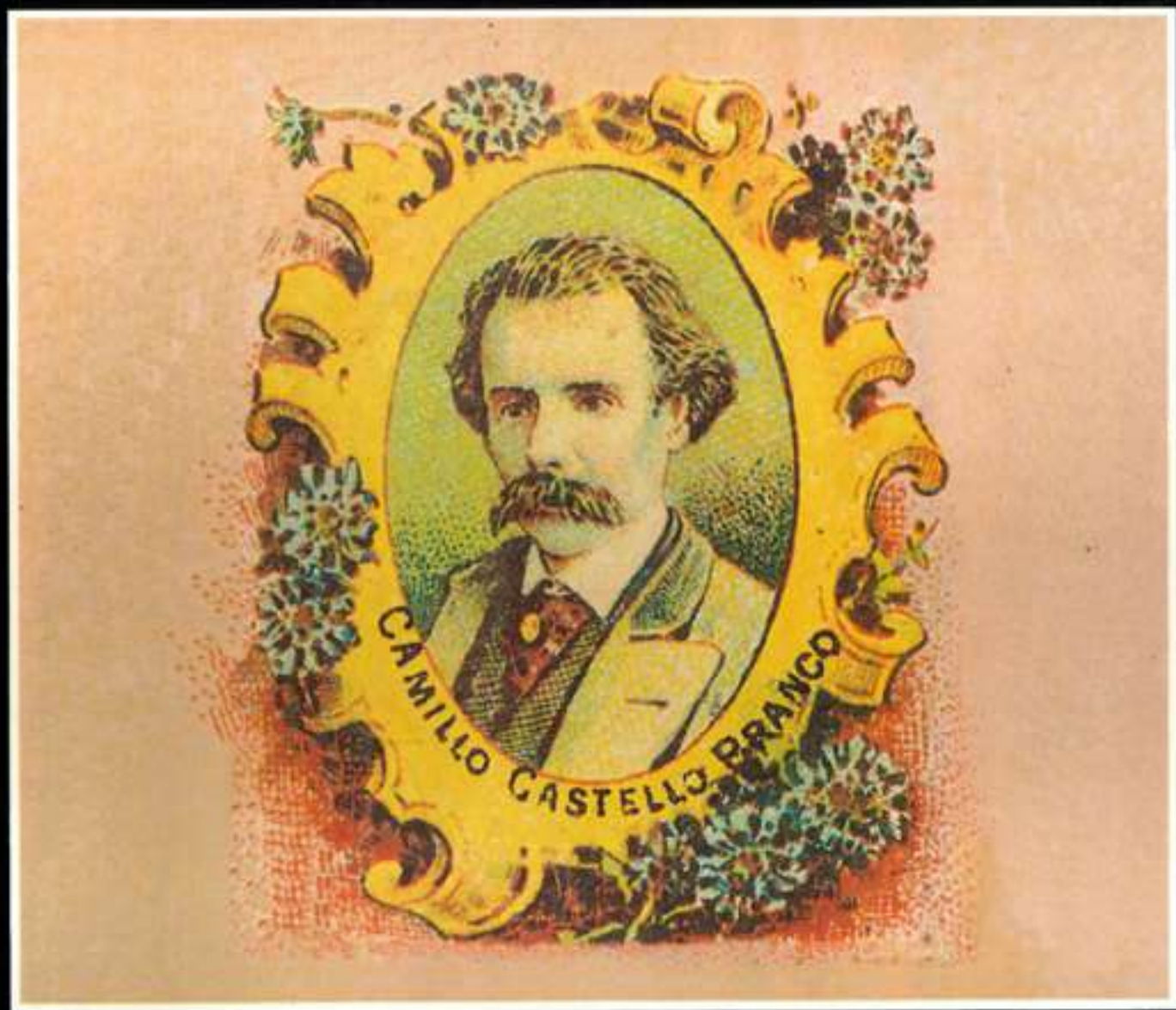


DALI PRELO

RIVISTA DI LETTERATURA E CINEMA

18



Janeiro/Março
1990

Revista trimestral - ISSN 0871-6430

Propriedade

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Director

DIOGO PIRES AURÉLIO

Coordenador

PAULO TUNHAS

Direcção, Redacção e Administração

R. de D. Francisco Manuel de Melo, 5, 5.º
1092 Lisboa Codex

Distribuição

Diálivro
R. das Chagas, 2, 1200 Lisboa

Composição e Impressão

Officinas Gráficas da INCM

Preço

Número avulso 750\$00

Assinatura (4 números) 2700\$00

este preço não se aplica aos números especiais



Tempo de uma caixa de fofonos do princípio do século, onde se reproduz um retrato de Camilo.



- 3 — Editorial
- 6 — No centenário da morte de Camilo
por PAULO TUNHAS
- 9 — Camilo — a dissimulação
por AGUSTINA BESSA LUÍS
- 11 — Enlaces e desenlaces da biografia
por HELENA CARVALHÃO BUESCU
- 21 — Espaço e paisagem no *Anátoma*
por MARIA ALZIRA SEIXO
- 33 — Camilo e o jornalismo literário do Século XIX
por JOÃO BIGOTTE CHORÃO
- 45 — Memórias: encarceramento e *habeas corpus*
por ABEL BARROS BAPTISTA
- 61 — (Des)construções camilianas
por ANNABELA RITA
- 67 — Monologismo e dialogismo na novela camiliana
por MARIA ISABEL ROCHETA
- 77 — A camiliana noite
por NUNO JUDICE
- 79 — O sangue israelita de Camilo
por ANTÓNIO BALÃO
- 87 — Livros na **PRELO**

DELI PRELO

Esta revista começou, em finais de 1983, com um número em que se anunciava a intenção de criar um novo espaço para os trabalhos sobre questões portuguesas. Tratava-se, na altura, de uma ideia apenas, ou, quanto muito, de uma sugestão para que voltássemos a reflectir, pondo de parte os fantasmas que a maioria das vezes presidem ao debate em torno da identidade ou da cultura nacional e convocando a multiplicidade de perspectivas, investigações e disciplinas que objectivamente o podem enriquecer. No fundo, o que se tentava era fugir à substancialização que não raro se faz de uma cultura em confronto com outras culturas e averiguar, em vez disso, as tensões, o dinamismo, as linhas de força e os núcleos de significação que historicamente a vão definindo. Era, repetimos, apenas um projecto, mas um projecto que em breve viria a consolidar-se. E hoje, quando já foram publicados 20 números, três dos quais extra-série, podemos dizer que a revista tem também uma «história» a reivindicar: a história que foram escrevendo todos aqueles que nela colaboraram e que, a partir de agora, ultrapassada a curta e involuntária paragem dos últimos dois anos, vão, com certeza, reocupar o lugar que nestas páginas lhes é devido.

Em boa verdade, a Prelo não nasceu propriamente do nada. Muito pelo contrário, o seu aparecimento e a projecção que logo adquiriu só poderão entender-se no contexto mais vasto de uma casa como a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, que possui uma tradição multissecular de serviços prestados à cultura do País, em particular no domínio da edição. A revista, porém, sem fugir à sua vocação de eco e prolongamento da actividade de uma grande editora, fez igualmente o seu próprio percurso. Basta recordarem-se alguns dos seus números para o comprovar. Aí, com efeito, foram divulgados diversos escritos, inéditos, de alguns dos maiores nomes da cultura portuguesa, tais como Garrett,

Camilo Castelo Branco ou Fernando Pessoa. Af se levantaram questões ainda pouco ou incipientemente estudadas entre nós, como, por exemplo, o enciclopedismo, a História das Ciências, as nações e o nacionalismo, a decadência, etc., etc. Figuras de primeiro plano, tanto entre as já consagradas como entre as que andavam esquecidas, tanto entre as que já faleceram como entre as que continuam vivas — Cesário Verde, Alvarez, Jaime Cortesão, Eduardo Lourenço — foram alvo de números inteiros, onde se podem ler estudos que passaram a constar da bibliografia imprescindível que lhes é dedicada. O próprio arranjo gráfico foi justamente e por diversas vezes apontado como inovador neste tipo de revista, a tal ponto houve o cuidado de fazer dos documentos disponíveis iconografia incorporada em cada tema e na estrutura global da publicação. Em suma, e para não nos alongarmos a discorrer sobre aquilo que na Prelo foi feito e por opiniões as mais insuspeitas oportunamente sublinhado, a ideia de que falávamos a princípio tornou-se, entretanto, um facto e, ao mesmo tempo, uma razão para que dela se não desista.

Por isso mesmo recomeçamos agora, sem nada alterar no essencial. Aos colaboradores que nos honraram com os seus escritos e que fizeram desta revista um espaço de reflexão e diálogo com a aceitação que lhe é reconhecida, reiteramos apenas o apelo à participação que havíamos feito no primeiro número. Esperamos que outros se lhe venham juntar e que, no sempre adiado cômputo da cultura portuguesa, alguma coisa fique do muito que na Prelo se tem apresentado e continuará, por certo, a apresentar.

DIOGO PIRES AURÉLIO

Nota. — A coordenação redactorial da *Prelo* passará, a partir de agora, a ser assegurada por Paulo Tunhas, investigador e escritor a quem se ficou já a dever a organização deste número dedicado a Camilo.

PRELO

Camillo Castello Bramo-

No centenário da morte de Camilo

CAMILLO CASTELLO BRANCO

1-6-1890

Camillo suicidou-se.

Suicidou-se, não,

Matou-o a sociedade vil em que nasceu e viveu. Para viver cegou de trabalho. Por estar cego suicidou-se.

Foi cedo. Nove dias mais e a posteridade teria de celebrar conjuntamente a morte de Camões, o nosso grande poeta, a morte de Camillo, o nosso grande romancista.²¹

N'esta hora de desespero, beijamos a mão fria do primeiro prosador português:

«D'aquelles que, por obras valerosas,
Se vão da lei da morte libertando.»

in A Pátria, 2/6/1890.

Comemora-se este ano o centenário do suicídio de Camilo. É a razão óbvia para este número da Prelo ser-lhe dedicado. Há gente que desgosta destas comemorações dos escritores do passado: acha que são coisas puramente rituais e inverídicas. Mas, mesmo admitindo o haver verdade nesta opinião, a verdade que possa haver é uma meia-verdade menos considerável que a verdade restante. E a verdade restante é que o acto de comemorar é, pelo menos idealmente, sinal de gratidão e respeito, e ainda prova de capacidade de maravilhamento, tudo coisas muito próprias a uma cultura. Não se nega que a admiração se sente melhor em privado, mas a prova pública não é inibidora do seu lugar secreto. (O que vale para os do passado, talvez não valha para os do presente. Talvez que o segredo da sua presença exija um combate sem tréguas face à admiração alheia, que é sempre desposuidora. Talvez: não é matéria na qual convenha andar absolutamente seguro, a não ser na medida exacta do respeito.)

Camilo, de resto, sai sempre a ganhar, porque é esse o destino daqueles que foram tocados pelo génio. Kant escreveu, no parágrafo 47 da Crítica da Faculdade de Julgar, que o génio não deixa preceitos, fórmulas, mas uma

herança exemplar. É exactamente a herança exemplar dessa obra (que é, em si, toda uma literatura) que aqui é admirada. Uma obra que, como nenhuma outra entre nós, é possuída de uma violência e de uma gargalhada que roçam o puro e simplesmente criminoso, e que ilumina, com máxima singularidade, certos estados dos seres (os momentos de paixão, sobretudo) em que, por fantasia de obediência a um destino (por desejo de criação de um destino no qual se possam perder), estes se despedem, com criminosa e inocente, quase pueril, dedicação, da liberdade da responsabilidade e dos mais íntimos compromissos, transitando para uma esfera puramente mítica e exterior à moralidade. Não muito diferente de certos romances de Camilo é o *Tristão e Isolda*. Como *Dénis de Rougemont* poderia provar.

De um modo ou de outro, vários dos textos aqui apresentados significativamente incidem sobre a questão da biografia e da relação desta com a obra. Agustina Bessa-Luís intui em Camilo o «criminoso sem recursos»; o estudo de Helena Carvalhão Buescu foca a entre-expressão da vida e da obra em Camilo; o de Abel Barros Baptista, a relação entre a experiência do encarceramento e a sua tradu-

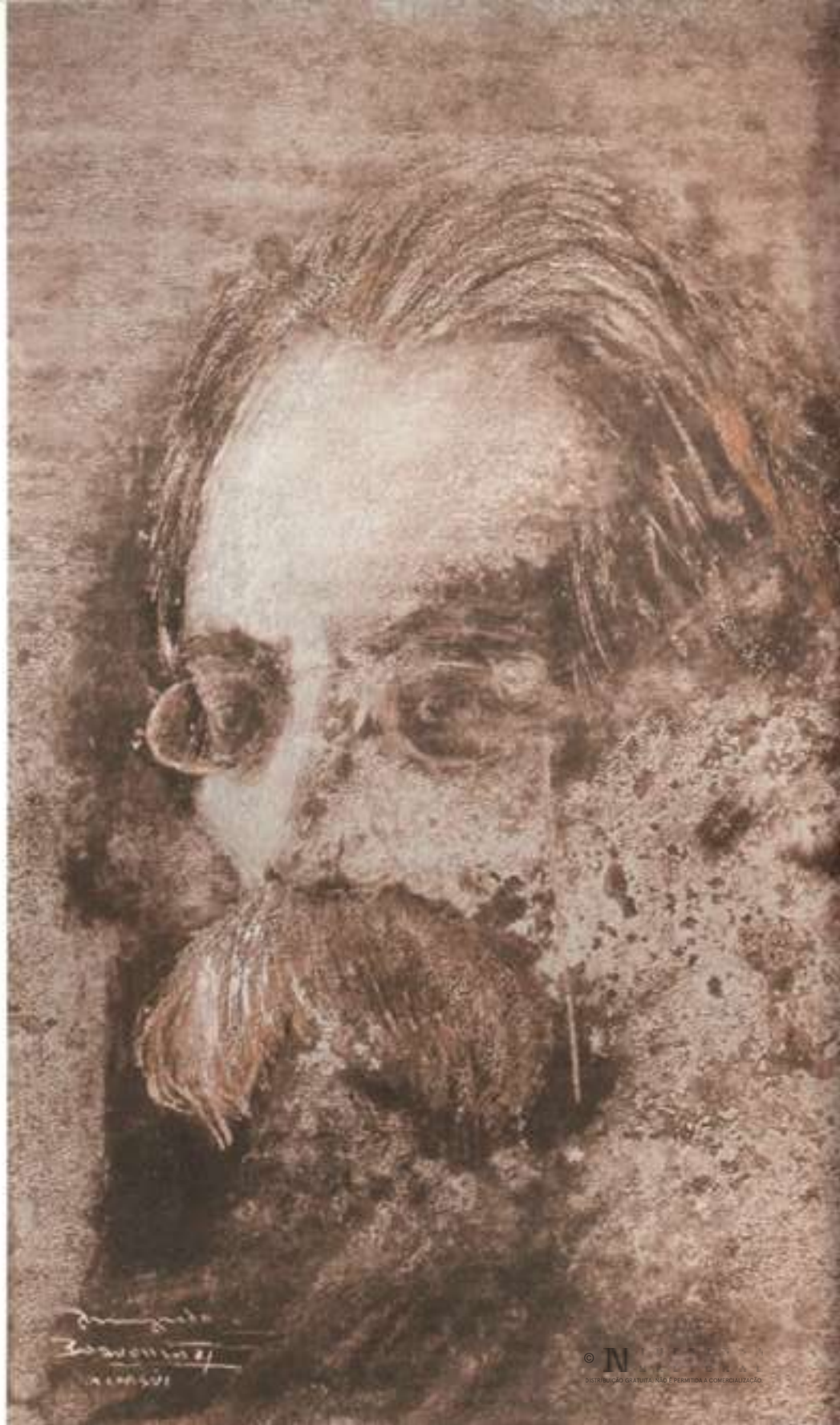
ção literária nas *Memórias do Cárcere*; e a análise de Annabela Rita, ao estudar o jogo entre veracidade e ficcionalidade, aborda questões afins. O artigo de João Bigotte Chorão, incidindo sobre a posição de Camilo no jornalismo literário do século XIX, poderia talvez incluir-se ainda neste grupo. As duas restantes contribuições possuem escopo distinto: Maria Alzira Seixo analisa o papel do espaço e da paisagem no *Anátoma*, o primeiro romance de Camilo editado em livro; e Isabel Rocheta inquire qual o lugar da voz dos outros no universo ficcional do autor de *A Queda de Um Anjo*.

São ainda incluídos neste número um belo poema de Nuno Júdice, originalmente publicado em 1976 no seu livro *Nos Braços da Exígua Luz*, e um dos três capítulos do livro de António Baião *Homenagem a Camilo no Seu Centenário*, de 1925, cuja singularidade nos pareceu digna de destaque, mesmo não se tratando certamente de um documento desconhecido para os estudiosos de Camilo.

Cabe por fim, e com prazer, agradecer à Biblioteca da Câmara Municipal de Sintra, à Editorial Caminho e aos jornais *Primeiro de Janeiro* e *Diário de Notícias* a gentil cedência de material iconográfico.

PAULO TUNHAS

Retrato
a pastel,
da autoria
de Arsénio
Braveira,
1916.



CAMILO — a dissimulação

por AGUSTINA BESSA LUÍS

Sempre me impressionou uma frase de Georg Grodeck: «Eles são demasiado cobardes para carregar com um erro.» A vida de Camilo Castelo Branco está cheia dessa informação sobre o erro, que ele amava mais do que a grandeza de alma atribuída a certos personagens. Na realidade, como no caso de Balzac, Camilo é um criminoso sem recursos, quer dizer, sem forças para fazer fortuna e também sem constância suficiente para se resignar à pobreza. Usou a pena como um machado de guerra, mas não teve bastante arrojo para arrancar, pela violência, a riqueza dos outros. Como é o assunto de Teseu em Creta? Exactamente esse — o escumar da ambição num coração que aspira a ser rico de bens materiais.

Camilo refugia-se num moralismo que vai bem com as palavras, com a oratória. Quando um homem escolhe a sua carreira, tornando-se orador, alguma coisa lhe escapa do muito que desejou. Não foram as mulheres nem as honras: foram o ouro e a prata.

O caso de Camilo com Ana Plácido está longe de ser resolvido. Começou por ser um caso de suspeita entre marido e mulher, e acabou por ser um caso de amor extraconjugal. Mas, amor o que quer dizer?

O amor é sempre o resultado da inibição. Um homem torna-se amoroso quando está em vias de ser casto; condoído da sua castração, cai em deliciosa melancolia, em exemplar fidelidade. Rolando foi mais longe. Deitava-se ao lado da bela Aude, cheio de amor, e levantava-se puro como a neve, correndo para a batalha, que o desinibia, que lhe permitia furor e cólera.

Em Camilo há um sintoma: os brasileiros. Ele inveja-os. Não por terem mulheres bonitas, mas porque são ricos. Balzac põe o mesmo despeito perante os seus banqueiros e os seus políticos. Traça-lhes o retrato com espantosa ira; ridiculariza-os e põe-nos praticamente de gatas. Está seguro de que os seus leitores o aplaudem; eles são pessoas vulgares, «demasiado cobardes para carregar com um erro». É preciso amimá-los com o chicote da palavra, caluniando, se for preciso, todos os afortunados. Balzac faz o possível para se casar com uma condessa, humilha-se,

escreve-lhe cartas a que ela responde, não se sabe se surpreendida ou lisonjeada. É gorda demais para se apaixonar e para resistir também. Quanto a Camilo, é um homem tanto quanto possível puro; isto é, aquele que compreende Ruiz de Alarcón e os seus belos versos: *Que tienen que ver del fuego / las inquietudes y ardores / con quedar absorta el alma, / con quedar un cuerpo inmóvil?* Esse «quase defunto corpo», que é o de quem ama sem objecto e sem amante ou esposa, é o trajecto de Camilo Castelo Branco. Não sei se o Porto era cidade para compreender isso. Se é certo que aos mouros se consideravam pelo seu dinheiro e aos cristãos em vão se consideravam, Camilo é exemplo dessa sentença quinhentista. Era inútil amá-lo, porque nele tudo era dissimulação, até o amor. Cristã disciplina, de que aproveita o romance.

Gólgota, 17 de Novembro de 1989.



Xilografia de Pastor que
serviu para o número único de *O Biográfico*
(1880).



Enlaces e desenlaces da biografia

— O CASO DE CAMILO *

por HELENA CARVALHÃO BUESCU

À BERNARDETTE E À PAULA

É sem dúvida aliciante, e até certo ponto legítimo, que o caso de Camilo Castelo Branco se desdobre, quase insensivelmente, numa obra que não se distancia de uma vida, e de uma vida que se recorta, e por vezes antecipa, na produção da obra. Possível ponto de partida para um certo tipo de biografismo que procurava (e encontrava) uma relação causal e mecânica entre o que foi vivido e o que depois se escreveu, não é com certeza esse o lugar de onde pretendo agora falar. Mas é certo também que o apagamento (recalcamento?) da noção de «autor» conduziu muitas vezes à perda da *implicação existencial* do acto de escrever, como se tudo se pudesse resumir a alguns jogos, mais ou menos bem elaborados, entre grelhas e meras relações lógicas a que a noção de temporalidade histórica (e a sua consciência) era, sempre, substancialmente alheia.

Se não é possível, e ainda bem, tudo reconverter à concepção de um onnipotente autor criando um canal de um sentido só, que faz com que a obra nasça e cresça apenas a partir do que a vida fez viver, é no entanto talvez possível conceber uma *forma autoral*, em parte fantasmática, que mantém com a escrita uma produtiva e, sobretudo, *dinâmica* relação. Dito de outra forma: não se me torna viável, neste momento, iludir que a noção de autor cada vez mais se apresenta como um conceito teórico de indiscutível interesse e de repercussões fecundas.

O caso de Camilo surge, neste contexto, como exemplar: porque, se a sua obra tem continuamente suscitado interesse à crítica literária, não é menos verdade que a sua vida tem também surgido como pólo de uma atracção aliás compreensível — atracção que a publicação da primeira biografia de Camilo, em 1861, por

Vieira de Castro (*Camilo Castelo Branco — Notícia da Sua Vida e Obras*), desde logo atesta. Camilo tinha, nesta data, 36 anos...; uma obra já considerada importante e uma vida entendida como *exemplar* — se nos lembrarmos de que essa exemplaridade não pode ser concebida do ponto de vista de uma moral do mediano e da ordem, mas pelo contrário do ponto de vista de uma paixão que só não é desregrada porque, afinal, cria as suas próprias regras.

O que eu quero aqui significar é que a concepção de relações dinâmicas entre a vida e escrita deverá também levar a dizer: 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.*

Não se trata aqui de determinar (como se tal fosse possível) qual, de entre ficção e realidade, escrita e vida, procede da outra, em termos de uma explicação mecanicista que encontraria, no lugar do antecedente, a explicação causal e única do que se lhe seguiria (tomando essa afirmação como inviolável e absoluta, como «justificar» e «explicar» que o suicídio de Camilo seja *posterior* aos vários «suicídios» que escreveu? Hipótese absurda, sem dúvida, mas lógica: Camilo teria escrito, então, *sem qualquer conhecimento de causa...*). Antes seríamos obrigados a reconhecer que ambas, a vida e a escrita, decorrem de uma mesma — vária, contraditória — implicação existencial, pondo em jogo valores éticos e estéticos que se cruzam tanto nas formas de viver como nas formas de escrever. Não quereria entender tudo isto como modo apenas de recupe-

ração de biografismo de cariz positivista, na medida em que todo este processo será entendido como *interacção*, duplo e reversível sentido entre o que a vida é (vai sendo) e o que a ficção representa (vai sendo, também). Não só a vida agindo sobre a ficção, mas esta agindo sobre a vida, como José-Augusto França já notou:

«Camilo e os seus heróis vivem no mesmo universo dramático, de cores intensas, ao mesmo tempo sublime e sórdido. O ideal dum programa imaginário e a realidade duma experiência vivida encontram-se unidos e indissociáveis.» (FRANÇA, s/d: 649.)

Projecto romântico, que faz jovens tuberculosos e prometedores morrerem, senhores de uma obra solitária (António Nobre, Rodrigo Paganino)? Ou que leva outros ao suicídio, depois da leitura de *Werther*? Ou que faz Camilo viver e, até, morrer como qualquer protagonista do seu universo romanesco? Sem dúvida, projecto romântico. Mas também, e em grande medida, o *reconhecimento existencial* (sem dúvida, uma literal *prova de vida*) de que se vive de um modo tal que a realidade não é dissociável dos modelos imaginários que nos constituímos, nomeadamente pela apropriação e compreensão do universo ficcional.

Factos há, da vida de Camilo, que imediatamente reconhecemos como *problemas* no interior da sua produção romanesca: a sua bastardia, a sua orfandade, a loucura que diz reconhecer no pai, aquela outra loucura que atingirá um dos filhos que tem de Ana Plácido. Outros, parece Camilo vivê-los como experimentação vivencial dos modelos imaginários que concebe: a exumação do cadáver de Maria do Adro, a encenação que concebe para casar um filho, ao fazer raptar a filha de um rico «brasileiro». Outros factos, ainda, parecem nortear-se por uma concepção do destino e



Casa da primeira mulher de Camilo Castelo Branco
em Fátima,
(segundo uma gravura antiga)

da desgraça, da culpa e do pecado, que não pode considerar-se alheia ao universo romanesco que cria: os episódios da sua turbulenta relação com Ana Plácido, mas também o seu primeiro casamento, quase imediatamente esquecido; a apropriação da herança de uma família imaginária (a que ele «cria» no *Amor de Perdição*), ao construir uma história pessoal que é cruzamento entre factos sucedidos e fantasmas de reinterpretação; a defesa que assume de Vieira de Castro, o seu biógrafo, quando também este «pratica» na vida o que Camilo escrevera, ao matar a mulher adúltera.

Significa tudo isto que as opções estéticas são também, e em lato grau, opções ontológicas, como tal tendo implicações imediatas (se bem que por vezes nebulosas) na imbricação de factos a que, por comodidade, chamamos vida. É que esta se entretrece de muito mais do que positivamente se pode reconhecer como acção. A mesma união e impossibilidade de dissociação poderíamos reconhecer, ainda que apresentando diferentes cristalizações, em Herculano e no universo que cria, em particular no herói absoluto e por vezes assustadoramente monolítico que concebe; ou

em Garrett e nas movências/mobilidades que a sua produção lírica analisa no sujeito e que o seu herói Carlos protagoniza também. A passionalidade camiliana terá assim de inscrever-se no interior de um universo mais lato, em que anátemas e violências, paixões, desgraças e destinos *produzem o mesmo tipo de sentido* quando encarados do ponto de vista do que se considera realidade e quando olhados do ponto de vista do que se diz ficção. A consciência de uma *prática autoral* é muito claramente pertinente no interior deste universo, não o sendo com certeza do mesmo modo noutros: aqui, o autor-Camilo não se considera distanciável da produção romanesca que concebe, o que é sem dúvida um dos vectores por que a estética romântica se auto-apresenta.

É neste quadro que devem também ser entendidas todas as constantes irrupções do *autor* (que não é apenas narrador) na história que conta. Essas intrusões têm, justamente, como efeito o de produzir a imagem de um «intruso» que, embora sabendo-se fora do universo romanesco de primeiro plano (o das personagens), considera viável e pertinente o estabelecimento de relações quase imediatas desse plano consigo próprio. A dimensão axiológica do seu universo ficcional é, desta perspectiva, componente básica: porque se parte da concepção de um universo/objecto que não faz qualquer sentido sem o sujeito que o orienta, comenta e, afinal, lhe dá origem. Por outro lado, este «desenho» críptico (pelo menos, estilhaçado) da figura do «autor»/sujeito leva a que seja também uma certa forma de *história pessoal* a que se conta: 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.



Caricatura de Camilo Castelo Branco
reproduzida do n.º 6 da Galeria do Sorvete, 1879.
Desenho de Sebastião Sanches.

É este justamente o caso de uma obra como *Memórias do Cárcere*, lugar em que sem qualquer necessidade de recurso a estratégias se dá vazão a uma certa forma de estratégia biográfica de Camilo — as personagens evoluem e desfilam à frente de quem, ao recordar «memórias», organiza e distribui o sentido de mais violências, homicídios, prisões sem culpa formada, desgraças que rodeiam o sujeito como referência indirecta à sua própria situação: a que, justamente, lhe permite ter *memórias do cárcere*.

De forma então verosimilmente adequada pode Camilo deixar-se conduzir pelo pendor comentativo e axiológico do seu discurso, tantas vezes evidente na sua produção ficcional. A questão é que, neste caso, essa figura *omnipresente* do sujeito é aqui legitimada pela *circunstancialidade* de uma história pessoal que, por discretamente se omitir (veja-se a «conclusão» da 1.ª edição, posteriormente suprimida), não deixa de se encontrar manifesta no desenrolar das culpas, paixões, pecados e ciúmes que o sujeito se ocupa a conhecer e a escrever. A circunscrição de um clima passional no interior da experiência vivencial de Camilo faz com que sejam barbeiros, alfaiates, padeiras as personagens que se agitam nestas curtas narrativas. E, no entanto, há que atentar no fio condutor que as une num mesmo projecto, coerentemente sustido ao longo da obra: o de indissociavelmente ligar toda a composição de uma figura (autor/narrador/personagem) a uma realidade que, ao demonstrar o seu valor passional, confirma a mundividência romântica enquanto voluntária, se bem que parcialmente, «realista» — como, aliás, o próprio ideário romântico várias vezes explicita.

A aproximação, flagrante e querida (no duplo sentido da palavra), em relação à vida corresponde, assim,

a uma mundividência em que a dimensão axiológica faz parte da circunstancialidade e do episódico, por isso sujeitos, com facilidade, à perda pelo possível esquecimento. A memória, convocando as «memórias», recupera casos (que são sempre particulares), nótulas, quase esboços — trazidos agora à permanência por uma escrita que se concebe, em vários sentidos, como vivencial.

Mas não são apenas personagens envolventes, companheiras de uma circunstância que é aqui convite à escrita, que habitam este texto. O próprio sujeito foca, em determinado momento, a sua situação e a sua actividade (referindo a primeira com discrição, explanando a segunda em pormenor). As narrativas biográficas que até aí o tinham ocupado, e embora subterraneamente revertessem também para a composição da sua figura, transferem-se assim para o domínio da narrativa autobiográfica. E, curiosamente, Camilo escreve sobre aquilo que escreveu no cárcere: confessa a sua predilecção pelo *Romance dum Homem Rico*, anota a redacção parcial dos *Anos de Prosa e Dose Casamentos Felizes*, recorda as razões e as condições da escrita do *Amor de Perdição*. Significativamente, a *autobiografia* converte-se aqui em *reflexão sobre o projecto romanesco*.

