

ESTADOS DA ARTE SOBRE CAMIL CASTELO BRANCO

IMPRENSA
NACIONAL

IMPRENSA
NACIONAL
CAMILIANA

www.camiliana.com.br | 0800 772 1111 | 21 2552 1111

ESTADOS DA ARTE SOBRE CAMIL CASTELO BRANCO

COORDENAÇÃO
Cristina Sobral
Serafina Martins
Carlota Pimenta

Lisboa 2024

IMPRENSA
NACIONAL

IMPRENSA
NACIONAL
CAMILIANA

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa

imprensanacional.pt
loja.incm.pt
facebook.com/ImprensaNacional
instagram.com/imprensanacional.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

TÍTULO
Estados da Arte sobre Camilo Castelo Branco

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO
José Domingues

DESIGN DA CAPA
Filipa Gregório

EDIÇÃO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

REVISÃO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

LOCAL E DATA DE EDIÇÃO
Lisboa, dezembro de 2024

ISBN: 978-972-27-3235-2
Edição n.º 1026733

IN IMPRENSA
NACIONAL

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

ÍNDICE

Nota Prévia	4
Abel Barros Baptista <i>Modernidade, comédia, crítico casado</i>	5
Ângela Correia <i>Camilo Castelo Branco e a importância do círculo plural do autor no processo de edição crítica</i>	15
Carlota Pimenta <i>A correspondência de Camilo Castelo Branco da Biblioteca Camiliana de Sintra</i>	35
Cristina Sobral <i>Um estado de realismo na arte d'A Caveira da Mártir</i>	52
David G. Frier <i>«Nem às paredes confesso»: História, memória e lembranças do passado em «Aquela casa triste... (1872)»</i>	75
Ivo Castro <i>Camilo e suas palavras</i>	92
João Paulo Braga <i>«O folheto ainda ali está na gaveta...»: da <i>Infanta Capelista</i> ao <i>Carrasco de Vítor Hugo José Alves</i></i>	116
Jorge Vicente Valentim <i>Notas de uma «sinfonia offenbachiana»: reflexões em torno de Camilo Castelo Branco, a ópera e a opereta em Portugal</i>	126
José Vieira Leitão <i>Figas e fumos: topologia de práticas mágicas na obra camiliana</i>	144
Paulo Motta Oliveira <i>Faces da escravidão em romances camilianos: da justiça e da vingança</i>	155
Serafina Martins <i>Regresso à casa assombrada, regresso à biografia</i>	173
Vítor Serrão, Lúcia Marinho <i>O romance de Camilo A Freira que Fazia Chagas e o pintor maneirista Fernão Gomes</i>	188

NOTA PRÉVIA

Camilo Castelo Branco escreveu uma obra que não deixará nunca de despertar interesses, entusiasmos, desconfianças, amores e desamores. A aproximação do bicentenário do seu nascimento, que se comemora em 2025, tem dado ocasião a que esta obra seja revisitada e sempre de novo observada, como deve ser, de múltiplas perspetivas, que cruzam os Estudos Literários com a Linguística, com a Crítica Textual, com a Musicologia e com a História da Arte.

No âmbito das suas atividades de investigação e de divulgação, a Cátedra Camilo Castelo Branco (sediada na Faculdade de Letras de Lisboa, com o suporte financeiro da Câmara Municipal de Sintra) reuniu neste volume um conjunto de estudos que testemunham da vitalidade dos estudos camilianos, uns abrindo novas perspetivas à compreensão da sua obra, outros sistematizando e atualizando o estado do conhecimento em determinados setores. O título *Estados da Arte sobre Camilo Castelo Branco* reflete esse duplo objetivo.

As Coordenadoras

MODERNIDADE, COMÉDIA, CRÍTICO CASADO

ABEL BARROS BAPTISTA*

O jornal *A Revolução de Setembro*, na edição de 29 de dezembro de 1865, anuncia assim a publicação em volume de *A Queda dum Anjo*, que aparecera em folhetins, no *Jornal do Comércio*, entre 30 de abril e 12 de agosto do mesmo ano: «O Sr. Campos Júnior, conhecido livreiro-editor desta cidade, acaba de editar o lindo romance de Camilo Castelo Branco — *A Queda dum Anjo*».

Pareceu-me começo idóneo para contribuição a trazer a um volume sobre o(s) «estado(s) da arte», sendo três os motivos.

O primeiro é que a ninguém lembraria hoje qualificar de «lindo» o romance de Camilo, nem aliás nenhum outro, dele ou de qualquer escritor público contemporâneo; crítico, jornalista ou académico que queira evitar clichés como «interessante» ou «instigante», o mais certo é preferir perifrases como «romance sintonizado com os desafios do seu tempo», o que, sendo verdade para romances e desafios, evita o anacronismo sem, no entanto, escapar ao cliché.

O segundo respeita a uma das tarefas urgentes dos estudos camilianos: reabilitar o protagonista Calisto Elói, indemnizá-lo pelos danos de reputação que lhe têm infligido a popularidade equívoca e a crítica moralista e iluminar a sua ligação singular com a comédia.

Em terceiro lugar, porque esse anúncio aparece citado no início do ensaio *Tradição e Modernidade em Camilo. A Queda dum Anjo*, publicado em 1966, precisamente cem anos depois do lindo romance (Ferro 1966, 5); se não estou enganado, foi o primeiro livro de crítica literária inteiramente dedicado a *A Queda dum Anjo*. O seu autor, Túlio Ramires Ferro — que, já agora, teria feito este ano 100 anos —, apesar do título promissor, não deu atenção nenhuma ao adjetivo «lindo». E, no entanto...

E, no entanto, um modesto dicionário ofereceria prontas quatro ou cinco razões para considerar justificadíssimo e merecedor de recuperação o adjetivo do redator d'*A Revolução de Setembro*. Mas, se, em dois ou três sentidos, *A Queda dum Anjo* é um lindo romance, em pelo

* Universidade Nova de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

menos um dos três, há pouca gente para dar por isso; e, para pelo menos dois deles, alguém há de oferecer qualificativos concorrentes a insinuar que nele nem tudo é lindo.

Crítico bem preparado, Túlio Ramires Ferro decerto comprehendia que uma coisa é não ser tudo lindo no romance, outra, qualificá-lo de «lindo». Não obstante, embarça-se na distinção; ou menos definitivamente, acredito que transcreveu sem comentário a notícia d'*A Revolução de Setembro* por estar convencido de que o qualificativo é merecido mas não querer ser ele a dizê-lo e muito menos a justificá-lo. Imaginemos, para ilustração, esta cena conjugal fictícia. Suponhamos que Túlio Ramires Ferro era casado; suponhamos que a mulher, num certo serão de 1965 ou 66, lhe perguntou: «Túlio, que livro é esse que tanto folheias?»; e suponhamos ainda que o resto permanece igual. Em face disto, circunscrevo a minha fantasia a garantir que Túlio Ramires Ferro, à pergunta da mulher, nunca responderia: «É o lindo romance de Camilo, *A Queda dum Anjo*».

Não sugiro que tentasse pôr o livro fora do alcance da mulher, com receio de que ela o lesse; o problema é crítico, não moral, e entende com a natureza da comédia e os seus efeitos sobre as almas; o que, por outro lado, parece levar-nos de volta ao problema moral, e de forma aliás conspícua, como comprova esta passagem:

Se abstrairmos (não é fácil...) dos poderosos sortilégios da imaginação cómica de Camilo, notaremos que a «crónica» de Calisto Elói comporta um ritmo de tragédia, visto que o amor pecaminoso, que veio destruir a exemplar harmonia conjugal com Teodora e a sua edificante harmonia ideológica com o arcaizante meio social de Caçarelhos, é o desfecho dum encadeamento de ocorrências em que interveio a fatalidade. (Ferro 1966, 120-121)

Agradecia a gentileza de desviarem a vossa atenção das palavras «pecaminoso», «exemplar», «harmonia» e «edificante». A parte determinante da frase que citei está no parêntesis: realça a dificuldade de abstrairmos dos «poderosos sortilégios da imaginação cómica de Camilo»; do mesmo passo, sintetiza um programa de leitura: esquivarmo-nos aos efeitos da comédia, se pretendermos reconhecer Camilo. Poucas linhas adiante da passagem que citei, Túlio Ramires Ferro pega duma frase do *Amor de Salvação* — «a mais trágica desventura tem uma fisionomia cómica, se bem lha procurarmos», versão de ideia encontrável em muitos locais da obra camiliana — e propõe-se invertê-la para descobrir nada menos que «a fisionomia trágica da história cómica da queda de Calisto» (Ferro 1966, 120).

Ora, Túlio Ramires Ferro sabe perfeitamente que a história de Calisto não tem nenhuma fisionomia trágica; além de não esquecer nunca que lê uma comédia, é dos primeiros senão o primeiro crítico a defender que o cómico é responsável pela singularidade e inovação do romance no conjunto da obra de Camilo: «*A Queda dum Anjo* é uma novela exclusivamente humorística — escreve —, e esta unidade de tom narrativo constitui uma importante inovação» (Ferro 1966, 130). Sublinha também que o romance «nos mostra exclusivamente os aspectos

cómicos da existência humana» (Ferro 1966, 131) e que «pela primeira e única vez, a genial e dúplice imaginação cómica de Camilo criou uma personagem verdadeiramente complexa» (96). Rematando nestes termos: «Nesta novela, Camilo romanceou o amor romântico tal como ele o concebia e vivia, e (*inovação significativa*) romanceou-o, não como uma sombria tragédia nem como uma paródia grosseira, mas como uma risonha comédia. Por isso, o desfecho é assinalado, não por transcendentais expiações [...], mas por uma espécie de comprazimento no próprio pecado que está na base desse ‘amor de perdição’» (Ferro 1966, 99).

Assim, como iria ele explicar a lindeza dum romance que, ao mesmo tempo que lhe exige o reconhecimento da comédia, o impele a procurar o trágico nela escondido? O que é lindo afinal, a comédia que esconde o trágico ou o trágico que nela se esconde?

Nada mais do que esta vacilação impediria o crítico casado de dizer à mulher que folheava o lindo romance de Camilo. Dir-se-á que tem parte decisiva no impedimento o pecado associado ao comprazimento, que decerto lhe repugna. Pode ser. Mas o ponto realmente crítico está em que o ensaio resulta do concurso de duas forças: a vontade de dizer aquilo mesmo — é o lindo romance de Camilo — e a recalcitração a dizê-lo; aliás, metarrecalcitração, já que se mira a si mesma a explicar-se. E, nessa cena, o crítico casado constitui-se epítome dos dramas da crítica camiliana — e por isso merece ser recordado, relido, compreendido, até admirado, ainda que não tenha a nossa solidariedade no desvario que lhe resolve a vacilação que descrevi.

Esse desvario é na verdade uma teoria, cujo primeiro postulado foi aparecendo paulatinamente a propósito da composição do protagonista: Calisto Elói seria «uma imagem parcial do retrato intelectual e moral de Camilo» (Ferro 1966, 36); mais ainda, «a grande novidade» do romance residiria em Camilo «ter dado a dimensão do cómico quixotesco» à «elaboração de dados autobiográficos» (Ferro 1966, 38); umas quantas coincidências menores confirmariam enfim «o significado autobiográfico da novela». Estamos no mais familiar terreno camiliano. Até que surge o elemento discrepante: Camilo não transmite a Calisto o sentimento de culpabilidade, definido como «prolongamento moral da concepção religiosa da queda» (Ferro 1966, 113); mas transmitiu-lhe o problema moral da queda, situou-o «no nível da comédia de costumes e de caracteres, e de certo modo procedeu como se pretendesse parodiar o solene drama metafísico de Lamartine». Por isso, acrescenta, «Calisto, depois da queda, conhece, não o sofrimento, mas a ‘felicidade infernal do crime’» (Ferro 1966, 118).

Assim, a comédia elimina o prolongamento moral da queda, mas não elimina o problema da culpa nem, já agora, a própria queda. A comédia pode representar o comprazimento no pecado, mas não consegue extirpar a queda nem o problema moral da queda, que persistem. E é essa persistência que vem dar a Túlio Ramires Ferro a esperança de encontrar no romance a fisionomia trágica, já não — como erradamente terei talvez sugerido — enquanto face encoberta, antes *como possibilidade prioritária não realizada*.

Então, por um lado, a comédia, enjeitando o trágico, usurpa o lugar privilegiado para a resposta moralmente adequada à queda. Uma comparação com *Amor de Salvação* di-lo

claramente: «Se a imaginação cómica, como um diabinho malicioso, não interviesse, o caso de Calisto Elói seria praticamente o mesmo de Afonso de Teive [...], que se deixa dominar por uma paixão funesta, mas cuja consciência, ao contrário da consciência de Calisto, é torturada pelo remorso de ter sucumbido à tentação do mal. Embora o destino de cada uma das duas personagens seja diametralmente oposto, o conflito moral que elas vivem, e que tem soluções diferentes, é o mesmo, e esse viveu-o Camilo desde sempre» (Ferro 1966, 121).

Por outro lado, a comédia consuma-se enquanto comédia — completa-se artisticamente: e, segundo o mesmo Túlio Ramires Ferro, é tão plenamente bem-sucedida que desse conflito moral nada sobra de eficaz na determinação do seu desenvolvimento e da sua forma: uma obra dominada e apurada pelo cómico, em vez da típica novela passional vulnerada por investidas episódicas ou digressões incontinentes.

