. XXXVII-LXXXVII.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1986) – «Da história à ficção na novela camiliana: uma leitura d' *O Senhor do Paço de Ninães* em clave de intertextualidade». In: *A abertura do mundo – Estudos de história dos descobrimentos europeus*. Organização de Francisco Contente Domingues e Luís Filipe Barreto. Lisboa: Editorial Presença, vol. I, p. 119-131.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1987) – «A paisagem do Minho na ficção camiliana». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III série, 9-10, Dezembro, pp. 79-101.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1991a) – «Da realidade à ficção na novela camiliana». In: *Camilo: evocações e juízos. Antologia de ensaios*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 251-270.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1991b) – «Para uma teoria camiliana da ficção narrativa». In:

- Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. XXIX, p. 53-70.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1994) – «Processos de construção da narrativa camiliana.» In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 59-74.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1995) – *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2ª ed. (revista), Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2004) – «Camilo e a história». In: *Literatura e história – Actas do colóquio internacional*. Porto: 2004, vol. I, pp. 135-144.
- CASTRO, D. João de (1929) – «“O Judeu”». In: *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Abril.
- CASTRO, D. João de (1942a) – «“O Senhor do Paço de Ninães”». In: *O Primeiro de Janeiro*, 25-07.
- CASTRO, D. João de (1942b) – «A história no romance». In: *O Primeiro de Janeiro*, 02-08.
- CASTRO, Sérgio de (1914) – *Camilo Castelo Branco. Tipos e episódios da sua galeria*. 3 vols. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- CÉSAR, Oldemiro (1947) – *Camilo e o Amor de Perdição*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- CHAVES, Castelo Branco (1966) – «Nota preliminar». In CASTELO BRANCO, Camilo – *O Senhor do Paço de Ninães*, 8ª ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, pp. 5-19.
- CHAVES, Castelo Branco (1968) – «Nota preliminar». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *A Sereia*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-21.
- CHAVES, Castelo Branco (1979) – *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- CHORÃO, João Bigotte (s.d.) – *Camilo. Esboço de um retrato*. 2ª ed. Lisboa: Vega.
- COELHO, Jacinto do Prado (1960) – «Raízes e sentido da obra camiliana». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Obra seleta*. Organização, seleção, introdução e notas de Jacinto do Prado Coelho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, vol. I, pp. 5-62.
- COELHO, Jacinto do Prado (2001) – *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- COSTA, João (Prefácio e notas) (1924) – *Castilho e Camilo. Correspondência trocada entre os dois escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- COSTA, Júlio Dias da (1925) – *Palestras camilianas*. Lisboa: Empresa Literária Fluminense.
- COSTA, Júlio Dias da (1930) – “A Sereia” de Camilo. *História da protagonista, segundo um manuscrito do século XVIII*. Lisboa.
- DUTRA, Francis A. (1995) – «Attempted regicides: the novelist as historian». In: SANTOS, João Camilo dos (ed.) – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 190-198.
- FARIA, Emília Sampaio Nóvoa (Introd. e notas) (1990) – *Camilo em Landim: cartas inéditas de Camilo e Ana Plácido para Alberto Sampaio e António Vicente de Carvalho Leal e Sousa*. V. N. Famalicão: Centro de Estudos Camilianos.
- FARIA, Jorge de (1934) – «Um conto de Camilo». In: *Diário da Manhã*, 1 de Junho.
- FELGUEIRAS, A. (1972) – *Camiliana. I: catálogo dos originais de Camilo Castelo Branco. 1845-1971*. Porto.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (1987) – *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1991) – «Diálogos de Camilo» In: *Colóquio-Letras*, nº 119, pp. 25-34.
- FERRO, Túlio Ramires (1966) – *Tradição e modernidade em Camilo (A Queda dum Anjo)*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- FIGUEIRAS, Paulo de Passos (2002) – *Cartas inéditas de Camilo Castelo Branco à filha Bernardina Amélia, ao genro e à neta*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1923) – *História da literatura romântica*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Clássica.
- GOMES, Marques (1935) – «Aveiro na obra e nas relações de Camilo. “O Olho de Vidro”». In: *Arquivo do distrito de Aveiro*. Vol. I, nº 3, pp. 209-218.
- GONÇALVES, J. Freitas (1922) – «Prefácio». In: CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Dois capítulos sobre Camilo Castelo Branco*. Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. V-

XI.

LACAPE, Henri (1941) – *Camilo Castelo Branco*. Paris: Maurice Lavigne.

LOPES, Óscar (2007a) – «Camilo Castelo Branco». In: IDEM – *Ensaaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 17-36.