De modo semelhante podemos conceber a inscrição da figura do autor na obra *No Bom Jesus do Monte*: de novo, e através da convocação da memória, a multiplicar-se em recordações que são outras tantas narrativas, o sujeito parece olhar-se num passado e sentir-se a ele confinado: «Eu já encaneci [. . .]. Faço trinta e oito anos, inclinado à sepultura» (CASTELO BRANCO, 1864:1), diz Camilo. Concebe-se, por isso, como pertencente a uma *história* dizível pela *biografia*; e, uma vez mais, esta se narra através do enca-

deamento de casos conjunturais que, de algum modo, surgem do cruzamento desse sujeito com o espaço indicado no título. A desconexão é apenas aparente, numa obra que tão claramente se articula com a estratégia narrativa que já analisámos em *Memórias do Cárcere*. A própria indicação dos vários episódios em que se desdobra este volume é significativa de um processo afinal coeso e, nessa medida, significativo: todas as narrativas são anunciadas pela notação do ano a que dizem respeito, abrangendo desde a recordação mais antiga «1835» — «Tinha eu nove anos, e era órfão» até ao ano imediatamente anterior à publicação da obra. No fim, segue-se uma «Recapitulação», em que justamente Camilo aponta para o facto de todos eles se agregarem à volta de um núcleo, o seu próprio percurso biográfico, capaz de a todos eles referir sentido, espaço e tempo.

Já em *Duas Horas de Leitura*, o mesmo tipo de projecto se prefigura na composição do próprio título: nele se explicita a consciência de uma actividade em que a escrita se articula com a leitura: afinal, reiteração do processo que leva Camilo a constantemente pontuar a sua produção ficcional com interrupções de ordem avaliativa e valorativa, em clara relação com o processo de comunicação que a escrita romântica expressamente reclama para a composição do texto literário.

A recordação da Samardã, dos episódios da sua relação com Maria do Adro, a terminar com a exumação do seu cadáver «Impressão indelével», de novo remete para uma *apreensão modelizada* do próprio universo vivencial, palco de acontecimentos que não diferem, em termos de características estético-culturais, dos que povoam o universo ficcional camiliano. Um mesmo tipo de mundo, regido pelos mesmos princípios, habitado por personagens semelhantes, se reflecte inequi-

vocamente na vida (que a escrita retoma, várias vezes, de forma explícita) e na escrita (que a vida parece, também por vezes, sabiamente repetir).

O próprio facto de a crítica se dividir quanto à total autenticidade da exumação e dissecação do cadáver de Maria do Adro é, a meu ver, significativo no que diz respeito à existência desse mesmo tipo do mundo: porque leva uma vez mais a considerar que a narrativa de carácter autobiográfico, em Camilo, *não é concebível fora* de um universo regido por um certo número de características estético-culturais. Ou seja, que a vida é afinal objecto pertinente das mesmas configurações modelizadas que o pacto tácito de leitura faz aceitar, de forma não problemática, na escrita romanesca. Projecto, pois, que dissolve a rigidez de fronteiras (propósito também ele romântico): por um lado, *mostra-se* a existência desse pacto de leitura no que à escrita respeita, pela constante explicitação da situação de enunciação literária, pela assunção de um estatuto autorial que imediatamente convoca a figura do leitor (muito particularmente, da *leitora*); por outro lado, inscreve-se do lado da vida toda uma série de marcas ficcionais ou ficcionalizantes, lembrando que os modelos do mundo têm uma directa implicação existencial.

De igual modo, e ainda na mesma obra, quer o retrato tipificado de José Augusto Pinto de Magalhães («Sete de Junho de 1849»), mais uma vez a mostrar a fácil passagem entre vida e ficção na estética romântica e, em particular, na prática camiliana; quer o episódico relato de viagem por terras do Douro e Minho («Do Porto a Braga»), com uma notação do circunstancial e do quotidiano que não exclui, antes pelo contrário, a presença marcada de um sujeito assumidamente poderoso, em termos autorais, são outros tantos momentos através dos quais a vida e a escrita se tecem



do que mutuamente entre si retomam e repartem. Muitas vezes, partilham.

Dizer que Camilo (ou Herculano, ou Garrett, ou Nobre) escreve assim *porque* vive assim é com certeza dizer verdade, mas não dizer *toda a verdade*. Como se fosse possível viver tudo *antes* de se começar a escrever; como se a escrita não possa de algum modo ensaiar antecipadamente o que depois se vem a viver — ensaiar, colmatar, compensar... —; como se não se vivesse mais depois de se escrever e, assim como a escrita retoma da vida, a vida não pudesse retomar da escrita.

← Bernardina Amélia, filha natural de Camilo e de Patrícia Emília do Carmo de Barros.

Querida filha.

Famílias

Mãe Plácida expirou esta madrugada
à meia hora depois da meia noite. Des-
tahe a última publicação, e vi-la a dor
há de ter em volta nos meus da morte.

Mata-me a saudade daquela in-
feliz mãe em amor como filho. Que
fatalidade! em grande vinda de Porto
tive uma visão em que a vi morta
tal qual o larguei dos meus braços há
poucas horas. Lutei-me até dentro
por não dar a alma há teu lado, e
apena me sustentei de angustias
no pé de um sugarcão que morre
no cabo de um titiro de quatro
dias. Mãe filha há muitas
te procurei dias e não meus infelizes
Com papa

Carta
de Camilo
destinada
a sua filha
Bernardina
Amélia.

Viver e escrever são dois de entre variadíssimos e complexos modos de o sujeito lidar com o real e simbolicamente nele se inscrever. São, pois, *duas práticas*. E, se a noção de prática e as consequências que ela comporta são relativamente evidentes na vida (ela é conjunto de acções, diversas formas de tornar o real acessível à compreensão do sujeito e ao labor existencial que os une), é justamente no mesmo sentido que é necessário entendê-las para pensar a *escrita* como *prática significante*. A escrita, em particular a literatura, trabalha a realidade e a inserção vivencial (e, por isso, parcialmente biográfica) desse sujeito, *pratica os mundos* que constituem o seu universo. Viver e escrever são, assim, dois de entre vários modos possíveis de *usar* a realidade — e sem dúvida que «revertem» um para o outro.

Porque a vida é também, metonimicamente, prática significante: ela é conjunto de e inter-relação entre as práticas significantes que a constituem. Por isso, quando se trata de *contar a história de uma vida*, não é possível deixar de recorrer ao que a etimologia designa, de forma acertada, como a *(auto)biografia*: a vida (*bios*) só se torna comunicável quando a escrita (*grafia*) a discursiviza e a faz aceder aos mundos da relação interpessoal.

Assim, se a realidade marca, de forma indelével (mas infinitamente variável), os modelos imaginários, não é menos verdade que estes moldam, e em não pequeno grau, os modos como a realidade é vivida, as formas pelas quais ela se torna *experiência vivencial e, por isso, pregnante*. Esse carácter significante da vida só pode ser compreendido se nela reconhecemos a existência necessária de *estruturas de comunicação e de sentido*, ou seja, sistemas de informação pelos quais o sujeito lida com o real e se incorpora nele, ao mesmo tempo que

o incorpora a si próprio. É desta perspectiva que qualquer *acto de vida* é, simultaneamente, *abertura* ao mundo e sua *compreensão* (mesmo que em aparência para negar tais abertura e compreensibilidade).

Se a vida é, assim, mais do que o mero somatório dos factos de que «objectivamente» se diria ser composta, é porque ela comporta inequívocos sinais do(s) sentido(s) que, afinal, a torna(m) vivível. E esta situação pode, justamente, ser considerada central por determinados projectos estéticos e tornar-se, deste modo, *fundamento estético* para esses universos imaginários. É, em minha opinião, o que se passa no momento romântico.

Não é de estranhar que o universo camiliano seja povoado de seres debatendo-se com a mesma «estrela» que, no dizer de Camilo, marcara a sua própria família e, *ipso facto*, a sua própria história pessoal. É em diversas frentes que o empenhamento nesse combate se tenta resolver — e a escrita não é, sem dúvida, dos menores empenhamentos camilianos.

Referi já a forma como as intrusões constantes, e aparentemente digressivas, do autor nas histórias que conta são outras tantas formas de integrar aquilo que vive naquilo que escreve, sendo o contrário também verdadeiro. Dizer isto é ainda reafirmar a importância da *biografia* e da *autobiografia* neste tipo de universo — obras maiores de Camilo, como *Memórias do Cárcere*, não prescindem dessa relação; pelo contrário, dela partem para realizar um projecto de escrita que não se concebe totalmente *fora* da dimensão vivencial.

Por isso, é ainda justamente uma forma de *biografia* (ficcional, imaginada, fantasiada — qual o não é, pelo menos em parte?) que Camilo pratica em *Amor de Perdição*: se a vida é uma das razões para a escrita, esta por outro lado «reage» duplamente sobre a vida —

porque se torna biografia romanceada de Simão, o tio-herói, porque se torna biografia simbólica de Camilo, o autor/narrador. Por outro lado, não é demais sublinhar as *circunstâncias* biográficas que se encontram ligadas ao projecto desta obra e nela inscritas de forma explícita: o folhear dos «livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto» torna-se modo de a si mesmo indirectamente se lembrar como encarcerado e herdeiro de uma tradição familiar, que narra para melhor convocar a história de amor e morte que entretanto também vive.

Se Camilo, como de diversas formas vários outros autores, «encena» na realidade episódios claramente aparentados com a sua produção ficcional, e se esta não se liberta por vezes de uma forte componente autobiográfica, é também porque a estratégia romântica concebe a convergência entre projecto vivencial e projecto de escrita como claramente pertinente. Longe de exorcizar demónios e fantasmas, longe de os cantonar a terras distantes por um afastamento que a escrita também pode permitir (se para tal for solicitada), o

Romantismo sugere uma convivência diária com eles, uma sua vivência arrebatada. O suicídio de Camilo, em 1890, é justamente corolário dessa convivência quotidiana com a morte como violência, que é como quem diz, *derradeiro acto passionai*: suicídio tentado já na juventude, repetidas vezes referido e antecipado, vivido pela interpolação de personagens ficcionais — numa *decisão* que exprime, afinal, um *projecto de vida* em tudo assimilável ao *projecto de escrita*.

Reconhecer a complexidade das relações entre o que se escreve e o que se vive é, assim, reconhecer que a consciência vivencial não é alheia à prática literária, por um lado; por outro lado, que esta comporta estruturas de sentido que moldam, de igual forma, a compreensibilidade do real. As práticas camilianas, ao fazerem Camilo viver (e morrer) como vive (e morre), ou escrever como escreve, surgem com a *exemplaridade* já antes referida: projecto que se cumpre, em toda a sua plenitude e violência, numa dimensão que enlaça, em afinal previsíveis desenlaces, a escrita de uma vida e a vida de uma escrita.

* Para questões directamente relacionadas com o tema deste ensaio, vejam-se as seguintes obras:

CASTELO BRANCO, Camilo, 1857, *Dois Horas de Leitura* (ed. ut.: 1967, Parceria A. M. Pereira, Lisboa).

CASTELO BRANCO, Camilo, 1862, *Memórias do Cárcere* (ed. ut.: 1966, Parceria A. M. Pereira, Lisboa).

CASTELO BRANCO, Camilo, 1864, *No Bom Jesus do Monte* (ed. ut.: s/d, Lello & Irmão, Porto, 3.^a ed.).

CASTRO, Aníbal Pinto de, 1976, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, ed. Casa de Camilo, Famalicão.

CASTRO, José Cardoso Vieira de, 1861, *Camilo Castelo Branco — Notícia da Sua Vida e Obras* (ed. ut.: 1862, ed. António José de Silva Teixeira, Porto).

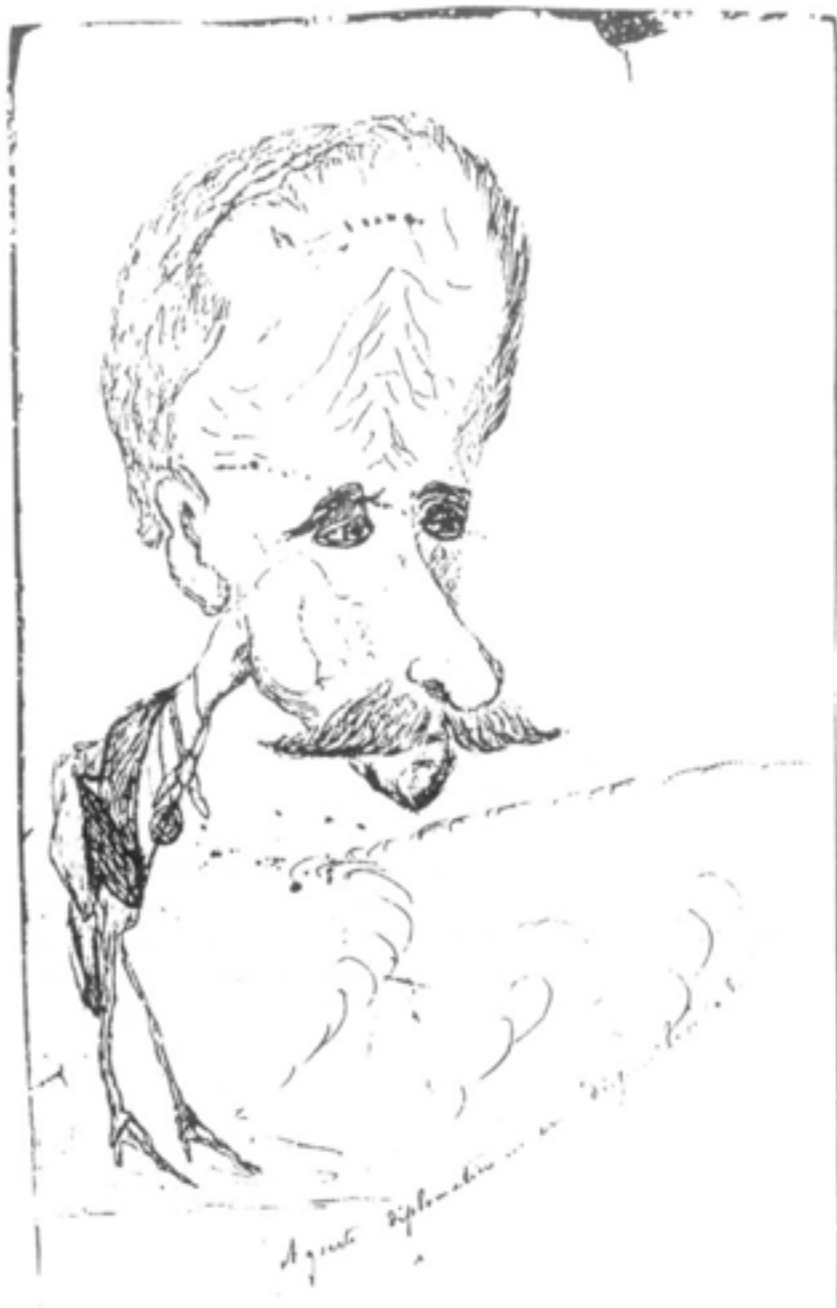
CHORÃO, João Bigotte, 1979, *Camilo — A Obra e O Homem*, Arcádia, Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto, s. d., *Le Romantisme au Portugal — Etude de Faits Socio-Culturels* (trad. ut.: s/d, *O Romantismo em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa).

MORÃO, Paula, 1989, *Irene Lisboa, Vida e Escrita*, Presença, Lisboa.

PRADO COELHO, Jacinto do, 1946, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (ed. ut.: 1982-1983, Imprensa Nacional, Lisboa, 2 vols.).

RIBEIRO, Aquilino, 1961, *O Romance de Camilo*, Bertrand, Lisboa.



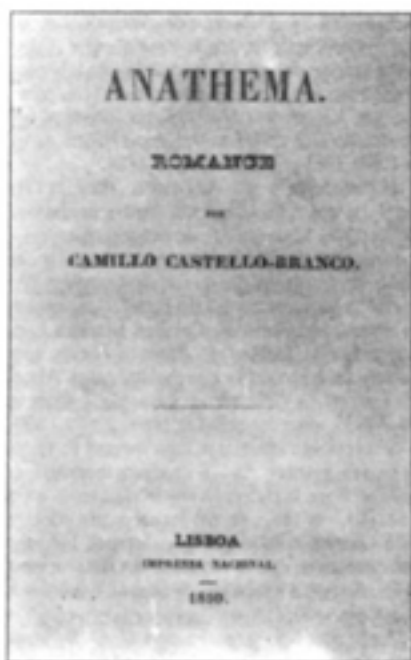
Caricatura de Camilo,
da austria
do seu filho Jorge.

Espaço
e paisagem
no
Anátema

Viagens
no romance
Camiliano

por MARIA ALZIRA SEIXO

A memória
de JACINTO DO PRADO COELHO



Considerarei, em tempos, o romance como uma frase que se desenvolve, apoiada em expansões semânticas e sintáticas das suas componentes lógicas fundamentais: expansão do nome (que constitui o herói), expansão do predicado (processo narrativo que dá conta da articulação das acções), expansão dos complementos, nomeadamente os de lugar e tempo (que constituem as coordenadas do mundo próprio e simulado, textual e representativo, criado pela ficção)¹. A relação entre o herói e o lugar, entre o nome e uma das suas formas predicativas, a da itinerância, ocupa lugar privilegiado na história do romance universal, e nomeadamente na literatura do ocidente onde, desde os seus primórdios, quase sempre o herói romanesco se recorta sobre uma figuração mítica ou mundana da viagem: é ver o romance medieval arturiano e a demanda do Graal, o romance de cavalaria, a picaresca, o romance barroco; é lembrar, no caso português, a *Menina e Moça*,

a *Peregrinação* (e passe, por agora, a menção desta obra sob um estatuto romanesco) e toda a literal composição romanesca nas *Viagens na Minha Terra*; e isto para não recuarmos aos fundamentos épicos que apontam para os melhores exemplos, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Com efeito, a viagem como figura semântica concatena essas duas dimensões de tempo e espaço que a teoria literária tem encarado como traços diacríticos deste género literário, revertendo-as a um sujeito que as concretiza através de uma prática de acções que, em sentido próprio ou figurado, muito têm a ver com as fases de um percurso canónico de viajante; em sentido próprio ou figurado também, o romance agarra talvez aqui a sua implicação profunda e inalienável com o mundo, lugar de existência, e atribui ao herói que por ele passa a marca do *homo viator*, viajante no seu tempo de vida, conferindo-lhe esta dimensão essencial de «transeunte de tudo», como diz Bernardo Soares, mas fundamentalmente no próprio tempo, seu, nosso, do mundo em que (se) vive — e sabemos como a expressão do tempo no romance é multimoda e releva de instâncias diversas, o que levou a que metade da teorização sobre o género se desenvolvesse em função da sua apreensão como texto de natureza primariamente narrativa. Em última análise, e se a viagem, como veremos mais tarde, é o caminho da aventura, a viagem do herói romanesco representa um afrontamento da contingência do mesmo modo que a própria escrita defronta suspensivamente o papel, *noir sur blanc*, objecto-acontecimento sobre o vazio do nada eterno, e por alguma razão Mallarmé entende a aventura da escrita do Livro como uma ficção, ele que com mais aguda consciência materializou esta obsessão da viagem da palavra pelo lugar do livro. Palavra-espaço e sujeito-tempo, sujeito-objecto-de-um-espaço e palavra pro-

nunciada pelo tempo, a subjectividade inerente a todo o texto literário não cessa de o arrancar à eternidade inerme em que, objecto também, o livro vive. Por isso nos propomos viajar ao encontro do romance camiliano e de, no caso, ver justamente nele os encontros, de ficção e de interpretação, que a viagem proporciona.

Evidentemente que um projecto desta natureza, para conseguir resultados probatórios, teria de considerar a função da viagem ao longo da história do romance e da história literária de uma maneira geral, para além de, mesmo no caso da obra de Camilo, não se compadecer com a análise fortuita e isolada de uma ou outra obra, exigindo uma visão geral que lhe determine os vectores de significação mais salientes e assumindo uma evolução do romance que no caso nacional pela primeira vez se produz de uma forma relativamente rápida, entre os anos cinquenta e os anos noventa, de uma concepção romântica híbrida inicial, fortemente contaminada por aquilo a que Jacinto do Prado Coelho chamou o «terror grosso», passando por um realismo de timbre classicista e indo até à experiência de um naturalismo cuja timidez se exprime em Camilo através da caricatura. Na impossibilidade circunstancial de proceder a esse trabalho lento, mas convicta da fertilidade da perspectiva enunciada, não pretendo mais do que abrir pistas e fundamentar relativamente a hipótese, começando pelo primeiro texto romanesco do autor, o *Anátema*, que, não obstante o lugar pioneiro que ocupa na produção da novela camiliana e a importância que de uma maneira geral lhe tem sido reconhecida, não tem sido objecto do olhar analítico mais demorado que merece.

A viagem surge, no *Anátema*, essencialmente como uma decorrência lógica dos episódios que organizam

a acção, e não ocupa uma parte significativa da organização narrativa; demoradas e dramáticas, essenciais para o desfecho da intriga, a viagem de Manuel de Távora a Lisboa para conseguir, na corte, licença de casamento que lhe permita unir-se a Inês da Veiga, e a viagem desta com o Padre Carlos da Silva a Madrid, em busca do Conde de São Vicente, tendem a apresentar uma acção sumariada e valem pelas suas causas e consequências muito mais do que pelo seu processo; por outro lado, é a mutação psicológica, que aliás não interessa muito a este primeiro Camilo, que pretende deste modo vincar-se, comunicando a definitiva imersão na desgraça destes apaixonados que nada em princípio separava, mas que são torturados pela ânsia vingadora e cruel de um padre sinistro, filho ilegítimo do pai de Inês. O que é interessante verificar em relação a estas viagens é que elas acontecem perto do final do romance, e imbricadas uma na outra; por um lado, a viagem é uma espécie de tentativa de saída, ou fuga, em relação a esse enredamento na impossibilidade em que Inês e Manuel se envolvem por acção do Padre Carlos; por outro lado, é porque Manuel parte e não volta (e não volta porque vai para a guerra, e todas as suas cartas para Inês são interceptadas pelo eclesiástico) que a jovem, tendo para mais recebido uma carta, que pensa ser de Manuel, a chamá-la (e que fora afinal forjada por Carlos da Silva), parte para Madrid em busca do amado e, não o encontrando, regressa a Portugal no auge do desespero, e em duras condições físicas por se encontrar prestes a dar à luz. Assim, a desorientação provocada por uma viagem cujo prosseguimento se desconhece (a do Conde) motiva a desorientação de outra viagem cujo prosseguimento é minuciosamente dado mas que só se completa no seu retorno. As viagens são, pois, aqui,

um sinal de inutilidade e de busca infrutífera (as personagens principais não progridem com a experiência, permanecem ingénuas e inocentes como no princípio, mau grado tudo o que lhes acontece, e o par amoroso continua sempre, e espantosamente, a confiar em Padre Carlos²); o que avulta se tivermos em conta que quase sempre estas viagens são razão de passagem pelo Lordelo, onde se situa o palácio de Manuel, e que o Lordelo é local que desde o início angustia Inês, e onde ela virá a suicidar-se na sua loucura final. Mas Manuel, cuja história trágica começa com o projecto de uma viagem a Lisboa para esquecer a dor de se ver recusar a mão de Inês pelo pai desta, logo aí inflecte a direcção dessa que seria uma viagem de esquecimento (e, portanto, de perda do romance) para se deter no Lordelo e organizar, com a sua detenção, a tragédia romanesca em causa:

No dia imediato os fidalgos partiram de manhã; e o conde de São Vicente, com dois lacaios, às dez horas da noite passava em Valongo, e às seis da manhã entrava por uma porta escusa na sua quinta de Lordelo. Um quarto de hora depois, poderia estar à porta de D. Inês da Veiga.

Mas não estava. Adormecera, depois de obrigar os caseiros a um juramento, pelo segredo da sua residência ali.

Ela, que não admito uma desgraça sem um pressentimento, juro que, à mesma hora, Cristóvão da Veiga acordou com um pesadelo de morte; e D. Inês da Veiga sentiu-se banhada em lágrimas.³

Também sabemos ser o Lordelo o motivo da deriva (viagem) deste romance para a história de Inês e de Manuel, portanto não admira ser ele o local de paragem e de passagem dos seus caminhos; muito embora a evidência dos desígnios do narrador, que largamente se exhibe, nem sempre o faça de modo a desvelar as suas verdadeiras razões. Ela exhibe-se num discurso

meta-romanesco constante ao longo do livro, que aliás logo com ele se inicia («Não queremos enviesar apontados de palavras eufónicas ao avelhado véu de mistérios com que por aí se enroupa o romance chamado da época», «filho legítimo da literatura *palpitante de actualidade*») para se deter em considerações sobre a literatura *que palpita* e a literatura *que não palpita*, e terminando pela constatação da existência da escola romântica, *imensa, eléctrica e omnipotente*, sem todavia tomar em função dela uma atitude inequívoca; continua no capítulo I, iniciado pelas seguintes palavras: «Este começa por onde acabam os outros»⁴, e prolonga-se sucessivamente até ao desfecho que culmina com a anotação «Tudo isto é verdade»⁵.

Mas esta deriva é sobretudo sensível nos títulos dos capítulos, verdadeiros sumários de sabor clássico torneados ironicamente, à maneira de Garrett ou mesmo de Sterne, marginalmente indicativos dos assuntos que nele são tratados, embora quase sempre enganosos (engrandecimento de acontecimentos laterais e apagamento do essencial da acção), brincalhões (utilização de adjectivação superlativa auto-irónica ou paroxística desproporcionada) e, afinal de contas, teorizantes (v. g. capítulos VII, IX, XIII, XVI). Ora a teorização envolve sempre um apontamento sobre a ordem do romance, isto é, sobre o encadeamento temporal cronológico da sua articulação narrativa, em nome de uma *lógica*, que se atropela com *saltos*, que se altera com divisões, para por vezes anunciar troços importantes; é o caso justamente do capítulo XVI «Em que o padre Carlos da Silva *inquestionavelmente* narra a famosa história, não sabemos por ora de quem, mas com ajuda de Deus a mais inteligível de todas as histórias. Obra de muita moral e edificação. Temos a anunciar interrupções, que nos não deixam gozar estes contos do princípio ao fim, com aquela fleuma lógica e imper-



Aspectos da casa de Camilo Castelo Branco em S. Miguel de Ceide.
(Desenho de A. Lopes, gravura em madeira de Caetano Alberto.)



turbável de uma novela inglesa», verdadeiro centro do romance e seu núcleo gerador, pelo anúncio da história de Antoninha Bacelar, a infeliz amante do pai de Inês da Veiga, por ele abandonada à vergonha e à morte, e cujo filho, justamente o Padre Carlos da Silva, tem como anátema vingar a sua memória. Ora é esta história antiga, passada em meados do século XVII, e da qual o sumário diz, eloquentemente, que é «a mais inteligível de todas as histórias», que vai ser utilizada como exemplo de flagelação perante o Conde de São Vicente, a quem o padre a conta.

E o sistema de uma história que funciona dentro de outra história joga com uma série de encaixes progressivos (tendo muito a ver com a composição do romance em folhetim, mas também com a digressão para outros espaços-tempos) que partem afinal do plano da narração inicial, quando, em termos quase burlescos, o narrador centra a acção num grupo de personagens antipáticas (Pedro da Veiga, irmão da falecida Inês, sua mulher Custódia e seu filho Manuelzinho), para derivar para uma família de sapateiros boçais, o Cambado e Jacinta Rosa, cuja irmã Micaela é a primeira mulher bela, seduzida e abandonada, das três que, em gerações seguidas, e de acordo com um esquema que se mantém na sua orgânica completa (paixão, sedutor, mulher abandonada, criança abandonada, morte desonrosa da mulher, vingança do filho), constituem a série deste romance. Apenas Micaela não morre, e por isso da criança se não cura especialmente no romance, sendo em vez dela o próprio sedutor que, assistindo-a muitos anos depois à hora da morte, durante o seu ofício sacerdotal, e em circunstâncias de pura casualidade, se apercebe com desvaio deste encontro derradeiro com a mulher amada. Também as circunstâncias do abandono divergem: crueldade em

Cristóvão da Veiga, pai de Inês, para com Antoninha Bacelar, mãe de Carlos da Silva; equívocos provocados pela crueldade do Padre Carlos da Silva entre Inês da Veiga e Manuel de Távora; impossibilidade eclesiástica e cobardia moral em Timóteo de Oliveira (o amante de Micaela), filho de Inês da Veiga e de Manuel de Távora. Sobre este último repousa, aliás, todo o peso geracional do pecado e da maldição já que, sem interferências alheias nem carácter mal formado, só pela fuga e pelo remorso ele provoca a desgraça de uma mulher que aliás parece tê-lo esquecido a favor de uma solidão de serviço dedicada (é a cozinheira de Pedro da Veiga, o irmão de Inês). As três gerações encontram-se, aliás, não só pelos laços de família, como pela cena de reconhecimento, no final do romance, entre Carlos da Silva e o jesuíta inquiridor que o interroga, como suspeito de crimes, e que não é outro senão o filho de Inês da Veiga em cujo braço de criança o sinistro padre de Lordelo havia gravado a palavra ANÁTEMA! Indício estrutural de apurado cuidado narrativo, numa obra que aliás à primeira vista não parece resultar muito dele, é a forma como duas outras crianças, essas legítimas, o filho de Pedro da Veiga, Manuelzinho, e o filho de Jacinta Rosa, Anacleto (o primeiro monstruosamente mau e o segundo monstruosamente feio), e da mesma geração, são tratadas de forma grotesca no início do romance (Manuelzinho degolando galinhas na sua festa de anos, e Anacleto chorando com fome, num «grunhido lamentoso, que mais cortava as cordas do ouvido que as do coração»), para acabarem, o primeiro esfaqueado pelo próprio sapateiro, para se vingar das chicotadas com que o menino o mimoseava, e o segundo por ter filhos barões, depois de o Cambado ter fugido para o Brasil e lá se ter tornado num rico capitalista.

A história deste romance parece, assim, ser construída em função de constantes derivações (provocadas por desaparecimentos, fugas, mortes, que dão origem a descentramentos da acção) mas que sempre se orientam por pólos convergentes: o temático — paixão / sedução / abandono; o gregário — as personagens voltam sempre a encontrar-se (acidentalmente, por mor de vingança, por relação grupal inconsciente); o morfológico — onde o espaço parece desempenhar o papel mais importante.

E o espaço distribui-se, entre interiores e exteriores, por categorias definidas e pouco variáveis, que são: o quarto e o jardim (de perpétuas e martírios), de Antoninha Bacelar; os vários quartos de Inês (na casa de solteira em Vila Real, no palácio do Conde no Lordelo e na casa do Padre em Vilamarim) e os espaços que com eles confinam; o quarto de Micaela e a janela que dá para a rua. Neste caso, que é o último da história e o primeiro do discurso, o recato da donzela confinado à alcova aparece devassado pela intromissão do apaixonado que entra pela janela; o quarto passa, assim, a ser o lugar do estiolamento ligado ao pecado (Micaela adoece) e, mais tarde, da desonra (quando se dá o nascimento da criança); só voltamos a ver Micaela em seu quarto quando, à hora da morte, vai ser confessada pelo padre que, quando jovem, a tinha desgraçado.

No caso de Antoninha, o quarto é também o espaço da desonra, pois de lá se vê sair o sedutor Cristóvão da Veiga, e o exterior do jardim, na sua granja do Prado, espaço da sua alegria, cedo se converte em lugar de ciprestes, perpétuas e martírios, flores fúnebres e premonitórias, que reduzem a largueza de horizontes e o ar livre do exterior a um prolongamento da sufocação passional pecaminosa do quarto. É, porém, no

caso de Inês da Veiga que vamos encontrar os desenvolvimentos mais interessantes destes motivos, e em três planos: no que respeita à composição romanesca, no que respeita a diversificação de sentidos, no que respeita a uma maior liberdade de relações entre a caracterização dos espaços e a ambiência psicológica que os preenche, de modo a não se restringirem às polarizações emblemáticas que observámos para os casos anteriores.