O ponto crucial do apaziguamento crítico seria assim a *solidariedade paradoxal entre a dimensão autobiográfica e a forma da comédia*: opostos ligados no fortalecimento e aprimoramento recíproco, o que talvez explique a singularidade do livro na bibliografia camiliana, segundo Túlio Ramires Ferro.

É claro que nada disto se entende bem. Quem tenha lido o *Amor de Salvação* percebe que não há comparação viável entre o caso desgraçado de Afonso de Teive e um alternativo caso desgraçado de Calisto Elói por efeito da culpa. Mas é apenas um sintoma, apesar de eloquente comprovação do desvario. O desvario propriamente dito começa quando Túlio salta inopinadamente para fora do texto, caindo numa genuína leitura biográfica do romance, quer dizer, enquanto acontecimento na vida de Camilo. Ocorre aqui, nesta passagem:

Dir-se-ia que Camilo escreveu *A Queda dum Anjo* num momento de excepcional vitalidade, em que, para se libertar de um opressivo sentimento de culpabilidade, desprestigiou o pecado pelo jogo alegre e não sancionado da livre expansão naturalista dos instintos. (Ferro 1966, 122)

O local aprazível do desvario é a fantasia de Camilo procurando e beneficiando de refúgio, como ele diria, ou libertação, como chega a dizer o nosso crítico casado, para alívio do nefando sentimento de culpabilidade: a intermitência da comédia no plano da obra causa a intermitência do sofrimento no plano da vida. Curiosamente, o mesmo Túlio Ramires Ferro parece deixar-se contagiar por esse mesmo efeito ao falar dele e, de súbito, chama Rabelais a dar algum comprazimento sem pecado a este quadro tão castigado pela linguagem da culpa: o cómico camiliano teria, segundo escreve, uma «significação vital que o irmana ao cómico de Rabelais: a simples, pura e vigorosa alegria de viver» (Ferro 1966, 123). E assim se autoriza a evocar a mocidade de Camilo, «por entre brenhas e florestas», a fortificar-se com uma «experiência de ar livre e de aventura», que «o familiarizou com aquele tipo de existência em que predominam os instintos elementares». A jovialidade «saudável e inteiramente isenta da amargura sarcástica» do jovem Camilo, «depurada pela arte e pela inteligência crítica»,

reaparece n'A *Queda dum Anjo* como «afirmação da juventude espiritual de Camilo, que, em comunhão com as forças da natureza, se entretém ludicamente a imaginar o mundo como um lugar confortável onde os descendentes de Adão podem livremente saborear o fruto proibido» (Ferro 1966, 123-124). Mas tudo isso, sendo parte de oscilação entre riso e lágrimas, expressão do «génio versátil» de Camilo, resulta admirado: a operação do cómico, malgrado profanadora dos valores espirituais, é levada a cabo com «superior virtuosismo».

Não se vê razão para desvalorizar o efeito apaziguador que o desvario por sua vez produz no crítico austero e o torna capaz de admirar o que afinal lhe repugna. É certo que o arrasta para terrenos improváveis, como o sofrimento ou sentimento de culpa de Camilo; mas é também certo que aí encontra a razão da — para ele inesperada — anomalia da comédia. Aliás, a incapacidade de se libertar da comédia é precisamente o grande mérito do ensaio de Túlio Ramires Ferro: e, se o desvario mantém intacta a ideia de queda como fracasso na resistência ao desejo definido como tentação do mal, o ensaio em nenhum momento excluiu a comédia do centro da inquirição crítica. Daí a solidariedade paradoxal: a queda permanece no horizonte de interpretação do romance precisamente porque a comédia faz desse horizonte aquela linha que se afasta à medida que dela nos aproximamos.

Se fôssemos ler outros críticos, talvez deparássemos o contrário. Jacinto do Prado Coelho, por exemplo. Na edição refundida da *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, referindo-se à recomposição dos dois casais, Calisto e Ifigénia, Teodora e Lopo, escreve isto: «Enfim, o vício dum e doutro lado, recebe o prémio do contentamento», completando a seguir: «Na pena de Camilo, que, no final das suas obras, costuma premiar os bons e castigar os maus para mostrar a acção da Providência neste mundo, a atitude parece acintosa, e cheira vagamente a heresia» (Coelho 1982, 346). E tão convicto está desta demonstração de moralismo, que julga contar com a solidariedade do «leitor comprehensivo»: «A derrota de Calisto aos pés do modernismo citadino é, para o leitor comprehensivo, uma derrota dolorosa» (Coeilo 1982, 348).

O leitor comprehensivo, porém, ocorre em várias modalidades; e numa delas pode inclusive intentar a reabilitação de Calisto Elói e, por arrastamento, do próprio romance. Foi basicamente o que quis fazer João Camilo dos Santos, num ensaio intitulado «Os malefícios da literatura, do amor e da civilização — leitura de A *Queda dum Anjo*». De desenvoltura equiparável ao de Túlio Ramires Ferro, dele sobretudo se afasta na quase completa irrelevância da comédia na sua argumentação. Repare-se, para ilustração do que digo, nesta pergunta de partida:

Por que não admitir [...] que Calisto, mesmo sem se dar conta disso, foge ao casamento absurdo que é o seu? A mudança principal na sua vida, a de mais consequências, não virá a ser precisamente a sua separação da esposa e o encontro com Ifigénia? (Santos 1992, 59-60)

Esta formulação por si só anuncia a exclusão da comédia das preocupações do crítico: admitir que Calisto, mesmo sem se dar conta, foge ao casamento é o mesmo que ignorar que a harmonia conjugal de início – embora não propriamente edificante como a qualificava Túlio Ramires Ferro – é uma das peças do dispositivo cómico incluídas no englobo anacrónico da figura. Recordo a representação do casamento que o próprio Calisto Elói expôs não à mulher, mas à menina Adelaide, quando já vivia o alvoroço erótico que ela lhe causara. Falando ela dos discursos dele, de como os admirava e de como se lembrou do «prazer que sentiria sua senhora, se o escutasse» (Castelo Branco 1970, 141), Calisto replicou:

- Minha prima Teodora decerto me não atendia — observou o morgado. — Enquanto eu falasse, estaria ela pensando no governo da casa, e na calacice dos criados. Eu já disse a V. Ex.^a que a minha prima Teodora entendeu no sumo rigor da expressão a palavra «casamento». Casamento deriva de casa. Senhora de casa e para casa é que ela é. E eu assim a aceitei e assim a prezo.
- Mas o coração... — atalhou Adelaide.
- O coração, minha senhora, ninguém lá nos disse que era necessário à felicidade doméstica.

Ora, aqui fico a pique de afirmar que o ensaio de João Camilo adota a perspetiva da menina Adelaide e se orienta para demonstrar que o coração é necessário à felicidade. Com efeito, o romance vai assim caracterizado: «A Queda dum Anjo é antes de mais nada um romance de crítica social, que conta uma história exemplar, com a sua moral implícita e explícita» (Santos 1992, 101).

A história é exemplar porque representa a vitória do desejo sobre a moral do «casamento absurdo», e a moral é triunfante:

A moral é simples: triunfou o desejo e a vida, perderam-se as convenções e a tradição. Perdeu a família tradicional, que estava na origem desses casamentos de interesse, e ganhou o indivíduo. A «lei de Deus», isto é, a lei do pai, é desrespeitada. O homem e a mulher emancipam-se, afirmam a sua liberdade. [...] A crítica da instituição do casamento é clara em *A Queda dum Anjo*. A felicidade não só se pode encontrar fora do casamento, como contra ele. (Santos 1992, 141)

Se um dia vier a constituir-se no Bloco de Esquerda um núcleo camiliano – e não estou a dizer que tal seja provável ou desejável –, já leva metade do trabalho feito. O estudo de João Camilo dos Santos dá muita atenção a todos os passos do caminho de transformação de Calisto Elói, destacando-se a deslocação dos clássicos para os modernos nas leituras do morgado e as transformações por que vai passando a sua linguagem e o seu vestuário. Mas o processo de transformação acaba prejudicado pela importância concedida ao casamento em

termos de moralidade desligada do efeito cómico, a qual decorre da declarada e firme intenção do ensaísta de resgatar Camilo do prestígio de escritor reacionário.

Sendo nessa empresa bem-sucedido, tal se deve, em boa parte, às mudanças à nossa volta que não nos autorizam a partilhar o vício apontado por Prado Coelho nem ver nenhuma edificação na suposta harmonia arcaizante de Túlio Ramires Ferro; mas deve-se sobretudo, o sucesso, a ter reduzido a comédia a um tom negligenciável por acessório:

Camilo nega o valor do casamento e põe em causa a sua razão de ser; e faz indirectamente o elogio da liberdade individual tanto do homem como da mulher. [...] Deste ponto de vista, apesar do tom irónico de comédia frequentemente adoptado, *A Queda dum Anjo* aparece-nos ainda hoje como uma obra que defende o progresso. (Santos 1992, 102)

Sérgio Guimarães de Sousa, que em artigo mais recente não se afasta da substância moral deduzida por João Camilo, com outro alcance e outra bibliografia, tem uma observação decisiva, que desincha o triunfalismo da vitória do desejo: «Não negando uma emancipação do patriarcado, não é líquido, no entanto, que o desejo tenha libertado os protagonistas do patriarcado» (Sousa 2008, 441). Não cabe aqui a discussão das razões aduzidas mas a particularidade da observação, que me encoraja a sublinhar que o plano romanesco, onde encontramos personagens e não pessoas, resiste à transposição para o plano da moral em que se discutem pessoas e não personagens – qualquer que seja a intenção moralizadora do romancista. A perspetiva moralista ignora esta distinção e precipita-se a inserir atos e declarações das personagens numa cadeia de noções – casamento, felicidade, desejo, patriarcado – sem averiguar se a vitória ou derrota é causada pela intenção deliberada de apontar uma moral ou se diferentemente visa efeitos de natureza literária, independentemente de tais efeitos serem muito ou nada contaminados por inclinações ideológicas ou disposições morais.

Porém, sempre existindo tal contaminação, os críticos precisam de tomar cautela, sobretudo quando lidam com textos que a tradição crítica carregou de inanidades inocentes. O mesmo Sérgio Guimarães de Sousa que intitula o seu ensaio «emancipação do coração» não evitou escrever logo na segunda linha que «Calisto Elói representa a curiosa figura de um patriarca, imbuído de normas anacrónicas, que sucumbe à força do desejo» (Sousa 2008, 425). Não sei se este provável lapso não será solidário da completa exclusão da comédia das suas análises, à parte isso pertinentes e valiosas. A verdade é que «sucumbir» não significa apenas vergar-se, ceder, ou ser esmagado... significa também perder a batalha contra a tentação – significa sobretudo que o sujeito que sucumbe já de antemão se define pelo dever de não ceder à tentação.

Ora, nada mais fértil para a comédia do que estas visões inesperadas de sujeitos que caem ou sucumbem. Incluindo os críticos, claro. Esta rápida consideração da crítica leva-me à conclusão de que a crítica se embaraça na comédia, mais do que na queda, mas fala na queda mais do que da comédia – com a notável exceção de Túlio Ramires Ferro: e ninguém

depois dele deve ter ido tão longe na tentativa de conciliar a comédia com a execração moral da queda.

Acontece que os nossos embaraços de críticos raramente são criativos; as mais das vezes respondem a estruturas de embaraço dos próprios textos de que nos ocupamos. Se calhar, o erro maior de Túlio Ramires Ferro não foi procurar a fisionomia trágica excluída, mas querer encontrar a comédia na modalidade errada ou pelo menos inadequada: o quixotismo enquanto princípio de comédia.

Confesso que não atino com a razão da facilidade com que esta ideia foi sendo repetida. A caracterização de Calisto consiste, quando muito, em sugerir uns vestígios de Quixote, porque composto de anacronismos emparceirados para o efeito da discrepância com a realidade do seu tempo e lugar. Mas logo o episódio da presidência municipal confirma que o seu contacto com a realidade circundante é um choque áspero, de desaprovação expressa, que o leva a rejeitá-la e a exilar-se em vez de dissolver o choque no delírio interpretativo: como diz o autor, «Calisto era legitimista quieto, calado, e incapaz de empecer a roda do progresso, contanto que o progresso não lhe entrasse em casa, nem o quisesse levar consigo» (Castelo Branco 1970, 13).

Exatamente esta segunda cláusula ocorre. Talvez, quando se dispõe a acudir a salvar a pátria moribunda, surjam mais uns fumos de quixotismo; são ténues, e o certo é que sai de casa, mas levando consigo o ominoso título do capítulo: «o demónio parlamentar descobre o anjo». E o anjo levado do demónio revela-se no parlamento e na vida prática um compêndio de anacronismos produzido para efeito de discrepância cómica. O mais curioso deles vai ser justamente o erótico, objeto particular do capítulo xx, chamado «O coração do homem», onde se resumem os seus «quarenta e quatro anos imaculados». Mas é apenas preparatório da figura do anjo custódio, o cume deste curso de comédia alimentado pelo anacronismo discrepante. A seguir vem a menina Adelaide, de efeitos não menos curiosos, como vimos, dentro e fora do livro.

E é esta sequência, envolvendo anjo e demónio, homem-anjo, anjo custódio e tentação, que sugere o enquadramento cómico da queda em que a intenção paródica de Lamartine seguramente deixou muito para trás o suposto quixotismo. Mas Adelaide não é senão uma fronteira: é o momento em que, perante o fracasso, Calisto se torna um inexplicado de ridículo e inteligência, entidade singular capaz de responder ao choque com o mundo desconhecido e sobretudo capaz de, além de reconhecer em si «a transformação do seu modo de viver e sentir» (Castelo Branco 1970, 125), refletir sobre ela, formulando consigo mesmo a mais cómica das questões: afinal, quem sou eu?