LOPES, Óscar (2007b) – «Concepção de vida na ficção de Camilo». In: IDEM – *Ensaaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 74-88.

LOPES, Óscar (2007c) – «Os valores de Camilo». In: IDEM – *Ensaaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 64-73.

LOPES, Óscar (2007d) – «Claro-escuro camiliano». In: IDEM – *Ensaaios camilianos*. Organização, prefácio e notas Luís Adriano Carlos. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 37-63.

MACHADO, Álvaro Manuel (1984) – *O “francesismo” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

MARINHO, Maria de Fátima (1999) – «Camilo Castelo Branco e o fascínio do romance histórico». In: *Vária Escrita*, vol. 6, pp. 177-193.

MARTINS, J. Cândido (2006) – «Biografias enoveladas: cenas contemporâneas da comédia humana.». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Novelas do Minho*. Porto: Edições Caixotim, pp. 7-30.

MARTINS, José Cândido de Oliveira (2010) – «Retórica contida do desejo em *Doze Casamentos Felizes* de Camilo Castelo Branco». In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; MARTINS, José Cândido de Oliveira (org.) – *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco*. Guimarães: Opera Omnia, pp. 55-95.

MATEUS, Maria Helena Mira (1961). In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Novelas do Minho*. Edição crítica organizada com base nos manuscritos e na primeira edição. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.

MCNAB, Gregory (1995) – «O romance histórico de Camilo: expectativas frustradas?». In: SANTOS, João Camilo dos (ed.) – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua*

- morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 168-179.
- ORTIGÃO, Ramalho (1983) – «Camilo Castelo Branco – o seu ambiente social – a sua estética – a sua crítica – a sua forma literária – o seu temperamento artístico». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*. Edição monumental. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. XXVII – XLIX.
- PIMENTA, Alfredo (1932) – “Cultura estrangeira – Cultura portuguesa”. In: *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro.
- PIMENTEL, Alberto (1915) – *Notas sobre o Amor de Perdição*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- RATTAZZI, Maria (1997) – *Portugal de relance*. Actualização do texto, introdução e notas de José M. Justo. Lisboa: Antígona.
- RÉGIO, José (1980) – «Camilo, romancista português». In: IDEM – *Ensaaios de interpretação crítica*. 2^a ed. Porto: Brasília Editora, pp. 71-165.
- RIBEIRO, Aquilino (1974) – *O romance de Camilo*. Amadora: Livraria Bertrand.
- RIBEIRO, Aquilino (1922) – [Prefácio]. In: OLIVEIRA, Cavaleiro de – *Recreação periódica*. Tomo I. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, pp. I-CXVIII.
- ROCHETA, Maria Isabel (1990) – «Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco». In: *Estudos portugueses – Homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 363-375.
- ROCHETA, Maria Isabel (1997) – «Narrativa passional». In: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.) – *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, pp. 365-367.
- ROCHETA, Maria Isabel (2003) – «Monologismo e dialogismo na novela camiliana». In: AA.VV. – *Camilo. Leituras críticas*. Porto: Edições Caixotim, pp. 103-116.
- ROCHETA, Maria Isabel (2007) – “Prefácio”. In: CASTELO BRANCO, Camilo – *O Senhor do Paço de Ninães*. Porto: Edições Caixotim, pp. 7-25.
- SEIXO, Maria Alzira (1991) – «Ler Camilo hoje». In: BAPTISTA, Abel Barros, et al. (org.) – *Camilo: evocações e juízos. Antologia de ensaios*. Porto: Comissão Nacional

- das Comemorações Camilianas, pp. 275-280.
- SEIXO, Maria Alzira (2004) – «Valor histórico-literário da novela camiliana». In: IDEM – *O rio com regresso. Ensaios camilianos*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 13-21.
- SEQUEIRA, Matos (1923) – *Tempo passado*. Lisboa: Portugália.
- SIMÕES, Manuel (1983) – «Um importante espólio camiliano». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III Série, nº 2, pp. 67-73.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978) – *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Editorial Novaera.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de (2009) – «Posfácio». In: CASTELO BRANCO, Camilo – *História de uma porta*. Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 36-58.
- SOUSA, Sérgio Guimarães de (2010) – «Desejo mimético n’ *O Santo da Montanha*.» In: SOUSA, Sérgio Guimarães de; MARTINS, José Cândido de Oliveira (org.) – *Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco*. Guimarães: Opera Omnia, pp. 177-245.
- SOUTO, Alberto (1922) – «Aveiro na obra de Camilo – O “Olho de Vidro”». In: *O Democrata*, 14 de Outubro.
- SOUTO, Alberto (1965) – *Nótulas camilianas*.
- TELES, Manuel Tavares (2007) – *Os manuscritos Gertrudes*. Lisboa: Guerra e Paz.
- VALLADARES, António Canavarro de (1925) – «Um personagem de Camilo. Subsídios para a sua identificação». In: *Livro Memorial. A Figueira da Foz a Camilo Castelo Branco no seu centenário*, pp. 48-52.
- VALLADARES, António Canavarro de (1985) – «Camilo e Ribeira de Pena: O Fidalgo-Mendigo». In: *Boletim da Casa de Camilo*, III Série, nº 6, pp. 79-111.