Na verdade, o quarto de solteira de Inês da Veiga é curiosamente duplicado pela cozinha velha do quintal (num intuito nitidamente humorístico mas que entra nos quadros da verosimilhança do texto), que é utilizada como capoeira, e onde se refugia o Conde quando a entrevista nocturna dos apaixonados é interrompida pelas suspeitas paternas, dando origem a duas cenas cómicas: a da velada amorosa no pardieiro sujo

(«Foram-lhe desagradáveis ao olfacto e à sensibilidade alguns contactos que teve debaixo da mesa com corpos externos (...). Távora tiritava de frio, e descoroçoava da esperança de sair sem prejudicar D. Inês. Às quatro horas os tufoes enregelados do Marão impeliram uma nuvem de grossa saraivada sobre Vila Real. O conde aninhou-se a um canto do pardieiro, e principiou a reflectir naquela maravilhosa cena da sua vida! Vinha-lhe às vezes um riso de compaixão de si mesmo, dilatar os lábios contraídos pelo frio da manhã; mas, por mais estoicismo que tal riso tivesse, era muito desagradável a postura e as circunstâncias de Távora. Homens, familiarizados com estas e outras piores situações, chegaram muitas vezes a convencer-se de que a mulher não valia tanto ...»)⁶

e a do desmaio do Conde quando, enregelado, passa do pardieiro das galinhas ao quarto aquecido de Inês e, ao mesmo tempo que se extasia ante a beleza e intimidade da mulher amada, desfalece inspirando o ácido carbónico que saturava o ambiente

«Além do calor animal que necessariamente lhe injectou a calorífica presença de D. Inês, um farto braseiro de carvão de tocos abrasara a atmosfera do pequeno quarto da menina, cujas paredes, já então, argamassadas de tijolos não tinham um orifício respiratório, que temperasse aquele ar deletério. (...) Aqui temos D. Inês, respeitada pelo ácido carbónico, presidindo a uma cena de tragédia, que fará rir as almas insensíveis! Metia dó ver esta menina, ignorante de asfixias, enleada num labirinto de conjecturas, que todas por fim lhe não explicavam a razão de tão estu-pendo caso! De quem há-de ela valer-se? / Mestre António, o sapateiro, tinha a cama posta na linha vertical da de D. Inês. Se ele ouvisse ... Quem sabe? ... A sobressaltada menina bate com força no pavimento» (...); e, quando o sapateiro acorre, «Esta gente está afogada! ... — disse ele para D. Inês, que chorava continuamente. / — Afogada! ... que dizes, António? / Sim, fidalga! ... está afogada com o fumo do carvão ... Deixe-me abrir estas janelas e portas, para sair o fumo ... (...) E, abertas as janelas, mestre António, pegando desenganadamente na cabeça do conde, tratou-a como costumava tratar o seu rebolo. / — Élé ... Élé! há *ámona*, ou não há *ámona*? / E tais solavancos lhe dava, que Távora abriu os olhos».⁷

A intenção satírica, que Jacinto do Prado Coelho sempre considerou vizinha da mais profunda implicação subjectiva, passional e dolorida, no Romantismo português, e nomeadamente em Camilo⁸, surge na história de Inês em todo o seu vigor; completamente ausente da narrativa referente aos amores de Antónia Bacelar (a consciência narrativa de Carlos da Silva não

a permite), mal aflorando na sequência referente a Micaela (e só em tudo o que se não relacione com os seus amores desgraçados, em completa divisão de matérias, por se não apreender neste início o fundamento que o erige em matéria romanesca de perfeita inserção social, e só ela permitindo a correlação existencial entre a graça e a desgraça), é na história principal do romance, a da execução da vingança do Padre nos amores de Inês e de Manuel, que a jocosidade e o humor se dão livre curso.

O que aliás acontece a par da mais funda intenção dramática e do mais descabelado romantismo de pendor horrífico, desenvolvido no tema central do romance (a execução do anátema), na composição da figura do Padre Carlos da Silva e nos golpes do destino que afectam os amores inocentes dos inocentes Manuel e Inês, vítimas ingénuas do sinistro sacerdote. Acompanhado este vector de composição, é o outro espaço de Inês, essencialmente o do exterior, que vai construir uma paisagem específica, de negror e presságio, de pesadelo e aflição, que desde o início atinge a personagem e que a conduzirá à morte: é a paisagem do Lordelo; é o palácio de Manuel com a Torre de D. Chama que a infeliz amante consagrará, no seu desvairo suicida, à lenda; é ainda a travessia do Córrego, que levaria os apaixonados à felicidade da boda



Vila Real, fotografia do fim do século passado.

almejada, mas que a tempestade muda em *via crucis* da separação, numa verdadeira *mise en abyme* do romance. Porque dois fenómenos são interessantes na paisagem humana e natural do *Anátoma*: por um lado, romance da separação, nele os amantes nunca estão efectivamente separados, participando de uma comunhão de sentimentos (não obstante o equívoco que outrem lhes prepara) que radica profundamente numa real concepção romântica que Camilo tem da existência e da arte; por outro lado, o exterior nunca é um absoluto exterior, é uma contaminação anímica, uma parte de pressentimento e projecção introjectada, e por isso ele só surge com violência na história de Inês (como na de outras heroínas camilianas de outros romances, v. g. *A Bruxa de Monte Córdova* e a Maria Moisés das *Novelas do Minho*), dum modo que quase poderíamos apelidar de expressionista a partir do ponto de vista da personagem, e de tal modo estando implicado nesse ponto de vista específico que permite ao narrador, que até certo ponto lhe é alheio, que, em volte-faces narrativos e em atitudes de complacente e benévola ironia, encare com um misto de sensibilidade dramática e de sentido da jocosidade essa violência paisagística que ele próprio comunica ao sentir de Inês.

Os dois grandes exemplos de tal fenómeno são as descrições do castelo de Lordelo, por um lado, e a sequência do rapto de Inês, por outro. Em relação ao castelo, há que referir que a sua primeira manifestação no texto acontece por motivo de deslocação temporal, a seguir à narrativa da tragédia de Micaela e de Timóteo, que no final se saberá que é o filho de Inês, e que decerto por isso mesmo motiva o recuo de fundamentação existencial que é dar a história de sua mãe, embora o narrador apenas graceje sobre as alterações

da ordem narrativa que, como sempre, liga às chamadas «leis do romance moderno»⁹:

«Este romance é uma espécie de caranguejo literário: recua, pelo menos, vinte anos em cada capítulo! É preciso, talvez, um esforço de mnemónica, para enfiar estas personagens de retrocesso, esta dispersão de caracteres duvidosos e imperscrutáveis! A originalidade, a verdade, a natureza e o mundo moral, são cousas desalinhasadas como o meu romance.»¹⁰

E aparece a seguir a descrição da Torre de D. Chama, e da sua lenda, antes mesmo de o nome de Inês da Veiga ser inscrito na superfície romanesca, o que se fará justamente após. É, pois, a categoria do espaço que comanda o romance, comunicando-se a ideia de heroína como a da figura que vai esclarecer um mistério, o da lenda popular da torre, e a sensibilização ao final, o sentido de um fim que todo o texto dá a ver em determinados protocolos narrativos e estilísticos, manifesta-se aqui quatrocentas páginas depois, quando Inês se atira do alto da torre chamando pelo seu amado. As outras histórias não são mais que preâmbulo de acontecimento posterior (Timóteo e Micaela) ou justificação de um procedimento (o tormento de Antoninha Bacelar provocando a ânsia de vingança em seu filho Carlos da Silva); e todos são envolvidos no terrível anátoma, que o espaço da torre concentra. Concentra sem esgotar, que o seu carácter demoníaco se difunde pelas larguezas circundantes, e nomeadamente a granja do Prado, onde se situa, e onde foi feliz e infeliz Antoninha. Antoninha, como Micaela, vê a sua reputação (a *honra* da mulher camiliana, cuja perda provoca os vários tipos de maldição e de infortúnio), e todo o seu destino, organizar-se em torno da relação interior/exterior; a simples marca semântica que é a janela do quarto para a filha do sapatteiro diversifica-se agora em portelo da granja

«Nessa tarde, longa de dores e pressentimentos, um homem, ainda moço, e vestido de caçador, enconstou-se ao portelo da minha granja, *inclinou-se para dentro*, cortejou-me com familiaridade . . .»¹¹

e em porta de alcova

«— Que tem . . . diga, meu tio, fale pelo amor de Deus. Já sei que me vem anunciar alguma desgraça . . . Antoninha está doente? / — Morta! / — Meu Deus! exclamei eu. / Morta para a honra! — disse ele num tom fúnebre e entrecortado de lágrimas. (. . .) Cristóvão da Veiga, ao romper do dia, saiu do quarto de Antónia Bachelard!»¹²

e, no caso de Inês da Veiga, complexifica-se numa verticulação que a converte em paradigma de tipo angelical (ou demoníaco, na versão popular), que se perde na queda literal e simbólica do suicídio e da degradação, também orientado o seu destino em torno dessa relação interior/exterior, realçada no momento em que, após o rapto, é conduzida pelo Conde ao castelo:

«Muito perto rugiam os souts e pinhais que circuitavam a vasta aposentadoria do senhor de Pandóis e Margaride. D. Inês apareceu, e sobraçada com o conde, subia lentamente a encosta, em cujo cimo negrejava, erguido entre espessuras de sarças, o gigante de cantaria, o castelo dos Távora, grave e carrancudo. *Era negro o pensamento que voejara do coração de D. Inês para os miradouros angulares do castelo!* Com a vista túrbida e perplexa, a amante de Távora parara diante daquelas paredes, como se a negridão, que as entristecia, fosse o enorme crepe do gigante levantado em seu sarcófago!»¹³

A frase sublinhada documenta a premonição fúnebre do destino que, atraindo o primeiro olhar da heróina para as varandas do palácio, traça aqui já o seu fim fatal de anjo caído — varandas de onde se lan-

çará no transe final («Inês precipitou-se do balcão ao fosso da torre, e deixou um pedaço da sua túnica alva e ensanguentada na mão do pai . . . / Eis aqui o seu tálamo, as suas esperanças, os seus amores!¹⁴»), como junto delas nasceu esse «anjo dos salões»¹⁵ para o romance (o romance de Camilo e o romance com Manuel de Távora), que na primeira cena da sua história escuta as declarações do apaixonado «debruçada no peitoril da sua janela de baladistes».¹⁶

Na morfologia do espaço que captamos no *Andrèma* destaca-se, pois, essa *dialectique du dehors et du dedans* de que fala Bachelard¹⁷, que encontra na figura da porta, e seus mecanismos supletivos, um motivo fundamental (*La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert*¹⁸), cuja supletividade através da janela entendemos nós que tem uma relação determinada com a viagem. Na verdade, se a porta é o local possível de uma travessia, ou de uma mudança, de uma comunicação ou alteração — circunstancial — do corpo, a janela é o local do olhar (e do ser olhado), anúncio de comunicação ou do seu desejo, só substituído da porta por força ou por falta; mas a janela é também o eixo da relação ocultação/exibição, fechamento/abertura, e metáfora do ser que viaja (nenhuma viagem se faz sem uma hipótese de contemplação pela janela), é a condução do seu olhar. E é bem conhecida a metáfora do olhar como definição do romance, de Stendhal às «visões», ou perspectivas narrativas, teoricamente definidas por Jean Pouillon, e que se transformariam num dos fundamentos da teoria narrativa contemporânea, o «ponto de vista»¹⁹.

E o que se vê, ou é um fenómeno, um acontecimento, isto é, algo que tenha uma implicação directa

no decurso da acção, e que portanto influencia a narrativa (e tal funcionalidade pressupõe geralmente uma figuralidade objectual), ou é uma paisagem, que se aproxima, na percepção, de um conjunto de fenómenos, e que vai desembocar num registo de escrita basicamente diferente, que é a descrição²⁰. Interessante é verificar que a voga da descrição está liminarmente ligada à da paisagem natural, e ao estatuto da narrativa durante o Romantismo; muito embora uma certa vertente do romance romântico, centrado na inflação subjectiva (do narrador ou do herói) e no encadeamento precipitado dos acontecimentos (que sublinha o carácter excepcional da existência e a concepção do tempo como uma contingência-destino), e estou justamente a pensar em Camilo e numa série de romancistas franceses, de Eugène Sue a Stendhal, não deixe grande lugar à descrição da natureza.

No *Anátema*, o troço mais significativo, a este respeito, é o capítulo do rapto de Inês da Veiga por Manuel de Távora²¹. Enquadrada na visão sinistra do *locus horrendus* romântico, e vibrando de um excesso de tópica romanesca que, por esse mesmo excesso e pela espessura textual que o constitui (consciência crítica aflorada, intenção satírica ambígua, mestria clássica da linguagem, emergência subjectiva), reconstitui a originalidade primeiro da escrita do texto, a paisagem desenvolve os motivos elementares deste tipo de situações: negror da noite, sugestão divina, fúria dos elementos, imagem do abismo físico a impor a ideia do abismo moral, tudo isto num processo dinâmico, demoníaco e devastador, que ameaça de ruína a natureza, o homem, o mundo:

«Lascam-se as florestas vergadas pelos braços flexíveis da tempestade movediça. É o gigante da destruição, que finca um pé

sobre as açoteias do castelo dos Távora, outro nos torreões de Vila Real, e fustiga com o lítego do destroço aquela natureza, que geme, estorcendo-se nos braços da procela. / Debaixo deste céu passa uma virgem débil, mimosa e resignada. É como o arcanjo, no dia final, por entre as ruínas do mundo!»²²

Não passa despercebida a tonalidade erótica da descrição, e o que ela implica de cruzamento entre o rapto da mulher amada e o instinto dominador e inelutável de toda a natureza. E é justamente a planície do Prado que os amantes atravessam na sua fuga, amaldiçoada pela tempestade, o local outrora idolatrado por Antoninha Bacelar, a mártir dos Veigas. Três elementos se destacam nesta paisagem elemental: a tempestade na noite, as muralhas do castelo cujo abrigo se pretende alcançar, a cheia do córrego (o Corgo . . .) que transforma a viagem dos amantes numa *via crucis* de tormento. A travessia do córrego, de amplo alcance simbólico, é feita fundamentalmente pelos cavalos, esses instintos animais nobres e inteligentes que, na sua força imparável, maior que a força da tempestade, salvam os seres humanos que transportam. Esta fuga, que é de amor e de salvação, corresponde à horizontalidade terrena que a verticalidade do despenhamento suicida no final definitivamente consagra em perdição. Inês, transida de pavor («Tenho medo de cair . . .»²³), «petrificou-se»²⁴: «Era como no sonho, em que o homem, pendurado na boca do abismo, enterra as unhas na aresta lisa do rochedo, que parece oscilar . . . abalar-se . . . despenhar-se com ele! (. . .) A face assombrou-se-lhe de uma lividez patibular. E os olhos, raiados de betas sanguíneas, cravaram-se espavoridos nos topos dos salgueiros, que, na outra margem, balouçando-se, rugiam uma ária de escárnio como can-



Um aspecto do rio Corgo, fotografia de finais do século XIX.

tar de demónios! / A infeliz não pôde ao menos gritar para Deus! Está perdida»²⁵.

Este excerto, a ser comparado com o da morte de Inês, dá conta da sua inscrição desde já aqui, e põe o texto a dizer simultaneamente a sua salvação e a sua perda, em rugido de águas que, canção de Ofélia, a «chamam», como ela chamou por Távora, para o martírio; em pavor da queda; em embate na rocha contra a qual se esmaga; em condenação demoníaca e perdição final — acumulação de sentidos, mestria de composição, dimensão de excesso paradoxalmente aliada a uma justa economia de meios que fazem o essencial da arte camiliana e que encontram neste texto um dos seus mais felizes exemplos e dos mais justamente celebrados.

Viagem, paisagem e espaço são, pois, elementos narrativos por onde se enreda a personagem camiliana, e o narrador, no livro que deles faz. Construir uma narrativa (perseguir, inventar um facto) é percurso de narrador: «até onde o manuscrito for com o seu escalpelo, na descoberta deste facto, nós iremos também»²⁶; construída a narrativa, é uma entidade movente o próprio romance que se fez: «já não é manuscrito, é um carril de factos que roda acelerado num caminho de ferro»²⁷ — mas entidade que se move caprichosamente, como criatura viva, num «grande zig-zague da inteligência»²⁸. Como refere Jacinto do Prado Coelho, «uma graciosa desordem estava na moda, desde o Garrett das *Viagens*»²⁹ e «maneja a ironia», continua o mesmo autor³⁰,

«com ela Camilo se defende agora dos exageros romanescos em que reincide». Mas que com a ironia ainda mais o seduzem. E dá a receita³¹: «ao menos, (...) se, no embrulho destas ensossas filosofias, tivéssemos uma vista de cárcere, com o seu preso pálido e arripiado, 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!»

Lisboa, 5 de Novembro de 1989.

1 *Le Parcours du Plaisir — essai d'analyse d'un texte français du XVIII^e siècle: «Francion», de Charles Sorel*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1985.

2 Seria interessante estudar os objectos *fétiches* e rituais em Camilo: no *Anátoma*, por exemplo, o anel de noivado que Inês perde no início da viagem em que se deixa raptar por Manuel de Távora, e que se lhe afigura sinal de horrível premonição, é um verdadeiro corpo de viagem, encontrado posteriormente pelo mendigo, e aparecendo finalmente no dedo de Timóteo de Oliveira quando, no interrogatório do Santo Ofício, este interroga Carlos da Silva — e estando na origem da *amagorria*. Neste caso, a relação de identificação, e não de alteridade, que acabámos de observar nas viagens de Manuel e de Inês, estaria bem simbolizada no percurso deste anel, na maneira como se perde e na maneira como se reencontra, e nas atitudes mentais que ele implica, e que são, aqui, as de ligação e as de conhecimento.

3 P. 82; utilizamos a 10.^a edição, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1971.

4 P. 12.

5 P. 447.

6 P. 93-94.

7 P. 104-107.

8 *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, nova edição, INCM, 1983, *passim*.

9 P. 152.

10 P. 51.

11 P. 343. *Itálicos meus*.

12 P. 369-370.

13 P. 160. *Itálicos meus*.

14 P. 436.

15 P. 55.

16 P. 56.

17 *La Poétique de l'Espace*, P. U. F., Paris, 1957.

18 *Ibid.*, p. 200.

19 Fundamentos da visão são igualmente certas personagens do romance clássico, de que temos um exemplo neste livro em Ríndha, a amiga de Antónia Bacelar, através de cujas cartas e, sobretudo, de um diário, nos é conhecida a história da amante de Cristóvão da Veiga. Curioso será decerto também estudar a relação intra e intertextual que o romance desenvolve entre o seu discurso específico e o discurso desse diário que ocupa uma parte significativa do texto global.

20 Não nos interessa de momento estabelecer as relações entre descrição e narração, tema bastante trabalhado na teoria da literatura e na crítica de uma maneira geral, e relativamente controverso; mas será ponto assente para nós que, muito embora essas relações existam num plano muito estreito, consideramos descrição e narração como produtos de escrita decorrendo de atitudes eminentemente diferenciadas e de resultados discursivos igualmente diversos.

21 Capítulo XI.

22 P. 125.

23 P. 126.

24 P. 127.

25 P. 128.

26 P. 164.

27 P. 41.

28 P. 51.

29 *Op. cit.*, 1.^o vol., p. 265.

30 *Ibid.*, p. 277.

31 P. 168.



CAMILO e o jornalismo literário do Século XIX

por JOÃO BIGOTTE CHORÃO

Do jornalismo, não conheço melhor definição que a de Rubem Braga, admirável cronista de um país que tem na crónica a expressão mais literária e pessoal da Imprensa: «O jornalismo é a arte superior de se morrer todos os dias.»

Eis aqui resumida a condição precária dos escritos jornalísticos, que são de algum modo o que é a mesma vida, tanto com ela se confundem. Não morremos também nós todos os dias, e sem que façamos da nossa morte uma arte superior? O jornalismo vive intensamente a hora que passa e, na pressa do dia-a-dia, o hoje é amanhã um ontem já caduco, como as folhas impressas que são já folhas mortas, varridas por um melancólico vento de Outono... A notícia, a reportagem, a entrevista, perdida a novidade da primeira hora, no dia seguinte sabem já a comida requentada, pratos de consumo imediato que não se fizeram para durar. Esses escritos não são como o vinho de boa casta, tanto melhor quanto mais velho. Desbancados os jornalistas de vocação por técnicos de informação,

apenas entreabertas as portas dos jornais a escritores, estes não raro os utilizam mal, derramando-se em longos textos, de natureza quase ensaística, onde se requeria um artigo breve e leve, uma crónica ágil de imaginação e graça literária.

A crónica, que no século passado se chamou folhetim e depois recebeu o nome de prosa de arte, a crónica é que concede uma como que perenidade à Imprensa, libertando-a do que ela tem de imediato, de precário, de sensacionalista ou de superficial. Essa crónica ou prosa de arte é como o vento do espírito soprando onde quer — mesmo onde o espírito parece ausente. Restrito é o espaço de liberdade, porque contra ele se conjuram as censuras oficiais e, mais dissimuladas ou mais larvadas, as censuras particulares. Por isso que um sages anarca como Jünger — isto é, alguém que elabora a sua própria lei para sobreviver na floresta — defenda que os nossos avós tiveram uma liberdade que nós não tivemos, bisonhos netos condicionados por uma imprensa e uma publicidade agressivas, que impõem o que lemos, o que escrevemos e o que pensamos. Por isso que o mesmo Jünger considere o diário, o caderno de notas, como a única discussão possível para o homem livre — o homem a quem repugna, não o que (ainda que tacitamente) lhe é interdito escrever, mas o que lhe é consentido escrever: o lugar-comum como a expressão fatal do conformismo.

O jornalismo no século XIX foi ainda um espaço privilegiado para escritores, de tal modo que se pode afirmar que a literatura encontrou nele um excelente aliado. E se o jornalismo foi, a partir do Romantismo, uma das fontes abastecendo a literatura, ele parece-nos hoje uma fonte em vias de secar. A difusão das ideias, sob o que se chamou já a «galáxia Gutenberg»,

facilitada pelo uso das línguas vulgares (substituindo a língua reservada a letrados, o latim), tal difusão veio a ter com a Imprensa, e o seu incremento no século XIX, uma amplitude cada vez maior. Depois de um neoclassicismo e um arcadismo amaneirados e divorciados da vida, o Romantismo outorgou ao escritor um estatuto de cidadão — alguém que participa da vida colectiva, ainda quando a sociedade o condene (ou ele próprio se condene) a uma situação de marginal ou de «maldito». O escritor toma consciência da sua responsabilidade cívica e reivindica para ele o papel de actor, de interventor, de modelador da opinião pública. Chega a pegar em armas na defesa dos seus ideais cívicos e patrióticos, conhece umas vezes a prisão e o exílio, outras vezes a morte. É um agitador, um apóstolo, um profeta — e o jornal a ágora em que levanta o seu verbo eloquente para convencer e admoestar. O tranquilo ideal setecentista da *aurea mediocritas* parece varrido por um tufão, por esse *Sturm und Drang* da revolta, que é o outro nome do romantismo.

Garrett, Herculano, descem à praça pública para fazerem ouvir a sua voz, para imporem as ideias em que empenharam as suas vidas, um sem perder a compostura e a graça mundanas ainda no mais aceso e no mais incerto do combate, o outro conservando sempre aquele jeito sério de quem, escrevendo artigos, livros, fabricando o seu azeite, é sempre e acima de tudo como que a consciência mesma da nação. Até Castilho, em suas campanhas pedagógicas em prol da educação popular e da felicidade pela agricultura, até o mais árcade dos românticos e, por suas infelizes circunstâncias pessoais, o mais afastado da vida, recorre à Imprensa para pregar a tempo e fora de tempo a boa nova dele.

Camilo, esse não podia ignorar a Imprensa, que cedo o atraiu como campo em que podia exhibir a sua destreza de polemista satírico e de que podia extrair algum estipêndio. Os artigos de Camilo eram, como os do escritor italiano que empregou esta expressão, «artigos alimentares» — artigos incessantes para satisfazer necessidades também incessantes. Com o seu nome ou com outro nome, Camilo escrevia o que fosse mister escrever — o artigo polémico, a notícia erudita, a evocação sentimental, a crónica faceta. Tudo lhe era pretexto para escrever, com rapidez e com verve; e podia assim ir espalhando por este e aquele jornal, às vezes de sinal contrário, os seus artigos, como o padeiro que todas as manhãs distribui o pão pelos clientes. Depois recolhidos em volume, alguns desses textos formam miscelâneas literárias que fazem o encanto de leitores que se dão também à «boémia do espírito», aborrecendo a monotonia e apreciando a variedade temática.

Mas o que distingue o espírito jornalístico de Camilo do espírito jornalístico dos seus antecessores (Garrett, Herculano, Castilho) e dos seus sucessores (Ramalho, Eça, Oliveira Martins) é que Camilo não tem ilusões sobre o homem e a sociedade, e não cura pois de reformar nem um nem outra. Ao seu pessimismo antolhava-se-lhe o homem irreformável. Na *Boémia do Espírito*, por exemplo, lá vem aquele passo, aquele terrível passo em que Camilo imagina o «arrependimento» do Criador por ter criado esta «monstruosidade humana» que é a sua criatura. Não são as leis, os códigos, os manifestos, as revoluções, os livros, menos ainda as novelas, suas ou não, que regeneram o homem e reformam

Dois sonetos de Camilo
publicados em «O Primeiro de Janeiro»,
a 29/10/1889.

A Sua Majestade a Senhora D. Maria Pia

I

Senhora! em vosso rosto macerado
Transluz da alma afflicta a immensa dôr!
D'um lado, a morte; do outro, o vosso Amor...
Tremenda lucta ao pé do Esposo amado!

Contaes os pulsações do peito anciado
Ena estos convulsivos do estertor;
Só podem vossos labios dar calor
A'quelle corpo inerte, hirto, gelado.

Vós bem vedes, Senhora, este quebranto,
Que enluta Portugal! Ergue-se o pranto
Quando a morte do Paço se avisinha...

Pois quanto uma nação pode soffrer
Não tem o acerbo e intenso padecer
Das vossas santas lagrimas, Rainha!

II

Das trevas d'alem-mundo o esposo amado,
Rainha, ó Rei convosco! Inda reinaes,
Que o vosso trono assenta em pedestaes
Dos corações que tendes conquistado.

Mas que deficias tem esse reinado?!
Senhora, alguma vez não invejaes
Os remançosos dias, sempre iguaes,
D'um doce egoisino calmo e reatado?

Reinar?!... reinar chorando a cada hora!
O vendaval da dôr que rugge fóra
E a propria dôr!... Quimeras dolorosas!

Ha tanto abismo em flóridos caminhos...
O diadema de Cristo era de espinhos!...
Sagradas sois, corôas tormentosas!!

CAMILO CASTELLO BRANCO.

Snr. Rebello:

Ha 3 mezes que uso as pastilhas de sua invenção. Tenho tirado bons resultados sempre que as uso como auxiliares da digestão. Como taes as tenho inculcado a bastantes pessoas que reconheceram a mesma efficacia no allivio dos incommodos da dyspepsia. E' pois indisputavel o grande beneficio que v. prestou aos que soffrem.

De v.

Visconde de Correia Botelho (*Camillo Castello Branco*).
12531

«Local»
publicada em
O Primeiro de Janeiro,
a 17/11/1889.

os costumes. Lê-se em *Noites de Insónia* que «nem as novelas do conselheiro Rodrigues de Basto levaram ninguém ao paraíso, nem as minhas abismaram ao bátrato pessoa que as lesse». Acreditaria também que o homem se transforma naquilo que é — o mesmo homem que o pessimismo de certos moralistas cristãos vê a uma luz sombria. Se o homem logra aprender alguma coisa é consigo, com o seu sofrimento e a sua expiação. Fora disso, vãs são as palavras e a vida humana, «pó levantado» que se ergue aqui e além cai, e vãs são os propósitos de reforma das mentalidades e dos pecados individuais ou colectivos. Não era um

espírito iluminista, o nosso Camilo, que desadorava utopias que prometem amanhã, depois de amanhã, um homem novo, um novo Estado, uma nação e uma Humanidade novas. Garrett, esse ainda acreditou na reforma do Teatro e na renovação do estilo; Herculano, por seu lado, julgou possível a revolução moral pregada por um profeta laicista, todo imbuído porém de eloquência bíblica e de cólera sagrada; enfim, Castilho pôs a sua fé virgiliana na agricultura, e nos conhecimentos úteis, e no método de leitura repentina, e na arte de metrificação, e nos bons modelos clássicos, e na acção moralizadora de romances edificantes.

A geração seguinte, mais desabusada, sonha uma revolução estética que fosse também uma revolução ética. Numa primeira fase, Eça confiou a uma escola literária o que havia de operar por si próprio — uma inovação estilística, que era dele e só dele. Ramalho punha as suas complacências na higiene, na ginástica, na convicção antiga de que o espírito sadio reclama um corpo também sadio, divertindo-se e divertindo-nos a cravar farpas certeiras lá onde — na vida política, na vida social, na vida literária — houvesse mais sintomas de doença que de saúde. Mais grave, mais dramático, mais genial também, Oliveira Martins punha a sua esperança desesperada na regeneração. Desenganado do Portugal contemporâneo, adormecido de inércia e exausto de crises, Oliveira Martins, já sem fé no futuro, refugiava-se nostálgicamente no passado, quando os príncipes eram perfeitos e ínclitas as gerações, numa história quase de proveito e exemplo. E temos de esperar por Fialho para ver outro escritor refazendo os passos de Camilo, num estilo jornalístico marcado pelo improvisado, o subjectivismo, a truculência panfletária, o dom de uma escrita muito pessoal e elaborada.

São autores, Camilo e Fialho, que não encaram a Imprensa como uma missão e o jornalista como um pedagogo ou um disciplinador de paixões. Pelo contrário, eles as excitam, escritores mais de temperamento do que de ideias — escritores que desafogam na literatura o seu humor, e a variação de humor, escreveu Fialho de Camilo, como que falando dele próprio, «na mesma página vai do grotesco ao trágico». E, para Fialho, vale igualmente o que ele disse de Camilo: «Camilo escreve como pensa, por convulsões.» É o estilo convulsivo que distingue estes escritores que se realizam no próprio acto de escrever, daí extraindo

um gozo todo pessoal, gozo que partilham porém os leitores seduzidos pela prosa densa, intensa — uma «prosa plástica como a cera», uma «língua rija como o bronze», como, ainda de Camilo (ou de si mesmo?), escreve Fialho.

Escritores individualistas, voltam-se para si mais do que para os outros. São eles próprios a matéria dos seus escritos e, se tivessem maior sentido de equilíbrio, seriam discípulos de Montaigne, oscilando entre contrários, contradizendo-se porque a contradição está inscrita na natureza humana, coerentes enquanto crêem profundamente na impressão ou na emoção do momento em que escrevem. O eu, o *moi*, não lhes é odioso, embora odiosa, ou pelo menos insuportável, lhes seja por vezes a vida. Falta, a esses escritores, um ideário e o senso da objectividade. Mas também os não lemos como mestres do pensamento ou directores de consciência. Lemo-los pela festa de uma prosa rica e cromática — tão cromática que, sobretudo em Fialho, atinge a violência rude da pintura *fauvista* — e pelo espectáculo buliçoso de hábeis jogadores de pau que assentam golpes os mais imprevistos.