Quando, no balanço entre o dever e o desejo, o tópico da vida examinada cai na comédia, muito paradoxalmente a queda reabilita Calisto e torna caducos os que o condenam armados de palavras como «pecaminoso», «funesto» ou «vício», como se aquela figura composta de retalhos de anacronismos tivesse descido de Caçarelhos encarnando um ideal perene de virtude e felicidade. Mas a queda não é propriamente uma queda, é um turbilhão ou remoinho,

ou furacão: Calisto não cai, é levado *busterkeatianamente* pelo furacão e lá se vai levantando de cada vez que tomba arrastado pela força do vento. Não é a escorregadela de Alfama: desse furacão, Calisto sai limpo dos anacronismos inerentes ao cómico inicial — incluindo o casamento —, e assim a comédia desvia-se da natureza e do curso em que o herói se manteria igual ao que era de começo. O cómico da inocência erótica esgota-se quando o despertar do desejo reorienta Calisto num caminho que o torna, não inferior e degradado, mas superior e determinado — sobretudo, nada ridículo, antes alvo de certa admiração que não é menos cómica por isso. O anjo caiu para cima, digamos para abusar do disparate; mostrou que é quem é, mas apenas em parte...

Não creio possível ler *A Queda dum Anjo* sem esbarrar nesse ponto em que Calisto deixa de ser risível. Como se a comédia, ela própria, tivesse caído, e o herói se tivesse fartado de que se rissem dele. A comédia desvia-se do rumo que desenhara ou projetara no começo, e esse desvio é que é a superior comédia do romance. A comédia vive do descaminho e do transtorno, incluindo o desvio e o transtorno de si mesma, sem, no entanto, recusar o estereótipo cómico da queda. Pessoas a cair, é sabido que tem graça; a própria queda a cair pode ter mais. A queda anunciada sofre uma queda: e durante algum tempo não se sabe qual delas provoca o riso. Não direi que seja metacomédia, modalidade que nem Camilo inventou, tão própria ou indissociável da comédia sempre foi. Mas direi decerto que é comédia que surge do inesperado com que *arranca o herói cómico à rotina de herói cómico* — e em consequência à circunscrição do leitor preconceituoso e puritano, bem como dos que entendem que tudo é grave, senão gravíssimo.

Não garanto que Camilo se divertiu a ludibriar a famosa expectativa do leitor. Não garanto que não seja um dos paradoxos distintivos da ficção camiliana: a afirmação do domínio pleno do romancista associada à incapacidade localizada de perceber onde esse domínio o levou. O certo é que, a partir de dado ponto, Camilo, que ia à frente de Calisto a anunciar-lhe a queda, fica para trás, limitado a regressar com o fito de averiguar amarguras no interno de Ifigénia e do primo, «para tirar delas o sintoma da expiação». Sem sucesso nenhum, como se sabe. Nessa altura, já Calisto Elói, numa das passagens mais notáveis e também mais engracadas do livro, tinha dado a sua lição de modernidade: testemunho de sobrevivência às quedas e irrisões, de recomposição e mudança, e de despejo definitivo do conglomerado de anacronismos ao serviço do cómico costumeiro.

Era a abertura das câmaras, e a oposição espantou-se de ver Calisto conversando «muito mão por mão com os ministros». O amigo abade de Estevães vem perguntar-lhe de que rumo estava, ao que Calisto responde que estava «no rumo em que o farol da civilização alumia com mais clara luz»; como o outro reagisse com admoestações benévolas, Calisto saiu-se com isto:

— Meu amigo, abra os olhos, que não há martirológio para as toupeiras. As ideias não se formam na cabeça do homem; voejam na atmosfera, respiram-se no ar, bebem-se na

água, coam-se no sangue, entram nas moléculas, e refundem, reformam e renovam a compleição do homem.

- Segue-se que está liberal? — perguntou o pávido abade.
- Estou português do século XIX.
- Apostatou! — disse com pesar muito estranhado o padre. — Apostatou!
- Da religião dos néscios. (Castelo Branco 1970, 242-243)

De alcaide do século XV a português do século XIX — resume-se assim a queda sem anjo do anjo sem queda, o apóstata Calisto Elói, devorado pelo progresso quando saiu de casa: a libertação da condição de néscio erudito a fazer rir os néscios alfabetizados; a solidariedade com a atmosfera intelectual em que caiu e se levantou do chão; sobretudo, a galhardia com que entrega o mérito da sua renovação intelectual à suprema liberdade de ideias que voejam na atmosfera. Entretanto, talvez em Sintra, Ifigénia «amava-o como quem não tinha amado nunca»... (Camilo 1970, 197)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castelo Branco, Camilo. 1970 [1866]. *A Queda dum Anjo*, 11.ª ed., nota preliminar de Túlio Ramires Ferro. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Coelho, Jacinto do Prado. 1982 [1946]. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.ª ed., refundida e aumentada, 1.º vol. Lisboa: INCM.
- Ferro, Túlio Ramires. 1966. *Tradição e Modernidade em Camilo: A Queda dum Anjo*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Santos, João Camilo dos. 1992. «Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização: Leitura de *A Queda dum Anjo*». In *Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização*, 49-120. Lisboa: Fim de Século Edições Lda.
- Sousa, Sérgio Guimarães de. 2008. «A Emancipação do Coração: Desejo e Patriarcado n'A *Queda dum Anjo*», *Diacrítica* 22:3: 425-448.

CAMILO CASTELO BRANCO E A IMPORTÂNCIA DO CÍRCULO PLURAL DO AUTOR NO PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA

ÂNGELA CORREIA*

Na preparação de uma edição crítica de matriz lachmanniana, os objetivos tendem para o singular. Pensamos no original, pensamos no autor e no que o caracteriza, nomeadamente no seu *usus scribendi*, procuramos saber onde ficou expressa a sua última vontade, e qual a diferença entre o que ficou expresso e o que o autor terá pensado. Tudo neste raciocínio é singular: na demanda do original, tendemos a partir do princípio de que o encontraremos na órbita deserta de um autor.

Quando os dossiês testemunhais são constituídos apenas por cópias, elaboradas após o tempo de vida do autor e, portanto, sem a participação deste, ou seja, quando os testemunhos são constituídos no tempo em que a transmissão não se sobrepõe à produção nem com ela se confunde¹, o trabalho do editor crítico consiste em, para dizê-lo de forma simples, distinguir as lições autênticas das deturpações introduzidas precisamente na ausência do autor.

Olhando para os aparatos críticos das edições críticas camilianas publicadas nos últimos anos, reconhecemos esforço semelhante: temos procurado identificar a lição atribuível ao autor e temos procurado afastar as lições que consideramos atribuíveis a terceiros. Fazemo-lo conscientes de que o tempo da produção e o tempo da transmissão se sobrepu- seram, na medida em que usamos habitualmente testemunhos trabalhados por terceiros, mas em cuja elaboração o autor esteve igualmente envolvido, manifestando uma (última) vontade sobre o texto, que neles se reflete. Apesar disto, o nosso labor de edição crítica com estes dossiês testemunhais não difere substancialmente do trabalho com dossiês constituídos por cópias alheias ao autor, em que o tempo da produção ficou para trás do tempo da transmissão.

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Linguística.

1 Greg (1950-51, 23) faz uma distinção entre manuscritos e impressos: «For although the underlying principles of textual criticism are, of course, the same in the case of works transmitted in manuscripts and in print, particular circumstances differ, and certain aspects of the common principles may emerge more clearly in the one case than in the other».

Digo isto porque tendemos a usar os mesmos critérios para distinguir, nos testemunhos destes dossieres, lições autorais e lições atribuíveis a terceiros. Isto é:

- a criação parece-nos sinal inequívoco da intervenção do autor, por oposição à simples deturpação, ou regularização no âmbito dos aspetos chamados, em inglês, *accidentals* (com o sentido de *nonessential property*), ou seja, os aspetos que podemos chamar «contingentes»²;
- a correção tende a parecer-nos também marca de autor, independentemente da situação, como se todos os terceiros envolvidos na produção pelo autor apenas deturpassem, e o autor apenas entregasse para publicação manuscritos prístinos ou, não os entregando, revisse sempre provas de fio a pavio, sem interrupções e com atenção máxima, após a intervenção de terceiros.

Resulta das considerações feitas e das decisões tomadas, nas edições críticas, um perfil de figuras trabalhando em torno do autor — nomeadas «tipógrafo», «compositor» e, mais raramente, «revisor» — coincidente com pessoa bastante limitada na capacidade interpretativa, intervintiva e, certamente, criativa.

Posso oferecer o meu próprio exemplo, referindo a primeira edição crítica camiliana que fiz: a de *O Regicida*, publicada em 2013. Parti então do princípio de que o autor, vivo e em plena atividade em 1874, foi envolvido na produção da primeira e única edição saída pela mão do editor Matos Moreira. Isto é, deduzi que, depois de ter enviado o manuscrito para o editor, este teria produzido provas tipográficas, onde o romancista teria introduzido as variantes substantivas que se detetam comparando o manuscrito com a primeira edição. Considerei, portanto, que o manuscrito teria sobretudo interesse genético e que a última vontade do autor estaria conservada na primeira edição do romance, publicada em 1874. Tratei esta edição como a mais autorizada, aceitando rejeitar as suas lições apenas quando o contexto as revelasse erradas e necessitadas de emenda, fosse com recurso à lição do manuscrito, fosse com recurso a conjectura. No primeiro caso, isto é, quando recuperei lições do manuscrito para emendar lições erradas da primeira edição, considerei ter havido erros de transmissão atribuíveis «ao tipógrafo», de que Camilo, durante a revisão de provas, não se tivesse dado conta³.

² Recordemos a distinção de Greg (1950-51, 21) entre lições substantivas e contingentes: «we need to draw a distinction between the significant, or as I shall call them 'substantive', readings of the text, those namely that affect the author's meaning or the essence of his expression, and others, such in general as spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation, which may be regarded as the accidents, or as I shall call them 'accidentals', of the text». Gaskell refere-se aos contingentes com exemplificação parcialmente diferente: «spelling, punctuation, and capitalization (known nowadays as the 'accidentals')» (Greg 1972, 110); «spelling, capitalization, punctuation, italicization, and abbreviation, which we call accidentals» (Greg 1972, 344).

³ Camilo admite esta possibilidade numa carta a Costa Santos, em que aponta um erro que permaneceu depois de ter revisto provas: «Pode ser que passasse na 3^a revisão» (Castelo Branco 2002, 236). É certo que a carta data

Quaisquer outras divergências entre lições manuscritas e lições da primeira edição que pudessem considerar-se igualmente corretas foram interpretadas como resultado de momentos de produção do autor e, portanto, de evolução da obra. Por exemplo, diante da lição apresentada pela primeira edição: «Amanhã **falas** com o corregedor do bairro, e lhe **dirás** que estou doente», contra a lição do manuscrito: «Amanhã **falarás** com o corregedor do bairro, e lhe **dirás** que estou doente», defendi a lição da primeira edição, por a considerar «certamente autoral» (Castelo Branco 2013, 47; 205). Por isto mesmo: por resultar de um ato criativo e ser motivada pela leitura e interpretação do contexto. Como esta, várias outras há, marcadas ou pela correção ou pela criatividade, que associamos exclusivamente ao autor, e que, portanto, independentemente de outra fundamentação, chega para atribuir lições ao autor.

Ao editar criticamente *O Regicida*, em 2013, pareceu-me, portanto, impossível que qualquer outra pessoa, além do autor, tivesse feito este tipo de alterações no texto camiliano. Não tenho, no entanto, nenhuma prova documental de que assim tenha sido, uma vez que, na verdade, pouco ou nada sabemos sobre o que se passou, entre o envio do manuscrito pelo autor ao editor e a publicação do romance.

Júlio Dias da Costa estranha a inexistência de correspondência entre Camilo e Matos Moreira entre 1874 e 1876, período em que precisamente foi publicado *O Regicida*:

É convicção minha que Camilo deve ter escrito muitas outras cartas, além destas e das anteriormente publicadas, a que me referi. Basta notar que sendo as edições de Matos Moreira feitas de 73 a 77, faltam nesta colecção as cartas de 74 a 76, anos em que se publicaram, o 2.º vol. do *Demonio do Ouro*, o *Regicida*, a *Filha do Regicida*, a *Caveira da Martyr*, mais de metade das *Novellas* e o *Curso de Literatura*. (Costa 1928, 6)

Na correspondência que existe, imediatamente anterior ao envio de *O Regicida* ao editor, Camilo refere-se diversas vezes a circunstâncias da génesis do romance⁴ e até ao sentimento

da década de 80, em que a capacidade de trabalho do escritor já não era a mesma, mas, ainda assim, a própria possibilidade questiona a total desautorização de testemunhos anteriores aos últimos aprovados pelo autor.