3. Bibliografia teórica

- ABRAMS, M. H. (1958) – *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York: The Norton Library.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998) – *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante:

- Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ANGELET, Christian (1999) – «Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques». In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Études réunies et présentés par Jean Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters. Louvain, Paris: Éditions Peeters, pp. XXXI-LIV.
- ARISTÓTELES (1992) – *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 3ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (1998) – *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ATKINSON, Nora (1929) – *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. Paris: A. Nizet & M. Bastard.
- BAL, Mieke (2001) – *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARBEDETTE, Gilles (1989) – *L'invitation au mensonge. Essai sur le roman*. Paris: Gallimard.
- BARDÈCHE, Maurice (1967) – *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot" (1820-1835)*. Genève: Slatkine Reprints.
- BARONI, Raphaël (2007) – *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984) – «O efeito de real». In: AA.VV. – *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 87-97.
- BARTHES, Roland (1987) – «Introdução à análise estrutural das narrativas». In: IDEM – *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-130.
- BARTHES, Roland (1999) – *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- BLIN, Georges (1998) – *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti.
- BOBES NAVES, Maria del Carmen (1992) – *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos.
- BOOTH, Wayne C. (1980) – *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal (1976) – *O universo do romance*. Coimbra:

- Livraria Almedina.
- BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn (1943) – *Understanding fiction*. New York; London: Appleton-Century-Crofts, Inc.
- BROOKS, Peter (1995) – *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- BÜHLER, Karl (1967) – *Teoría del lenguaje*. 3ª ed. Madrid: Revista de Occidente.
- BUTOR, Michel (2000) – *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- CALAS, F. (1996) – *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan.
- CHATMAN, Seymour (1990) – *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CLEMENT, N. H. (1939) – *Romanticism in France*. New York: The Modern Language Association of America.
- COELHO, Nelly Novaes (1974) – *Literatura e linguagem. A obra literária e a expressão lingüística*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- COURTÉS, Joseph (1997) – *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- CUSAC, Marian H. (1969) – *Narrative structure in the novels of Sir Walter Scott*. The Hague; Paris: Mouton.
- DAY, Robert Adams (1966) – *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson*. The University of Michigan Press.
- DEL LUNGO, Andrea (2003) – *L'incipit romanesque*. Paris: Éditions du Seuil.
- DUCROT, Oswald (1984) – «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation.» In: IDEM – *Le dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 171-233.
- DUYFHUIZEN, Bernard (1992) – *Narratives of transmission*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- ECO, Umberto (1991) – *Porquê “O Nome da Rosa”?* 2ª ed. Lisboa: Difel.
- ECO, Umberto (1993) – *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003) – *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Pamplona: EUNSA.

- FLUDERNIK, Monika (2003) – «Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode». In: *Style*, Winter.
<URL:http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005>.
(Consult. 20/10/2010).
- FURST, Lilian R. (1984) – *Fictions of romantic irony*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FURST, Lilian R. (1995) – *All is true. The claims and strategies of realist fiction*. Durham and London: Duke University Press.
- GENETTE, Gérard (1969) – “Vraisemblance et motivation”. In: IDEM – *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 71-99.
- GENETTE, Gérard (1982) – *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987) – *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004) – *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2007) – *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- GOLDENSTEIN, J-P. (1989) – *Pour lire le roman*. 6^a ed. Bruxelles, Paris – Louvain-la-Neuve: De Boeck-Duculot.
- GRIVEL, C. (1973) – *Production de l'intérêt romanesque*. The Hague-Paris: Mouton.
- HALLYN, Fernand (1999) – «Le fictif, le vrai et le faux». In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Études réunies et présentés par Jean Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters. Louvain, Paris: Éditions Peeters.
- HALSALL, Albert W. (1988) – *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propaganda*. Toronto: Les Éditions Paratexte.
- HAMBURGER, Käte (1986) – *A lógica da criação literária*. 2^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- HAMON, Philippe (1981) – *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HAMON, Philippe (1984) – «Um discurso determinado». In: AA.VV., *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, pp. 129-194.
- HAMON, Philippe (1997) – *Texte et idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HUBIER, Sébastien (2005) – *Littératures intimes. Les expressions du moi, de*