Escritores de forte personalidade, não a sacrificam, nem ao seu jeito de escrever, a uma bitola mediana, medíocre, impessoal, que talvez agradasse a toda a gente. Eles não são toda-a-gente, são aristocratas, mas aristocratas de indomável índole plebeia, exprimindo-se em linguagem descomedida. Com a sua altiva consciência de «homem de letras», Fialho trata pouco benevolentemente o jornalista de ofício, o «artigoeiro», como lhe chama, e os repórteres, que se lhe afiguram «bestas de carga do jornal», «caixeiros de fora» do periódico. Na sua diatribe, o felino autor d'*Os Gatos* acrescenta que se exige destes funcionários — assim os designa — que não excedam «um nível de cultura

abaixo do mediano» e que não tenham um «dom de penetração por aí além». E porque não é homem de nuances (de entretons, diria Alceu Amoroso Lima), o autor do *Jornal de Um Vagabundo* conduz até ao fim, fria e implacavelmente, a autópsia do funcionário do jornal: «O facto de ele [o repórter] trabalhar muito e ganhar pouco constitui a redacção no dever de se lhe deixar passar os dislates e os excessos. O redactor principal, entregue à política, é uma raridade percorrer o que ele escreve. Os imediatos, reservando-se certas especialidades, descarregam-lhe sobre as costas todo o labor de que deveriam desempenhar-se. E é o repórter afinal que faz o jornal, senhor do campo, sabendo-se indispensável, e exigindo, em largueza de opiniões, o que a empresa lhe não pode dar em libras esterlinas. Que admira então que, tirante certas secções, o resto seja um apontado de inconseqüências, de perfidias, de baixezas e de calúnias? O que se trata é de encher o número, custe o que custar.»

Fialho, Camilo, Ramalho, que em parte viviam dos jornais e para os jornais, têm do jornalismo e dos seus «colegas» jornalistas uma opinião pouco lisonjeira. Precisam dos jornais, mas distanciam-se deles, como escritores que são — com uma cultura, um estilo, uma independência de juízo de que não abdicam. O grande folhetinista Ramalho via no folhetim «a crónica semanal das ideias, dos costumes, da arte e da moda», e muito apetecia ele que fosse o folhetim a configurar todo o jornal, infundindo-lhe uma qualidade literária que, sem ele, lhe faltava. Mas, já então Ramalho considerava com melancolia como o jornal, ou seja o noticiário, invadia tudo, absorvendo o próprio folhetim, semelhante a ervas que crescem nas ruínas de uma casa nobre. Que diria ele hoje, vendo os jornalistas políti-

cos substituídos por analistas políticos, engenhosos construtores de cenários para um teatro onde representa *Todo-o-Mundo e Ninguém?* «Os antigos cronistas portuenses — diz Ramalho, aludindo à geração de Camilo — [...] não tinham filosofia social, não tinham sistema preconcebido, não tinham espírito algum de seita ou de partido.» Por isso «no jornalismo de outrora a pena para um verdadeiro escritor era apenas um puro instrumento de poesia». Pretende-se pois um jornalismo sem ideias, todo entregue ao jogo gratuito da arte? Não, pretende-se que à arte seja dado o que é da arte — um pequeno oásis onde a alma se desaltera, a alma afligida pelo noticiário nacional e pelo noticiário internacional, enfim, por todo o desconcerto do mundo.

O mesmo desencanto ou cepticismo quanto ao jornalismo encontramos-lo em Eça de Queirós, pela voz do seu *alter ego* ou heterónimo Fradique Mendes — esse requintado Fradique «falecido» no mesmo ano em que nasceram *Os Maias* —, desencanto ou cepticismo expresso com toda a elegância de um esteta a quem repugna o plebeísmo da linguagem e das atitudes. Ora abramos *A Correspondência de Fradique Mendes* e saboreemos, uma vez mais, a deliciosa carta a Bento de S., que tem a ideia, entre todas «daninha e execrável», de fundar um jornal, nada menos que um jornal! Para o hiper crítico Fradique, os jornais mais não fazem que emitir «juízos ligeiros», lisonjear a « vaidade», agravar a «intolerância». E, depois de ter escalpelizado os três pecados capitais da Imprensa, o nosso esteta *doublé* de moralista cerra a sua carta, a sua *verbosa et tremenda epistola*, para se precipitar sobre os jornais — os mesmos jornais que ele castigara mas a que não consegue resistir, como o viciado à droga que o vai minando . . .

Camilo utilizava o jornalismo, não para exercer um elevado magistério moral, mas pragmaticamente para ganhar dinheiro e, subsidiariamente, para se divertir. «O jornalista por via de regra — escreve ele em *Coração, Cabeça e Estômago* — é um pobre homem que vive do estipêndio cobrado com franciscana humildade à porta do assinante.» Ou do leitor. Ora Camilo, a quem era necessária a colaboração jornalística, fez da dura servidão um exercício de liberdade espiritual, escrevendo do que queria e como queria, trabalhador por conta própria e sem vinculação partidária. Escrevia folhetins ora sob a forma de ficção ora sob a forma de crónica amena, escrevia artigos de erudição histórica ou literária, quando não ajustes de contas pessoais. O à-vontade camiliano, a violência dos seus escritos polémicos, surpreendem-nos hoje pelo que revelam da liberdade de imprensa de então. Gozavam, de facto, de maior liberdade os nossos avós . . . Quem sabe se Camilo veria agora muitos artigos seus recusados? Porque até na página de opinião, onde a direcção do jornal de certo modo declina a responsabilidade do escrito assinado, a opinião de Camilo não seria tolerada. Liberdade sim, mas não tanta! De sorte que Camilo teria de recorrer, cada vez mais, àquelas publicações periódicas que redigia integralmente e se chamam *Noites de Insónia* e *Serões de S. Miguel de Ceide*, miscelâneas literárias onde a «boémia do espírito» do autor liberalmente se exerce, com textos mais substanciosos ou mais ligeiros. E tudo serve, a «história» e o «sentimentalismo», os «poetas» e as «raças finas», ao seu gosto da erudição e ao seu gosto não menor da comédia humana.

A Alfredo da Cunha, que no *In Memoriam de Camilo* tentou o inventário da produção jornalística do nosso autor (estima-se hoje, diga-se entre parênteses, em 129

as publicações em que ele colaborou), ao antigo director do *Diário de Notícias* se deve este juízo: «Eis o que de Camilo *jornalista* pode escrever quem só verdadeiramente admirou o *jornalismo* de Camilo quando ele revestiu a forma de folhetim humorístico ou da novela romântica, da crítica dos homens ou da sátira aos costumes, das memórias sentimentais ou das escavações eruditas, das palpitantes evocações da história ou das apaixonadas e nervosas polémicas literárias. Nesse jornalismo, sim, era Camilo inconfundível, porque foi único, e porque aí, nesse vasto campo onde as suas

Em 29 de Maio de 1866, o *Diário de Notícias* anunciava para breve a publicação em folhetins do romance «Dois Corações Gostados».

A empenha do *Diário de Notícias* continuando no seu incessante empenho de se mostrar grata á sempre crescente protecção dos seus concidadãos tem o prazer de participar aos seus numerosos leitores que o primeiro romancista portuguez o sr. Camillo Castello Branco começará em breves dias a honrar este jornal com a sua collaboração na secção litteraria. Temos já em nosso poder alguns capitulos de um interessante romance em 6 folhetins intitulado *Dois corações guisados*, expressamente escripto para a folha popular, e que publicaremos seguidamente.

Diario de Noticias

PROPIETARIOS, THOMAZ ANTUNES & EDUARDO COELHO, REDACTOR

Avisto-se na Tipographia de... (small text regarding printing services and contact information)

... (small text at the top left, possibly a notice or advertisement)

N.º 421 — CADA N.º 10 RÉIS

LISBOA, 1.ª FOLHA FREIRA, 5 DE JUNHO

N.º 42000 — 2144

Tiragem 11500 exemplares

... (text about the magazine's circulation and subscription information)

... (text about the magazine's content and editorial board)

... (text about the magazine's history and its commitment to providing news and information)

CHRONICA DO DIA

E. Merciano, martyr. S. Honório, biano e martyr. O bravo Pacifico, de arden do S. Francisco. Era S. Gregorio de l.º abito...

... (text about the day's events and local news)

... (text about the day's events and local news)

FOLHETIM DO DIARIO DE NOTÍCIAS

DOIS CORAÇÕES GUIADOS

Prefácio e aviso aos poetas

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
D. Francisco Manuel.
Hospital das Letras.

Gracia á poesia do tempo, n.º a uma certa melancolia que os videntes denominam...

Dignissima de castella e princezas são estes nossos trovadores, estes tristes da gaita sciencia, os quaza andantes...

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

FOLHETIM DO DIARIO DE NOTÍCIAS DOIS CORAÇÕES GUIADOS

Prefácio e aviso aos poetas

Sendo quasi tão infinito o numero dos poetas como o dos puros...
D. Francisco Manuel.
Hospital das Letras.

Gracia á poesia do tempo, n.º a uma certa melancolia que os videntes denominam...

Dignissima de castella e princezas são estes nossos trovadores, estes tristes da gaita sciencia...

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

O mesteiral, nada de anachronismos, não usava pingas inteiras. A sabedoria humana espera marcar rigorosamente o ponto da tibia do mesteiral em que se fechava o canudo de lã preta, desgraciado e cru rudimento da meia de seda que delicia a perna veludosa do descedente do sujeito, cujas filhas certamente se não gabavam de caírem na graça de trovador decente.

O poeta de hoje quer Auzendas e Briciolanjas acastelladas para seus amores. Merecem-nas. Castellos não nos ha por ahí a cada passo; mas corações de castelliã, senhoras pasportadas em ideal, amantíssimas do solás, xacaras, cantares, rimauces, d'isso ha mais do que merecem a Deus estes trovista. Carrancudos, para os quazos do infinito para ed não ha coisa que preste.

Tenham paciencia e habilidade; esperem e indaguem, que vao ahí um secreto palpitar de corações, donde que o poetar é um guindaste de almas de tollhas acima, um redemoitinho de poesia que se alova a cai nuvens e forma nos campos azulados visões prismaticas, lindas, lindas que não ha ahí mais pintar!

Indaguem; desçam do monto agrade uma vez por out; e vanham á baixa estancia da gente que os ania. Não se pejem de entender em coisas razas. Não laçam de tudo flores, como dizia o apator dos Vilhalpantios. Não subtilisem en

... (text about the poem 'Dois Corações Guiados')
Ainda de

...cuja belleza funde no
paveis e tangíveis. De par
...estão na hortas. A ro-
...chamada e corôa imperial e
...de inclinar as suas urnas
...sobre o olho de uma couvo
O luar posta acha em tudo
...desenhadas pelo Creador,
...o louva e bendiz. De a mu-
...uma vaporãozinha de
...de luz, em vez de alimen-
...cheiro do nardo e do thymia-
...neza, como costellas de boi à
... não se faça o poeta ingu-
...nem encoda a fronte nas
...sobrecasaca, ou, para que
...algamente o diga, no veo de
...ensa tristezas, ou na estola do
...verdado é que as estolas, es-
...das entre mãos impias de cri-
...perdendo a sua sagrada ma-
...dade que ao autor das odes
...ziram irreflectidos chamea-
...perguntando-lhe o que vinha a
...tola do insulto; e não que o
...ero do Quental desatinasse n'al-
...guarda chitmera. Os livros san-
...em da estola da alegria. *Sto-*
...*idicatis involvit eum Dominus.*
...a gente com a estola do infi-
...com a estola da alegria, faz o
...re defeso do calor ou do frio,
...do fulto ou estola do ceo tanto
...o mesmo poeta, e dos primei-
...o século do circo, disse:

Hoje estolas vos mamão ceo sereno
Para que revestidas de esperança
Vingadas vos vejeis em lustro ameno. (1)

Estou fora da ordem. Basta de estolas, e saiba-se que as ha no ceo.

Vinha eu dizendo do fastio com que os poetas bordejam por este esterquilinio da vida organica. São como galgos que fazem pé atraz diante do silveiral enroscado á bocca da toca: a lebre está dentro, nedia, luzidia, cubiça de olhos que a devorara; e elles, se galgos, deixara a lebre; se poetas, a miçga de coragem para se affrontarem com as silvas, com as costumeiras ingratas ao ideal, deixam intocada a caça estranha de que fallava o epico.

Assinal, é fozgoço que o flecha do raio se pulverise no diamante. O espirito afogando do trovador bado ir, nas azas de duas odes, e barrar, quer queira quer não, no scio da pomba que lho esvoaga em redor dos arrulhos maviecos; que a mulher actual, sem o poeta, é flor d'agosto sem orvalho da manhã. Secca-se por que os prosadores a seccam.

A licleina, a poesia e o oleo de bacalhau, são os peitoracs de hoje. Do diaphragma para cima, dispensem a mulher da botica, logo que os drásticos não aproveitarem. Dêem-lhe versos,

(1) Manuel da Veiga. «Laura de Anífo», Epistola dedicatória ao príncipe D. Duarte, estropho 47.

dêem-lhe amor. Cantae-a, amae-a vós, meninas ardentes que tendes phosphorecencias nos miolos. Dae treguas ao infinito, e engrinaldae as columnas do oiro que Deus poz na sua tenda terreal, se quereis servil-o como a creador, o se quereis continuar a frair as honras do vigarios do templo.

Todavis, meus amigos, vêdo lá como balanças o incensorio ás divindades, por que á volta d'ellas, ha membranas pituitarias que, tocadas pela fumigação, espirram sangue. Ponde olhos circumpectos nas sombras tristes de deivosos illustres ascendentes. Attente-me bem n'esta veracissima historia de *dois corações guisados*.

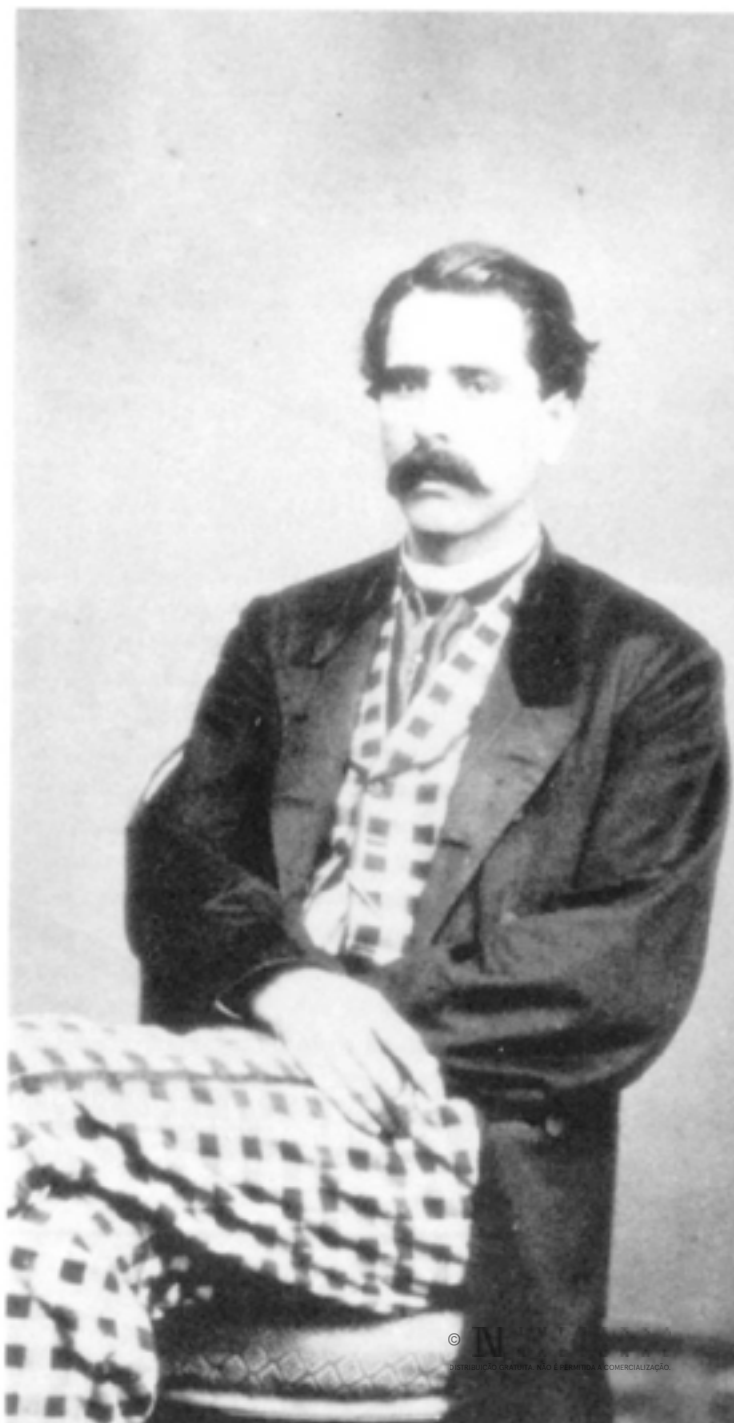
I

Ora, começando pelos infelizes de casa, haveis de saber que no meado do século XIII, um trovador de grande coração e ousadia, chamado João Soares de Paiva, añnou o seu arrabil para cantar trovas amorosas a uma infanta de Portugal. A filha de Affonso III, tão linda que até o nome e o sobre-nome o estão dizendo, Urraca Affonso, era casada com D. Pedro Annes, governador da provincia transmontana. Este Annes, imaginando-se desairado nas lições metricas de sua esposa, jurou cortar cercos as orelhas do trovador, o qual se escondia com ellas em Galliza, e por lá se finou de saudades.

forças se mediam vitoriosamente com as dos nossos maiores escritores da segunda metade do século passado, quase pode dizer-se que de cada frase ressaltavam, coruscantes e vivos, uma centelha de originalidade e um revérbero de génio!»

O jornalismo de Camilo, como aliás o de outros grandes escritores do século XIX (Ramalho, Eça, Fialho), e o dos que foram, sobretudo isso, folhetinistas como Júlio César Machado, cronistas como Beldemónio e Mariano Pina, esse jornalismo literário é que nos faz estimável a Imprensa do tempo, decerto menos interessante quando gasta cera com ruins defuntos — os pais da pátria que mais não são que pó e nada. Esses escritos, que dir-se-ia condenados à sorte precária dos mesmos jornais que os hospedaram, resistiram ao tempo quando publicados em livro, não pela maior longevidade do livro, mas porque traziam em si as condições da sobrevivência: a cultura, a perspicácia da observação, o sal da ironia crítica, a graça do estilo. E é o estilo que define um escritor que, para citar ainda e finalmente outro brasileiro — David Nasser —, atravessa sorrindo esse território de angústia que se chama jornalismo. Mas não será essa a definição que cabe também à literatura em geral e, em particular, à literatura camiliana, se, onde está «sorrindo», lermos «rindo?»

Retrato de Camilo



**EM 90,
A EUROPA
É UM LIVRO
ABERTO.
LEIA-O NO
PRIMEIRO
DE JANEIRO.**



Você já pode conhecer Liber:
a revista europeia de livros
que acompanha o Le Monde,
o Times, o El País, o Frankfurter
Allgemeine, o L'Indice... E, agora,
o *Primeiro de Janeiro*.
Leia a Europa
no Primeiro de Janeiro.

O PRIMEIRO DE JANEIRO

Maqueta para um monumento
a Camilo, datada de 1920.
No catálogo
da Camiliana de Sintra
a descrição do documento termina:
«Tudo quanto há de mais egípcio!...»



MEMÓRIAS: **Encarceramento** e ***habeas corpus***

por
ABEL BARROS BAPTISTA

No dia 11 de Setembro de 1860, pelas cinco e meia da tarde, Camilo Castelo Branco encontrava-se em Penafiel. O facto não tem uma relevância extraordinária, mas seria de todo insignificante se o escritor, à semelhança do Sr. João Antunes, sua personagem do romance *Onde Está a Felicidade?*, beneficiasse da liberdade de estar onde muito bem lhe apetecesse. Não era o caso. Pronunciado, em Maio do mesmo ano, como co-réu de crime de adultério, Camilo percorria o Norte do País, escondendo-se aqui e ali, tentando escapar ao braço da lei, que na altura não devia ser tão longo como hoje, ou não o foi que chegasse para deter o romancista. Outra força lhe interrompeu a errância fugitiva, posto que Camilo se tenha escusado a dizer qual; Teixeira de Pascoaes adianta o remorso,

onde outros vêem cansaço ou simples capitulação. Seja como for, e a pequena questão talvez venha a ganhar, a seu tempo, alguma pertinência, certo é que Camilo decidiu entregar-se: e justamente naquele dia 11 de Setembro e na hora acima referida, Camilo enviou de Penafiel um telegrama para Ana Plácido, já presa na Relação do Porto, anunciando-lhe o propósito firmado. O telegrama encerra uma série de cento e trinta e cinco, a *Via Dolorosa*, como os próprios amantes passaram a designá-la, e não parece propriamente o mais indicado para levar a Ana Plácido a tranquilidade que ela lhe pedia no telegrama que, por sua vez, lhe enviara nessa mesma manhã:

«Veiu dar um passo de que depende tudo. Amanhã o saberás. Se o reprovares, eu te convencerei. Não temas o que hoje leste. Não respondas.»¹

Camilo chegou ao Porto em meados de Setembro. Obtida uma trégua dos perseguidores, retemperou-se e foi recolher-se às masmorras da Relação no dia 1 de Outubro. Em 17 de Outubro do ano seguinte, o julgamento termina com uma decisão favorável: o júri entendeu que não estava provado o adultério, mas aceitou como provado o bom comportamento de ambos os réus. Assim, no que ao processo judicial estritamente respeita, foi isto que dependeu daquele passo. Mas, no que respeita à fortuna literária de Camilo, tudo começou verdadeiramente com aquela absolvição: tudo, quer dizer, o sinuoso processo em que a absolvição se transforma numa espécie de *habeas corpus*, tendo em vista um julgamento sempre por vir. Naturalmente nesse sentido, a questão em julgado não releva mais do adultério em si mesmo considerado: é claro que os réus revelaram abundantemente que

tinham ludibriado o júri, se é que este não se empenhou em deixar-se ludibriar, mas hoje olhamos esse aspecto para admirar a astúcia do advogado de Camilo, Marcelino de Matos, e não deve haver quem leia as biografias de Camilo sem mofar do vilão, Manuel Pinheiro Alves, condenado nas custas do processo. Por outro lado, mesmo tendo em conta que a discrimina-



lização do adultério, cuja se inscreve na nossa história como uma das «conquistas irreversíveis do 25 de Abril», nem por isso parece ter contribuído para incrementar a banalização da respectiva prática, não é de crer que o «mundo patarata» ainda se melindre com o assunto, ou, pelo menos, não é por força de tal episódio que se deixa de ler Camilo. Mas talvez se deixe

progressivamente de ler Camilo à medida que se atenua a necessidade de o defender ou justificar: ou seja, a questão trazida a esse julgamento persistente acaba por ser o próprio Camilo.

Não é minha intenção retomar aqui um problema que tratei noutra local². O que vale agora sublinhar é que essa peculiar transformação da absolvição judicial em *habeas corpus* metafórico se manifesta exemplarmente nos cuidados especiais com que se acarinham e encaram as obras que Camilo escreveu na cadeia e no período imediatamente posterior à libertação, designadamente a obra que aqui me vai ocupar, *Memórias do Cárcere*. Paradoxalmente, talvez exemplificando a vocação perturbadora de todas as metáforas, o *habeas corpus* veio a implicar um efeito de encarceramento: é que o conjunto, extenso e significativo, das obras camilianas publicadas entre 1861 e 1864 acabou por delimitar-se com razoável autonomia a partir de um mesmo centro de gravidade, que é um episódio biográfico alinhando o processo, o adultério e a prisão. No termo do rol de argumentos nesse sentido, costuma figurar a necessidade de ganhar dinheiro, sobretudo o dinheiro que fazia falta para sustentar Ana Plácido, ao que dizem pouco disponível para sofrer privações.

O encarceramento decisivo, porém, é o que faz retornar da ficção a Camilo, avaliando-o a partir dela ou, o que vem a dar no mesmo, apreciando essas obras como se, com elas, Camilo aspirasse submeter-se a um julgamento de mais alta instância e de mais profundas e duradouras consequências. Ou seja, como se a cadeia da Relação do Porto não passasse da expressão material e visível de uma outra prisão, mesquinha figuração de um cárcere invisível e dominador em que Camilo viveria. Para Teixeira de Pascoaes, já se refe-



Marcelino de Matos, o advogado de Camilo.

← Torre dos Clérigos e Mercado do Anjo.
Gravura do último quarto do século passado.

riu, esse outro cárcere era o remorso, e Camilo liberta-se dele pelo trabalho de escrita: «Camilo, escreve em *O Penitente*, pensa no trabalho, redentor como Jesus. O trabalho é Jesus, não é cruz. Essa é feita de ociosidade, tédio, hipocondria e de outras formas ignóbeis da *vil tristeza*.»¹ Assim, compreendem-se melhor os termos em que Pascoaes destaca o *Amor de Perdição*: «A publicação do romance foi um sucesso de lágrimas nunca visto. O nome de Camilo emergiu desse banho lustral, envolto numa auréola gloriosa. Está purificado e perdoado. E posto no altar-mor, se compararmos a um templo a Literatura.»⁴ Recorrendo a instâncias de juízo mais temporais, Aquilino Ribeiro, por sua vez, remete o privilégio da purificação para outra obra: «E quanto às *Memórias do Cárcere*, um preclaro juiz poderia dizer-lhe: Você, Camilo, é um homem infeliz e teve a má sorte de ser pobre, roído de ambições, algumas boas, outras detestáveis, em suma é um irregular. Mas depois deste livro: *Memórias do Cárcere*, está absolvido de todas as turpitudes que praticou. O rio de ternura e piedade humana que pôs a correr dealba e purifica aquelas pobres almas encardidas e, por tabela, a si, Camilo. Como se acoitaram em sua alma tão puros e desnevados sentimentos?»⁵

Que os dois biógrafos acreditem na absolvição e no efeito purificador de diferentes obras, não constitui senão um secundário traço de oposição entre ambos: que se inclinem perante a aura catártica que atribuem àqueles textos, que a revertam em favor da aura de Camilo, que mantenham no centro de gravidade o episódio da prisão, isso é que os une para além das manifestas diferenças e, sobretudo, para além do estrito território camiliano. Escreveram das melhores páginas sobre o assunto, desde logo no sentido em que são das mais generosas, mas fizeram-no na condição de bió-

grafos: escreveram sobre a vida de um outro de quem leram os livros e por isso mesmo se mantiveram presos entre as malhas da operação biográfica. Quando falam em perdão ou absolvição, sobretudo quando falam em purificação, Aquilino e Pascoaes remetem ao biografado os benefícios do efeito das obras com que se sobrepôs a si mesmo e à mísera condição de praticante de turpitudes ou de prisioneiro do remorso: como se, ao sobrepor-se, continuasse o mesmo; como se cada obra se constituísse no choque entre a memória do que o autor foi e a imagem que vem dar de si próprio; como se, em suma, fosse possível traçar um fio de continuidade temporal unindo, no corpo de uma narrativa, essa memória e essa imagem.

Estamos perante uma retórica, obviamente: mas convém não decidir muito depressa se absolvição, perdão ou purificação ocorrem com valor literal ou figurado e, em qualquer dos casos, se, no seu sentido próprio, servem para elogiar as obras ou dignificar generosamente o homem que as escreveu, ou ainda ambas as coisas, como parece mais adequado supor-se. Em qualquer caso, são termos que relevam de uma retórica, que na sua motivação imediata reconduzem persistentemente à experiência do cárcere na Relação do Porto e nessa medida ganham um iniludível peso camiliano; mas ainda uma retórica que, talvez pela singularidade do caso camiliano, revela uma específica condição de possibilidade da operação biográfica: a biografia é possível a partir do momento em que as obras do biografado são investidas de um valor autobiográfico, e autobiográfico num sentido vasto, isto é, enquanto discurso em que o referente último é sempre o sujeito que o enuncia, quer quando fala de si directamente, quer quando se mostra ao falar de outros. A operação biográfica, portanto, pressupõe

uma dimensão autobiográfica em que o biografado, ou pelo recurso à memória ou pela expressão do que mostra de si, diz a verdade sobre si próprio e a destina a uma instância de julgamento. Vida e obra do biografado reconfiguram-se, unem-se no motivo da vida examinada nos factos e nas obras, ou seja, na narrativa de um percurso em que se recorta, se delimita, se clarifica ou purifica uma individualidade.

Trata-se, porém, de uma individualidade narrativa: chega um momento em que a verdade a seu respeito não pode verificar-se com outros meios além dos que a narrativa fornece. Pressupor o valor autobiográfico de cada obra do biografado obriga a aceitar a possibilidade de ela construir, pelos seus próprios meios, o referente último, o «si mesmo» que se descobre, se anuncia ou se revela. Assim, se há momentos em que a leitura referencial é possível, há outros, e esses decisivos, em que o discurso investido do valor autobiográfico se basta a si mesmo e corta o acesso a qualquer referente exterior. Daí decorre que a narrativa biográfica põe em jogo critérios de verdade inconciliáveis: podemos saber se é verdade ou não que Camilo entrou na cadeia da Relação do Porto em 1 de Outubro de 1860, mas para saber com que intenção ou estado de espírito se entregou dependeremos sempre do que ele próprio disse ou do silêncio que impôs na questão. E daí decorre também que o efeito de purificação é de ordem estritamente retórica. Recorde-se a pergunta que Aquilino inventou para o juiz preclaro formular a Camilo: «Como se acoitaram em sua alma tão puros e desnevadados sentimentos?» A pergunta afirma a surpresa de quem encontra o que não esperava encontrar, de quem fez o que não esperava fazer: ler as *Memórias do Cárcere* em função da «alma de Camilo», para depois figurar a «alma de Camilo» à luz

das *Memórias do Cárcere*, ou seja, confirmar a pressuposição biográfica através do procedimento que expressamente a nega.

Esta tensão não se limita a envolver numa pressuposição recíproca biografia e autobiografia: é a tensão imanente a todo o tipo de memorialismo, posto que seja na memória da experiência individual que ela se intensifica e se evidencia como a impossibilidade de a relação com a verdade ser conciliada com a relação com o sentido. Exemplo de um hábil esforço de conciliação está na *Apologia de Sócrates*, por certo um texto matricial da tradição. E exemplo marcante da paródia desse mesmo esforço de conciliação é o *Lazarinho de Tormes*: entre um e outro passa a consciência de que, na autobiografia, a memória se desloca da verdade para o sentido, mas persiste destinando-se segundo uma retórica da verdade.