4 A 7 de julho de 1873, Camilo anuncia a Matos Moreira a intenção de escrever *O Regicida* («O Romance q̄ em seguimento tenciono escrever intitular-se-há o regicida», Costa 1928, 18); a 7 de novembro procura adiar a publicação de *O Regicida*, invocando o atraso na publicação do *Demónio do Ouro* («Tencionava, como já disse a V. S.ª, escrever-lhe no corr.º anno o regicida; mas, vendo o atrazo que vai tendo a publicação do Demonio do ouro, lembro-me que de bom grado a empreza prescindirá do outro romance neste anno», Costa 1928, 22); mas Matos Moreira interpreta mal a manobra dilatória e, a 28 de setembro, Camilo defende-se («A reflexão que lhe fiz, relativamente ao romance *O Regicida*, parece-me que V. S.ª a interpretou menos justamt.º Não era proposito meu negociar o romance com outra empreza; mas sim alliviar V. S.ª do encargo de o aceitar, se lhe fosse oneroso empatar dinheiro sem a immediata publicação da obra. Quanto aos meus compromissos considero-os tão validos e inquebrantaveis como se os legalisasse uma escriptura», Costa 1928, 24). A 9 de setembro, Camilo trabalhava certamente no romance porque faz a Matos Moreira uma proposta de livro intitulado «Lisboa, e seus arrabaldes, antes do terramoto de 1755». Percebe-se, pelo que afirma, que tencionava usar uma das fontes a que recorreu para *O Regicida*, onde a topografia da Lisboa anterior ao terramoto é também referida. Na mesma missiva em que faz a proposta, promete ao editor enviar o romance até ao fim de setembro (Costa 1928, 28).

de orgulho com que o terminou⁵, mas não se conhecem de facto referências a provas tipográficas trocadas entre o autor e o editor. Não existem, portanto, provas documentais de que Camilo interveio diretamente na produção da edição de 1874.

No entanto, se aceitarmos que apenas Camilo interveio no manuscrito⁶, a colação entre manuscrito e edição revela diversas variantes substantivas e conduz à conclusão de que, entre o momento em que o manuscrito foi enviado para o editor e o momento da publicação, teve início a transmissão do romance (na medida em que terceiros se ocuparam de o copiar para letra de forma, introduzindo deturpações), sem que a produção tenha porventura ficado interrompida (na medida em que a génesis do romance prosseguiu).

Não podemos, porém, afirmar que haja, nestes casos, uma simples sobreposição dos tempos da produção e da transmissão. Nem que a complexidade acrescida que envolve o trabalho de edição crítica, nestes casos, provém apenas de coincidirem produção e transmissão no mesmo testemunho (ou em vários testemunhos).

O que complexifica o trabalho de edição crítica é o facto de o autor delegar aspetos da produção em terceiros, tornando plural o círculo do autor. Nestes casos, o editor necessita de se apoiar em critérios para lidar com fenómenos de produção de origem diversa e de autoridade nem sempre inteiramente rastreável.

Philip Gaskell (1972, 339) regista como habitual, para o contexto britânico, que os autores entregassem os seus manuscritos com a expectativa de que eles fossem regularizados no

A 22 de novembro anuncia, no entanto, que está atrasado («O Regicida não pode ir no tempo ñ marquei. Pro-
vavelmt.º ainda irá no corrente anno», Costa 1928, 29). E, finalmente, a 20 de dezembro anuncia o envio do romance («Remetto o vale para V. S.^{as} receberem o Regicida. Avoluma um tanto mais que o Demonio do ouro;
mas subam-lhe ao preço», Costa 1928, 30).

5 Camilo foi manifestando preferência por vários dos seus romances. Em 1855, diz acerca das *Memórias d'Além da Campa dum Juiz Eleito*: «Esta é a minha grande obra» (Cabral 1984, 97). Em 1856, era sobre *Onde está a Felicidade?* que dizia: «Lê-o, e se o achares melhor que todos os outros, como penso que é, recomenda-o» (Cabral 1984, 110). Em 1862 e 1863, preferia o *Romance dum Homem Rico* («É o livro a que eu mais quero, e a meu juízo, o mais tolerável de quantos fiz», Castelo Branco 2016, 282); «Este foi o mais querido dos meus romances; e, se o vaticínio, que aventurei sobre o meu futuro de escritor, me sahe exacto, este romance prevalecerá a quantos a minha imaginação já desluzida, e como á força, der de si», Castelo Branco 1863, 5); em 1873, seria a vez de *O Regicida*: «O Snr. Bordalo Pinr.^º mostrou-me há um anno, desejo de gravar o meu retrato em um periodico espanhol. A querer aquelle primoroso artista obsequiar-me, peço-lhe que o faça neste romance que eu — desculpem-me o desvanecimt.^º — presumo ser o meu melhor livro» (Costa 1928, 30). E, mais tarde, sobre *Eusébio Macário*, publicado em 1879, dirá ainda o seguinte: «O Macario foi uma dysentheria de todo o meu genio. Derramou-se-me o cerebro n'aquelle dejecção, e não sou capaz de dar nem melhor, nem peor que aquillo» (Marques 1925, 89). É provável que não seja esta a lista completa das declarações de amor de Camilo pelas obras que ia produzindo, à medida que as ia produzindo. Alexandre Cabral comenta a propósito de uma destas declarações: «Registe-se o contumaz entusiasmo — profissional?, publicitário? — com que invariavelmente anuncia os seus projetos. Lembra-se decreto o leitor de que *Um Livro* — naquele momento — também era a sua grande obra?» (Cabral 1984, 97).

6 Segundo Oliveira (2019, 273), Ana Plácido prestava auxílio a Camilo e as letras de ambos assemelhavam-se.

que aos aspetos contingentes dissesse respeito⁷. Os autores delegariam, portanto, tácita ou expressamente, autoridade nos editores e respetivas equipas para estes aspetos, o que podemos, com bastante segurança, admitir que acontecia também em Portugal.

Não terá sido por acaso que Ivo Castro regista o seguinte, a propósito das *Memórias do Cárcere*:

Caso provavelmente diverso é o das palavras que na 1.ª edição começam por *in-* ou *im-* e que na 2.ª passam, não flutuantemente mas com sistema, para *en-* ou *em-*; parece que houve aqui uma vontade regularizadora, que talvez não tenha sido do autor, mas que foi exercida sobre as mesmas provas tipográficas em que ele procedeu às suas revisões do texto já publicado. (Castelo Branco 2016, 357)

Também na correspondência entre Camilo Castelo Branco e os seus editores encontramos provas de que o escritor contou com a revisão deles ou das suas equipas, depois ou antes de revisão feita por ele, ou, mesmo, em vez dela. É notório, e não devemos esquecê-lo, que a confiança a este respeito depositada por Camilo nalguns editores não é a mesma que deposita noutros. O respeito intelectual que tem por uns não é o respeito que tem por outros. Lendo a correspondência entre o escritor e os seus editores, não é difícil compreender que Camilo tem mais confiança técnica em Gomes Monteiro do que em Costa Santos, por exemplo. Vejam-se exemplos de delegação expressa⁸:

Remetto a V. S.ª o Amor de Salvação. No formato e typo do outro Amor deve dar 280 páginas. É bastante para se não cançarem o leitor nem eu. Estou contente do escripto e não

7 «At first glance it might seem that the manuscript will be the obvious choice for copy-text, for it is what the author actually wrote. But does it represent the text as the author wanted it to be read? As far as substantives are concerned (saving later corrections) it certainly does; but this is hardly the case with the accidentals. Most authors even today expect the printer to normalize their spelling and capitalization (and until late in the nineteenth century they expected the punctuation to be normalized as well), relying on the process to dress the text suitably for publication, implicitly endorsing it (with or without further amendment) when correcting proofs» (Gaskell 1972, 339). Gaskell refere também o caso de Rousseau e da publicação de *Inégalité*, em 1755: «As Rousseau wrote to his publisher Marc-Michel Rey in 1755 about the first batch of author's proofs of *Inégalité*: [...] 'Les fautes de ponctuation sont innombrables. Quand j'ai désiré qu'on suivit exactement le manuscrit je n'entendois pas parler de la ponctuation qui y est fort vicieuse. Priez M. l'Abbé Yvon de vouloir bien la rétablir dans les épreuves suivantes'» (Gaskell 1972, 339).

8 O caso de *As Monstruosidades do Tempo e da Fortuna* creio ser diferente dos que a seguir elenco. Trata-se de um texto do século XVII, cujo manuscrito, da mesma data, Camilo entregou a Costa Santos para publicação com prefácio da sua autoria. Ao fazer a proposta ao editor, Camilo considerava: «A orthographia deve ser moderna, por que não ha motivos p^a que se siga a do author» (Castelo Branco 2002, 182). Trata-se, portanto, de modernização gráfica e não de regularização gráfica, operações com grau de dificuldade diferente. Quando Camilo afirma, já no curso do trabalho de publicação, desesperado com a quantidade de erros que lhe aparecem nas provas, «tenho a maior negação para esta espécie de trabalho», é de atualização gráfica que fala, não de uma revisão de provas de texto seu. Camilo acabou por concluir que também o tipógrafo de Costa Santos, do qual nunca deixará de se queixar amargamente, não tinha competência para tal trabalho de atualização, e acabou

o anteponho a todos os outros livros p.^a não usurpar o que é da crytica, e m^s que tudo do parecer de V. S.^a. Não obstante, **emende o que quizer**, excepto a I.^a pagina. (Carta a Gomes Monteiro, 26 de [fevereiro] de 1863, Castelo Branco 2002, 474)

As 3 folhas, q̄ recebi, **nunca sahiriam tão perfeitas da m.^a revisão**. (Carta a Gomes Monteiro, 27 de junho de 1872; Castelo Branco 2002, 504)

Lembro a V. S.^a que as Estrellas sahiram mt.^o erradas no folhetim. **Peço-lhe que as emende, p.^r q̄ eu não posso**. (Carta a Gomes Monteiro, s. d.; Castelo Branco 2002, 536)

Na penultima folha da M. da F. vem mt^o êrro — **resultado de eu não a ver, nem o meu am^o dar importancia ao pedido q̄ lhe fiz de que a visse**. Má coisa. (Carta a Costa Santos, 4 de abril de 1885; Castelo Branco 2002, 247)

Excluí 2 dos seus apontados. Depois lhe direi a rasão. (Carta a Costa Santos, 3 de novembro de 1886; 290)

Remetto a prova. Parece-me que **é dispensavel a remessa das provas, por não haver no restante do manuscripto coisa que duvida faça**. Além de q̄, eu estou no hospital, ou casa de saude como lhe chamam, e nem sempre tenho tempo de as ver com promptidão, nem quem m^{as} leve no mesmo dia ao corr.^o (Carta a Gomes Monteiro, s. d.; Castelo Branco 2002, 529)

Se as provas **depois de la revistas, ca poderem vir**, mt.^o estimarei. (Carta a Matos Moreira, 27 de julho de 1873; Costa 1928, 19)

Hoje remetto as provas. **Peço a V. S.^a q̄ as reveja novamt.^e p.^r que eu sou máo revisor**. (Carta a Matos Moreira, s. d.; Costa 1928, 23)

Em meio d'isto, é admiravel **a paciencia com q̄ V. Ex.^a tão esmeradamt.^e viu estas provas**, sendo tanta a precipitação. (Carta a Gomes Monteiro, 4 de julho de 1872; Castelo Branco 2002, 506)

Depois que V. S.^a tiver visto uma prova, **poderei ver eu a segunda**. (Carta a Gomes Monteiro, s. d.; Castelo Branco 2002, 529)

por desistir da publicação: «Não posso moral nem fysicamente trabalhar. Tenho de desfazer o contracto feito qt^o ao manuscripto, por absoluta impossibilid^e de p^r em qt^o o satisfaser» (Castelo Branco 2002, 183).

Esta delegação de autoridade, expressa ou implícita, quer os resultados sejam autorizados pelo autor quer não sejam, implica que, enquanto se prepara um original para publicação, a produção é partilhada entre autor e editor (entendendo-se por editor a equipa do editor), havendo outras pessoas a decidir em vez do autor; por exemplo, pontuação e grafia. Sublinho que, quando digo «em vez do autor», não quero dizer que devamos colar a estas ações sobre o texto a etiqueta de deturpações. E não podemos fazê-lo, porque o autor as autorizou, colando-lhes ele a etiqueta de originais⁹.

Verifica-se, porém, como se confirma nos passos recolhidos na correspondência camiliana acima transcritos, que a intervenção de terceiros nos textos pode ser autorizada apenas previamente pelo autor e pode não se limitar aos aspetos contingentes de um texto. O passo em que Camilo diz ao editor «emende o que quizer» é especialmente expressivo a este respeito.

Mas outro passo em que o autor encomenda a resolução, em sede de provas, de repetições tem dupla importância: a de nos informar sobre a abrangência de operações admissíveis nesta fase da preparação de uma publicação¹⁰, assim como sobre a possibilidade de delegação de uma tarefa claramente criativa e, portanto, de resultados substantivos. Eis o passo:

Ca não chegou alguma das 3 folhas que V. Ex.^ª diz me foram remettidas. Se ja viu 6, o homem não faltou á promessa. Certissimo estou de q **as provas hão de sahir melhor examinadas p.º V.^ª Ex.^ª do q por mim. Não se esqueça, porém, do meu pedido qt.^º a repetição de palavras. Altere sem hesitação, q me obsequeia muitissimo.**

Claro que uma autorização prévia, que não seja confirmada por autorização posterior, na sequência de revisão de provas pelo autor, resulta num testemunho de autoridade mais enfraquecida do que a autoridade de um testemunho cujas intervenções de terceiros o autor tenha posteriormente autorizado. Especialmente problemática para o editor crítico é aquela em que sabemos ter havido intervenção de terceiros, sem que possamos ter a certeza de a ter o autor autorizado. Voltarei a esta questão.