- l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- HUTCHEON, Linda (1984) – *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York and London: Methuen.
- JAUBERT, Anne (1990) – *La lecture pragmatique*. Paris: Hachette.
- JOUBE, Vincent (2001) – *La poétique du roman*. 2^a ed. Paris: Armand Colin.
- JOUBE, Vincent (1992) – *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KAYSER, Wolfgang (1985) – *Análise e interpretação da obra literária*. 7^a ed. Coimbra: Arménio Amado.
- LAUSBERG, Heinrich (1991) – *Manual de retórica literária. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Vol. II, Madrid: Editorial Gredos.
- LINTVELT, Jaap (1989) – *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*. 2^a ed. Paris: José Corti.
- LOTMAN, Yuri (1988) – *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUBBOCK, Percy (1976) – *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix.
- MAINGUENEAU, Dominique (2010) – *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin.
- MAY, Georges (1963) – *Le dilemme du roman au XVIIIe Siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France.
- MOLINO, Jean (1975) – «Qu'est-ce que le roman historique?». In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mars-Juin, pp. 195-234.
- MONTALBETTI, Christine (2001) – *La fiction*. Paris: Flammarion.
- MYLNE, Vivienne (1965) – *The eighteenth-century French novel. Techniques of illusion*. Manchester: Manchester University Press.
- NEF, Frédéric (1980) – «Note pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et derivation retroactive». In: *Communications*, 32, pp. 183-189.
- O'DONNELL, Patrick (2010) – "Metafiction". In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Laure-Marie (ed.) – *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge, pp. 302-302.

- PIÉGAY-GROS, Nathalie (2005) – *Le roman, textes choisis & présentés par*. Paris: Éditions Flammarion.
- PRINCE, Gerald (1980) – “Notes on the text as reader”. In: SULEIMAN, R. Susan; CROSMAN, Inge – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 225-240.
- PRINCE, Gerald (1988) – “Introduction to the study of the narratee.” HOFFMAN, Michael; MURPHY, Patrick – *Essentials of the theory of fiction*. Durham and London: Duke University Press, pp. 313-335.
- PUGA, Rogério Miguel (2006) – *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUINTILIANI, M. Fabii (1999) – *Institutionis oratoriae libri XII*. Trad. Afonso Ortega Carmona. Tomo II, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- RABATEL, Alain (1998) – *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne; Paris: Delachaux et Niestlé.
- RAIMOND, Michel (1989) – *Le roman*. Paris: Armand Colin.
- REIS, Carlos (1995) – «Camilo e a poética do romance». In: SANTOS, João Camilo dos, ed. – *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of Califórnia, pp. 63-74.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1990) – *Dicionário de narratologia*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.
- REUTER, Yves (2003) – *Introduction à l'analyse du roman*. 2ª ed. Paris: Nathan.
- REVAZ, Françoise (2009) – *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Bruxelles, De Boeck Ducolot.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (2002) – *Narrative fiction*. 2ª ed. London and New York: Routledge.
- ROUGEMONT, Denis de (1989) – *O amor e o ocidente*. Lisboa: Vega.
- ROUSSET, Jean (1962) – «Une forme littéraire: le roman par lettres.» In: IDEM – *Forme et signification*. Paris: José Corti, pp. 65-103.
- RULLIER-THEURET, Françoise (2001a) – *Le dialogue dans le roman*. Paris: Hachette.

- RULLIER-THEURET, Françoise (2001b) – *Approche du roman*. Paris: Hachette.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001) – *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) – “Le romanesque”, *Vox Poetica*, septembre. <URL:http://www.vox-poetica.org/t/Le_romanesque.pdf>. (Consult. 10/07/2010).
- STALLONI, Yves (2006) – *Dictionnaire du roman*. Paris: Armand Colin.
- STERNBERG, Meir (1978) – *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- STEWART, Philip (1969) – *Imitation and illusion in the French memoir novel, 1700-1750: the art of make-believe*. New Haven and London: Yale University Press.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983) – *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre*. New York: Columbia University Press.
- TACCA, Oscar (1983) – *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- TODOROV, Tzvetan (1973) – *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TODOROV, Tzvetan (1979a) – «Introdução ao verosímil». In: IDEM – *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, pp. 95-102.
- TODOROV, Tzvetan (1979b) – «Tipologia do romance policial» In: IDEM – *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, pp. 57-67.
- TODOROV, Tzvetan (1980) – «Reading as construction». In: SULEIMAN, Susan R.; CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-82.
- TODOROV, Tzvetan (1986) – *Poética*. Lisboa: Teorema.
- TOMACHEVSKI, B. (1978) – “Temática”. In: AA.VV. – *Teoria da literatura – II. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70, pp.153-201.
- VAN TIEGHEM, Paul (1969) – *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel.
- VUILLAUME, Marcel (1990) – *Grammaire temporelle des récits*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- WIMMERS, Inge Crosman (1988) – *Poetics of reading. Approaches to the novel*.