Voltando ao caso camiliano, pode compreender-se que a insistência biografista que o cerca ou, retornando à metáfora acima adiantada, que o encarcera, não decorre de condições ou de causas especificamente camilianas. Mas a compulsão biográfica tem, na nossa literatura, um caso privilegiado de explicação com Camilo e, dentro dele, o episódio da prisão destaca-se sobre todos os outros. Compreende-se também que, nessas condições, a experiência singular da prisão e o processo de adultério que a originou são o que menos importa: para a operação biográfica, o cárcere vale como momento de encontro de Camilo com o seu próprio destino, isto é, momento privilegiado em que Camilo inapelavelmente acederia à verdade sobre si próprio, dando-a a ler nesse conjunto de obras directas ou indirectamente relacionadas com a passagem pela cadeia. Daí resulta em boa parte o destino do *Amor de Perdição*, obra mais que qualquer outra, incluindo

as próprias *Memórias do Cárcere*, ligada à experiência da prisão. E nisso, como se sabe ou se acredita saber, teve grande papel o próprio Camilo, que não perdeu oportunidade de assinalar a «origem penitenciária» desse e de outros textos. Mais que isso, e no que ao *Amor de Perdição* respeita, Camilo fez depender o acesso à história de Simão Botelho do seu próprio percurso biográfico, desde o tempo em que a ouvira contar à tia, ao tempo em que vem a encontrar, já na prisão, o registo de entrada do desgraçado tio. Por isso, e por um conjunto de outras razões suficientemente conhecidas para que seja preciso enunciá-las, são inúteis e simplistas as lamentações contra o predomínio de biografismo nos estudos camilianos: e sobretudo estéreis, se não se compreender que a operação biográfica se inscreve na novela camiliana como uma das suas dimensões constitutivas, ou, se se quiser, que Camilo lhe introduziu sempre uma memória de si próprio. O que não quer dizer que todas as obras de Camilo apresentem um indiscutível valor autobiográfico. Quer dizer precisamente o contrário: que Camilo viveu, a seu modo, essa tensão inerente ao discurso memorialístico, essa deslocação da memória da verdade para o sentido que perturba toda a relação do sujeito consigo mesmo através da escrita. E quer dizer sobretudo que a inscrição de uma memória de si mesmo é o modo peculiar de Camilo a viver: é o seu modo.

O *Romance de Um Homem Rico*, por exemplo, abre-se com uma introdução que narra detidamente o encontro de Camilo com o padre Álvaro Teixeira de Macedo, protagonista do romance: encontram-se num comboio, Camilo ganha a confiança do padre, que vem a entregar-lhe um caderno em que escreveu a sua biografia. Não é aqui o local indicado para me deter neste

texto, decisivo para caracterizar a posição de Camilo enquanto autor de romances, nem sequer para caracterizar o processo que o identifica enquanto narrador, mas é preciso sublinhar que o que nele se decide é o encontro de Camilo com a memória de um outro: é essa a memória de si próprio que ele inscreve no romance. Depois, nas *Memórias do Cárcere*, vamos ler que a história de Álvaro Teixeira de Macedo lhe fora contada por António José Coutinho, o falsário que ocupava a cela defronte da sua. Importa muito pouco ou mesmo nada decidir qual das duas informações é verdadeira ou qual é ficcional. A verdade é que ambas são da ordem da ficção, porque em ambas está em cena o encontro de Camilo com a memória de um outro, ou seja, a construção da memória de si mesmo como espaço de passagem e de retenção da memória dos outros. Mas, ao mesmo tempo, outra força aparece insinuando o esforço de Camilo para retornar dessa biografia sem biografia: retornar a si próprio, à autonomia da sua individualidade. É dessa tensão as *Memórias do Cárcere* são o exemplo privilegiado.

Uma primeira caracterização da natureza do memorialismo das *Memórias do Cárcere* pode encontrar-se noutro lado, no prefácio da segunda edição do *Amor de Perdição*. Como se sabe, esse prefácio abre com uma transcrição da passagem das *Memórias do Cárcere* em que Camilo refere os famosos quinze dias em que escreveu a novela. Acontece que a transcrição é defeituosa. O prefácio cita assim: «Desde menino, ouvia eu contar a triste história de meu tio paterno, Simão António Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o facto, ligado à sua mocidade.» Confrontando com o texto das *Memórias do Cárcere*, verificamos que a curio-

sidade do Camilo menino perde um qualificativo na transcrição: no texto original, a curiosidade que solicitava a irmã de Simão Botelho era *romanesca*. É possível que o erro se resuma a um vulgar *lapsus calami*, se não for defeito das minhas edições, posto que persista em várias, mas não deixa de ser possível pensar que a perda do qualificativo envolve uma mudança de condição em que Camilo se apresenta: quando fala do *Amor de Perdição* no exterior do *Amor de Perdição*, o primeiro contacto com a história de Simão Botelho era já fruto de curiosidade *romanesca*; quando fala do *Amor de Perdição* junto do *Amor de Perdição*, o primeiro contacto resulta simples curiosidade ou curiosidade simples, como se queira. Ou, noutros termos: quando o assunto de Camilo é a escrita da novela, a curiosidade suplanta a história; quando o seu assunto é a própria novela, é a história que suplanta a curiosidade. Num caso, Camilo sublinha o carácter *romanesco* do interesse que o ligou à história de Simão Botelho; no outro, manifesta-se perante o êxito de um livro que, inicialmente, se lhe «antolhava mau». Ora, isto seria de todo o irrelevante — ressaltando, é claro, que apesar de tudo não estou seguro de que não o seja —, se a curiosidade *romanesca* não fosse justamente o traço decisivo da imagem que Camilo dá de si próprio nas *Memórias do Cárcere*, isto é, voltando aos termos de há pouco, se a sua memória não fosse, uma vez mais, o espaço de passagem da memória dos outros. Este aspecto não escapou a Agustina, para quem «o génio de Camilo [...] não faz dele um homem debruçado sobre o seu próprio destino»⁶, escrevendo a propósito da experiência da prisão: «Enquanto Camilo sofre prisão preventiva por adultério naquela cela que, na opinião de um amigo, tinha a melhor temperatura da cidade, dir-se-ia que a aventura lhe é solicitada pela



Ana Plácido, reprodução de uma gravura de Sousa

compleição de romancista, e não chega a comover-se, senão nervosamente, com os seus próprios sentimentos. Ao mesmo tempo que Ana Plácido numa cela próxima toca ao piano trechos da *Traviata*, muito cheia da responsabilidade de heroína culta, ele dedica-se à sua rotina de absorver informações para convertê-las noutras novelas.»⁷ Ficamos longe, nesta apreciação, dos temas do perdão ou da purificação: Agustina é sen-

sível a um outro efeito, precisamente a inscrição da memória de Camilo nas *Memórias do Cárcere* enquanto memória de romancista. A rotina de que fala é uma imagem criada pelo próprio Camilo e corresponde ao processo de esvaziamento da sua própria memória, ou melhor, da memória que é propriamente sua para que lá caiba a memória dos outros.

E, no entanto, a obra apresenta-se sugerindo o contrário. Desde logo, pelo título. Atendendo ao alarido que o caso provocou, às repercussões das visitas do rei à cadeia que, se outros factores minguassem, bastavam para chamar a atenção da opinião pública para o romancista detido, o título prometia, uma vez julgado e absolvido o réu, o reencontro final de Camilo com a questão. Ele próprio, de resto, reconhece em expectativa quando afirma no prefácio da segunda edição: «O título dera esperanças, que o texto desmentira. Afizera-se o venerando público à ideia de que as *Memórias do Cárcere* eram uma diátribe erigida de injúrias, sarcasmos e glosas ao escândalo, que desgraçadamente as dispensava, tão à luz do sol se desnudara arrastado por praças e tribunais.»⁸ Mas o «venerando público» forma a ideia que lhe é sugerida, até porque o primeiro procedimento narrativo do texto consiste em apelar à memória do leitor contemporâneo: passa-se isso no «Discurso preliminar» que abre as *Memórias* . . . , que todo ele pressupõe um leitor informado da globalidade do processo, desde a promúncia de Camilo, até à sua entrada na cadeia, passando pelas deambulações da fuga. Essa pressuposição explica o humor com que Camilo, ao longo de todo o «discurso preliminar», narra os episódios marcantes dos meses em que procurou escapar à prisão. O começo da fuga, por exemplo, é explicado logo de entrada com recurso a um «argumento de perfumes». Conta Camilo que,

em Maio de 1860, admirava um fim de tarde na Praça D. Pedro, ouvindo os passarinhos e contemplando a natureza e os amantes da natureza: «E estava eu contemplativo e devaneando nisto, quando a carta de um amigo me avisou de uma sentença que me privava de contemplar as acácias, e aspirar os aromas, e escutar arroubados os hinos das aves. Ao aviso acrescia o conselho da imediata saída do Porto, antes que os aguazis me levassem a sítio onde os perfumes das árvores em flor da Praça D. Pedro deviam chegar muito degenerados. Pareceu-me razoável este argumento de perfumes, e accitei o alvitre do desterro [. . .].»

O jogo humorístico com a fuga não só pressupõe um leitor informado das respectivas razões, como cria a expectativa de uma narrativa centrada na experiência do próprio Camilo. E de facto, o «discurso preliminar» forma o corpo mais vincadamente memorilístico das *Memórias do Cárcere*: não apenas porque narra o percurso do fugitivo, mas ainda porque permite a introdução de recordações ou simples evocações da infância e da juventude de Camilo ligadas aos diversos locais onde se vai acoitando. Se aduzirmos a referência aos amigos que o ajudaram, seja Custódio José Vieira, que chorou quando dele se despediu, seja Vieira de Castro, que o albergou, e o encontro com a irmã, que o trata expressamente pelo nome próprio, o corpo forma claramente uma narrativa em que Camilo fala de si próprio no período que antecedeu a entrada na prisão. Mas neste ponto da entrada na prisão aparece o primeiro elemento decisivamente perturbador da expectativa criada: Camilo silencia as razões que o moveram de Vila Real para o Porto com o propósito de se entregar. Afirma que «era propósito que nem a perspectiva do patíbulo demoveria» e passa aos factos. Qualquer que seja a razão do silêncio, o



Porto — Praça de D. Pedro e Paços do Concelho

4—Editor Alberto Ferreira—P. da Batalha—Porto.

resultado é a recusa de orientar as memórias do cárcere em torno da situação concreta que explica o processo e o encarceramento.

Os capítulos iniciais confirmam a opção: o primeiro ocupa-se na quase totalidade com a primeira figura das *Memórias* . . . , o Marinho de quem Camilo tratou logo de ouvir a história. Só no segundo Camilo volta a si, contando, então, a primeira noite na cadeia, mas termina com o reforço e o anúncio expresso da opção que se adivinhava desde o final do «discurso preliminar»: «Já dei a enfadosa descrição da minha moradia no cárcere. Cuidaria o meu leitor que eu desenrolava aqui os canhenhos lá escritos sob a pressão excruciante das abóbadas, e com as garras da morte cravejadas no peito. Não, senhor [. . .].» E termina o capítulo prometendo: «Poucas mais vezes falarei de mim, e

nenhuma com referência a inimigos, cuja ferocidade estúpida nem então temi. Há uma coisa mais aviltadora que o desprezo: é o esquecimento.»¹⁰ As memórias, assim, constroem-se também no esquecimento: e aqui não apenas dos inimigos, mas do conteúdo do episódio biográfico que levou Camilo à cadeia. O que ele vai recordar, a partir daí, serão, então, as outras memórias que por lá passavam: António José Coutinho, o falsário, contador da sua e de outras histórias; um certo tenente Salazar, hóspede antigo, um sincero jacobino, cuja história Camilo recebeu de um outro falsário, o senhor Braga; a senhora D. Benedita, sobrinha de um abade de Lamego, que fez uma «abençoada união» e acabou causa do homicídio do «abençoado marido»; a «historieta alegre» de José Bernardino Tavares, que matou um burro dum abade; os parricidas,

Paula a infanticida, e por aí fora, destacando-se a narrativa da vida de José do Telhado e o «romancinho final», «Martírios obscuros», em que se encontra a história de Delfina.

A promessa do segundo capítulo fica cumprida: poucas vezes Camilo volta a falar de si: ao longo dos dois volumes, em geral, Camilo procura as histórias dos outros. Chega uma rapariga à cadeia, acusada de infanticídio, e Camilo pede logo ao guarda: «Saiba-me a história dessa rapariga.» E quando lhe aparece também preso um antigo barbeiro da Foz, Camilo apela: «— Conte, senhor Tomé, conte, que vossemecê tem direito a ser ouvido perante a posteridade.» A ironia, naturalmente, está no direito conferido ao barbeiro, não na condição de ouvido da posteridade que Camilo a si mesmo atribui. E quando volta à sua condição de preso, é ainda a condição de escritor que domina: é o que se passa quase no final, no trigésimo capítulo, onde Camilo refere as obras que escreveu na cadeia; e é o que se passa ainda no primeiro volume, no décimo segundo capítulo, dedicado aos amigos que o visitaram. Júlio César Machado foi um deles: «Que ele entrasse chorando, esperava eu — escreve Camilo; mas encontrar-me a escrever jocosos nada num álbum é que ele não esperava.»¹¹ Júlio César Machado encontra o horror da Relação do Porto, mas espanta-se por deparar com um Camilo inalterado na sua condição de romancista: «O que ele viu foi o escritor sentado à banca do trabalho, como ele o conhecera em diversas épocas: há doze anos escrevendo o *Anátema*, há seis anos *O Que Fazem Mulheres*, e há três o *Morgado de Fafe* e as *Abençoadas Lágrimas*.»¹²

Completa-se assim a imagem de Camilo na sua vivência do cárcere. As *Memórias* . . . retêm o romancista, quando escreve outras obras, quando ouve outras

histórias, quando as procura levado da sua «curiosidade romanesca». E, na medida em que abrigam o produto dessa busca, as *Memórias do Cárcere* são ainda a memória da sua própria transformação em romance. Esquecendo o processo singular que o conduziu à cadeia, Camilo torna-o irrelevante para a leitura das *Memórias do Cárcere*: como se o romancista colocado na prisão permanecesse idêntico, inalterado, quaisquer que sejam os motivos que o lá levaram, como se o resultado da sua passagem pela prisão não pudesse nunca ser outro senão a narrativa da passagem dos outros. Em suma, como se a memória do romancista não pudesse deixar de se resumir à memória das condições em que se abriu à memória dos outros. Assim, todo o «discurso preliminar» muda de sentido: é a narrativa do acesso à cadeia, de natureza idêntica à narrativa do encontro de Camilo com o padre Álvaro Teixeira de Macedo no *Romance de Um Homem Rico*, ou seja, a narrativa do encontro privilegiado de Camilo com o seu destino, se se entender este destino como o movimento que lhe permite sobrepor-se a si próprio, aos seus actos, em suma, à sua biografia, para dar passagem à biografia dos outros: o destino de romancista.

As *Memórias do Cárcere*, não obstante a sua heterogeneidade, ou talvez também por força dela, são a narrativa desse encontro. São ainda mais que isso, naturalmente: também a crónica notável da vida da prisão, o retrato da ferocidade do crime e a da arbitrariedade da justiça, uma colecção de criminosos, ou uma galeria de desgraçados. Mas são tudo isso por serem a memória romanesca do romancista, e através desse carácter romanesco dão-nos ainda um outro traço importante da memória de Camilo: nas histórias que transmite, nessa galeria de desgraçados ou nessa colec-

ter dito porque estive preso um ano e dezasseis dias. Não disse, nem digo, porque verdadeiramente ainda não sei por que foi.»¹³ Isto, como se compreende, vem alterar tudo: o que parecia uma opção narrativa, abrindo campo a uma estratégia de superação do episódio biográfico acaba, nessa conclusão, explicado em função desse mesmo episódio biográfico. A ser assim, aquilo que as *Memórias* . . . esqueciam apenas pareciam esquecer, porque seria, de uma ponta a outra, o seu grande tema, o seu único assunto e, em consequência, a configuração da obra decorria de uma atitude de Camilo perante o seu episódio biográfico: reintroduz-se, então, o estatuto autobiográfico da obra, já que o seu referente último seria o próprio Camilo na qualidade de antigo co-réu de um processo de adultério. No entanto, para além do nítido excesso de desfaçatez, aquela conclusão pouco pode contra a eficácia da imagem oposta. Talvez por isso tenha caído na passagem da primeira para a segunda edição, onde desaparece para sempre. Mas a função que cumpria permanece, agora com outra intensidade e um maior alcance, no prefácio de Camilo que, desde 1864, data da segunda edição, passa a apresentar a obra.

Em linhas gerais, o prefácio retoma, reforça e amplifica o sentido da epígrafe que aparece após o «discurso preliminar», uma passagem da *Carta de Guia de Casados*: «Vou escrevendo . . . estas regras em estilo alegre, e fácil . . . bem que tão diverso do meu humor e da minha fortuna.» Depois do que deixamos visto para trás, o sentido imediato desta epígrafe não deixa dúvidas: as *Memórias do Cárcere* não são expressão do estado de espírito do seu autor, separam-se dele e da sua condição numa distância intransponível. O prefácio reafirma tal distância e, sobretudo, o esquecimento do episódio biográfico: «Para contrafazer ao descon-





Cela da Cadeia da Relação de Porto
onde Camilo Castelo Branco esteve preso.

ceito que algumas pessoas votaram ao livro, saiu-me favorável o parecer de outras, que mostraram desejo de ver esta obra expurgada de algumas manchas que lhe afeiam a continente placidez com que discorre quase sempre arredada da minha questão toda pessoal, e por isso mesmo odiosíssima.»¹⁴

A posição é agora diferente da da conclusão expurgada: Camilo não tenta anular a distância de si a si mesmo que as *Memórias* ... cavaram, não procura muito menos explicar toda a obra em função do episódio biográfico, mas, ao afirmar a distância e o esquecimento, interpreta-os, e nessa interpretação vai o desejo de os explicar em função de uma intenção que reverte toda ela para a sua pessoa, ou seja, uma intenção de que a escrita seria simples expressão: «As *Memórias do Cárcere* — diz o parágrafo inicial do prefácio — foram escritas na convalescência duma grande enfermidade moral. Conheci quanto pode o homem sobre si próprio, em quarenta dias de laboriosa provação, que tantos empreguei em ordenar estes quadros, que constituíram dois pequenos volumes na primeira publicação. Consistiu a minha luta em fingir uma estóica serenidade, que, tão ao revés da minha índole, vinguei e dissimulei. [...] Se me disserem que outro homem poderia dar mais louvável exemplo de cordura e mansidão, responderei que exemplo mais louvável só poderia dá-lo quem se calasse, em analogia de circunstâncias. Isso, a tê-lo feito, me seria motivo de muito orgulho — o orgulho de quem se alevanta superior às dores e às afrontas.»¹⁵

Reencontramos o tema do conhecimento de si próprio: mas Camilo conheceu «quanto pôde de si próprio» perante a impossibilidade do silêncio, no esforço para fingir e dissimular o discurso, para o investir de uma «serenidade estoica» oposta à sua índole. Então, as *Memórias do Cárcere* resultam memórias de Camilo ele próprio ao exprimirem a vitória do fingimento e da dissimulação, mas vitória cujo sentido é o desejo de convalescença ou, se se quiser, a procura de purificação. Assim, a deslocação da memória para a imagem do romancista e a construção da memória do romancista como espaço de passagem da memória dos outros acabam afirmadas e negadas ao mesmo tempo: são o resultado de uma tensão anterior e exterior à escrita, a sua explicação remete-se para a individualidade chamada Camilo Castelo Branco na qualidade de cidadão envolvido numa questão «toda ela pessoal, e por isso mesmo odiosíssima». E é com a afirmação de uma memória de si próprio anterior às *Memórias do Cárcere*, independente e impermeável à memória dos outros, que Camilo termina o prefácio: «Grande número dos censores notaram e louvaram a inofensiva textura destas historietas, que, em geral, miravam a fazerem-se ler alegremente. Se o consegui, esta suprema violência que eu fiz ao meu espírito, devera ser tida em conta, não de habilidade, mas de muitíssima força de alma.»¹⁶ Voltamos à «alma» de Camilo, aquela em que o «preclaro juiz» de Aquilino via acoiçados os puros e desnevadados sentimentos: e voltamos pelo esforço de Camilo para regressar a si próprio dessa biografia sem biografia com que se mostra no texto das *Memórias do Cárcere*, o esforço para nos devolver uma imagem de Camilo quando não procura histórias, quando não houve histórias dos outros, quando não escreve histórias. O esforço, em suma, para explicar

a partir dessa imagem a configuração e o sentido das *Memórias do Cárcere*. E é o encarceramento na prisão última de uma referência ao sujeito em si mesmo, à sua individualidade independente da escrita: uma operação idêntica à de Pascoaes ou de Aquilino quando falam em perdão, absolvição ou purificação. Com o acréscimo irrecusável de uma maior autoridade, que é o que, de resto, distingue a condição de autor. Mas simultaneamente uma autoridade que acaba prejudicada pela mesma condição de autor, porque, ao querer regressar a si próprio, ao falar uma vez mais para dizer o sentido com que falou anteriormente, Camilo defronta-se de novo com a impossibilidade do silêncio: não lhe resta outro caminho senão contar mais uma história, uma breve história das *Memórias do Cárcere* em alternativa à história de si própria em que a obra se constitui. Ora, esta nova história tem, na comparação com muitas das outras, a fraqueza insuperável

¹ Camilo Castelo Branco, *A Via Dolorosa*, ed. de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte, 1979, p. 153.

² Cf. *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa, Quetzal, pp. 13-48.

³ Teixeira de Pascoaes, *O Penitente*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 106.

de não poder verificar-se por qualquer meio empírico: é a memória de algo a que não temos acesso senão pelo próprio discurso. Não se trata de pôr em causa a sinceridade de Camilo no prefácio: trata-se de compreender que ele, propondo nova história, só nos pede que acreditemos na sua sinceridade e o julgemos com justiça, que lhe aceitemos a obra como fruto de «muitíssima força de alma» e não de «habilidade». Tal como Sócrates prometia aos cidadãos que o julgavam que não os enganaria com palavras... Retórica, evidentemente. Estratégia de persuasão, de inculcação da sinceridade, ainda que em nome do combate à retórica e à habilidade. Mas, no caso de Camilo, uma retórica que, de um modo ou de outro, acaba por se estribar num argumento decisivo: o argumento da autoridade, a autoridade que, de resto, distingue a condição de autor, justamente o traço que permite a declaração de sinceridade.

O encarceramento, por isso, resulta um abuso da autoridade, em face do qual se torna inteiramente legítimo o procedimento do *habeas corpus*. Camilo não regressa a si mesmo: exhibe a tensão que torna o regresso tão impossível como desejável. E, uma vez mais, iríamos obscurecer a questão se cuidássemos encontrar nisto um específico drama camiliano, que seria ainda um modo de remeter tudo à autonomia de uma individualidade estável. Estamos apenas perante a versão camiliana do drama moderno do escritor, o que decorre, como refere algures Blanchot, da necessidade de recordar quem é quando não escreve, não tendo para tanto outro meio senão a escrita, o meio que o faz esquecer quem é quando escreve. Daí a inviabilidade do regresso: não se regressa da ficção senão à ficção do regresso.

Lisboa, 14 de Outubro de 1988.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Aquilino Ribeiro, *O Romance de Camilo*, II, Lisboa, Bertrand, 1961, pp. 61-62.

⁶ Agustina Bessa-Luis, *Camilo e as Circunstâncias*, Porto, Oiro do Dia, 1981, p. 15.

⁷ Agustina, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere*, t. 8.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, p. 6.

⁹ Camilo, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Camilo, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹¹ Camilo, *op. cit.*, p. 206.

¹² Camilo, *op. cit.*, p. 207.

¹³ Camilo, *op. cit.*, II, p. 229.

¹⁴ Camilo, *op. cit.*, I, p. 6.

¹⁵ Camilo, *op. cit.*, I, p. 5.

¹⁶ Camilo, *op. cit.*, I, p. 7.

A Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Srv.^a

D. ANNA DELFINA D'ANDRADE,

Abadessa Receita

no Mosteiro de S. Bento da Ave Maria da Cidade do Porto,
em Outubro de 1850.

ENTRE OS Vales, que vieram,
E' lindos versos fizeram,
Sou humilde trovador.
Eu fiz Canções de tristeza
Cedí á dôr, que me pês
Fallando em mágoas d'amor.

Raras vezes a alegria
Me sorriu na poesia
Sempre amargosa de fel...
Raras vezes, que a desdita
Se ledo versos excita,
São d'um sorriso cruel.

Mas não vejo aqui costar-vos
Secans, que não podem dar-vos
Um momento de prazer:
Venho buscar um conselho
De contar-vos um desejo,
Que no peito sinto arder.

É um desejo agrado,
Dito em verso não dorado,
Mas singello e franco sim:
É uma santa vontade,
Que não perde a magestade
Por ser sentida por mim.

Eu me prostro á Clausura,
Onde vive a formosura
Em seu candor virginal:
Sinto um amor não da terra;
É sentimento que encerra
Vago celeste ideal.

Não tem vos a Natureza,
Quando este amor de pureza
É todo filho do Céu.
É paixão que não insulta
O rubor na face occulta
Debaixo do casto véo...

Escotai a voz pyfana
Do que ouza ergue-la ufana
As Esposas do Saxon.
Quereis saber o que deseja
Essa alma, que rasteja
Entre os espelhos da dôr?

É que a vossa idolatrada,
Augusta, e nobre Prelada,
Tantos annos vive ahí,
Quantos Anjos hão-de um dia,
Schre as asas da alegria,
Vear com ella d'aquí!

Recitado por seu Author Camillo Castello Branco, em a 4.^a noite dos festejos públicos.

Retrato de Camilo
Castel Branco,
reproduzida
de uma fotografia
da Porto
(1870)
in «Gravuras
de Camilo»,
INL.



(DES)CONSTRUÇÕES CAMILIANAS

por ANNABELA RITA

A escrita romanesca é sempre *modelizadora*, quer no plano e nos limites estritamente textuais, quer no plano literário, de um modo geral. No primeiro caso, está em causa o facto de ela construir um universo ficcional exclusivo de cada texto, singular. No segundo caso, refiro-me ao facto de ela se inscrever no espaço literário e de, tendo em conta modelos já definidos, pela continuidade ou pela descontinuidade, aí conquistar o seu lugar. Ora, com Camilo, o interessante é o modo como, em qualquer destes planos, construção e desconstrução se entre-tecem. Ludicamente.

1. O estatuto do *dito*

Relativamente àquilo que diz, o sujeito de escrita camiliano parece-me oscilar entre fazer-se acreditar e o seu contrário, entre fazer-se levar a sério e não permitir que o tomem a sério: por um lado, afirma e reafirma a veracidade de tudo o que narra, recorrendo a toda a uma série de processos de verificação (testemunhos, documentos, referentes geográficos, cronológicos, etc.); por outro lado, sugere e/ou, mesmo, assume a ficcionalidade do narrado, através de sinais de natureza diversa. No estabelecimento de nexos entre o real e o textual, a combinatória lúdica entre uma estratégia de credibilização do narrado e outra, de descredibilização do mesmo, caracterizando o discurso camiliano, é um dos principais operadores do efeito de surpresa no leitor. Além de que essa «indecidibilidade» seduz: a ambiguidade verdadeiro/ficcionalizado, a coexistência dos opostos esbatendo-se mutuamente as fronteiras, atrai-o e provoca-lhe, até, o desejo de des-cobrir, de definir essas fronteiras. O que, aliás, quando parte de um programa de leitura, pode revelar-se quase inexecutável: o sujeito de escrita camiliano *instala-se* exactamente no limiar entre o real e o ficcional e, no exercício das suas funções autorais, vai conectando, des-conectando e re-conectando estes dois espaços ao sabor do acaso e da necessidade, resolvendo pontualmente os problemas que a construção romanesca lhe vai colocando, imprevisível. Recorrerei a alguns exemplos.

Exemplo 1: *Amor de Perdição*

À partida, nos textos introdutórios, afirma-se a veracidade do *a dizer/a ler*. O recurso a documentos e a testemunhos, os laços familiares e as afinidades cir-

cunstanciais entre o protagonista e o sujeito de escrita parecem validar a escrita memorialista, biografista. Mas, ao longo do texto, dois factores põem em causa este estatuto e insinuam a ficcionalidade:

— a natureza de certa informação: por vezes, torna-se-nos evidente que o narrador *imagina* aquilo que *não consegue saber*, como é o caso de alguns monólogos ou diálogos, do acesso aos pensamentos das personagens, etc. Ultrapassa o obstáculo do desconhecimento, colmatando a lacuna informativa com a imaginação do possível mais adequado ao *hic et nunc* das personagens;

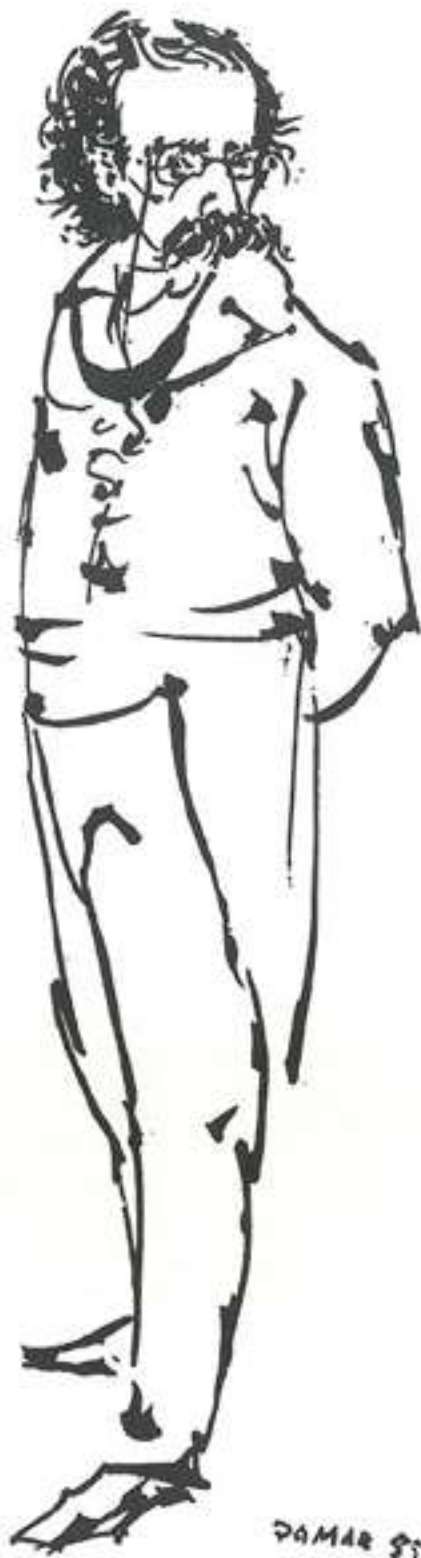
— a própria estruturação do narrado em sintonia com modelos literários já fixados pela retórica da ficção romântica: a maior evidência, aqui, vai para o ciclo da vivência do amor que se completa com a morte por amor, morte que, no final do capítulo XVI, o próprio narrador afirma ironicamente ter sido «inventada pelos namorados nas cartas despeitosas» e ser patologicamente impossível.