⁹ Greg (1950-51, 31) pressupõe a intervenção de terceiros, mas nunca a imagina autorizada: «In setting up the new edition we may suppose that the printer would incorporate the alterations thus indicated by the author; but it must be assumed that he would also introduce a normal amount of unauthorized variation of his own».

¹⁰ Não existe, neste aspetto, coincidência com o processo descrito por Gaskell (o que já se adivinhava pelo grau de envolvimento do autor): «This is not to say that there were not supposed to be any differences between the copy and the type, for it had been the compositor's duty to correct or normalize the spelling, punctuation, and capitalization (known nowadays as the 'accidentals') of the manuscript. The function of proof-correction was to ensure that the words of the copy — the 'substantives' — were reproduced as faithfully as possible in an acceptable orthographic style. [...] less commonly the corrector was the author or the author's representative» (Gaskell 1972, 110-111).

Há dois outros casos em que Camilo oferece texto seu ao editor da revista *Círculo Camonian*, Joaquim Araújo, autorizando previamente intervenções, na condição de posteriormente as confirmar em provas. A carta em que se dirige a Joaquim Araújo não tem data:

Tambem do Mosaico e sylva de curiosidades se pode trasladar um estudo, menos conhecido, ácerca de Faria e Souza. O estylo é ainda á maneira antiga, mas a urdidura de por menores rasteja um pouco pelos novissimos processos. Pode **V. aproveital-o, e mesmo resumil-o, na certesa de que para esta ultima hypothese necessito ver as provas.** (Martha 1918, 130)

Ainda a propósito dos esforços necessários para a publicação de um livro, Camilo mais uma vez se dispõe a autorizar intervenções de terceiro no seu texto e a confirmá-las posteriormente em provas, escrevendo a Castilho o seguinte:

Se V. Ex.^ª ahi achar coisas de mais e de menos **queira riscar umas e dizer-me onde devo interpor outras.** — Se o livro vier a lume, terei ocasião de corrigir nas provas o que precisar emendado. (Marques 1925, 83)

Também os tipógrafos faziam intervenções substantivas no texto camiliano, com as quais o autor nem sempre concordava e nem sempre ia a tempo de impedir, como podemos confirmar por carta enviada por Camilo a Castilho, em 21 de fevereiro de 1867:

Já chegou aqui um exemplar do Cavar em Ruínas. Hoje peço ao editor Campos que envie um exemplar a V. Ex.^ª. Está no livro uma linha que diz com ares de verso:
«Ficas repleto de basófia».

Esta repleção de asneira é do tipógrafo. Faça-me V. Ex.^ª a caridade de lhe dar baixa das outras que são minhas. (Cabral 1985, 141)

A acreditarmos em Camilo, toda uma frase foi, portanto, criada pelo tipógrafo e inserida no texto camiliano, contra a vontade do autor.

Pode igualmente verificar-se que o próprio autor altera o texto sob influência de terceiro, numa intervenção que, por assim dizer, podemos considerar imediatamente autorizada pelo autor. Um exemplo de intervenção autoral sob influência de terceiro aconteceu quando o editor Gomes Monteiro se recusou a publicar o autógrafo das *Memórias do Cárcere*, tal como o recebeu, por ser nele maltratado Camilo Aureliano, um amigo do editor. Camilo Castelo

Branco reformulou o manuscrito, de modo que fosse publicado (Castelo Branco 2016, 359; Cabral 2003, 49)¹¹.

O caso de Gomes Monteiro não foi, no entanto, caso único. Em carta datada de junho de 1857, altura em que colaborava com os irmãos Barbosa publicando artigos e folhetins no *Aurora do Lima*, o escritor envia uma tira de manuscrito ao editor e faz comentário que pode corresponder a autorização de intervenção deste em texto camiliano. E também a autorização prévia para intervenções subsequentes com a mesma orientação:

Acharás num bocado de tira o frontispício das Cenas. Dá atividade à vinda do livro.
Fizeste bem em adoçar a tunda, e faz sempre assim. (Cabral 1984, 168-169)

Podemos acrescentar ainda o caso do último livro de Camilo, *Nas Trevas*, em que, segundo Henrique Marques, não foi publicado o poema *Os meus amigos*, por vontade de Tomás Ribeiro, que não quis escandalizar os «cento e nove impavidos marotos» (Marques 1925, 122).

É também exemplo o *Morgado de Fafe Amoroso*, peça de teatro que, levada à cena a 2 de fevereiro de 1863, foi pateada e, nos dias seguintes, acusada de imoralidade pelos jornais («abarrotada de delitos de moralidade equívoca e de liberdades que não podem tolerar-se em cena»). Ainda segundo os jornais da época, Camilo alterou o texto da peça, «expurgando-o dos ‘espinhos que lhe haviam sido notados na primeira representação’» (Rebelo 1971, XIV). Portanto, também neste caso, o autor produz sob influência ou pressão de terceiros.

Nem sempre Camilo aceitou a intervenção alheia nos seus textos, porém. Não exataamente pelo princípio de não admitir intervenção alheia na sua obra, mas por ter a intervenção certas características que ele considerou inaceitáveis. Em carta datada de 24 de julho de 1856, Camilo refere o caso que envolveu o romance *Lágrimas Abençoadas*:

A razão da minha saída da Verdade foi quererem-me mutilar o romance Lágrimas... em coisas ortodoxas por que estes corruptos entendem que Deus e progresso são entidades incompatíveis.¹²

¹¹ Eis um passo da correspondência em que Camilo diz ter reformulado e estar disponível para acolher reparos do editor: «Mando a V. S.^a o final das *Memorias*. [...] Encurtei os primeiros capítulos do romance, escripto la; quis resumir os outros; mas era mutilar a idea, e acção, que o pode fazer toleravel. Não pude copial-o, por que me está faltando a vista por causa do aturado trabalho. [...] Faça V. S.^a as notas e reparos que achar justos. Ja sabe que eu me conformo em tudo com o seu parecer. Penso q̄ o Sr. Camillo Aureliano ficará menos meu inimigo, lendo o capitulo final. Bom é assim, por q̄ Deus sabe se eu voltarei áquelle sanctuario da justiça, que tem um nicho especial p^a o carrasco!» (Carta a Gomes Monteiro, 6 de fevereiro de 1862; Castelo Branco 2002, 464).

¹² Alexandre Cabral (1984, 107) enfatiza esta recusa camiliana de autorizar intervenção alheia: «Camilo refere-se impiedosamente aos alvares que lhe buliram no estilo das *Lágrimas Abençoadas*. É notório, pelo contrário, que, nos minuciosos comentários que acompanham a edição da correspondência, o camilianista se abstém de avançar quaisquer explicações para os lugares em que o escritor facilita ou admite intervenções de terceiros («Fizeste bem em adoçar a tunda, e faz sempre assim», Cabral 1984, 169; «Vejo que não publicaste um [artigo]

O levantamento de informações sobre momentos de delegação de produção, substantiva ou contingente, convida também a rever o perfil destas pessoas, que habitualmente consideramos incapazes de criação e de correção. Na verdade, não eram, ou pelo menos nem sempre foram, pessoas cujo conhecimento e cuja capacidade de intervenção fossem limitados. Vimo-lo já, de resto, nos exemplos apontados.

Naturalmente, os editores que foram escritores poderiam facilmente ter protagonizado intervenções autorizadas, prévia ou posteriormente, no texto camiliano, como suspeita Ivo Castro acerca de Gomes Monteiro, quando diz:

Terá sido ele o revisor anónimo que reduziu à normalidade muitas anomalias e muitas preciosidades autorais? (Castelo Branco 2016, 358)

A Gomes Monteiro, editor de Gil Vicente e de Camões, escritor e homem de influência, não terá faltado ocasião, nem proximidade. Demonstra-o uma história narrada por Alberto Pimentel em que Camilo e o próprio Alberto Pimentel parecem assumir o papel de terceiros no círculo de produção de Gomes Monteiro:

Em 1873, Gomes Monteiro saiu a vingar a veltice de Castilho, desaffrontando de acusações que lhe foram feitas, com a publicação do livro *Os criticos do Fausto do sr. visconde de Castilho*. [...] Não obstante, cobrou forças para escrever rapidamente um livro de 190 páginas, que Camillo Castello Branco e eu vimos nascer quasi dia a dia. Não me admirei do esforço, e a mim proprio o explicava, sempre que na redacção do Primeiro de Janeiro recebia um bilhetinho de Gomes Monteiro concebido n'estes termos: «Ámanhã, a tal hora, em casa do Camillo». (Pimentel s. d., 46-47)

Este episódio, que aponta para a possibilidade de ter sido Camilo Castelo Branco revisor de Gomes Monteiro, demonstra a proximidade entre ambos e a facilitada reciprocidade, que já acima, na correspondência entre ambos, vimos ter resultado na delegação de revisões de Camilo a Gomes Monteiro.

político. Fizeste bem, se o rasgaste. Seria inconveniente?», Cabral 1984, 139; «O artigo que não recebeste ia junto ao que publicaste assinado Nunes de Carv.^o [Carvalho]. Perdeu-se lá por consequência. Falava dos rumores políticos que grassavam nessa ocasião. Agora seria intempestiva a publicação», Cabral 1984, 141). Chega mesmo a falhar a interpretação: quando Camilo escreve a Barbosa e Silva referindo-se certamente à revisão que fez do romance deste editor, *Viver para Sofrer* («As reflexões que me fazes, a respeito da tua publicação, são desnecessárias. Eu não podia, sem pesar, consentir que a tua obra levasse uma linha que eu não aceitasse, se me atribuissem», Cabral 1984, 78), Alexandre Cabral não comprehende a referência: «As considerações do primeiro parágrafo devem dizer respeito ao prefácio de Camilo para o romance *Viver para Sofrer*, apelidado de Juízo Crítico» (Cabral 1984, 78). Esta atitude é representativa da resistência a observar a pluralidade do círculo do autor.

Camilo não foi de resto apenas revisor do editor Gomes Monteiro, já que o terá sido também de Silva Barbosa, amigo, além de editor. Quando este escreve um romance e a publicação se prepara, Camilo faz a revisão, assegurando-lhe:

As reflexões que me fazes a respeito da tua publicação são desnecessárias. Eu não podia, sem pesar, consentir que a tua obra levasse uma linha que eu não aceitasse, se me atribuissem. (Cabral 1984, 78)

Não só, de resto, os editores pediam a Camilo revisão das suas obras. Também Feliciano de Castilho o fez, ao enviar-lhe o manuscrito da versão do Livro II das *Geórgicas* (Costa 1924, 151): «aponte franco e severo tudo que lhe desagradar ou lhe agradar menos» (Costa 1924, 151). Camilo, na resposta, datada de 5 de setembro de 1866, usa de ironia para se escusar, deixando claro ter compreendido o pedido e todo o alcance que tinha:

Cá está o Virgílio. Amanhã lê-se depois de almoço, e relê-se à noite. Cá farei as emendas, e até substituirei com versos meus os de V. Ex.^a que me não parecerem bons. Faço-lhe este favor, que não costumo fazer a muita gente. Com as minhas correções, a obra há-de sair limpa. A D. Ana também emenda, e o Barão da Trovisqueira, se aparecer, também emendará. Está V. Ex.^a metido com gente que o há-de levar imortal pelo vale de Josafat dentro. (Cabral 1985, 106)

Em todo o caso, talvez tenha havido retribuição a este pedido de Castilho, que Camilo tratava por mestre, já que, em outubro de 1867, Camilo escreve a Castilho:

Folgo que V. Ex.^a me desculpasse a muita estafa que lhe deram os meus dois últimos livros. Sinto-me acabado de imaginação e trabalho. Isto de escrever em mim é o terrível «é preciso» de Chesterton. (Cabral 1985, 164)

E várias provas tipográficas se trocam entre os dois, entre fevereiro e maio de 1868. (Cabral 1985, 164).

Voltando aos editores de Camilo que podem ter tido intervenção autorizada na produção camiliana, além de Gomes Monteiro e Barbosa e Silva, ambos escritores (embora certamente de estatura diferente), também Francisco da Silva Mengo, sucessor de Gomes Monteiro na casa Moré, igualmente escritor (Marques 1925, 70), tem perfil editorial semelhante, assim como António Moutinho de Sousa e Matos Moreira.

De Ernesto Chardron, cujo perfil editorial é sobretudo comercial, não podemos dizer o mesmo. Henrique Marques, porém, dá conta de que este editor «punha um grande escrúpulo nas suas edições» e envivia, portanto, nos processos de edição outro tipo de gente:

As provas, mesmo as que tinham de ser vistas pelos auctores, não saíam d'alli sem revisão cuidada, não só sob o ponto de vista litterario, como graphicco. D'esse trabalho de responsabilidade estava encarregado o distincto escriptor e poeta João Diniz, com quem eu tanto convivi ahi por 1890, quando *A Republica*, de que fui collaborador, se imprimia na antiga rua de S. Lazaro. João Diniz tinha sido tambem typographo e passava por ser um dos melhores artistas graphicos. Tambem fôra compositor na casa do Teixeira o Vieira Correia, que mais tarde passou a ser ajudante de João Diniz; é o mesmo Vieira Correia, passados bastantes annos meu collega no *Seculo*, de que chegou a ser redactor principal, e que depois veiu a exercer o logar de nosso consul em Orense. (Marques 1925, 37)

Segundo Marques, portanto, as obras editadas por Chardron eram revistas por terceiros, antes de os autores as reverem, não sendo certo que todas fossem revistas pelos autores («mesmo as que tinham de ser vistas pelos auctores»). O âmbito de intervenção parece ser vasto, embora não muito preciso: «do ponto de vista literário e gráfico». Em todo o caso, certamente, não se trata apenas de aspetos contingentes. As duas pessoas que Chardron recrutava para este trabalho «de responsabilidade» eram João Diniz¹³ e Vieira Correia: escritor e poeta, o primeiro; jornalista e cônsul, o segundo¹⁴.