Princeton: Princeton University Press.

4. Outra

- BRANDÃO, Francisco (1647) – *Relaçam do assassinio intentado por Castella, contra a Magestade delRey D. João IV. Nosso Senhor, & impedido miraculosamente*. [Lisboa]: por Paulo Craesbeeck.
- CABRAL, António Vanguerve (1729) – *Epilogo juridico de varios casos civeis, e crimes concernentes ao especulativo e practico, convertidos, disputados e decididos a maior parte delles no Supremo Tribunal da Corte e da casa de supplicação com umas insignes annotações à lei novissima da prohibição das facas e mais armas promulgada em 4 de Abril de 1719*. Lisboa: na Officina de António Pedrozo Galram.
- CARVALHO, Joaquim Martins de (1868) – *Apontamentos para a história contemporânea*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CASTILHO, António Feliciano de (1844) – «A Pomba e o Abutre». In: *Revista Universal Lisbonense*. Red. por António Feliciano de Castilho. Tomo III (Ano de 1843-1844), Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais.
- CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da (1823) – *Gabinete historico* [...]. Tomo IX. Desde 1730 até 1745. Lisboa: Na Imprensa Nacional.
- COSTA, António Carvalho da (1706) – *Corografia portuguesa* I. Lisboa: Na oficina de Valentim da Costa Deslandes.
- MASCARENHAS, João Carvalho (1905) – “Memorável Relação da Perda da Nau Conceição que os turcos queimaram à vista da barra de Lisboa, e vários sucessos das pessoas que nela cativaram. Com a nova descrição da Cidade de Argel, de seu governo, e cousas mui notáveis acontecidas nestes últimos anos de 1621 até o de 1626”. In: *História Trágico-Marítima compilada por Bernardo Gomes de Brito com outras notícias de naufrágios*. Vol. VIII, Lisboa: Bibilotheca de Classicos Portuguezes, pp. 5-52.

MENDOÇA, Jeronymo de (1904) – *Jornada de Africa*. Vol. I, Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes.

Ocios de Españoles Emigrados. Periódico mensual (1924), Tomo I, Londres.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1973) – *Dicionário bibliográfico português*. Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, José Maria da Costa e (1855) – *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*. Tomo X. Lisboa: Imprensa Silviana.

SOUSA, Padre Francisco de (1978) – *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos padres a da Companhia de Jesus da Província de Goa*. Porto: Lello e Irmão.

Theatro de Manoel de Figueiredo (1815), Tomo XIV. Lisboa: Imprensa Régia

Índice

de títulos (obras de Camilo) e de autores

A

A Brasileira de Prazins, 67, 101, 135, 156, 163, 209
A Bruxa de Monte Córdova, 115, 118, 124, 127, 156, 157, 159
“A Carteira de um Suicida”, 24, 27, 29, 132, 258
A Caveira da Mártir, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 207, 316, 362
A Doida do Candal, 20, 46, 52, 76, 120, 156, 180, 199, 200, 201, 404
A Enjeitada, 126, 156, 175, 201, 208, 210, 226, 305
A Filha do Arcediogo, 43, 65, 66, 101, 104, 117, 121, 130, 132, 199, 207
A Filha do Doutor Negro, 80, 103, 137, 156, 157
A Filha do Regicida, 143, 148, 207, 362
“A Flor da Maia”, 60, 63, 89
“A Morgada de Romariz”, 157, 204, 223, 296, 346, 399
“A Mulher da Azinhaga”, 66, 109, 172, 185, 365, 366
A Mulher Fatal, 38, 133, 204
A Neta do Arcediogo, 66, 116, 137, 207
A Queda dum Anjo, 15, 18, 23, 57, 117, 162, 163, 205
A Sereia, 46, 55, 138, 204, 211, 212, 235, 252, 265, 329, 353, 374, 377
“A Viúva do Enforcado”, 67, 101, 104, 157, 161, 204, 219, 234, 253, 263, 321, 387, 401
ABRAMS, M. H., 406
ABREU, Maria Fernanda, 165, 284, 393
Agulha em Palheiro, 43, 129, 156, 162
ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, 157
ALVES, José Édil de Lima, 45
Amor de Perdição, 20, 56, 123, 133, 171, 204, 213, 215, 255, 264, 265, 317, 319, 334, 337, 349, 353, 371, 373, 384, 404, 406
Amor de Salvação, 39, 43, 76, 103, 104, 106, 107, 129, 130, 237
Anátema, 43, 45, 115, 120, 124, 128, 134, 163, 172, 316
ANGELET, Christian, 92, 93
Anos de Prosa, 83, 84, 101
“Aquela Casa Triste...”, 172, 187, 237
ARAÚJO, José Rosa de, 252
ARISTÓTELES, 28, 30, 122, 259, 305, 338, 353
As Três Irmãs, 74, 102, 104, 106, 129, 156, 157, 158, 164, 184
ATKINSON, Nora, 292
Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado, 36, 39, 124
AZEVEDO, Pedro de, 205, 214, 350, 352