O sujeito de escrita, por vezes, confronta-nos claramente com a equação *exercício de registo memorialístico vs. exercício de imaginação ficcional*. Lembro, por exemplo, o momento em que, no capítulo VIII, ele nos informa sobre o teor dos pensamentos de Simão. O narrador confronta-se com dois tipos de lógicas (e respectivos constrangimentos): a do real e a do trágico-romanesco. A primeira, «vilmente prosaica», impondo que Simão se preocupe com a «crise ignóbil da falta de dinheiro»; a segunda, esteticamente idealizada, impondo que o herói não se deixe «vulgarizar» «a ponto de pensar na falta de dinheiro». Ora, o narrador ultrapassa esta dificuldade assumindo o facto de ser ele a atribuir a Simão esses pensamentos naquela altura e de o fazer em função do conhecimento da lógica do comportamento humano. «A [s]eu ver» (e do leitor), é lógico, *natural*, que, em situação de carência, alguém pense naquilo que lhe falta. Na ficção, *como* na vida. Assim, o narrador *naturaliza* habilmente o que pode-

ria causar estranheza e usa todo o «espaço de manobra»: obedece às imposições da verosimilhança externa (adequa a personagem ao real) e não infringe as normas ditadas pela verosimilhança de género (não inadequa a personagem ao romanesco passional), assumindo a responsabilidade de imaginar para suprir a lacuna do modo declaradamente menos imaginoso e mais crível. (De)mo(n)stra, na prática, como resolve o problema do universo ficcional do texto conciliando, tanto e como pode, a lógica do real (sua e do leitor) e a do romanesco (literário). Favorecendo, também, o estabelecimento de laços afectivos entre o leitor e a personagem que sente «assemelhar-se-lhe», «humanizada». Personagem onde *resolve* exemplarmente a difícil equação: ela é a *síntese* do possível e do desejável, da «humanidade» e da «ficcionalidade». Como um híbrido, resultante do cruzamento de espécies de natureza diferente.

Exemplo 2: *Coração, Cabeça e Estômago*

No «Preâmbulo» e no texto final «O Editor ao Respeitável Público», um sujeito assume as funções de editor literário, prefaciando, seleccionando, organizando, comentando e dando à estampa os manuscritos de Silvestre da Silva, um amigo falecido, manuscritos que constituíam uma série de notas autobiográficas «sem



Gravura de Júlio Pomar,
1955

DAMAR 57

ligação nem contingência». Sujeito que também aparece numa «Advertência» à 2.ª edição. Tudo isto anunciando um texto fragmentário de natureza autobiográfica, de auto-revelação, portanto. Publicado postumamente. Desperta-se, assim, a curiosidade do leitor, sempre interessado na intimidade alheia . . .

No entanto, vários sinais contradizem e contrariam o anunciado, subvertendo o estatuto autobiográfico do texto. Os mais importantes são:

- 1 — a indicação, no volume, de Camilo como autor da obra;
- 2 — o facto de a «Advertência» à 2.ª edição ("póstuma"!) ser expressamente intitulada «Advertência do Autor à 2.ª Edição» e também subscrita por este;
- 3 — o registo sempre eminentemente irónico do pretenso editor literário, insólito e inadequado no quadro de uma edição póstuma do espólio de um saudoso amigo, e as contradições em que incorre no exercício das suas funções¹;
- 4 — a declaração do editor, no «Preâmbulo», de que «os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de *romance* [. . .] coisa que [ele] não faria, se pudesse» (itálicos meus);
- 5 — a nota de rodapé do sexto fragmento de «Páginas Sérias da Minha Vida», na qual se afirma: «Esta D. Margarida e outros personagens mencionados em seguida pode o leitor conhecê-los em diferentes romances do editor.»

Além de outros, bastam estes cinco sinais para subverter a estratégia credibilizadora e para conferir ao *dito* um estatuto ficcional: identificam as instâncias editorial, autorial e narrativa através de nexos lógicos (v. 1, 2, 3 e 4) e intertextuais (v. 5), afirmando a natureza romanesca do narrado (v. 4 e 5). Assim, o leitor de *Coração, Cabeça e Estômago* oscila sistematicamente entre o reconhecimento de referentes do real e de esquemas e processos retóricos e o conhecimento do imaginado e imaginário textuais. De acordo com o seu saber em qualquer destas áreas.

Exemplo 3: *Vinte Horas de Liteira*

Vinte Horas de Liteira apresenta-se-nos como a narrativa de uma viagem realizada por Camilo, compreendendo todos os incidentes de percurso, conversas, etc. Ora, o facto de o narrador autoral deste texto dar conta, sistematicamente, do seu modo de construção do edifício romanesco, da sua retórica de ficção(liza)ção (transformação de matéria não ficcional em matéria ficcional)², alerta-nos para a possibilidade de um «tratamento» igualmente romanesco do material dessa eventual viagem. Suspeita reforçada pelo facto de haver tradição literária da narrativa de viagem como pretexto ou alibi, suporte lógico-temático de uma série de histórias independentes entre si. Para já não referir o facto de o viajante anunciar ao companheiro que as notas tomadas durante a conversa constituem «esqueletos» que irá elaborar literariamente para publicar. Publicação materializada no volume que o leitor vai folheando . . .

2. Os modelos evocados

Por vezes, o texto camiliano evoca, explícita ou implicitamente, um modelo de género. Mas essa evocação afigura-se-me menos um modo de continuar uma tradição, de se inserir comodamente nela, do que um modo de mais ludicamente a contradizer e a subverter. Sem, com isto, pretender substituir um modelo por outro: o que julgo diverti-lo é pôr em causa a ortodoxia, abanando-lhe os alicerces, mas fazendo coexistir com ela a sua heterodoxia. Dizendo de outra maneira: no discurso camiliano, o sujeito entre-tece, a cada passo, a ortodoxia do código romanesco e a heterodoxia da sua voz desconstrutora, fazendo-as co-habitar. Recorrerei, também, a alguns exemplos.

Exemplo 1: *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*

Se a primeira parte do título nos anuncia um herói, o seu nome (especialmente as conotações pejorativas da alcunha nele incorporada) provoca-nos a dúvida. E, logo no início, o primeiro capítulo confirma as nossas suspeitas: aí, o narrador apresenta a personagem (note-se a ironia do título do capítulo), caracterizando-o de um modo que o torna o exacto negativo do herói de aventuras. Negativo sistematicamente construído. Desde que nasce: até o seu estranho e insólito processo de crescimento é simbólico da «disfuncionalidade» que o marca(rá) e à sua relação com o mundo.

Basílio foi o primogénito e único. Nascera muito gordo e extraordinariamente volumoso. Tinha a cabeça igual ao restante do corpo, e uns pés dignos pedestais do capitel de irregular coluna. /.../ /.../

Naquela idade, entre os dez e onze anos, parou de crescer a cabeça de Basílio. Fenómeno, certamente! O tronco e as extremidades avolumaram-se em boa conformação; a cabeça, porém, ficou esperando o proporcional desenvolvimento das demais partes. Quem deu primeiro por isto foi a discreta senhora Benificia, observando que o chapéu fraguês dos nove anos lhe ajustava perfeitamente aos onze. Esta razão não é tão judiciosa como parece ao primeiro lance; o ponto de apoio do chapéu de Basílio eram as orelhas; todos os chapéus lhe assentavam bem, contanto que as orelhas não ficassem incluídas, o que seria impraticável, sem dar ao chapéu a forma de uma canoa transversa.

Que a cabeça não crescesse desde os dez até aos dezanove anos, isso vê-se e mostra-se, apesar da ciência, na série de chapéus correspondentes aos decorridos nove anos, chapéus, que Basílio conserva, datados no forro, por mão de seu tio frei Silvestre, que, nos últimos anos de sua vida, não estudou senão a cabeça do sobrinho, e a estrada da salvação de três confessadas suas, cujo herdeiro ele foi.

Este fenomenal pouso da cabeça exterior parece que, no interno, foi causa de fertilização igualmente pasmosa! Basílio aprendeu a ler, desmentindo o mestre, que apostava pela irremediável negação do idiota.

A personagem emerge como um anti-herói «malgré-lui» e a sua afirmação posterior, no plano da acção, decorrerá, logicamente, de tal estatuto: em vez de protagonizar aventuras, sofrerá desventuras. Em todos os planos da sua existência. Até que tudo se compõe . . .

Exemplo 2: *Coração, Cabeça e Estômago*

Releia-se o que a sociedade dizia do Silvestre da Silva que se fez «entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto»:

Assim amanhado de aspecto, saía de casa, à hora em que o Sol dardejava a prumo, ou quando as nuvens se rompiam em torrentes. O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim e de mim reflectia a negridão da alma. Cheguei a enganar-me comigo mesmo, e a remirar-me a mim próprio, com certo compadocimento e simpatia! Os grupos dos meus conhecidos viam-me passar abstraído e diziam: «Foi uma mulher que o reduziu a aquilo!» Eu sabia que era corrente nos círculos da juventude a seguinte história a meu respeito: «Que eu tinha amado uma neta de reis, filha dum titular, cujos avós já tinham os retratos de vinte gerações, antes de se inventar a pintura. Que, dementado pelo coração, osuara escrever à nobilíssima herdeira, pedindo-lhe um suspiro em troca da vida. Que a menina, fascinada pela minha mesma temeridade, descera, na hora da sesta, ao jardim, e me lançara uma flor, chamada *ai!*, na copa do chapéu. Que o jardineiro observava o acto e o delatara ao fidalgo. Que o fidalgo chamara a filha, e ouvira a resposta balbuciante dela, a fizera entrar no Mosteiro das Cemendadeiras da Encarnação, onde se finava lentamente, e eu cá de fora lhe andava, a horas mortas, falando, mediante as estrelas do céu e os murmúrios misteriosos da noite, resolvido a morrer, logo que o anjo batesse as suas asas imortais no caminho da glória eterna. Amén.»

Era isto o que se dizia; mas a verdade é outra.

(II cap., parte 1.)

Esta história não é mais do que, para usar a expressão camiliana, um «esqueleto» de novela ultra-român-

tica, lembrando-nos novelas de Camilo e de outros. «Esqueleto» na sua forma mais cristalizada: o «enredo» retido e transmitido pela voz popular como uma oração, o enunciado mais inalterável e repetido. O que também justifica o discurso indirecto livre. E aqui começa a denúncia lúdica do excesso romântico, reforçada por certas irregularidades no plano lógico (a impossibilidade de retratos anteriores à invenção da pintura) e no plano discursivo (emergência dos registos do prosaico quotidiano e do religioso). O «Ámen» final, mais do que enunciar a ortodoxia mais cristalizada da retórica da ficção romântica, denuncia a sátira a ela. Ortodoxia desconstruída: pela demonstração da artificialidade antinatural do modelo atormentado que Silvestre da Silva tentava assumir e da história romanesca que lhe era atribuída; pelo contraste entre o assumidamente romanesco e o pretensamente real e pela denúncia social que a história seguinte constitui.

Este sistemático «(des)construcionismo» camiliano desvia a atenção do leitor para o sujeito de escrita, esse

lugar nuclear em função do qual tudo se organiza e se estrutura. Uma *imprevisibilidade* que eu diria especificamente camiliana, porquanto instala o *suspense* e o *inesperado* no plano da relação comunicativa com o leitor: o nosso relacionamento com o universo ficcional é mediato e indirecto, condicionado pela «interferência» permanente da «frequência» autoral, numa «emissão» irónica que, imprevisível, anuncia, desmente, confirma, dramatiza e/ou subverte esse mundo que vai desdobrando diante de nós. De ponto de referência fundamental em que se «ancora» o sentido do texto e, portanto, o seu mais decisivo factor de desambiguização, o sujeito de escrita torna-se indigno de confiança e lugar, por excelência, da radicação do ludismo, origem e matriz retórica do mesmo. Assim, atrai e quase monopoliza a nossa atenção, normalmente vocacionada para e absorvida pelo romanesco, volvendo-se lugar privilegiado do nosso investimento de leitura.

Dezembro de 1989

¹ Sobre isto falei já em «Coração, Cabeça e Estômago: a vertigem do olhar», *Vértice* (II série, n.º 7), Lisboa, Caminho, Outubro de 1988, pp. 95-99.

² Este assunto foi já objecto da minha reflexão numa comunicação intitulada «Vinte Horas de Literatura: Camilo 'par lui-même' em 18 lições», apresentada nas VI Jornadas Camilianas (Vila Real, Julho de 1989) e a ser publicada no número especial que a revista *Telhus* dedicará a estas Jornadas. Cf., também, da minha autoria, «Vinte Horas de Literatura: estratégia e retórica românticas», *Boletim da Casa de Camilo* (n.º 11) (no prelo).



MONOLOGISMO E DIALOGISMO

na novela
camilliana



por MARIA ISABEL ROCHETA

Teixeira de Pascoaes, no «Prólogo» a *O Penitente*, afirmou: «Camilo é o Monólogo, como Cervantes é o Diálogo. Camilo é ele a falar só; Cervantes é o cavaleiro e o seu aio, numa palestra sempiterna.»¹

Recentemente, e à luz da teorização literária contemporânea, Salvato Trigo comentava: «A superioridade do novelista acaba, pois, por residir na sua competência para orquestrar os vários idiolectos, as várias falas que confluem no texto narrativo, sendo este, como queria Bakhtine, um espaço de dialogismo. [...] É aí, na partitura das linguagens, que o seu génio se revela com mais acuidade.»² Também Maria Eduarda Borges dos Santos analisou a «dinâmica dialógica» inerente à novela de Camilo, declarando: «O texto camiliano é, em suma, dialógico.»³

Estas posições, aparentemente antitéticas, abordam uma problemática de muito interesse para a compreensão da novela camiliana. Parece-me, sobretudo, pertinente aprofundar as questões que suscitam e deixam em aberto: em que medida consegue Camilo, na sua novelística, dar voz a outrem? Até que ponto a perspectiva de outro(s) chega a impor-se no seu universo ficcional? De que maneira ecoam no discurso do narrador alheios discursos? Serão algumas das suas personagens dotadas de autonomia (nomeadamente ideológica)?

Tentar responder cabalmente a estas perguntas implicaria analisar os processos narrativos e o universo diegético da novelística de Camilo, questionando a mundividência que ela manifesta. Seria imprescindível ter em conta os dois pólos essenciais da sua obra: o trágico e o cómico; e tornar-se-ia também útil observar os dois sectores que a constituem: a novela histórica e a novela de tema contemporâneo.

É meu objectivo, nestas linhas, não tanto encontrar respostas, quanto percorrer caminhos de reflexão em torno da narrativa de Camilo. No entanto, parece-me vantajoso ter em conta os dois critérios acima apontados na escolha das narrativas a considerar; tomo assim como *corpus* neste estudo exploratório duas novelas bem conhecidas: *A Queda de Um Anjo* (1866) e *O Senhor do Paço de Ninães* (1867)⁴.

Antes, porém, de começar a análise, quero esclarecer, ainda que brevemente, o meu entendimento das noções de monologismo e dialogismo.

Naturalmente que parto, também eu, de propostas de Mikhail Bakhtine: «Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer

dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman.»⁵

A distinção entre monologismo e dialogismo implica a dimensão ideológica, excedendo o plano enunciativo⁶. Assim, este binómio não é coincidente com o par constituído por monovocalismo e polivocalismo. Pelo contrário, o plurivocalismo pode, numa obra dada, reforçar uma linha monológica de afirmação de valores.

Uso, assim, o vocábulo dialogismo em sentido restrito, definindo-o como a presença, numa narrativa, da diversidade, não (só) de vozes e de discursos, mas (sobretudo) de pontos de vista sobre o mundo.

Convém lembrar ainda que o termo dialogismo não é sinónimo de intertextualidade⁷, pois também a dinâmica intertextual pode, em certas novelas, servir uma «lógica» monocêntrica.

«L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. [...] Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, *étranger*, et ne peut éviter une action vive et intense avec lui.» — afirmou Bakhtine⁸.

Digamos então que um escritor pode dar voz a estes discursos (de) outros de múltiplas maneiras; mas precisemos, no entanto, que a selecção que opera entre os discursos disponíveis, e o modo como os enquadra,

podem tender à rejeição ou à aceitação da alteridade — ao monologismo ou ao dialogismo — passando por modalidades intermédias.

A oposição monologismo/dialogismo não é também coincidente com a distinção entre homovocalismo e heterovocalismo, embora dela esteja próxima. Por exemplo, numa dada narrativa, as falas de uma personagem poderão caracterizar-se pelo homovocalismo em relação ao meio circundante, mas pelo heterovocalismo quanto ao discurso do narrador — instaurando, assim, o dialogismo no texto.

Quanto a mim, numa novela ou num romance, monologismo ou dialogismo não serão pólos absolutos; tratar-se-á antes, nuns casos, do domínio de um pensamento monocêntrico ou, em outros, do equilíbrio policêntrico de duas ou mais «lógicas» em presença.

Por *O Senhor do Paço de Ninães*, novela histórica de cariz trágico, quero começar — subvertendo, por esta vez, a ordem cronológica; na verdade, poucos meses separam a publicação das duas narrativas escolhidas e o primado do trágico na novelística de Camilo, a meu ver, justifica a inversão.

Nesta novela, como já tive ocasião de notar⁹, encontramos uma construção complexa, na qual se cruzam numerosas vozes, oriundas de diversos estratos temporais, espaciais e sociais.

O protagonista, Rui Gomes de Azevedo, afirma-se ao longo da diegese como uma voz discordante em relação ao seu tempo e ao seu meio. Seja o tema o amor, a expansão, o domínio filipino ou ainda a religião, este fidalgo de fins do séc. XVI assume desassombadamente um discurso hipercrítico quanto às forças dominantes na época.



Camilo visto por Stuart, 1920.

No plano da diegese, são várias as personagens com quem Rui entra em confrontação. A sua palavra mantém-se coerente e «cresce» na narrativa em extensão, em intensidade e em alcance, até às longas tiradas dos últimos capítulos (*SPN*, pp. 185-187 e 221-223); o *Senhor do Paço de Ninães* não cede às vicissitudes do tempo, fiel ao seu conceito de amor, à honra e ao país. As reacções que suscita são, por outro lado, sempre da mesma natureza — estranheza, reprovação e, mesmo, perseguição —, acentuando-se ao longo da obra.

No plano da narração, no entanto, o discurso do enunciador está em sintonia com as falas e as acções de Rui. Aliás, este assemelha-se, muitas vezes, a uma figura romântica *avant-la-lettre*, porta-voz ideológico do narrador. E mais: numerosos são os textos literários e históricos citados cuja principal função parece ser a de reforçar as opiniões do protagonista e do sujeito da enunciação.

Temos assim em diálogo ao longo da narrativa duas perspectivas sobre o protagonista e sobre Portugal, ambas moduladas em múltiplas vozes: a da opinião pública da época, defendida por várias personagens, e a do próprio Rui, amplificada pelo narrador e apoiada por diversos autores citados.

São muitos os exemplos que poderia aduzir. Quero, no entanto, cingir-me apenas a aspectos fulcrais desta novela.

O Senhor de Ninães, jovem fidalgo provinciano que, após um desgosto de amor, é instado pelos parentes a ir para Lisboa, aí conserva o seu carácter singular, euforicamente notado pelo narrador e disforicamente comentado pelos seus contemporâneos.

Assim, o sujeito da narração afirma, comparando Rui a um primo de Lisboa (D. João de Azevedo):

O que ele tinha em alto quilate, e da mão de Deus recebera e sua mãe lhe velara, isso faltava já no peito do moço lisbonense: era a virginal candura do coração, o perfume de inocência que, apenas saído ao ar pestilento dos vícios alheios, em vez de levantar-se em aromas, se esfria, congela e dilui em lágrimas. (SPN, 107.)

Mas o narrador dá voz a outras personagens, cujo ponto de vista é o oposto:

A melancolia, que não corria então como graça e atractivo, desluzia a gentileza do moço. As formosas viam-no recolhido como avaro de um gozo ideal [...] e passavam sem sequer o lastimarem. Algumas impressionadas de tão montesinha taciturnidade,

diziam que o provinciano estava em Lisboa aflito como a toupeira ao sol. (SPN, 107.)

Como excepcional é também apresentada a atitude de Rui no que toca à grande empresa da época: a expansão. Veja-se o diálogo entre este e um primo palaciano (João Esteves Cogominho):

— Então que aprendeste, Rui? Jogas as armas?

— Não.

— Não?! Que filho de guerreiro, e bravo guerreiro de Maza-gão! Nem o ver a espada, a lança e o escudo de teu pai te movem?

— Movem à compaixão dele, que malbaratou o tempo e o sangue! Minha mãe mandou fazer flocinhas das espadas de meu pai, e fez bem. (SPN, 51.)

Numerosos são os passos em que o narrador condena o espírito de conquista, em sintonia com a personagem central. Lembro, por exemplo, os comentários sobre os jovens combatentes de Alcácer Quibir:

Disseram os cronistas que lhes foi obelisco os acervos de cadáveres sobre que caíam. Foi, mas morreram; e tinham mãe, e esposas e criancinhas, em cujas faces puderam dar o derradeiro beijo. Oh! A glória!

E as lágrimas? A glória dos fastos, a convenção de uma palavra que as mães, as esposas e as criancinhas não entendem! (SPN, 112.)

Um outro tema merece ainda menção, pelo muito que significa para o protagonista e para o narrador: a independência do país. Derrotado e morto o Prior do Crato, que apoiara, Rui diz, em diálogo com seu primo D. Jerónimo de Azevedo, governador de Ceilão:

— Acabado está tudo. Não sou português. Não sou nada . . . [...] O usurpador de Portugal é um verme, com uma tira de ouro roubado na cabeça [...] Sabes o que eu salvei, primo D. Jerónimo? A consciência inteira da honra.

— Ó Rui! — atalhou D. Jerónimo de Azevedo. — A tua razão está turvada! Esses teus brios não serão galardoados, porque não há entendimento claro que os perceba! (SPN, 174-175, *passim*.)

Quanto ao narrador, ele aprova enfaticamente a posição de Rui, rotulando os portugueses seguidores de Castela de «traidores» (SPN, 149) e declarando sobre os partidários de D. António:

Não era o homem, era a ideia patriótica, era o rei nado em terra lusitana que os mártires de um mero símbolo defendiam. (SPN, 160.)

Também quanto à religião, o discurso do protagonista, condenando o espírito de cruzada e a conversão imposta, se singulariza no contexto da época; em diálogo com um frade que se apresta para ir à China enfrentar o martírio, interpela-o assim:

— E porque vais tu morrer? [...] Pareceu-me que é mais prestadio aos homens sofrer por eles do que morrer por Cristo. [...] Jesus Cristo não quereria que tu e eu ensinássemos primeiro a caridade e depois o nome do seu divino propagador? [...] figurou-se-me que Deus me dizia: «Até tens teus irmãos; são almas que eu fiz, estão feitas; não lhes refaças. [...] depois de lhes dares o pão, ensina os famintos a pedir-mo.»

O frade não respondeu e disse entre si:

— A desgraça não o perverteu, mas tentou-o. Não se perderá esta pobre alma, porém a razão vai perdida! (SPN, 221-223, *passim*.)

Sobeiramente manifesta o narrador o seu apoio ao Senhor de Ninães, ainda nesta matéria; ou, por outras palavras, sentimos que nas palavras deste projecta o enunciador a sua mundivisão.

Rui é pois tenaz na defesa dos seus valores, definindo-se ao longo da sua vida — ao longo da diegese — por um discurso coeso, impermeável às influências do meio e às ameaças do poder. Em tudo se define e é definido como figura de excepção — no seu vestuário, nas suas actividades, no seu temperamento e sobretudo, como vimos, na sua linguagem. Em contrapartida, a opinião pública rotula-o, em diversas circunstâncias, de louco.

O discurso do narrador revela um empenhamento apaixonado na exaltação desta figura e na construção de uma determinada imagem de Portugal. Por um lado, louvando Rui e censurando explicitamente aqueles que se lhe opõem. Por outro lado, narrando episódios acerca destes que evidenciam as suas culpas e desfecham inevitavelmente na morte, por vezes prematura e violenta (João Esteves Cogominho, D. Jerónimo de Azevedo, etc.). Por outro lado ainda, recorrendo a excertos de textos literários e históricos em que as posições que Rui critica são condenadas (*Os Lusíadas*, *A Ásia Portuguesa*, etc.). E, finalmente, e sobretudo, interpretando todos os eventos narrados como sinais de uma escrita divina; a voz de Deus é chamada a julgar — a condenar as faltas/pecados a que se segue inexoravelmente o castigo/expição (ver, nomeadamente, SPN, 179-180 e 223).

Advertência do autor
na 2.ª edição
de *O Senhor
do Faço de Ninães*.



Assim, a tensão entre os que lutam pela ambição de riquezas e de glória — interesses terrenos — e aqueles que defendem a paz e o amor — valores divinos — reverte no triunfo destes. Triunfo que passa, notemo-lo, pelo sofrimento e pela morte.

É a mundividência trágica do autor que na estruturação da novela se impõe clara e repetidamente. As personagens que se afastam dos valores de Rui, depois de breves vitórias, conhecem a condenação e o fracasso (o morgado de Pouve, Brito de Nicote, Matias de Albuquerque, D. Jerónimo de Azevedo, etc.). O Senhor de Ninães, aparentemente vencido, pois termina os seus dias como anónimo e pobre ermitão, é, na óptica da narração, na sua mesma morte, o vencedor, pois o seu discurso é identificado com a palavra de Deus (SPN, 223 e 259).

O sentimento trágico que enforma a novela é a força que determina aquilo a que chamo o seu pensador monológico; ele constitui a paixão dominante do narrador/autor e é à sua luz que modela a vida e o mundo.

O absoluto do trágico revela-se incompatível com o relativismo e a lucidez implicados pela plenitude do dialogismo. 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 notemos 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.

Em *A Queda de Um Anjo* a acção decorre em pleno séc. XIX. No entanto, o confronto desta novela com *O Senhor do Paço de Ninães* parece-me





Lisboa, Paçoço Público.
Gravura do século passado.

revelador quanto à natureza do cómico camiliano, nomeadamente no que toca às suas potencialidades dialogais.

Também em *A Queda de Um Anjo* se regista um diálogo entre duas visões do mundo, uma ligada ao Portugal velho, a outra ligada ao Portugal moderno. Também nesta novela as duas mundividências são defendidas, no âmbito da diegese, por diversas vozes. Mas, e esta é uma diferença essencial em relação a *O Senhor do Paço de Ninães*, o narrador não subscreve nenhuma das duas perspectivas em jogo.

Calisto Elói é, como Rui de Azevedo, um fidalgo provinciano. Como Rui, sustenta, na sua juventude, nobres princípios de portuguesismo e moralidade. Mas, desde as primeiras páginas do livro, reconhecemos em Calisto a paródia do anjo camiliano de que o Senhor de Ninães constitui tão cabal exemplo¹⁰. Note-se, aliás, que o termo «anjo» será glosado ao longo da novela, mas sempre com ironia (*Q.*, pp. 91, 102, 200, 234, 235 e 265).

Não há pois sintonia entre o narrador e Calisto, na primeira fase da diegese — e temos aqui um primeiro foco de dialogismo.

A instâncias dos seus conterrâneos, que o elegem deputado, Calisto vai para Lisboa. Aí, o seu provincianismo e a rigidez dos seus princípios tornam-no risível. Como se sabe, de início, Calisto não cede à pressão do meio.

O que certamente o desairava era o traje. [...] Fartas vezes o advertira o abade de Estevães da necessidade de reformar o vestido, e entrijar-se conforme o costume. Calisto respondia que não tinha que entender em costumes, que não fossem, em lasitíssima frase, ruins costumes. Quanto a vestiduras, dizia que o estofa das suas era português como ele, e o feito delas era o que mais se aproximava das usanças dos seus maiores. (*Q.*, 52-53, *passim*.)

O narrador acentua, discretamente, o ridículo da personagem.

Andava o ânimo de Calisto Elói martelado pelo desejo de pôr cobro ao luxo da gente de Lisboa, sendo grande parte neste intento o haverem-lhe os dois pisaverdes do Parlamento metido a riso a sua casaca de briche. (Q., 58.)

Nesta segunda fase da diegese, alguns traços positivos são atribuídos pelo narrador a Calisto. O amor e o conhecimento da língua portuguesa constituem o primeiro de entre eles. Podemos também citar a lealdade aos seus eleitores e o bom senso de algumas das suas propostas: saneamento das finanças, construção de estradas, defesa dos direitos dos presos, etc. Mas, também nesta segunda fase, sem embargo destas facetas, Calisto é caricaturado pelo narrador.

A personagem sofre, no entanto, uma mudança radical. Ele que se assumira como «homem de outros tempos e gostos» (Q., 48) adapta-se, mimetizando o vestuário, os costumes, as ideias e a linguagem que verberara. Que o amor é a causa desta mudança, assaz o demonstrou Cristina Almeida Ribeiro¹¹. Mas este amor é repetidamente satirizado pelo narrador e temos aqui um primeiro indício da sua distanciação ante este novo Calisto.

[...] o morgado da Agra de Freimas sentiu no lado esquerdo do peito, entre a quarta e quinta costela, um calor de ventosa, acompanhado de vibrações eléctricas, e vaporizações cálidas, que lhe passavam à espinha dorsal, e daqui ao cérebro, e pouco depois a toda a cabeça, purpureando-lhe as maçãs de ambas as faces com o rubor mais virginal. (Q., 105-106.)

Calisto de miguelista passa a liberal ou, antes, a «governamental», como o narrador destaca, manifestando, mais uma vez, a sua reprovação.

Explicou a profissão da sua nova fé, respeitando as crenças políticas dos seus antigos correligionários. Disse que escolhia o seu humilde posto nas fileiras dos governamentais, porque era figadal inimigo da desordem, e convencido estava de que a ordem só podia mantê-la o poder executivo [...]. Reflexionou sisudamente, e fez escola. Seguiram-se-lhe discípulos convictíssimos, que ainda agora pugnam por todos os governos, e por amor da ordem que está no poder executivo. (Q., 243.)

Ao renunciar à sua austeridade moral, aos seus princípios «lusitanísimos», que modelo afinal adopta Calisto? O viajado, o «europeizado» Dr. Libório (Q., 67).

[Calisto] Enlevou-se nas delícias de França, e não andou por muito longe da frase arroubada do Dr. Libório de Meireles na apologia dos esplendores estranhos da Pátria. (Q., 262.)

É pois claro, para mim, que este «novo» Calisto é também alvo da sátira do narrador. No entanto, como nas fases antecedentes, ele revela alguns traços positivos — rejuvenesce, actualiza-se, ama e é amado.

Com base nestes aspectos positivos, Cristina Almeida Ribeiro¹² e Natália Correia¹³ defenderam recentemente uma leitura irónica da «queda» aludida no título da novela: Camilo em *A Queda de Um Anjo* teria feito, apesar de tudo, o elogio de um amor feliz.

Não estou de acordo com as referidas interpretações, pois Calisto não surge como personagem autónoma, animada de vida própria, num percurso de autolibertação. A submissão ao governamentalismo e a imitação da linguagem do seu adversário no Parlamento, o Dr. Libório, seriam, quanto a mim, o suficiente para o demonstrar: lembremos que este é, na obra, impiedosamente satirizado¹⁴.

Creio que são, pois, três os principais pontos de vista em diálogo na obra: o do Calisto «antigo», o do Calisto «novo» (que é *grosso modo* o dos seus adversários) e, finalmente, o do narrador — crítico em relação a qualquer dos outros.

O título afigura-se-me duplamente irónico: talvez não haja «queda» — mas porque não há «anjo». O narrador revela as facetas positivas e negativas das duas posições em confronto, distanciando-se criticamente em relação a qualquer delas. A ironia e o cómico acentuam pois as virtualidades dialogais da obra, manifestando o relativismo das mundividências em presença — sugerindo mesmo que tal relativismo é inerente a toda e qualquer mundivisão.