Também os tipógrafos podiam ser escritores, como se comprova por carta de Camilo, não datada, a Gomes Monteiro, em que afirma: «Vou agora ler o folheto de Graça Barreto que me dizem ser um typographo da Imprensa Nacional» (Castelo Branco 2002, 545). Trata-se, provavelmente, de J. A. Graça Barreto (1849-1911), autor de um folheto de 38 páginas,

13 Em carta de 1884 a Tomás Mendes Nórton, Camilo dirá: «Na imprensa do Silva Teixeira, á Cancella-Velha ha um revisor intelligentissimo e tambem escriptor, João Diniz. Em breve tempo teria V Ex^a o seu livro impresso» (Castelo Branco 2002, 924).

14 A propósito dos processos de trabalho de Chardron, da tipografia «do Teixeira», e, também, da casa Moré, gerida por Gomes Monteiro, por que Camilo manifestará respeito e saudade (apesar das queixas que também lhe conhecemos), cabe lembrar que este editor é erudito, com o qual Chardron colaborou, antes de se estabelecer por conta própria, viveu e trabalhou em Inglaterra e na Alemanha, antes de assumir a gerência da casa Moré (Marques 1925, 69). Alguns processos descritos por Gaskell podem ter sido praticados na casa Moré e na sua esfera de influência. Nomeadamente, a prática de revisão de provas passando pela leitura em voz alta: «Nowadays, when copy and proof are usually supposed to agree in detail, proofs are best corrected by ocular comparison with the copy, but in the hand-press period, when the printed text was not a literal reproduction of the manuscript but a normalized version with much alteration of detail, the corrector preferred to have the copy read aloud to him by his reader while he followed the proof and marked the mistakes. In this way he could both check that the substantives of the text were correct and approve the revised accidentals without being distracted by the orthographic vagaries of the manuscript. (An alternative procedure was sometimes used for dealing with difficult manuscripts in the nineteenth century: the boy read aloud from a proof, while the corrector followed the copy and marked up a second proof)» (Gaskell 1972, 112).

impresso em 1870 na *Typographia Universal*, com o título *Da Dramatisação da Vida de Jesus: Reflexões Pacificas sobre «O Evangelho em Acção» e o Clero*, e diretor (com Fernandes Tomaz) do *Boletim de Bibliographia Portugueza e Revista dos Archivos Nacionaes*.

Por esta descrição podemos confirmar que poderá ser um erro dos editores críticos de Camilo considerarem que os revisores se limitassem a pouco nas intervenções nos textos camilianos. Tanto as autorizadas quanto as não autorizadas. O próprio Camilo exprime, nas margens de um livro seu, expectativa avultada quanto ao papel dos editores. Nas margens do *Boletim de Bibliographia Portugueza* («direção de Annibal Fernandes Thomaz Associado, correspondente da Secção de Archeologia do Instituto de Coimbra e socio correspondente da Sociedade de Geographia de Lisboa, Coimbra, Imprensa da Universidade»), vol. I, 1879, 202 (Neves 1916, 17; 37), o romancista lançou a seguinte nota: «O editor devia ter corrigido as muitas tolices que se acham neste extracto».

Ele próprio o fez quando assumiu o mesmo papel para o *Aurora do Lima*. Em março de 1857 escrevia a Barbosa e Silva a propósito de um artigo que lhe enviava para publicação no jornal: «Um que hoje recebes sobre Artes é emendado, e copiado¹⁵ por mim: pertence a um pintor, e paguei-lho» (Cabral 1984, 150).

Fá-lo no âmbito da colaboração que tinha negociado para o *Aurora do Lima*, nos seguintes termos:

Indo eu para Viana, tomando conta do jornal todo, escrevendo, revendo, **censurando os escritos enviados à redacção**, traduzindo, organizando uma correspondência soi-disant de Lisboa, quanto me dariam anualmente? (Cabral 1984, 142)

As intervenções de terceiros na obra camiliana não terão sido todas protagonizadas por escritores, editores cultos, jornalistas, poetas de segunda linha; tipógrafos que também escreviam; mas muitas têmido-sido. E esta gente não era tão limitada quanto imaginamos por vezes e teria argumentos para não se deixar limitar.

Um outro caso demonstra como as intervenções de terceiros, autorizadas ou não autorizadas, na produção autoral se consideravam de natureza reservada. A revelação era, portanto, considerada humilhante, como Camilo dá conta em carta enviada a Castilho, datada de 4 de agosto de 1866:

Eu conto a V. Ex.^a como foi escarrado o Soromenho no rosto da versão. Tinha eu traduzido o primeiro tomo e alguns capítulos do segundo, quando saí do Porto há sete anos com a D. Ana Plácido. Não pude continuar a tradução, apesar do Cruz Coutinho editor.

¹⁵ «Copiar» significa, neste contexto, «passar a limpo», conforme se comprehende por outras ocorrências na correspondência: «Não pude copial-o, por que me está faltando a vista por causa do aturado trabalho» (Castelo Branco 2002, 464); «Vejo ahi a palavra natureza onde eu escrevère inteireza. Se no pref. está o erro (que presumo ser da copia) ha de ser precizo dar a emenda em errata» (Castelo Branco 2002, 236).

Este alarve, irado contra mim, convidou o guarda-barreiras Soromenho a continuar a versão do 2.º volume; e, no propósito de vingar-se humilhando-me, deu-me como revisor e corretor da minha tradução a besta constante do frontispício. Aqui tem V. Ex.ª não há nada mais sujo nem mais extravagante! (Cabral 1985, 93)

Trata-se da tradução de *O Génio do Cristianismo* cuja primeira edição identifica assim os responsáveis: «Tradução de Camilo Castelo Branco, revista por Augusto Soromenho».

Considerando o levantamento, embora incompleto, de informação sobre as pessoas admitidas no círculo de produção camiliano e o alcance da sua intervenção, o regresso ao exemplo com que comecei, ou seja, o exemplo de *O Regicida* far-se-á com mais dúvida. Onde antes vi uma intervenção autoral na eliminação de repetições, por exemplo, não estou certa de que não deva atribuí-la à mão de editor ou revisor.

Recordo que o manuscrito de *O Regicida* foi enviado ao editor Matos Moreira por correio, e, como acima referi, a colação entre manuscrito e edição revela a existência de variantes substantivas, além de contingentes, entre os dois. Como o autor se encontrava vivo e produtivo em 1874, parti do princípio de que o que fosse criativo dever-se-ia ao autor e toda a atividade de regularização de contingentes, pelo editor, teria sido autorizada posteriormente por Camilo. Ou seja, estaria na edição a última vontade do autor. Em diversos lugares, porém, o regresso ao manuscrito foi imposto por evidência de erro de transmissão na edição. Observem-se dois exemplos representativos.

Num momento da narrativa em que o protagonista Domingos Leite se encontra ajoelhado aos pés da mulher, Maria Isabel, o manuscrito apresenta a seguinte lição:

— Perdoas-me? — balbuciou Dom^{os} Leite, ungindo-lhe **as mãos** de lagrimas.

A edição não coincide e não faz sentido, embora se compreenda o que pode ter levado o tipógrafo, concentrado no trabalho de composição da frase e, portanto, parcialmente abs-truído do contexto, a associar lágrimas e cara, deixando no texto a seguinte alteração¹⁶:

— Perdoas-me? — balbuciou Domingos Leite, ungindo-lhe **a cara** de lagrimas. (Castelo Branco 2013, 205)

Noutro momento, a mesma personagem prepara-se para abandonar o país e preocupa-se por vir a ser esquecida pela filha, ainda criança pequena. Exprime esta preocupação a um amigo a quem faz um pedido. Assim, no manuscrito:

¹⁶ Gaskell (1972, 347) descreve assim o processo de composição que pode ter levado a este e outros erros: «the compositor took in the sense of each sentence as he went along (he had to in order to point it correctly), but he would be most unlikely to take in the general sense of the chapter, or even the paragraph, that he was setting».

— Eu queria q̄ ella me não esquecesse; e, a não ser VEx^{ca}, q̄m lhe fallará de **seu pai!**...

Mas assim, sem sentido, na edição:

— Eu queria que ella me não esquecesse; e, a não ser v. ex.^ª, quem lhe fallará de **meu pai!**... (Castelo Branco 2013, 205)

É certo que o próprio escritor admite ter deixado passar erros em revisão de provas¹⁷. É certo que nem sempre levava até ao fim a revisão de provas¹⁸, processo que, podendo ser parcelar e interrompido¹⁹, por vezes acompanhando a produção²⁰, podia propiciar a falha. Mas, diante dos dois exemplos acima, impõe-se a interrogação sobre se Camilo teria deixado passar estes dois lugares, onde já se verificam deturpações próprias da transmissão por meio tipográfico.

Um outro lugar do romance, além de levantar a mesma dúvida, coloca uma diferente questão, envolvendo aspectos aparentemente contingentes. Na nota 6 do romance, Camilo declara ter um autógrafo de D. João IV: nada menos que os apontamentos do rei para o seu testamento. No manuscrito, a cópia deste documento apresenta características arcaicas, entre elas, muitas abreviaturas. Há um lugar do manuscrito especialmente significativo da importância que Camilo atribui às abreviaturas nesta transcrição: precisamente o lugar onde o escritor escreve primeiro uma palavra por extenso; a risca, num segundo momento; e a substitui pela abreviatura da mesma palavra. Na edição, as características arcaicas foram mantidas, com exceção das abreviaturas, que foram sistematicamente desenvolvidas. Veja-se um passo lado a lado — manuscrito, fol. 183, à esquerda; edição (1874, 219), à direita —, que inclui a referida substituição de palavras escritas por extenso por palavras abreviadas²¹:

¹⁷ «Envio-lhe o nº das Republicas em q̄ sahiu o prefacio. Vejo ahi a palavra natureza onde eu escrevêra intei-reza. Se no pref. está o erro (que presumo ser da copia) ha de ser precizo dar a emenda em errata. **Pode ser q̄ passasse na m^a revisão**» (carta a Costa Santos datada de 23 de dezembro de 1984; Castelo Branco 2002, 236). Note-se, mais uma vez, o termo «cópia» com o sentido de «passagem a limpo», operação em que podem ser gerados erros.

¹⁸ «Remetto a prova. Parece-me que é dispensável a remessa das provas, por não haver no restante do manu-scripto coisa que duvida faça» (carta a Gomes Monteiro sem data; Castelo Branco 2002, 529).

¹⁹ «Se houver folhas da *Consolação* alem das cinco que eu cá tenho (falta-me a quarta) rogo-lhe que m'as remetta» (carta a Gomes Monteiro, datada de 1 de julho de 1872; Castelo Branco 2002, 505).

²⁰ «Como tenho que fazer alterações e accrescentam.^{os} á 3.^a p.te da Viuva, bom será que me envie prova logo q̄ possa» (carta a Matos Moreira, sem data; Costa 1928, 49).

²¹ Entre parênteses esquinados, encontram-se as eliminações feitas por Camilo. Os traços oblíquos indicam letras sobrepostas.

Fuy **mtº** corioso da **m.ª** livraria da muzica, e assim **p.ª** q se conserve lhe deixo corenta mil reis todos os **anñ p.ª** fabrica, e mando q esteja sempre na caza **emq** está, e q se empetre hum breve do Papa com excumunhão reservada **p.ª** q. senão trez<t>/lade digo tire della Livro nem papel nem se trezrade e nomeio **p.ª** Biblioticario della a **Antº** Barbosa com cecenta mil reis de ordenado, e por Ajudante a Domingos do Vale seu irmão. e faltando estas pessoas se hirão nomeando outras para sempre estes cento e corenta mil reis (que) fara a Rainha logo assentar no melhor parado da <**minha**> **m.ª fazd.ª** declarando se não tire nunca das rendas da capella.

Fuy **muito** corioso da **minha** livraria da muzica, e assim **para que** se conserve lhe deixo corenta mil reis todos os **annos para** fabrica, e mando **que** esteja sempre na caza **em que** está, e **que** se empetre hum breve do Papa com excomunhão reservada **para que** senão trezrade digo tire d'ella Livro nem papel nem se trezrade, e nomeio **para** Bibliotecario della a **Antonio** Barbosa com cecenta mil reis de ordenado, e por Ajudante a Domingos de Vale seu irmão. e faltando estas pessoas se hirão nomeando outras para sempre estes cento e corenta mil reis (que) fara a Rainha logo assentar no melhor parado da **minha fazenda** declarando se não tire nunca das rendas da capella.

Quer Camilo fosse de facto proprietário do documento, quer o tenha inventado, as características gráficas do manuscrito não podem entender-se como aspetos contingentes. Elas servem para transmitir credibilidade à declaração de posse feita por Camilo, e também aos comentários depreciativos que tece depois, em relação ao texto.