B

BAL, Mieke, 113
BARBEDETTE, Gilles, 27, 311, 407
BARDÈCHE, Maurice, 117
BARONI, Raphaël, 283, 324, 326, 346
BARTHES, Roland, 32, 91, 178, 280
BASTO, Magalhães, 205, 228, 230, 279
“Beatriz de Vilalva”, 11, 14, 32, 167, 202, 204, 206, 207, 210, 262, 365, 367, 368, 400
BLIN, Georges, 189
BOBES NAVES, Maria del Cármen, 117
BOOTH, Wayne C., 58, 114, 120, 195
BOURNEUF, Roland, 259
BRAGA, Teófilo, 262
BRANDÃO, Francisco, 150, 232, 233, 295, 296, 355
BROOKS, Cleanth, 41
BROOKS, Peter, 327, 331
BUESCU, Helena, 32, 36, 37, 44, 94, 99, 327, 338, 370, 372, 400
BÜHLER, Karl, 185, 189
BUTOR, Michel, 41

C

CABRAL, Alexandre, 53, 110, 187, 205, 208, 209, 226, 236, 262, 274, 285, 292, 362, 369
CABRAL, António, 247, 365
CABRAL, António Vanguerve, 141, 226, 227, 246, 285
CALAS, F., 131
Carlota Ângela, 18, 21, 43, 115, 156, 277, 278, 279
CARVALHO, Joaquim Martins de, 162, 219, 220, 253, 263, 321, 322, 378
CASTELO-BRANCO, Fernando, 145, 155, 205, 217, 225, 231, 236, 305, 344
CASTILHO, António Feliciano de, 94, 173, 208, 216, 221, 222, 226, 227, 236, 247, 285, 287, 299, 362, 371
CASTRO, Aníbal Pinto de, 14, 17, 40, 41, 155, 156, 167, 175, 201, 202, 204, 205, 206, 210, 241, 265, 311, 349, 352, 372, 406
CASTRO, D. João de, 154, 218, 249, 251, 281
CASTRO, Sérgio de, 242, 247, 290, 321, 329, 333, 334
Cenas Contemporâneas, 89
Cenas da Foz, 39, 92, 101, 104, 105, 117, 119, 156, 157, 315
Cenas Inocentes da Comédia Humana, 24, 27, 66, 132, 173, 185, 258
CÉSAR, Oldemiro, 337
CHATMAN, Seymour, 36, 37

CHAVES, Castelo Branco, 146, 151, 155, 377

CHORÃO, João Bigotte, 366

CLEMENT, N. H., 368, 370

COELHO, Jacinto do Prado, 14, 29, 30, 32, 113, 144,

150, 155, 169, 174, 178, 188, 202, 204, 205, 215,
263, 277, 291, 314, 316, 365, 368, 375, 393, 400

COELHO, Nelly Novaes, 17, 29

Coisas Espantosas, 18, 82, 101, 119, 157

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, 154, 162, 194, 218, 247,
300

Coração, Cabeça e Estômago, 46, 93

Correspondência Epistolar, 270, 274

COSTA, António Carvalho da, 149, 239, 240, 249

COSTA, João, 216, 306

COSTA, Júlio Dias da, 186, 204, 211, 217, 251, 266,
267, 268, 274, 330, 353

COURTÉS, Joseph, 42, 47, 53, 69, 134, 264, 301

CUSAC, Marian H., 152

D

DAY, Robert Adams, 129, 130

DEL LUNGO, Andrea, 17, 192

“Dous Santos não Beatificados em Roma”, 192

Doze Casamentos Felizes, 12, 24, 60, 62, 88, 101, 128,
157, 204, 209, 280, 316, 320