O exagero, a veemência, da caricatura denuncia, no entanto, quanto a mim, a nostalgia de um ideal. A comparação das novelas em estudo mostra-nos o cómico como a diametral negação do trágico. Atentemos em algumas facetas dos percursos de Rui de Azevedo e de Calisto Elói:

— Rui, fiel à sua palavra e aos seus valores, vivendo um amor-paixão que o leva à morte e ao fim da sua casa; Calisto, traindo o seu discurso e os seus princípios, vivendo um amor feliz, rodeado de filhos.

— Rui, despojado de todos os seus bens, vagueando como ermitão anónimo; Calisto, rico, deputado, recebe o título de barão.

— As sucessivas viagens de Rui (Lisboa, África, Ásia) reforçam a sua personalidade e a coesão do seu discurso; as viagens de Calisto (Lisboa e Paris) representam não só deslocções no espaço mas autêntica jornada no tempo e a abertura do seu mundo a um novo universo.

Parece-me, assim, que em *A Queda de Um Anjo* se afirma ironicamente o trágico pela sua negação — o cómico¹⁵. Afinal, o amor feliz é ainda negado nesta novela. A nostalgia do amor-paixão manifesta-se na caricatura do *happy-end* da narrativa.

As duas posições que inicialmente referi — a de Teixeira de Pascoaes, por um lado, e a de Salvato Trigo e Maria Eduarda B. Santes, por outro — talvez só aparentemente sejam antitéticas. Na verdade, se Camilo se revela nas obras abordadas como genial orquestrador de vozes da mais diversa proveniência, é, no entanto, sua a voz que domina o universo destas narrativas: em *O Senhor do Paço de Ninães*, de forma absoluta, num registo lírico e patético; em *A Queda de Um Anjo*, de forma subtil, num registo irónico e cómico — mas, nem por isso, menos actuante¹⁶. O plurivocalismo não implica, pois, nas novelas em apreço, a plenitude do dialogismo, na acepção restrita em que emprego o termo.

A conjugação do autocentrismo camiliano, tantas vezes apontado pela crítica¹⁷, com a evocação magistral de discursos outros é um aspecto da sua novelística a exigir, ainda, cuidadas análises e aprofundada reflexão, pois muitas questões permanecem sem resposta, desafiando-nos a ler e reler Camilo.

Lisboa, 30 de Dezembro de 1989.

- 1 Teixeira de Pascoas, *O Penitente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1985, p. 19.
- 2 Salvato Trigo, «Introdução», em *A Queda de Um Anjo*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983, p. 21.
- 3 Maria Eduarda Borges dos Santos, *Do Diálogo ao Dialogismo na Obra de Camilo Castelo Branco*, Coimbra, dissertação de mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1987, pp. 132 e 135. Ver também, desta autora, «O romance-folhetim, um universo dialógico», *Tellus*, n.º 17, Julho de 1987.
- 4 Edições utilizadas: *A Queda de Um Anjo*, 11.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970, e *O Senhor do Paço de Nímies*, 8.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966. Estas obras serão frequentemente referidas pelas respectivas siglas: Q. e SPN.
- 5 Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 89.
- 6 Cf. Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 113: «tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale [...]».
- 7 Ver, a propósito, T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique*, Paris, Seuil, 1981, pp. 95 e segs.
- 8 Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 102.
- 9 Maria Isabel Rocheta, *O Sentimento (de) Trágico na Novela Camiliana*, Lisboa, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 1987.
- 10 Cf. SPN, p. 47: «Rui [...] era o louco sublime, o idiota do céu, o abnegativo anjo [...]».
- 11 Cristina Almeida Ribeiro, «Sedução e mimetismo n'A Queda de Um Anjo», comunicação apresentada nas Jornadas Camilianas de Vila Real, Julho de 1989.
- 12 Cristina Almeida Ribeiro, *op. cit.*
- 13 Natália Correia, comunicação apresentada nas Jornadas Camilianas de Vila Real, Julho de 1989.
- 14 Sobre o Dr. Libório de Meireles e o seu modelo real, ver Túlio Ramires Ferro, *Tradição e Modernidade em Camilo*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, pp. 77-85.
- 15 Ver também Maria Isabel Rocheta, «O trágico e o cómico na novela camiliana: alguns aspectos», comunicação apresentada nas Jornadas Camilianas de Vila Real, Julho de 1989.
- 16 Ver Maria Saraiva de Jesus, «Aspectos da ironia e da sátira n'A Queda de Um Anjo», *Tellus*, n.º 17, Julho de 1987.
- 17 Maria de Lourdes Ferraz, «Camilo personagem de Camilo?», *Tellus*, n.º 18, Julho de 1988.



Retrato de Jorge, filho de Camilo.



No catálogo da Camiliana da Biblioteca Municipal de Sintra lê-se: «Caricatura do abate de S. Thiago de Faia, desenhada pelo filho de Camilo Jorge Castello Branco e por ele assinada.» No verso tem a seguinte nota manuscrita: «É de Jorge Castello Branco, o pobre e perverso louco, filho de Camilo Castello Branco. Deu-me seu pai» (Fábrica de Alberto Pimentel.)»

* Texto extraído do livro *Nos Braços da Exígua Luz*, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 21.

A CAMILIANA NOITE *

por NUNO JÚDICE

— Corrījamos o teu estilo, minha plácida Ana, dizia Camilo. Ana enchia duas tijelas com tinta vermelha. «O sangue dos teus cões.» Nas escadas, Jorge uivava. Camilo acendia o charuto de Ana e deitava as mãos aos olhos. — O fumo, não suporto o fumo. Estendia os braços para uma resma de papéis. — Saíam, saíam, gritava não se sabe a quem, não se sabe porquê. Ana despia-se: Escrevo melhor, Camilo. Jorge subia à árvore frondosa, sob a qual um cavalo arreado esperava. As mais vulgares suposições do seu cérebro interrompido realizavam-se subitamente. Era um pássaro, era um corvo. Levava a mão ao ouvido direito e ouvia o mar. Olhava o umbigo e via o infinito. Ana, nua, ia para baixo da árvore e montava no cavalo. — Esporeio-te de romântica convicção. A própria música do vento adquirira esse aspecto trágico do amor irrealizado. Mas se tudo se interrompesse, se a terra interrompesse o seu curso, repetia Camilo. Nada, ainda, se verificava pela primeira vez. Um vago desejo de nada entrava no jogo de possibilidades formulado por Jorge. — Pai, pai, o estranho apelo desse teu mundo perturba-me e dói-me. Via Camilo, de mãos nos ouvidos, a esvair-se em sangue. Não precipitei o teu tiro final, dizia Ana, à beira do corpo. — Fez-se a tragédia. Antes ouviu-se o choro de duas mulheres. Pouco depois, um navio sulcava o campo. — Ó sangrento arado, disse Jorge.



em um ^{meu} Amigo e collega.

... Stefan de gratidão as mi-
nhas estrogadas costellas, as pessoa-
as, pela fida e gentilissima letura
que Francisco de tão credito qto
aligeo arte de ^{ca} na Alvorada.

Fez-me o meu querido amigo
invejar os meus rijos antepassados
q' invocavam as costellas em
aco e toracinho. Quando contemplo a
meu arcabois e a comparsa de ferrug
cuas toracias di' aquelles selvagens,
admiro a sapientissima providencia que
dus pulsos de bronze a uma geracao q'
estrogulava sarracenos, e musculos de
algostão em rama a mim que, ha 3
seculos, me entretenho a matar mos-
cas. E um creio que matando mos-
cas, sou mais christão e mais socialista
do que os barbaros Botellos matando
aguarinos. Abraça V. Ex. o seu am.
6-10-1885 Camillo Castello Br.

Carta de Camilo a José Azevedo e Meneses, agradecendo-lhe bem-humoradamente
um artigo de carácter genealógico publicado n'A Alvorada.



No centenário do nascimento de Camilo, António Balão publicou, na imprensa da Universidade de Coimbra, três ensaios já hoje praticamente esquecidos. Pela sua originalidade, transcrevemos a seguir, na íntegra, o primeiro desses ensaios.

O SANGUE ISRAELITA DE CAMILO

O SANGUE ISRAELITA DE CAMILO

*Notícia inédita e tal respeito —
Como se seus ascendentes de sangue hebreu
se defendessem da inquisição*

Quem assista na ascendência paterna de Camilo Castelo Branco depara na sexta geração em linha recta masculina, com o avôengo Domingos Rodrigues Pinto.

« Domingos Rodrigues Pinto, escreve o sr. Azeredo (1), era filho de um almocreve e de uma tendeira de merce-

(1) *Arquivo Histórico Português*, V, pág. 174.
Vide as referências respectivas.

6

nária e lhe próprio tencou nos começos a profissão de mercador de loja. É o que consta a seu respeito da habilitação que para a ordem de Santiago fez Martin Machado Pinto em 7 de Dezembro de 1646. Os avós d'este tinham sido officiaes mecañicos, confirma a carta de hábito passada em 3 de Junho de 1647, defeito de que o neto foi relevado. Domingos Rodrigues Pinto foi, pela revolução de 1640, elevado a funções de relativa importância e praticou serviços que deram jus a recar a acção d'elles em seu filho Martin, como menciona o alvará de dms acima por que se lhe faz promessa de 20000 réis, annua. As suas acções não ficaram no escuro. Naquelle alvará, mencionam-se os relevantes serviços « que seu pay Domingos Roiz Pinto fez a sua costa nas fronteiras da mesma provincia (Trás-os-Montes) desde o anno de 641, em preço de capi-

7

tão achando-se na expugnação e d'eliberase de muitos lugares de Castello, no acontecimento de Vila de Rey, recontros que corre com o inimigo e incendio de outros lugares circunvizinhos a elle e mais rebatos que corre em que sempre foi dos primeiros e condezir juntamente para aquella fronteira monicoms e servir algum tempo de pagador da gente da guerra assistido com seu credito e dinheiro por vezes para que por falta d'elle não percessa meu serviço e em todo o mais que tocava a elle obrar com zelo e diligencia.»

Mais adiante continua o sr. Azevedo: «Resumindo os elementos transcritos, achamos que Domingos Rodrigues Pinto nasceu de pais modestos, mas que lhe legaram provavelmente bens de alguma consideração angariados pela profissão de almocreve, que ao tempo da revolução de 1640 estava estabele-

8

cido em Vila Real com loja sua, o que o não impedia de se alistar no exercito, levantando talvez uma companhia de que era capitão; que no exercito não esqueceu a sua habilidade nos negócios, adiantando dinheiros e crédito em favor da causa nacional; e finalmente que antes de terminar a guerra ou nos intervalos voltou a sua terra onde exerceu cargos electivos de indauctivel importancia local. Esta foi a sua carreira pública.»

Tão accentuada habilidade para os negócios denuncia a liguia e sangue israelita correndo nas veias de Domingos Rodrigues Pinto, assim como o denuncia tambem aquella fustidica alicinha que lhe imposeram do *Mardo*. A propósito de tal familia — como quem d'outra familia de grande romancista do *Judeu* — depara-se-nos numa miscellanea de inquisição, actualmente na

9

Torre do Tombo, o seguinte curioso e desconhecido documento. El-lo:

MARRIENS DE VILLA REAL

Pedro Alvarez Gallego, e sua mulher Felipa Diaz ex un. (sobrinha nova) intemos, moradores na rua nova de Villa real, fregraria de S. Domingos, e Matadotes levara (do anno trezeas e quatro rios. Destes nasce Manuel Lobo Machado, que foi muito rico, e teve tres filhos, e haute sobrinha nunoigo; e haute filha no ymo, elle de haute das ditas filhas, que toda casario com los gentis, em razão da muita riqueza que tinham, chamarlo Pedro Machado de Mesquita.

Este Pedro Machado casou com haute filha da Amara, d'esta não teve filhos, por em a dita Pedro Machado casou com haute filha da Amara sua sogra, que era natural da Fregraria do Bico, da Comarca de Villa real, de cujos partes nasceu Pedro Machado de Mesquita, estudante de Colhebra, este não se casou, nem casou, e tambem nasceu Isabel Machada.

Esta Isabel Machada casou com Domingos Roiz Pinto que era engritado, e de alicinha

o *Marrão velho*; destes nasceu Martinho Machado que casou com Maria Botelho *(cristã)* velha, irmã de Antonio Botelho Borges, o *zago*. Destes nasceu Antonio Machado Botelho, que casou com Maria Botelho, sua prima, por ser filha de João Boiz Pinto. Destes nasceu João Correa Botelho, que casou com Maria de Souza *(cristã)* velha. Destes nasceu o Padre Luiz Correa Botelho *Parrucho de S. Pedro*, e commissario do Santo Officio, e D. Maria Isabel casada com Antonio Botelho Familiar do Santo Officio, e outras mais filhas.

O pedrão Antonio Botelho Correa he filho legitimo de Domingos Botelho de Alfauzeca e de D. Joana Botelho, o dito Domingos Botelho era filho de Martinho Machado, e de Maria Botelho, sua *(cristã)* velha, porém ella 5.^a nome do dito Pedro Alvres Gallego *(cristão)* novo leuista, e a dita D. Joana Botelho, mulher do dito Domingos Botelho, e may do dito Familiar, era *(cristã)* nova, por ser netá de Gaspar da Roca, e de sua mulher, que querendo esse ordenar hum filho chamado Antonio Botelho, veyo ao cruzeiro de Villa real, cito na rua de S. Pedro, e ali perante muitas pessoas,

que andavam de passosy, disse a dita Gaspar da Roca estas firmes palavras:

— Eu quero ordenar meu filho Antonio Botelho, e quero dispensado, quem andar que elle tem mais de hum 2.^o de *(cristã)* novo, diga-o, que se tanto me dá dispensado em muito como em pouco—

Ao que he respondido hum dos circuntantes: heu dispensado vós, porque não tem mais de hum 2.^o.

E do dito Gaspar da Roca nasceu o dito Clerigo dispensado e Andre Botelho, Pay da dita D. Joana, casada com Domingos Botelho de Alfauzeca, e antes Pays do dito Antonio Botelho Correa, familiar, e de hum seu irmão Joseph Botelho de Alfauzeca, familiar, que por Pay, e May contemporaneamente nesta terra, e sendo livre, são *(cristãos)* novos. Tanto assim que hum Tio destes irmãos do dito D. Joana, chamado Andre Botelho, sendo Clerigo, ordenado em Sé vagi no fim da outra guerra, disse em huma occasião no lugar de Trepça, immediato á dita Villa, que ninguém se fizesse em *(cristão)* novo, que ella, pelo seu sangue que tinha, poucas vezes dizia Missa que heu não deesse na vontade meter a botia,

MELLO

depois de consagrada, debaixo dos pés, e que disse diante de varias pessoas.

Treze mais o dito Gaspar da Roca heu filho, chamado Gonçalo de Lemos, Avô de Francisco Botelho Mousico, familiar do Santo officio, que tem o mesmo, que o dito Antonio Botelho Correa, seu Primo, por ser filho de Christovão de Menezes, e de D. Bernarda, que se Avós são os mesmos por huma via, e outra. E o Vigário de Galla fca, Notario de Santo officio, tem o mesmo de *(cristão)* novo, que tem os descendentes do Gallego, por ser seu descendente por linha recta, assim, e da maneira, que tem o Vigário de S. Pedro, Luiz Correia Botelho, etc. (1).

Como se vê remonta a genealogia atrás — com segurança o podemos afirmar — ao último quartel do século xv.

Aquella Gallego, troço de tal dinastia judaica, explica porventura o filho de

(1) Thes de Trench, *Códex 136 do Santo Officio*, p. 178.

um estúpido hebreu dos expulsos por Fernando e Isabel que ganhasse o pé — como tantos outros — na provincia transmontana, onde também foi baptizado em pé.

Foi pois Domingos Rodrigues Pinto o *Marrão velho* e o seu filho Martinho Machado Pinto, quinto avô de Camilo Castelo Branco, figura tão predominante em Villa Real que chegou a ser seu representante em cortes, nas immediatas posteriores á revolução de 1640 (1).

Deixemos porém essas cavalarias de Cristo enobrecidos á pressa para só atentarmos no sangue israelita destes antepassados do grande romancista. Não os Domingos Rodrigues Pinto era *cristão-novo* como também o era sua

(1) Thes de Trench — *Portaria do Reino*, l. II 334, e.^a

consorte Isabel Machado, descendente directa de inteiros cristãos-novos lhos em Vila Real havia três gerações, como se lê na secretíssima informação inquisitorial arca, da qual aliás diverge a informação dum commissario do Santo Officio adiante referida. Debalde a sua *popul* os apontava como judeus; e éo dessa vez era abafado pelas pessoas de familia que dentro da Inquisição não deixavam respirar qualquer pequena denuncia contra os do seu próximo sangue. É ver:

Em 30 de Julho de 1668 foi despachado o requerimento em que João Taveira Botelho, abade de Goyães, filho de Francisco Botelho de Magalhães e de D. Maria Teixeira pedia o lugar de commissario do Santo Officio, vago pela aposentação de seu tio paterno, L.^o João Correia de Mendonça. Alegava tambem que seu tio materno

Belchior Taveira de Macada era familiar do Santo Officio. Foi-lhe passada provisão em 4 de Maio de 1669 (1).

Em 25 de Agosto de 1682 foi despachado o requerimento em que o P.^o Damaso Botelho de Queiroz, abade da igreja da Comizela, pedia o lugar de notario. Era filho de Francisco Machado de Queiroz e de Irina Correia Botelho; neto paterno de Francisco Machado Pimentel, familiar do Santo Officio e de Maria Queiroz Veloso e neto materno de Antonio Botelho Borges e de Filipe de Barros.

Feita provisão em 25 de Setembro de 1683 (2).

Em 4 de Maio de 1685 era informado o requerimento em que Francisco Machado Botelho, neto de Domingus Ro-

(1) Livro do Tombo — Idem. — 66, 29, 2.^o f.^o

(2) Livro do Tombo — Idem. — 66, 29, 2.^o f.^o



drigues Pinto, requereu para ser familiar do Santo Officio. Sabem qual o commissario inquiridor das testemunhas e informador? O atrás referido João Taveira Botelho.

Alega logo de entrada o requerente a sua qualidade de cavalleiro professo de Christo e moço da câmara de El-Rei e de gureo dum familiar do Santo officio. E, para prevenir hipoteses, enumera os seus inimigos capitais e de seus parentes. Nada menos que vinte e cinco a trinta pessoas...

Mas não contente com isso vem o referido commissario cobri-lo. Da sua pouca limpeza de sangue noticia alguma; se algum rumor em contrario se rega e por ódio. Insistiu de inquisição de Coimbra, mas o astuto commissario, embora sangrando-se em saúde pois confessa *ter algumas vezes de parentesco com esta guree*, defende a todo o

trazzo o puro sangue de Isabel Machado Malraça, mulher do mesmo conhecido Domingos Rodrigues Pinto, egarrando-se denodadamente aos raiços, feia, familiares e commissarios que conseguem, não sem custo e no fim de dois annos de luta, empunar aqueta letifera fama que tanto abruçava os noivos avós da era de 1600.

Para mais, alegava Taveira Botelho, e a este argumento final não havia que responder, Domingos Rodrigues Pinto *fyra algũa prço e detivera os prços em sua casa até se rematarem e sandam commissario avia de fur estas deliquencias de pessoa que viveia qualquer fama* (1).

Em 14 de Janeiro de 1695 foi despachado o requerimento em que João Correia Botelho, filho de Antonio Machado Botelho e de Helena Botelho da

(1) Archivo Hist. Port., V, 25.

Masquiza, requeria para ser familiar do Santo Ofício. Eram seus avós paternos: Martin Machado Pinto e Maria Botelho; avós maternos João Rodrigues Pinto e Filipa Correia.

Quem, como comissário, deu informação a seu respeito foi o comissário João Taveira Botelho. Foi a seguinte:

Além da informação que aqui extra-judicial com todo o segredo também conheço muito bem a João Correia Botelho, natural e morador nesta vila. Já conheci a seus pais e avós paternos e avó materno, que foram todos moradores nesta vila; conheço a Francisco Machado Botelho, morador na cidade do Porto, familiar do S.^o Ofício, irmão irmão de António Machado Botelho, pai do sobredito João Correia Botelho, como também conheço o p.^o João Correia Botelho, senhor de Parada de Cambás e a seu irmão o p.^o José Correia de Masquiza, assessor em casa do senhor cardeal que Deus tem em gloria, irmãos da mãe do sobredito João

Correia Botelho, ao qual tudo por christão vejo muito tempo de toda a infante nação, capaz de toda a honra que V. S.^a lhe feir porque tem todas as partes necessarias para servir o S.^o Ofício de familiar, assim na capacidade, boa vida e costuma, como também é abastado de bens patrimoniaes, conheço também a Maria de Sousa de Azevedo, mulher do sobredito João Correia Botelho, irmã leutra de D.^o Fr. Francisco Vieira, religioso de S.^o Agostinho qualificador de S.^o Of.^o de que não se lembra ... e de Março de 1698.

João Taveira Botelho.

Teve parecer favoravel em 1698 (1).

O requerimento de António Botelho Correia, para familiar foi despachado em 7 de Fevereiro de 1702. Era filho de Domingos Botelho da Fonseca, cavalleiro de Cristo e de D. Joana Botelho de Lemos, neto paterno de Martinho

(1) Títulos do Tombo, n. 30 — João — a.^o 93.

Machado Pinto, cavalleiro de Santiago e de Maria Botelho da Fonseca e neto materno de Sebastião Borges de Lemos e de Helena Pinto da Fonseca. Informando dizia o respectivo comissário:

... Pela parte de sua mãe D. Joana Botelho de Lemos pedente sem fama que era christão novo, mas que esta fama elle entendiam era falsa e de si para si tinham era limpo e nada tinha de christão novo porque pela parte de seu avó materno donde sem fama dizem nascem que era Gaspar da Rosa tivera muitos ascendentes e descendentes clrigos, frades e beneficiados, que eu alguns conheci, e que esta fama he parecia ser sem origem e ser vaga e que entendiam o informado, António Botelho Correia, era limpo christão velho e eu assim o entendendo supponho pelo mais avós assim paternos como maternos e limpo, de limpo sangue, sem raga de alguma infante nação em.

Realmente algumas testemunhas affirmaram que pelo avó materno, Sebastião

Botelho de Lemos, ticha fama de christão novo, mas o comissário não acreditava, como vimos tinha já feito com o outro familiar Francisco Machado Botelho.

O requerente alegava ser irmão letrado do José Botelho da Fonseca, familiar do Santo Ofício, filho de Domingos Botelho da Fonseca também familiar. Casou com D. Maria Isabel Botelho, filha de João Correa Botelho, cavalleiro de Cristo e familiar e de sua mulher D. Maria de Sousa. Passada carta de familiar em 24 de Novembro de 1710 (1).

José Botelho da Fonseca, filho de Domingos Botelho da Fonseca e de D. Joana Botelho; neto paterno de Martinho Machado Pinto, cavalleiro de Santiago e de Maria Botelho da

(1) Títulos do Tombo — Mh. Botelho — n. 45, 6.^o 99.

Fonseca e neto materno de Sebastião Borges de Lemos e de Helena Pinto da Fonseca requereu para ser familiar e foi despachado o seu requerimento em 18 de Janeiro de 1704.

Nenhuma testemunha se referiu à sua fama de cristão-novo. Feita carta de familiar em 1 de Dezembro de 1704 (1).

Em 13 de Janeiro de 1705 a Inquirição de Coimbra mandou proceder a informações por causa da limpeza de sangue de Francisco Botelho Monteiro que pretendia ser familiar do Santo Offício, pois já em 18 de Janeiro de 1704 havia o Conselho Geral despachado o seu requerimento: era filho de Christovão de Mattos Lucena e de D. Bernarda Botelha; neto materno de Gonçalo de Lemos e de Helena Bacelar, aquele irmão inteiro de Sebastião Bor-

(1) *Tôra de Tombo* — lib. — n. 14, fol. 247.

gna, avô materno de José Botelho da Fonseca, familiar do Santo Offício.

Familiar por carta de 2 de Junho de 1706 (1).

Em 30 de Outubro de 1709 era despachado o requerimento em que o P.^o José Botelho da Fonseca, natural de Vila Real, filho de Manuel Ribeiro de Figueiredo, natural do conde de Provençães e de sua mulher Maria Botelho da Fonseca, natural de Vila Real, neto materno de Antão Machado Botelho e de sua mulher Helena Botelha, ambos naturais de Vila Real, pedia para servir de notário da Inquirição. Procedendo-se à inquirição de testemunhas declarou a primeira que os avós maternos eram pessoas nobres, sendo até a mãe do habilitando irmão inteiro do familiar João Correia Botelho.

(1) *Tôra de Tombo* — Habilitação do Santo Offício — Praxaria — n. 74, n.º 795.

Foi-lhe feita provisão de notário em 6 de Agosto de 1711 (1).

O P.^o Luís Correia Botelho, abade da igreja de S. Pedro de Vila Real, requereu para ser comissário do Santo Offício, alegando que o tinham sido seus tios Rev.^o João Taveira Botelho, abade de Goytes e Damaso Botelho, abade da Cumieira. Despachado o seu requerimento em 7 de Junho de 1711, declarou ser filho de João Correia Botelho, cavalleiro de Cristo e familiar do Santo Offício e de D. Maria de Sousa, irmã do P.^o M.^o Fr. Francisco Vieira, lente da Universidade e qualificador do Santo Offício.

Foi-lhe feita provisão de comissário em 30 de Março de 1712 (2).

Tal era a lista, porventura incom-

(1) *Tôra de Tombo* — Hab. do Santo Offício — José — n. 20, n.º 123.

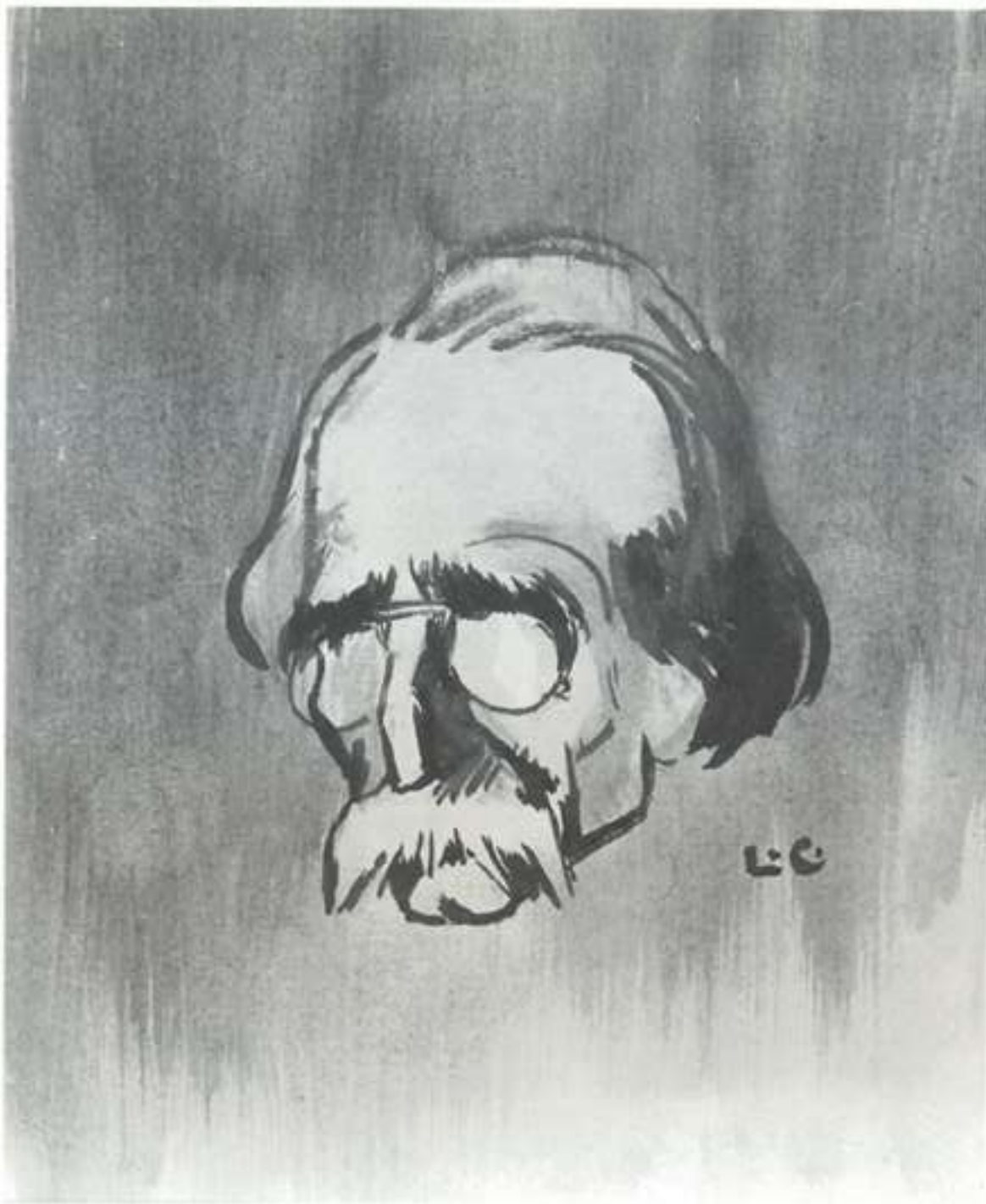
(2) *Tôra de Tombo* — lib. — n. 14, fol. 253.

pleta, em todo o caso suficiente, das setenta e poucas pontas da expertise dos Botelhos de Vila Real, a capitulo dos primeiros indícios de acção no Santo Offício coimbrão.

Pelas mãos dos notários de Coimbra passaria a delação, o comissário de Vila Real daria informações, convenientemente adoptadas e despidas das arestas da *créd-meur* e os familiares teriam o cuidado de prevenir os culpados com a antecipação devida para fugirem aos esbirros inquisitoriais.

De tal forma pois escaparam os antepassados israelitas de Gemão à vigilância inquisitorial durante o último quartel do século xvi e todo o xvii. E digam depois disto se não é verdadeiro o proloquio popular:

Para além do Marão mandam os que lá estão...



Caniló visto por Leal de Cómars.



Diário de Notícias
o jornal de quem decide
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO PERMITIDA A RECOMERCIALIZAÇÃO

LIVROS NA PRELO

Diz algures Pessoa que há três tipos de literatura, a de sempre, a de hoje e a de nunca. Grande parte da que se publica é, sem dúvida, literatura de nunca — como, sem que possamos indicar qual exactamente, muita da hoje publicada é literatura irremediavelmente de ontem. O que vem a dar no mesmo.

O que conta, enfim, é o desejo de ler, o mundo descoberto no vivo das palavras, que a capa do livro não veda: no sentido literal, será essa a literatura de hoje. De que é exemplo o romance *Fora de Horas*.

Claro: nenhum prazer é inocente. Há sempre gostos, expectativas, compromettimentos. Incisões, indecisões. Talvez só os primeiros de todos os livros que nós lemos, exercitando uma velocíssima capacidade, os tenhamos lido em completa aceitação. Assim, a respeito de *Fora de Horas* se erguem altas colunas de objecções, se riscam em sublinhados ferozes as metáforas banais, ou de construção demasiado amparada, como se estivéssemos sempre num filme de Jerry Shatzberg, Mike Nichols ou, na melhor das hipóteses, John Cassavettes.