A eliminação das abreviaturas na edição, depois de Camilo se ter dado ao trabalho, no manuscrito, de as criar ou reproduzir, reforça as dúvidas sobre se o autor terá de facto revisto provas deste romance ou, no mínimo, se reviu a totalidade das provas.

E mais duas dúvidas se juntam: se Camilo terá, após o envio do manuscrito ao editor, tido a oportunidade de introduzir no romance alterações substantivas, ou se as variantes substantivas que afastam a edição do manuscrito não se deverão, na verdade, atribuir a terceiros. E, em segundo lugar, se terá Camilo autorizado estas intervenções alheias; previamente, encorrendo a revisão de provas com a abrangência que, conforme vimos acima, podiam ter; ou posteriormente, revendo provas, embora não haja indícios de que o tenha feito²².

Quanto aos aspetos contingentes, podemos agir com mais segurança, considerando que, tal como afirmado por Gaskell para o contexto britânico e como podemos comprovar na correspondência camiliana, também Camilo (que não seria caso único no contexto literário português do século XIX) entregava os seus originais de imprensa aos editores contando que os tipógrafos e revisores fariam a normalização dos aspetos contingentes. Podemos igualmente considerar que esta expectativa corresponderia a uma autorização de intervenção no sentido

²² Gaskell (1972, 360) conta o caso de *Oliver Twist* de Dickens desta forma: «Dickens, for instance, rushed away from London in the autumn of 1839, leaving his friend John Forster to correct the proofs of the last few sheets of *Oliver Twist*; then he returned to town on the very last day before publication in order to look over, and if necessary to correct further, the final revised sheets. We know from other evidence that a number of corrections were made in these last sheets, but there is no way of knowing which of them were made by Dickens and which by Forster».

da regularização de aspectos contingentes (grafia, maiúsculas, pontuação, abreviaturas, disposição gráfica). Mas também estes casos terão de ser classificados com sentido crítico. Como vimos, no caso da nota 6 de *O Regicida*, cujas abreviaturas seriam consideradas contingentes e são na verdade substantivas, outros casos haverá de pontuação ou maiúsculas que faremos melhor em considerar substantivos e não contingentes.

O método para lidar, em circunstância de edição crítica, com variantes contingentes e substantivas em testemunhos impressos durante a vida do autor, cujo original de imprensa tenha ou não sobrevivido, está proposto e fundamentado, salvo casos excepcionais (que o editor crítico deverá ter em consideração). A regularização dos aspectos contingentes era feita na primeira edição a partir do manuscrito, sendo as edições subsequentes feitas a partir da primeira. Mesmo que, nestas, se verifiquem alterações no que aos aspectos contingentes diga respeito; mesmo que o autor introduza alterações substantivas nas edições subsequentes, considera-se que as alterações contingentes feitas pelo(s) editor(es) não só não terão merecido a mesma atenção do autor (em eventuais momentos de revisão de provas), como se afastam mais do manuscrito e do que foi o esforço do primeiro editor para o interpretar. Por esta razão se considera que, no que respeita a contingentes, a edição crítica deve seguir a primeira edição, incorporando as variantes substantivas de edições posteriores, sempre que a autenticidade destas seja confirmada²³.

Resta a questão, a que agora regresso, de como tratar a delegação resultante em variantes substantivas atribuíveis a terceiros, autorizadas pelo autor, prévia ou posteriormente. E resta a questão, mais difícil, de como lidar, em sede de edição crítica, com a delegação provável ou certa, mas sem autorização conhecida ou certa.

No que respeita aos testemunhos em que se confirme ter havido intervenções substantivas de terceiros autorizadas posteriormente pelo autor — por exemplo, em revisão de provas feitas na sequência da revisão de provas do editor ou revisor —, não há razão para que não lhes seja atribuído o mesmo valor que atribuímos a um testemunho autoral.

Nos testemunhos em que se verifique ter havido intervenções substantivas apenas previamente autorizadas, podemos ver mais votos de confiança em pessoas (editores, revisores, tipógrafos) do que ratificações textuais: por exemplo, todas as situações em que Camilo se dispensa de revisão de provas, encomendando-a a terceiros, sendo (ou podendo ser) a revisão de provas, como vimos, momentos de afinação. O valor destes testemunhos será melhor

²³ Concordam, neste aspetto, Greg («With McKerrow's view that in all normal cases of correction or revision the original edition should still be taken as the copy-text, I am in complete agreement», 1950-51, 33) e Gaskell («So we are left, finally, with the first edition. Here the accidentals will be largely the result of the process of normalization carried out in the printing house, but they will still be closer both to the text that the author wanted, and to the reading of his manuscript, than the altered accidentals of the second and third editions. The first edition is therefore chosen as copy-text, to be followed in accidentals, and also generally in substantives. But substantive variants will be incorporated from a surviving manuscript or from a later printed text if they are believed, on bibliographical or literary grounds, to have greater authority — that is, to be more likely to be what the author wrote, or (on reflection) re-wrote — than the readings of the first edition», 1972, 340).

considerá-lo reduzido em relação a outros, como um autógrafo ou um impresso com autorização autoral posterior.

Em caso de incerteza, será melhor recuar, no caso de lições substantivas, às lições dos testemunhos que tenham sido seguramente autorizadas posteriormente pelo autor ou ao manuscrito, caso exista, uma vez que Camilo dá diversas provas de facilidade em delegar, e os editores com que trabalhou, diversas provas de facilidade em prescindir de autorização autoral.

No caso de *O Regicida*, que tenho vindo a usar como exemplo, é possível que Camilo tenha dispensado total ou parcialmente a revisão de provas, autorizando apenas previamente a edição saída em 1874. Se assim foi, e seguindo os critérios indicados, a edição crítica deveria adotar as variantes da edição, no que respeita a contingentes, o que na edição de 2013 aconteceu por imposição do critério de seguir o que considerei então o último testemunho controlado pelo autor. E teria sido mais avisado optar pelas variantes substantivas do manuscrito. O que também aconteceu, na edição de 2013, sempre que o sentido, na edição de 1874, entrando em falência, demonstrava a deterioração própria da transmissão, como nos casos acima referidos (mãos > cara; seu pai > meu pai).

Não aconteceu, no entanto, no caso de variantes em que tomei a criação por sinal de intervenção autoral, o que, como vimos, não é critério seguro, já que outros também criavam no círculo plural do autor. Considerei, por exemplo, que, nos seguintes casos, Camilo teria feito substituições vocabulares, procurando uma «expressão mais enxuta». Conhecendo a capacidade de editores e revisores e havendo indícios de não ter havido autorização posterior de Camilo, neste caso, podemos olhar para estes exemplos como atos de vulgarização do editor, eventualmente preocupado com os seus leitores²⁴.

n'aquelle funesta [1 primeira] noite
á espera que as palpebras embebesses o golpho [1 jorro] das lagrimas
tosquiados quase cerces [1 rentes], descampavam-lhe
e resvalou-lhe [1 cahiu] de joelhos <aos pes,> exclamando
ao perpassar [1 passar] pela cadeirinha

Entre vários outros casos, avultam aqueles decorrentes do esforço que considerei «seguramente autoral» para eliminar repetições. Em vista do pedido feito a Gomes Monteiro em 1872 («Não se esqueça, porém, do meu pedido qt.^o a repetição de palavras. Altere sem hesitação, q̄ me obsequieia muitíssimo», Castelo Branco 2002, 502), não resta nenhuma certeza quanto a esta autoria:

²⁴ Entre parênteses retos, encontram-se os acréscimos que se fizeram na primeira edição, em substituição da(s) palavra(s) que os precede(m). Entre parênteses esquinados, encontram-se as eliminações feitas na primeira edição. O número 1 (em negrito) indica a primeira (e única) edição.

Chamou-o a rainha, deu-lhe um dote, chamou o [1 e ordenou ao] capellão <1, e mandou> que os cazasse.

descendo a calçada de S. Crispim; e, atravessando o Beco do Bogio, desceram [1 baixaram] ate ás Portas do Ferro

A opinião publica não disia isto: era Antonio Cavide, e mais algum fidalgo da intima confiança do rei, que o disiam [1 segredavam] entre si.

e entrou no Arco de Ouro. Debaixo deste arco [1 da arcada] estava a Porta da Campainha.

O presente estudo deixa expostas algumas especificidades da edição crítica de textos publicados em vida do autor, numa época em que as práticas editoriais de cariz mais industrial impunham, ou pelo menos permitiam, múltiplas intervenções no círculo do autor. Estas questões reforçam a importância de conhecer o melhor possível as circunstâncias de publicação em vida do autor, antes de estabelecer os critérios de cada edição crítica.

A pertinência, justificada pelas mesmas especificidades, de adotar certas variantes (de aspetos contingentes) de um testemunho e outras variantes (substantivas) de outro(s) testemunho(s) recorda as advertências de Greg (1950-51, 26), quanto ao modo como devemos encarar o testemunho-base:

The true theory is, I contend, that the copy-text should govern (generally) in the matter of accidentals, but that the choice between substantive readings belongs to the general theory of textual criticism and lies altogether beyond the narrow principle of the copy-text. Thus it may happen that in a critical edition the text rightly chosen as copy may not by any means be the one that supplies most substantive readings in cases of variation. The failure to make this distinction and to apply this principle has naturally led to too close and too general a reliance upon the text chosen as basis for an edition, and there has arisen what may be called the tyranny of the copy-text, a tyranny that has, in my opinion, vitiated much of the best editorial work of the past generation.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabral, Alexandre. 1984. *Correspondência de Camilo Castelo Branco com os Irmãos Barbosa e Silva*, vol. I. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1985. *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano de Castilho* – I, vol. III. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 2003. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.
- Castelo Branco, Camilo. 1863. *O Romance d'um Homem Rico*. 2.ª edição, correcta e revista pelo author. Porto: Viúva Moré.
- Castelo Branco, Camilo. 1874. *O Regicida*. Lisboa: Livraria Editora de Matos Moreira.
- Castelo Branco, Camilo. 2002 [v. d.]. *Correspondência – II – Prefácios*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. XVIII. Porto: Lello Editores.

- Castelo Branco, Camilo. 2013 [1874]. *O Regicida*. Edição crítica de Ângela Correia. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2016 [1862]. *Memórias do Cárcere*. Edição crítica de Ivo Castro e Raquel Oliveira. Lisboa: INCM.
- Costa, João. 1924. *Castilho e Camilo. Correspondência Trocada entre os Dois Escritores*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Costa, Júlio Dias da. 1928. *Cartas de Camilo ao Editor Matos Moreira*. Lisboa: Empreza Nacional de Publicidade.
- Gaskell, Philip. 1972. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press.
- Greg, W. W. 1950-51. «The Rationale of Copy-text». *Studies in Bibliography* 3: 19-36.
- Marques, Henrique. 1925. *Os Editores de Camilo*. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal.
- Martha, M. Cardoso. 1918. *Cartas de Camilo Castelo Branco*. Rio de Janeiro, Lisboa: H. Antunes.
- Neves, Álvaro. 1916. *Camillo Castello Branco. Notas á Margem em Varios Livros da sua Biblioteca*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Oliveira, José Manuel. 2019. *Vivências de Camilo Castelo Branco a Partir da Sua Correspondência*, tese de doutoramento, Universidade do Porto.
- Pimentel, Alberto. s. d. *Vinte Anos de Vida Literaria*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira.
- Rebelo, Luís Francisco. 1971. «Nota preliminar» a *Teatro*, III, de Camilo Castelo Branco. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

A CORRESPONDÊNCIA DE CAMILO CASTELO BRANCO DA BIBLIOTECA CAMILIANA DE SINTRA

CARLOTA PIMENTA*

No âmbito das atividades da Cátedra Camilo Castelo Branco, criada na sequência da classificação da Coleção Camiliana de Sintra como Bem Cultural de Interesse Público, com o objetivo de promover o estudo desta coleção, o projeto Edição Crítica da Correspondência de Camilo Castelo Branco tem-se dedicado ao estudo da correspondência do escritor existente na Biblioteca Municipal de Sintra.

Numa fase inicial, o projeto ocupou-se do levantamento das cartas camilianas existentes na coleção, bem como da identificação dos seus destinatários, nem sempre explícitos, além da localização e análise de edições existentes dessas cartas. O presente artigo propõe apresentar algumas conclusões a que foi possível chegar nesta primeira fase do trabalho, sem pretender esgotar a descrição do conteúdo do espólio, visto que a investigação se encontra ainda em curso, prevendo-se que novas conclusões possam vir a ser apresentadas em trabalhos futuros¹.

O tema da correspondência de Camilo é vasto e complexo, tendo em conta o número e dispersão dos autógrafos e edições existentes. Este artigo foca-se exclusivamente na correspondência de Camilo Castelo Branco existente na Camiliana de Sintra.

Numa carta sobre a doação do seu espólio à Biblioteca Municipal de Sintra, o camiliano sintrense Rodrigo Simões Costa² refere a existência de aproximadamente quatrocentas cartas na sua coleção:

[...] é mui gostosamente que lhe venho oferecer para complemento do recheio da referida Biblioteca, uma «Camiliana» que ha anos venho organisando, a qual repito³, bem como

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Linguística / Universidade Católica Portuguesa.

1 Agradece-se à equipa da Biblioteca de Sintra todo o apoio prestado durante a investigação na Camiliana.

2 Sobre Rodrigo Simões Costa e as circunstâncias da doação da sua Camiliana à Biblioteca Municipal de Sintra, v. Pimenta 2009, 12-15.

3 A palavra «repito» é provável erro por «reputo».

os camilianistas que a conhecem, a mais importante e mais completa que existe no país.