Dois Horas de Leitura, 187, 192, 366

DUCROT, Oswald, 361

DUTRA, Francis A., 143

DUYFHUIZEN, Bernard, 42

E

ECO, Umberto, 153, 309

Estrelas Funestas, 13, 20, 43, 120, 197, 407

Estrelas Propícias, 57, 120, 174, 191

F

FARIA, Emília Sampaio Nóvoa, 238

FARIA, Jorge de, 14, 202, 203, 205, 367

FELGUEIRAS, A., 226

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, 142, 151, 153, 156

FERRAZ, Maria de Lourdes, 123, 195

FERRO, Túlio Ramires, 163

FIGUEIRAS, Paulo de Passos, 368

FIGUEIREDO, Fidelino de, 113, 117, 236

FIGUEIREDO, Francisco de, 223, 224, 225, 297

FLUDERNIK, Monika, 174, 192

FURST, Lilian, 19, 27, 28, 44, 152, 157, 166, 195

G

GENETTE, Gérard, 17, 23, 97, 115, 163, 173, 192,
203, 209, 234, 261, 266, 267, 292, 309, 311, 314,
322, 330

GOLDENSTEIN, J-P., 259

GOMES, Marques, 216, 305, 328

GONÇALVES, J. Freitas, 205

GRIVEL, Charles, 11, 85, 113, 176, 324, 373, 378

H

HALLYN, Fernand, 45, 47

HALSALL, Albert W., 28, 42

HAMBURGER, Käte, 185

HAMON, Philippe, 40, 42, 189, 374, 393, 398

“História de Uma Porta”, 73, 89, 125, 182

HUBIER, Sébastien, 41, 133

HUTCHEON, Linda, 44

I

“Impressão Indelével”, 187

J

JAUBERT, Anne, 176, 185, 189

JOUBE, Vincent, 119, 123, 373

K

KAYSER, Wolfgang, 42, 43, 92, 108

L

LACAPE, Henri, 223, 224

Lágrimas Abençoadas, 23, 157

LAUSBERG, Heinrich, 188

LINTVELT, Jaap, 32, 33, 180

Livro de Consolação, 13, 21, 78, 101, 156, 157, 158,
164, 204, 217, 227, 234, 244, 270, 273, 274, 275,
277, 278, 279, 332, 379

Livro Negro de Padre Dinis, 46, 47, 49, 109, 116, 135,
164, 316

LOPES, Ana Cristina M., 168

LOPES, Óscar, 351, 369, 380, 385, 387, 400

LOTMAN, Yuri, 190

LUBBOCK, Percy, 166, 167

Luta de Gigantes, 142

M

MACHADO, Álvaro Manuel, 21

MAINGUENEAU, Dominique, 90

“Maria Moisés”, 317

MARINHO, Maria de Fátima, 152

MARTINS, J. Cândido, 220, 280, 293, 322, 347, 390

MASCARENHAS, João Carvalho de, 153, 226, 250,
284

MATEUS, Maria Helena Mira, 162, 225

MAY, Georges, 12, 20

MCNAB, Gregory, 147, 148

Memórias de Guilherme do Amaral, 19, 43, 46, 53, 54,
64, 97, 99, 130, 134, 204, 260, 262, 369

Memórias do Cárcere, 56, 201, 213, 233, 366

MENDOÇA, Jeronimo de (MENDONÇA, Jerónimo
de), 154, 225, 249, 280, 284

Mistérios de Fafe, 114, 124, 136, 171, 247
Mistérios de Lisboa, 43, 46, 47, 49, 109, 110, 134, 316
 MOLINO, Jean, 190
 MONTALBETTI, Christine, 31, 141
 MYLNE, Vivienne, 30, 31, 41, 100

N

Narcóticos, 241
 NEF, Frédéric, 85, 364
Noites de Insónia, 11, 170, 172, 173, 174, 179, 187,
 204, 220, 237, 244, 365, 406
Noites de Lamego, 73, 117, 125, 183
 “Nono Casamento”, 204, 320
Novelas do Minho, 101, 155, 161, 166, 173, 182, 188,
 204, 219, 220, 236, 316, 322