O prazer, além disso, educa-se, expande-se. Já não é só o acto de ler que o desperta, é a confirmação ou rejeição que faz dos princípios e hábitos que a ele estão apegados. E posso, então, tirar prazer da própria provocação dos meus gostos, ou, supremamente, da noção de que nenhum gosto, meu ou de outrem, consagrado ou em voga, foi tomado em linha de conta na escrita de um texto que irrevocavelmente existe, solto de vassalagens, referências, alibis, truques.

É disso que falo (talvez) se o defino como «original» ou «sincero». Claro que não direi tal coisa a respeito deste romance: demais sabemos que, salvo o génio, quanto mais sincero menos original.

Há, ainda, em toda a leitura uma saudade da inocência. Se a condição do prazer é não se subordinar a uma grade de opções, mas ser ilimitado, capaz da descoberta, atingível no alvo por um olhar capaz de ver, então ler é como participar na génese de um mundo.

O mundo desta ficção é emocionante. E a razão disso tem uma base técnica. O estilo em que se escreve é sacudido, trôpego, de frases ou meias frases escandidas por pontos finais constantes. É uma fórmula brutal. O ritmo da respiração torna-se entrecortado, as frases surgem fragmentárias, em torrente. Já o ritmo de toda a prosa é mais rápido que o da poesia, por muito que, às vezes, as suspensões e os enovelamentos da sintaxe obriguem a interromper a leitura para buscar o começo da frase, ou investigar o seu sentido. Mas neste romance não há nenhum problema de sentido. E, quanto a sintaxe, estamos no grau zero. Faz-se tão simples quanto pode ser. Reduzida à colagem de proposições.

Mas esta pulsação ultra-rápida, de batimentos bruscos, em ápices, junta-se, por um feliz acordo, ao mando de que as palavras falam, e a cuja génese assistimos, como um castelo no ar. E que é feito do ensimesmamento absoluto, do embalo cego, da doença, da decepção a que se chama vida, do abismo colorido de *whisky*, da noite aberta, da América dos filmes, das

Paulo Castilho

FORA DE HORAS

Romance

Lisboa, Contexto, 1989

drogas à mistura. E o acordo entre o estilo e o mundo, entre o artificialismo (isto é, a artificiosa simplicidade) do estilo e a des-realização do mundo (que faz figura de ser *verdade*) tem, finalmente, uma total limpidez objectiva.

O desarticulado discursivo é analítico, mostra um desarranjo. E não é só a fala «interior» dos personagens postos em risco, mas fala de um mundo de que as suas, e as dos outros, palavras já não sabem nem dar conta nem dar-se conta.

Assim, o discurso, sempre colocado na cabeça de um personagem que, por exemplo, está perdido de bêbado, não perde a fluidez ática que é sempre a sua, porque aquilo que o leitor «vê» não o é pelos olhos do personagem, como em Joyce ou Faulkner, mas sim pelos olhos de uma espécie de narrador neutro, que inteiramente, com simpatia, se cola aos mínimos movimentos do personagem. As circunvoluções em que este se vai desagregando, parecendo que se purifica, não põem em perigo uma clarividência sempre preservada, como um trilho à beira do abismo, associada à instância da narração. Não há narrador separado dos personagens, mas há uma zona romanesca de ambivalência, indecível, em que a presença de um universo é dobrada pela própria marcha do discurso que o conta. É, numa imagem, como a câmara de filmar fantástica que fosse capaz de ver e ouvir o interior de uma cabeça.

Torna-se, por isso, um elogio do romance o mais generoso que é possível. Ou seja, é uma utilização, à sua máxima velocidade, de uma máquina que usa as palavras. A imaginação,

Não falo da fantasia. Tão cara à recente ficção portuguesa. Mas da imaginação como modo de amostragem e de investigação do mundo, da imaginação como caminho.

O romance pode descobrir, pelos seus meios, que a relação entre os homens não é só uma leitura de signos, mas também a escrita de uma energia. Escrita que tem sujeito, a cada vez pessoal e intransmissível. Mas que, por isso mesmo, é um acto colectivo de circulação de intensidades. Escrita de outra coisa, que por ela se manifesta.

Fernando Cabral Martins

Eis um texto de Ontologia, denso, compacto, talvez um pouco pesado, no qual se pretende avançar a noção de *In-between* (o que «está entre as coisas», o «estar entre») como categoria do pensar. A sequência dos capítulos:

- I — Percepção e pensamento;
- II — A percepção e a natureza das relações;
- III — *In-between*;
- IV — Entre palavras;
- V — A nuvem do saber;
- VI — Intersubjectividade, História e Ética;
- VII — Entre desejo e decisão, entre decisão e acção;
- VIII — Um tratado sobre Noologia;
- IX — O mundo de *feeling*;
- X — Formas de conhecimento estético, dá uma ideia incisiva da perspectiva e da densidade do ensaio.

A atitude do Prof. Asenjo é, pois, um método envolvente e variacional, mas distinto do método husserliano. Uma qualquer ideia ou conceito é aproximada, de forma convergente, pelas relações que «estão entre» as coisas, a realidade. A dificuldade descreve-a o autor no prefácio, p. IX, como: «Este trabalho introduz um novo conceito: *in-between*. Mas descrever as suas áreas de aplicação é como um peixe a tentar descrever o mar; o domínio do *in-between* é difícil de focar, mas sustenta-nos a todos, pois estamos no seu meio (interior).» Trata-se pois de um método de repensar totalmente a (compreensão da) realidade, em que uma visão axiomatizante, baseada na unidireccionalidade (*arrote*) das relações, ligada à definição (*ensembliste*) de Wiener, é substituída pela multidireccionalidade das relações que são o instrumento funda-

mental da intelecção — eis uma revisão importante da actual forma unidireccional da relação (de Bradley, Russell e Moore). Curiosamente, mas em perspectiva grandemente diferente, vem há longos anos a tentativa, ligada a Churchman e a Saito, de definição circular, que estrutura globalmente um agregado de conceitos interligados pela trama das suas relações (unidireccionais) recíprocas, o que, por vezes, se encontra nos «Elementos» de Euclides.

Mas esta visão *in-between* orientada leva a uma historicidade global, pela pluralidade das relações (multidireccionais) que envolve no assassinato de César o idealismo (republicano) de Bruto, a inveja de Cássio e séculos de tradição romana (p. 102). Eis o que dá, desde logo, uma limitação: a impossibilidade de captar todos os «estar entre», ao menos no passado. É «o peixe a descrever o mar» que aqui, no Atlântico Norte, *não* pode correlacionar-se com o Pacífico distante. De resto, a análise do crítico de arte (p. 25) com o papel (consciente) da teoria e o peso (subconsciente) da experiência marca a dificuldade dessa globalização.

Esta envolvente dialéctica totalizante, procurando tudo o que «está entre», torna-se impossível e a demarcação de domínios de procura, isolados, que se recortam artificial mas operacionalmente, torna-se um espartilho necessário.

O *in-between* é, pois, no cruzamento múltiplo dos caminhos, encontrado indirectamente por recusas e aproximações (cap. III, *In-between*, especialmente pp. 44-45); Stonehenge não é senão o que «está entre» um amon-

F. G. Asenjo

IN-BETWEEN An essay on Categories

Center for Advanced Research
in Phenomenology
and University Press
of America,
Washington, D. C.,

xii + 170 pp.,
ISBN 0-8191-6922-6, 1989.

toado (especial) de pedras (talvez!) sem sentido que apenas o encontram nesse pensar que algo «está entre»; a própria variação das interpretações do monumento megalítico ao longo dos tempos foi fazendo variar o *in-between* de Stonehenge.

Um pouco discutível, mas importante, é a visão limitativa ou relativizada da percepção que aparece condicionada à (in)capacidade dos homens, insensíveis a sinais a que os insectos e aves o são (p. 19). Como defensor do racionalismo científico, penso que a sofisticação progressiva da aparelhagem ultrapassa, degrau a degrau, as limitações humanas directas; mas o que «está entre» esta ultrapassagem é também um problema ou, talvez, um meta-problema.

Este ensaio está também marcado de um certo psicologismo: as vibrações como origens de categorias sociais (p. 7), o refazer do «cogito» cartesiano (pp. 30 e 58), o figurativismo de citação do texto de Hadamard da *The Psychology of Invention in the Mathematical Field* (p. 85).

A análise dos *feelings* (cap. IX), e em particular de IX.3 (*Between in-between*) (p. 139), mostra, a propósito da sua explosão, a necessidade de uma tendência unificadora ou contractiva dessa multiplicação, pelo encontro de um fio condutor.

O tema da indução, tanto do interesse do autor, que a centra na dualidade caos/ordem (Gosseth referia já na *Science et Loi* que eram noções conjugadas as da dualidade lei/acaso — note-se a ordem invertida), é vagamente afluído. É pena que tal tenha acontecido, pois o Prof. Asenjo tem bastante a dizer sobre a (sua)

perspectiva da indução, em visão totalmente diferente da de Popper, de Russell, dos positivistas lógicos/filósofos analíticos, etc.

Creio ter dado, nestes comentários dispersos mas algo convergentes, uma ideia do interesse da leitura e do estudo do denso *In-between/An essay on Categories*, embora muito tenha ficado por dizer. É um livro de síntese, longamente meditado, baseado na experiência adquirida e no estudo profundo, que muito honra o autor.

J. Tiago de Oliveira



OCEANOS



BARTOLOMEU DIAS

O CAPITÃO DO FIM

RETRATOS DE ISABEL - IMAGENS DE UMA IMPERATRIZ

PALÁCIO ALMADA-CARVALHais - UMA RUÍNA LISBOETA

MARÇO • 1990 • TRIMESTRAL - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses
N.º 3 • 1990

«Graficamente, a maqueta é agradável e limpa. Em termos de conteúdo, a estratégia adoptada é a mais inteligente».

EXPRESSO, 30.12.89

N.º 3
JÁ À VENDA

EDIÇÃO



COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES

DEBATE PRELO



1 - Outubro/Dezembro 1983

SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL: INQUÉRITO

Jorge Borges de Macedo, José-Augusto França e Eduardo Lourenço

SOBRE A EXPANSÃO: ENSAIO

O problema do conhecimento na «Sphaera» de D. João de Castro
por *Luís Filipe Barreto*

«Vi claramente visto» ou Camões e D. João de Castro
por *Vasco Graça Moura*

A esfera armilar: génese e evolução
por *Ana Maria Alves*

Mudança na Etnologia
por *Joaquim Pais de Brão*

Romance do infeliz sucesso
por *Leandro de Andrade*

Romance de D. Sebastião anónimo encontrado
por *Almeida Faria*

O azulejo: a mão e o mar
por *João Fátela*

O «Julgamento das Almas»
por *Dagoberto L. Markl*

LIVROS NA «PRELO»

Dois poemas
por *Sophia de Mello Breyner Andresen*
Virtudes do texto, vícios da edição
por *Francisco Contento Domingues*



2 - Janeiro/Março 1984

Reflexões sobre «a crise da identidade nacional»
por *José Fernandes Fafe*

Sociedade e economia na Lusitânia do séc. II a. C.
por *José Manuel Garcia*

Economia em Portugal no século XVIII: aspectos de mentalidade
por *José Esteves Pereira*

Iconografia da morte e ressurreição de Cristo: desvios heterodoxos em dois painéis do antigo retábulo da igreja de Jesus em Setúbal
por *Pedro Gomes Barbosa e F. A. Baptista Pereira*

A lógica do cultural: uma introdução à História da Cultura
por *Luís Filipe Barreto*

INÉDITOS PESSOANOS

Emília Nadal: a arca e a fábula. Um ciclo de trabalhos dedicado à obra de Fernando Pessoa
apresentado por *Vasco Graça Moura*

Cartas de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro
apresentadas por *José Bianco*

LIVROS NA «PRELO»

Sobre as «Religiões da Lusitânia»
por *José Manuel Garcia*



3 - Abril/Junho 1984

ENTREVISTA

Um erro que vem da Geração de 70
entrevista com *J. S. Silva Dias*

ENSAIOS

Místicos, veneráveis e hereges. Para o
estudo da religiosidade portuguesa no
séc. XVII
por *Paulo Guimarães*

Raios de extinta luz: um título envenenado
por *Ana Maria Almeida Martins*

Fenomenologia do cultural: uma introdução
à História da Cultura
por *Luís Filipe Barreto*

DOCUMENTOS

Um texto esquecido de Alexandre Her-
culano sobre lavoura
por *José Manuel Garcia e Jorge Custódio*

LIVROS NA «PRELO»

«Peregrinação»: a sátira e o resto
por *Rebeca Cazé*

Uma historiadora: Virgínia Rau
por *José Manuel Garcia*



Número especial dedicado
a Eduardo Lourenço

Colaboraram neste número:

Eugénio de Andrade
Vergílio Ferreira
Eugénio Lisboa
José-Augusto França
Almeida Faria
Fernando Gil
António Ramos Rosa
Sophia de Mello Breyner Andresen
Maria Alzira Seixo
Miguel Tâmen
Eduardo Prado Coelho
Mário Cláudio
Manuel Maria Carrilho
Luís Filipe Barreto
Joaquim Aguiar
Agustina Bessa-Luis
Mário Braga
Urbano Tavares Rodrigues
José Blanc de Portugal
Maria Velho da Costa

Incluindo uma entrevista
e páginas inéditas
do diário de Eduardo Lourenço



4 - Julho/Setembro 1984

ENCICLOPÉDIAS

O «modelo» enciclopédico e as suas varia-
ções
por *Alfredo Salsano*

Postscriptum, 1984
por *Alfredo Salsano*

As enciclopédias medievais
por *José Mattoso*

O sonho de Diderot
por *Irene Maria Ferreira*

A paixão de coleccionar em Walter Ben-
jamin
por *Maria Filemema Molder*

ENCICLOPÉDICO EM PORTUGAL

Natureza e expressões do saber
por *José Esteves Pereira*

Ribeiro Sanches e o poder do saber
por *Luís Filipe Barreto*

Enciclopédico e anti-enciclopédico
por *José Luís Lisboa*

ACTUALIDADES INCM



Número especial
dedicado a Jaime Cortesão

APRESENTAÇÃO

Relance sobre a vida e a obra historiográfica
por *Joel Serrão*

«A Morte da Águia»
por *António Coimbra Martins*

Um prosador desconhecido
por *Urbano Tavares Rodrigues*

Principais dados biográficos

DOCUMENTOS

Cartas inéditas de Pascoaes a Cortesão

Jaime Cortesão e a Maçonaria (1911-1920)
apresentação de *José Esteves Pereira*

CORTESÃO HISTORIADOR

A teoria da História de Jaime Cortesão
por *Jorge Borges de Macedo*

Em torno dos fundamentos da formação de
Portugal
por *José Manuel Garcia*

CORTESÃO E O BRASIL

A conquista de Angola pelos Holandeses.
Estudo histórico-geográfico
por *Max Justo Guedes*

O «mistério» das Bandeiras
por *Nanci Leonzo*

No IV Centenário da cidade de São Paulo
por *Daisy Aparecida Oliveira, Liliane S. L. Barros e Celina Yoshimoto*

Cortesão no Instituto Rio Branco
por *Maria Beatriz Nizza da Silva*

Escritos semi-inéditos
por *João Alves das Neves*



5 - Outubro/Dezembro 1984

ENSAIOS

«Dizeres do povo» de Corrêa d'Oliveira e
uma carta inédita de Fernando Pessoa
por *J. M. da Cruz Ponte*

Sentires simbolistas de A. Carneiro
por *Isabel Oliveira e Silva*

Do objecto ao museu
por *Madalena Braz Teixeira*

Para uma leitura da simbólica manuelina
por *Ana Cristina Leite e Paulo Pereira*

DOCUMENTOS

Inéditos de Camilo. Novas páginas de so-
frimento
por *Viale Montinho*

LIVROS NA «PRELO»

Gloria de Sant'Anna. O silêncio íntimo das
coisas
por *Eugénio Lisboa*



6 - Janeiro/Março 1985

ENSAIOS

Uma tradução portuguesa da «*Navigacion Especulativa*» de António de Naiera
por *Luís de Albuquerque*

Fernando Oliveira, primeiro teórico da construção naval em Portugal
por *Franco Contente Domingues*

Os Colóquios dos Símples: a Natureza «per speculum aenigmata»
por *Irene Maria Ferreira*

Da medicina renascentista: o lugar de Cristóvão da Costa na leitura dos Colóquios de Garcia de Orta
por *Luís Filipe Barreto*

A influência portuguesa na difusão de plantas no mundo
por *José E. Mendes Ferrão*

Notas sobre um académico setecentista
por *Manuel da Costa Leite*

Quando uma rainha regulamenta o bem-estar e a saúde dos seus fiéis vassallos
por *Ana Luísa Janeiro e Ana Maria Carneiro*

As experiências com «globos volantes» realizadas em Coimbra, em 1784
por *A. M. Amorim da Costa*



7 - Abril/Junho 1985

ENSAIOS

O darwinismo em Portugal
por *G. F. Sacramento*

A indústria portuguesa no séc. XIX. Achegas para o seu estado
por *José M. Amado Mendes*

Estatística e liberalismo em Portugal e Espanha no séc. XIX
por *José Esteves Pereira*

História e filosofia da história em Oliveira Martins
por *Pedro Calafate*

The friends of the friends. Uma dedicatória de Alberto de Oliveira a Camilo Pessanha «endossada» a Alberto Osório de Castro
por *Maria José de Lencastre*

O sangue e a rua. Elementos para uma antropologia de violência em Portugal
por *João Falcão*

DOCUMENTOS

Cartas inéditas de Antero para Oliveira Martins
apresentadas por *Ana Maria Almeida Martins e Guilherme d'Oliveira Martins*



8 - Julho/Setembro 1985

Editorial: A indecisão da matéria
Um homem sem biografia
entrevista com *João Meneses Campos Alvarez* e o seu tempo

O Bispo
poema de *Miguel Torga*
Diagrama de Alvarez
depoimento de *Fernando Lamas Dominguez Alvarez*, engenheiro e não por *José-Augusto França*
Uma alma larga
por *Rui Feijó*

Quanto vale um quadro
por *Jaimé Indoro*
Com Dominguez Alvarez
por *Mário Cláudio*

Paisagens e outras memórias
por *Margarida Acciaimoli*
A pintura dos fantasmas modernistas
por *Isabel de Oliveira e Silva*

Alguns fragmentos
por *José Luís Porfírio*
Uma poética de transfiguração
por *Bernardo Pinto de Almeida*

Tristes navegantes
por *Fernando Caetano da Silva*
O(s) estatuto(s) do artista
por *Octávio Lixa Filgueiras*

Sem sobressalto, entre dois regimes
por *Fernando Marques da Costa*

DOCUMENTOS
Dominguez Alvarez
inédito de *Adolfo Casais Monteiro*
Cartas de Alvarez a Casais Monteiro



9 - Outubro/Dezembro 1985

História Nacional e Nacionalismo
por José Mattoso

Nacionalismo e inovação
por José Gil

As nações como mediações entre o racional e o natural
por António Marques

Língua e Nação
por Maria Teresa Cruz

Identidade nacional e modernização
por Diogo Pires Aurélio

Viziatos: uma realidade entre o mito e a história
por José Manuel Garcia

As ilhas fantásticas do imaginário português
por António Pinto Ribeiro

Viajantes estrangeiros em Portugal no século XVIII: o caso do duc du Chatelet
por Nuno Luís Malvarira



10 - Janeiro/Março 1986

O primeiro livro impresso em língua portuguesa
por Rosemarie Erica Horck

Mestres e lições nas academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII
por Elze H. Vink Matias

António Sérgio: dois artigos publicados na Alemanha
por Carlos Martins

Matias Aires na Casa da Moeda

O ANO LITERÁRIO DE 1985

Comentário Sociológico: alguns indícios de recuperação
por Alberto Carvalho

Poesia: encruzilhada de múltiplos caminhos
por Manuel Fraz Martins

Ficção: a realidade e o jogo
por Silvana Rodrigues Lopes

Ensaio: o ano pessoal
por Eduardo Prado Coelho

Teatro: quatro originais
por Maria Helena Seródio

Literatura para crianças: lacunas persistentes
por Natércia Rocha

Tradução literária: pedocalvínio das literaturas de expressão inglesa
por João Almeida Flor



11 - Abril/Junho 1986

Criticismo e problematidade em António Sérgio

por *Manuel Maria Carrilho*

Introdução à «Peregrinação»
por *Luis Filipe Barreto*

19 Cartas inéditas de Trindade Coelho
apresentação e notas
por *Viale Mourinho*

O retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga — uma leitura iconológica

por *Fernando António Baptista Pereira*

A História, a composição e a pose em Vieira Portuense
por *Paulo Gomes*

Sobre o método em Darwin e a episódica relação com Arruda Furtado
por *G. F. Sacarão*

Arruda Furtado, correspondente de Darwin, apresentação, tradução e notas
por *Manuel Cadafaz de Matos*

Actividades INCM



Número especial
Cruzamentos da Enciclopédia

A Enciclopaedia Universalis e o seu Symposium

por *Jacques Bersani*

Cruzamentos da Enciclopédia
por *Fernando Gil*

Cap. I

Irradiações: estrelas

Interferências

Cap. II

Tentativa de interpretação

I Parte. O homem em questão: o mesmo e o outro

- a) Comunicação
- b) Ciência do homem e universalidade da experiência
- c) A comunicação como projecto cultural

II Parte. Criação e cultura: o antigo e o novo

- a) Invenção e inovação
- b) O sujeito: involuntário e voluntário
- c) A obra: o próprio e o comum
- d) A cultura: vanguarda e tradição
- e) Criação e «criatividade»

III Parte. O conhecimento em devir: o uno e o múltiplo

- a) O sistema dos saberes
- b) Arquitectura do uno e do múltiplo
- c) Validade da ciência
- d) Sobreposições e alianças

IV Parte. Ciência e sociedade: domínio e desapossamento

- a) O espaço científico
- b) A ciência e a tecnologia pesadas e as suas apostas
- c) Ciência e cultura

V Parte. O laço social: conjunturas e resíduos

- a) Mecanismos de integração e formas de desvio
- b) A sociedade dividida

VI Parte. Política e poderes: autonomia e heteronomia



12 - Julho/Setembro 1986

O dia em que Cesário Verde morreu
por *Maria Fátima Mónica*

Em demanda da perfeição das Coisas
por *José Carlos Seabra Pereira*

O boi e a cabra: para uma análise de «Cristalizações»
por *Clara Rocha*

Como quem escreve com sentimentos
por *Silvina Rodrigues Lopes*

Cesário Verde: «o esteta da translúcida mudança»
por *Isabel Oliveira e Silva*

Anedota Sentimental
reprodução de um texto de Raul Brandão

A indústria fabril em Portugal e em Lisboa
na época de Cesário
por *Jorge Gusdó*

Actualidades INCM



13 - Outubro/Dezembro 1986

Casanova, aguarelista de D. Carlos
por *Maria Lúcia Cabral*

Modelo industrialista e relações internacionais após o desmembramento do Império luso-brasileiro
por *Miriam Halpern Pereira*

A revisão do Tratado de Comércio e Navegação de 1810
parecer de *José Acúcio das Neves*

O pensamento filosófico de Raul Proença
por *António Reis*

Determinismo biológico e flexibilidade humana
por *G. F. Sacardo*

Teoria da História: trilogia de elucidações problemáticas
por *Lúcia Filipe Barreto*

Almada em Colóquio
por *Enídio Rosa de Oliveira*



14 - Janeiro/Março 1987

O ANO LITERÁRIO DE 1986

Uma radiografia do mercado editorial
por *Alberto Cartucho*

A ficção em 1986
por *Silvina Rodrigues Lopes*

Poesia: as pausas brancas
por *Manuel Frias Martins*

Ensaio: uma nota de saldos e débitos
por *Clara Rocha*

Balanco da actividade dramática
por *Maria Helena Serôdio*

Literatura infanto-juvenil: uma sensação desanimadora
por *Natércia Rocha*

Tradução: muita narrativa, pouca poesia
por *Maria Irene Ramalho dos Santos*

ENSAIOS

Mitologia e naturalismo em Vieira Portuense
por *Paulo Varela Gomes*

Mouzinho da Silveira: do modelo da Revolução Francesa ao modelo napoleónico
por *Miriam Halpern Pereira*

O modelo revolucionário francês no projecto de transição de Mouzinho da Silveira
por *Magda de Avelar Pinheiro*



15 - Abril/Junho 1987

Portugal: esplendor e morte. Carta inédita de Agostinho da Silva a Hernâni Cidade

DECADÊNCIA/PESSIMISMO

A decadência, ou interrogações de um Portugal hamletiano
por *António Machado Pires*

Basílio Teles: o nacionalismo republicano, do decadentismo ao autoritarismo
por *Manuel Villaverde Cebal*

O pessimismo nacional
textos de *Manuel Laranjeira*

O suicídio de Manuel Laranjeira
por *Bernard Martocq*

António Patrício e a utopia da morte
por *Vasco Graça Moura*

O NILISMO EUROPEU

O nilismo europeu
por *Friedrich Nietzsche*

O nilismo segundo Nietzsche
por *Nuno Nabais*



16 - Julho/Setembro 1987

Em defesa de um verdadeiro Museu Nacional
por *Ruy de Albuquerque*

Pedagogia da evolução e museus de história natural. O caso português
por *G. F. Saraiva*

O Laboratório Químico da Casa da Moeda. De 1801 a 1840: uma primeira visita
por *C. Ferreira de Miranda*

A deflexão dos raios luminosos num campo gravítico. A expedição de Sir Arthur Edington à ilha do Príncipe
por *David Lopes Gagean e Manuel da Costa Leite*

TEATRO NACIONAL: À ESPERA DE MECENAS

Garrett, gestor
por *Jorge Listopad*
Inédito de Almeida Garrett

O paradoxo do Rossio. A propósito do centenário do nascimento de Le Corbusier
por *Paulo Vasela Gomes*

LIVROS NA «PRELO»

Uma adolescência sem redenção
por *Giovanni Pontiero*



817- Outubro/Dezembro 1987

Interdependência e solidariedade Norte-Sul
por *José Mattoso*

Diálogo ou discussão
por *M. Jacinto Nunes*

Interdependência e política económica externa
por *Jorge Braga de Macedo*

Diálogo Euro-Árabe no Mediterrâneo Ocidental
por *Álvaro de Vasconcelos*

Norte-Sul — Um diálogo de surdos?
por *António Maria Pereira*

Homenagem a Hamlet
por *Maria Lúcia Lepecki*

Língua Portuguesa: a primeira das prioridades na cooperação com África
entrevista com o Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação, José Durão Barroso

Cooperação cultural ACP-CEE
por *Marie-Hélène Birindelli*

A responsabilidade das elites nacionais
por *Amadeu Traoré*

Influência de África na cultura europeia
entrevista com *Leopold Senghor*

ENCICLOPÉDIA EINAUDI



Plano de obra:

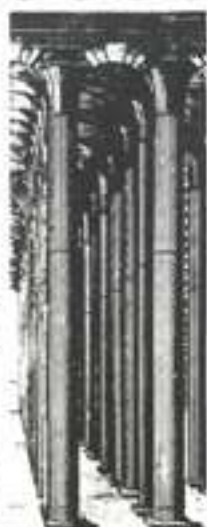
1. Memória - História
2. Linguagem - Etnologia
3. Artes - Iconografia
4. Localidade
5. Antropos - Homens
6. Organismo-orgânicos - Evolução
7. Modo de produção - Desenvolvimento / Subdesenvolvimento
8. Região
9. Mundos - Universos
10. Dialéctico
11. Ordens - Argumentação
12. Mito - Tabus - Sacral / Profano
13. Logos - Comunicação
14. Estado - Guerra
15. Cálculo - Probabilidade
16. Homo - Sociedade - Cultura material
17. Literatura - Texto
18. Natureza - Existência - Estética
19. Organismo - Interrelacionado
20. Poemas



43

VOLUMES

EDIÇÃO PORTUGUESA



21. Método - Teorizável
22. Política - Totalitarismo
23. Inconsciente - Formas anormais
24. Física
25. Gratidade - Visão
26. Sistema
27. Centro - Máxima
28. Produção/distribuição - Excedente
29. Tempo-temporalidade
30. Religião - Rito
31. Signo
32. Simbolismo - Cenas
33. Espécie
34. Comunicação - Cognição
35. Estruturas matemáticas - Geometria e topologia
36. Vida/morte - Tensões - Gerações
37. Consciente - Fronteiras/limites
38. Capital
39. Sociedade - Cultura
40. Direito - Classe
41. Conhecimento
- 42-43. Ciências

A enciclopédia da cultura contemporânea

41 volumes temáticos com 600 conceitos-chave interdisciplinares, que constituem uma rede de referências, relações e conexões e introduzem o leitor ao conhecimento activo das ideias, dos conceitos e dos problemas de hoje.

A enciclopédia de orientação

que ajuda a ler e a perceber, sem impor respostas definitivas, que ensina a organizar o nosso saber fragmentado e disperso, que se dirige a todos quantos se interessam pelos factos profundos da cultura e suas transformações.

A enciclopédia do saber de hoje

elaborada com a colaboração de reputados especialistas italianos, franceses, ingleses, soviéticos, americanos, polacos, portugueses.

"Uma imensa revolução no mundo cultural de língua portuguesa!"
Eduardo Prado Coelho

"Ao mundo letrado e intelectual das enciclopédias modernas, a Einaudi contrapõe um universo que se pretende tão livre e aberto quanto o desejo e a imaginação do leitor!"
António Mega Ferreira

"Um dos grandes acontecimentos culturais deste ano (e dos próximos) entre nós. Uma enciclopédia para ler e não apenas para consultar!"
Francisco Belard

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

**Prémio de Ensaio
do PEN CLUB Português
1988**

Maria Helena da Rocha Pereira

**NOVOS
ENSAIOS
SOBRE
TEMAS
CLÁSSICOS
NA POESIA
PORTU
GUESA**

IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

**MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA
NOVOS ENSAIOS SOBRE TEMAS
CLÁSSICOS NA POESIA PORTUGUESA**

inm IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA, E.P.

**22 Prémios Literários
entre 1983 e 1988**

Moedas

Mensageiras de Cultura

Mesmo as simples moedas que utilizamos todos os dias são feitas com elevada preocupação cultural. Servem-se de temas da História, da tradição popular e de valores a transportar para o futuro.

Nas moedas de 1, 5 e 10 Escudos figuram rosáceas de rendas tradicionais e filigranas. Na moeda de 20 Escudos é representada uma rosa-dos-ventos da cartografia antiga. Na moeda de 50 Escudos reproduz-se um navio português de três mastros, a partir de uma cerâmica hispano-mourisca de c. 1425-1430.



A nova moeda de 100 Escudos é dedicada à Ciência Portuguesa, através da figura de Pedro Nunes, matemático e cosmógrafo do século XVI. Dá-se também relevo à Europa comunitária em que Portugal se integra e onde terá o seu futuro. É a nossa primeira moeda bimetálica, com um anel exterior em cuproníquel e o núcleo em bronze-alumínio.



Garantido



inm

IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA, E.P.
LISBOA • PORTO • COIMBRA

Fabricamos Moedas • Cunhamos História

© IMPRESA NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO

...o fim deste estabelecimento he o de
animar as Letras, e levantar huma Imprensaõ
util ao público pelas suas producções,
e digna da Capital destes Reinos.

Alvará Régio de 24 de Dezembro de 1768