O

O Bem e o Mal, 124, 156, 170
 “O Cofre do Capitão-Mor”, 173, 179, 204, 220, 243,
 247, 248, 297, 370, 398
 “O Comendador”, 166, 173
 “O Degredado”, 155, 161, 182
O Demónio do Ouro, 25, 138, 141, 156, 160, 208, 233,
 234, 255
O Esqueleto, 119, 136
O Judeu, 142, 144, 151, 167, 204, 217, 218, 234, 242,
 251, 300, 306, 341, 382, 398
 “O Livro 5º da Ordenação, Título 22”, 170, 174
O Olho de Vidro, 120, 121, 143, 145, 146, 150, 167,
 204, 215, 216, 225, 241, 243, 254, 304, 306, 324,
 380
O Que Fazem Mulheres, 66, 101, 104, 116, 130, 170,
 325
O Regicida, 143, 144, 147, 148, 149, 155, 204, 207,
 210, 231, 242, 254, 294, 338, 355, 362, 364, 366
O Retrato de Ricardina, 24, 42, 126, 138, 156, 157,
 162, 164, 234
O Sangue, 19, 60, 103, 104, 112, 156
O Santo da Montanha, 29, 119, 139, 141, 149, 167,
 204, 226, 235, 245, 246, 247, 284, 285, 292, 293,
 312, 383, 389, 390
O Senhor do Paço de Ninães, 127, 149, 151, 154, 167,
 188, 204, 225, 231, 236, 237, 238, 241, 248, 280,
 284, 333, 383, 388, 393, 394, 396
 O'DONNELL, Patrick, 45
 “Oitavo Casamento”, 70, 156, 183
Onde Está a Felicidade?, 12, 43, 53, 57, 64, 156, 261,
 262, 369
 ORTIGÃO, Ramalho, 319, 346
Os Brilhantes do Brasileiro, 116
 OUELLET, Réal, 259

P

PIÉGAY-GROS, Nathalie, 45, 319, 329
 PIMENTA, Alfredo, 306
 PIMENTEL, Alberto, 215, 337, 350, 352, 372, 404
 “Primeiro Casamento”, 88

PRINCE, Gerald, 91
 PUGA, Rogério Miguel, 149

Q

Quatro Horas Inocentes, 60, 63
 QUINTILIANI, M. Fabii (QUINTILIANO), 23, 103

R

RABATEL, Alain, 286
 RAIMOND, Michel, 257
 RATTAZZI, Maria, 112
 RÉGIO, José, 317, 318, 320, 324, 326, 338
 REIS, Carlos, 18, 168
 REUTER, Yves, 260
 REVAZ, Françoise, 258, 259
 RIBEIRO, Aquilino, 345, 366
 RIMMON-KĒNAN, Shlomith, 259
 ROCHETA, Maria Isabel, 338, 394, 396, 400
Romance de um Homem Rico, 21, 46, 49, 52, 157, 181,
 201, 315, 365, 366
 ROUGEMONT, Denis de, 380
 ROUSSET, Jean, 131, 134
 RULLIER-THEURET, Françoise, 118, 168

S

SAMOYAUULT, Tiphaine, 285
 SCHAEFFER, Jean-Marie, 318, 319
 SEIXO, Maria Alzira, 318
 SEQUEIRA, Matos, 205, 232, 254, 295, 355, 356
 “Sexto Casamento”, 72, 73, 101, 183
 SILVA, Inocêncio Francisco da, 162, 215, 216, 217,
 225, 304, 306, 308
 SILVA, José Maria da Costa e, 219, 251, 302, 303,
 304, 343
 SIMÕES, Manuel, 260
 SOUSA, Maria Leonor Machado de, 45, 327
 SOUSA, Padre Francisco de, 320
 SOUSA, Sérgio Guimarães de, 73, 74, 183, 280, 293,
 384, 387
 SOUTO, Alberto, 227, 254
 STALLONI, Yves, 171, 259, 260
 STERNBERG, Meir, 32, 35, 38, 119, 326
 STEWART, Philip, 12, 19, 30, 97, 111, 149
 SULEIMAN, Susan Rubin, 91, 114, 396

T

TACCA, Oscar, 39
 TELES, Manuel Tavares, 204, 261, 369
 TODOROV, Tzvetan, 23, 29, 33, 114, 134, 259, 260,
 291
 TOMACHEVSKI, B., 291, 292, 293, 397

U

“Último Casamento”, 62, 88, 127, 209

Um Homem de Brios, 12, 53, 64, 123, 129, 170, 172,
261, 262

Vinte Horas de Liteira, 57, 61, 62, 63, 87, 89, 164, 168,
169, 176, 207, 260, 315, 319
VUILLAUME, Marcel, 185, 188

V

VALLADARES, António Canavarro de, 246, 247, 248
VAN TIEGHEM, Paul, 370, 373
Vingança, 21, 57, 114, 116, 122, 169, 171, 206, 210

W

WARREN, Robert Penn, 41
WIMMERS, Inge Crosman, 157