— Compõe-se ela de sete estantes, que encerram mais de três mil e quinhentos números (obras de Camilo e Camilianas, folhetos, numeros originais, etc.) além de trezentas espécies artísticas (bustos, quadros, gravuras, fotografias, caricaturas, gêssos, pratos, azulejos, etc.) e ainda autógrafos do punho de Camilo (seis obras em nove volumes) e aproximadamente quatrocentas cartas, algumas poesias, etc, etc. [...] (Costa 1939)⁴

As cartas referidas pelo antigo possuidor do espólio são na sua maioria autógrafos de Camilo, mas a Camiliana de Sintra inclui também manuscritos de amigos e familiares do escritor, nomeadamente de Ana Plácido, e também cartas de alguns camilianistas sobre diversos assuntos relativos ao romancista. Existem ainda fac-símiles de autógrafos camilianos e transcrições de cartas de Camilo feitas por Rodrigo Simões Costa, que, pelo que se pôde apurar, correspondem a cartas já editadas. Além das cartas manuscritas, existem naturalmente em Sintra muitas edições impressas de correspondência camiliana. De todas estas peças existentes na coleção, este artigo centra-se apenas nas cartas autógrafas de Camilo Castelo Branco.

A correspondência autógrafa de Camilo encontra-se localizada em quatro secções distintas do espólio, correspondentes a quatro caixas. É numa caixa sem nome inscrito, mas referenciada como «Escritos de Camilo», que se encontra a maior parte das cartas autógrafas do escritor, organizadas dentro de quatro capas com as denominações «Escritos de Camilo 1», «Escritos de Camilo 2», «Escritos de Camilo 3» e «Escritos de Camilo 5»⁵. As restantes três caixas, com as designações «Pasta 1», «Pasta 2» e novamente «Escritos de Camilo 1»⁶, incluem um número mais reduzido de autógrafos.

4 O documento do qual este excerto foi transcrito encontra-se na última capa existente na «Pasta 1» da Camiliana, tendo como título «Cópia de parte da carta do Excelentíssimo Senhor Rodrigo Simões Costa». De acordo com informação presente no final do documento, a cópia desta carta foi feita a partir da ata da sessão ordinária da Câmara Municipal de Sintra, realizada em 12 de outubro de 1939. A carta está datada de 6 de outubro de 1939.

5 Nesta caixa, não existe uma capa com a denominação «Escritos 4». As cartas atualmente acomodadas nestas quatro capas dentro desta caixa encontravam-se originalmente arrumadas dentro de umas caixas antigas de lombada dura ainda existentes no espólio, com a denominação «Escritos de Camilo». Todos os documentos existentes atualmente nesta nova caixa apresentam dois furos, porque se encontravam unidos dentro de capas de plástico furadas, incluídas dentro dessas caixas antigas. É por esta razão que Alexandre Cabral se refere ao «dossier das cartas» (Cabral 1984a, 170). As caixas originais com as denominações «Escritos de Camilo 4» e «Escritos de Camilo 5» encontram-se hoje vazias. As caixas originais «Escritos de Camilo 1», «Escritos de Camilo 2» e «Escritos de Camilo 3» ainda contêm documentos, incluindo-se na primeira os autógrafos de cartas dirigidas a Matos Moreira.

6 Esta caixa é uma das caixas originais de lombada dura referidas na nota anterior.

O esquema seguinte representa a organização atual da correspondência autógrafa camiliana na coleção de Sintra:

CAIXA SEM NOME («ESCRITOS DE CAMILO»)

- «Escritos de Camilo 1»: «Das ‘Cem Cartas de Camillo’ alguns autógrafos» [93 cartas]
- «Escritos de Camilo 2»: «Autógrafos. Cartas de Camillo a José e Luiz Barbosa, não incluídas nas ‘Cem Cartas’» [75 cartas]
- «Escritos de Camilo 3»
 - . «Cartas de Camillo Castello Branco com um prefácio e notas de: Silva Pinto» [15 cartas]
 - . «Cartas com referencias a D. Ana Placido» [44 cartas]
 - . «Cartas de Camilo Castelo Branco a Fr.^{co} Gomes de Amorim» [6 cartas]
- «Escritos de Camilo 5»
 - . «Camillo Castello Branco. Notas e documentos. Desagravos. Por Silva Pinto. Cartas autográficas de Camillo» [15 cartas]
 - . «Cartas autógrafas de Camilo» [23 cartas e 2 bilhetes]

«PASTA 1» [19 cartas a vários destinatários]

«PASTA 2» [1 carta a Silva Pinto]

«ESCRITOS DE CAMILO 1»: «Cartas autógrafas de Camilo Castélo Branco ao editor Matos Moreira» [48 cartas]

Tendo em conta os destinatários das cartas, é possível organizar estes autógrafos em cinco conjuntos. O de maior destaque é o conjunto de 212 cartas dirigidas aos irmãos Barbosa e Silva e o conjunto mais reduzido é o de seis cartas a Francisco Gomes de Amorim. Existe também um lote de 38 cartas dirigidas a Silva Pinto, dispersas em diferentes secções do espólio, e um outro conjunto de 48 cartas ao editor Matos Moreira. Finalmente, integra a coleção um grupo de 37 autógrafos correspondentes a cartas e bilhetes a vários destinatários, muitos dos quais não identificados nas cartas. Trata-se, portanto, de um total de 341 autógrafos de correspondência camiliana existente no espólio de Sintra.

Passando à descrição de cada um destes conjuntos, focamo-nos primeiro no lote de cartas dirigidas aos irmãos José, Luís e Mateus Barbosa e Silva. Este conjunto encontra-se localizado na primeira caixa com a referência «Escritos de Camilo», tendo sido organizado em

três capas distintas. Na primeira capa, com a denominação «Escritos de Camilo 1», uma cartolina com o título «Das ‘Cem Cartas de Camillo’ alguns autógrafos»⁷ introduz 93 autógrafos de Camilo que foram publicados em *Cem Cartas de Camilo* (Barbosa 1919⁸). Este volume foi organizado por Luís Xavier Barbosa, sobrinho dos irmãos Barbosa e herdeiro do espólio literário dos seus tios. A segunda capa, com a referência «Escritos de Camilo 2», contém 75 cartas a José e Luís Barbosa não incluídas no volume de *Cem Cartas*. Por fim, na terceira capa, «Escritos de Camilo 3», um outro separador apresenta 45 cartas com referências a Ana Plácido, que não foram igualmente publicadas naquele volume. A propósito deste último lote, refira-se que os autógrafos de Camilo são apenas 44, uma vez que aqui se inclui uma carta autógrafa de Ana Plácido (segunda carta do conjunto, não numerada). Além das cartas aos irmãos Barbosa e Silva, existe também neste último conjunto uma carta de Camilo a Sebastião de Sousa (carta n.º 1 deste conjunto), que fazia parte do círculo de influência dos irmãos⁹.

Vemos, portanto, que o critério de organização das cartas dos irmãos Barbosa e Silva teve como referência primeira a edição de *Cem Cartas*. Rodrigo Simões Costa reuniu no primeiro conjunto referido as cartas que já tinham sido publicadas no volume de Luís Xavier Barbosa, separando-as das restantes. Estas restantes cartas não publicadas neste volume, cujos autógrafos apresentam na sua esmagadora maioria um símbolo «0» inscrito a lápis na margem superior, provavelmente pela mão do organizador do espólio, foram reunidas sob um separador intitulado «Autógrafos. Cartas de Camillo a José e Luiz Barbosa, não incluídas nas ‘Cem Cartas’», que se encontra agora na capa «Escritos de Camilo 2». Neste separador, uma inscrição a lápis indica o número total de cartas originalmente aí incluído, correspondente à soma das cartas que constituem hoje o segundo e o terceiro conjuntos¹⁰. As 45 cartas que

⁷ As cartolinhas e separadores com títulos aqui referidos dividiam os diferentes conjuntos de cartas dentro das capas de plástico furadas referidas na nota 5.

⁸ A data da edição não vem impressa no livro. O «Proemio» de Luís Xavier Barbosa está datado de maio de 1919. Na sua *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, Alexandre Cabral (1984a, 36) atribui a este volume a data de 1919. No seu *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, afirma que esta edição é de 1921 (Cabral 1988b, 66).

⁹ O número de cartas existentes nestes três conjuntos nem sempre corresponde ao número inscrito nas capas respetivas ou à numeração das próprias cartas. Na capa do primeiro conjunto, existe a inscrição a lápis «94 cartas», porém só existem 93 neste lote. No segundo conjunto, as cartas estão numeradas apenas até ao número 74. Existem, no entanto, 75, porque há duas numeradas como 36. A primeira menciona Ana Plácido e tem como destinatário José Barbosa, destacando-se das antecedentes e subsequentes que têm como destinatário José Barbosa (as cartas 29 a 45 deste conjunto são dirigidas a este amigo de Camilo). No terceiro conjunto de cartas com referências a Ana Plácido, embora estejam numeradas até 46, existem, na verdade, apenas 45, uma vez que a n.º 36 está ausente, sendo então aquela primeira carta n.º 36 que se encontra no conjunto anterior.

¹⁰ As inscrições a lápis neste separador, «119» e «120», fazem referência ao total de cartas originalmente aí existentes, correspondendo «120» à soma das 75 cartas não publicadas em *Cem Cartas*, que constituem hoje o segundo conjunto, e das 45 cartas com referências a Ana Plácido, que constituem hoje o terceiro conjunto. A alteração do número de cartas inscrito («119» para «120») testemunha a inclusão de uma carta no conjunto das cartas não publicadas e parece estar relacionada com outra inscrição na capa do terceiro conjunto, que especifica, dentro deste, as cartas não publicadas com referências a Ana Plácido, onde existe também uma

continham referências a Ana Plácido foram reunidas sob o título «Cartas com referencias a D. Ana Placido», que agora está incluído em «Escritos de Camilo 3».

Na primeira edição do volume *Cem Cartas de Camilo* existente na Camiliana de Sintra, encontram-se vestígios deste trabalho de organização do espólio: Rodrigo Simões Costa anotou neste seu exemplar os originais que possuía e que foram incluídos naquele primeiro conjunto de cartas, escrevendo nas margens do livro, junto às respetivas cartas impressas, «Tenho o original d'esta carta», seguido da sua assinatura. Além disso, anotou a maioria das omissões e erros de transcrição desta edição em relação ao manuscrito, por exemplo, «[...] aqui ficaram omissas 26 linhas da carta original» (carta xix, 1.^a parte), «Esta palavra foi alterada [...]» (carta xxiv, 1.^a parte), «Não se incluiu aqui um N. B. de 4 l^s» (carta iii, 3.^a parte) ou «Aqui foram omissas 4 linhas do autógrafo, onde existe uma palavra obscena» (carta xxxvii, 3.^a parte) (Barbosa 1919, 30; 35; 103; 144).

Os autógrafos destas cartas existentes na Camiliana de Sintra estão ordenados segundo a sequência em que aparecem na 1.^a edição de *Cem Cartas*. Este volume, publicado por Luís Xavier Barbosa (1919), está organizado em três partes, em função do conteúdo das cartas: a primeira parte inclui 48 cartas referentes à colaboração e redação de Camilo na *Aurora do Lima*; a segunda contém dez cartas que documentam diversas visitas de Camilo a Viana do Castelo; e a terceira, 42 cartas sobre vários assuntos, perfazendo as três partes um total de 100 cartas. Os autógrafos estão, então, organizados em função dessas três secções, como se comprova pela numeração a lápis que os identifica nas suas margens superiores, o número à esquerda fazendo referência ao total de cartas de cada secção e o número à direita identificando a ordem de cada uma das cartas no seu conjunto, neste caso as primeiras e a última: «48/1^a», «10/1^a» e «42/42^a».

Do primeiro lote de 93 cartas aos irmãos Barbosa existente na Camiliana de Sintra estão ausentes sete autógrafos das cem cartas originalmente publicadas. Dois deles, correspondentes às cartas n.^o 16 da primeira parte e n.^o 1 da terceira parte do volume *Cem Cartas*, não se encontram no espólio de Sintra. No exemplar de *Cem Cartas* onde Rodrigo Simões Costa indicou os autógrafos que possuía, não vem indicada a posse destes originais. Na edição que preparou destas cartas, Alexandre Cabral refere não ter visto o autógrafo da carta 16 (n.^o 1 na sua edição), sugerindo que ele tenha sido provavelmente destruído, e afirma que o autógrafo da carta 1 (n.^o 67 da sua edição) terá provavelmente desaparecido (Cabral 1984a, 135; 44).

alteração do número de cartas («45 cartas» para «46 cartas»). Talvez uma das cartas existentes no primeiro lote de 94 cartas tenha sido transferida para este lote de cartas não publicadas. Isto explicaria o facto de, tal como referido na nota anterior, o primeiro conjunto apresentar a inscrição «94» e conter apenas 93 cartas e justificaria também as alterações de «119» para «120» no segundo conjunto e de «45» para «46» no terceiro. Note-se, porém, que nestes últimos conjuntos não se encontram vestígios da numeração característica do primeiro lote de cartas, contendo à esquerda o número da secção do volume *Cem Cartas* (Barbosa, 1919) e à direita a ordem da carta no conjunto.

Os restantes cinco autógrafos ausentes daquele primeiro conjunto fazem parte do espólio de Sintra, mas foram arrumados, por lapso, nos outros dois conjuntos de cartas dos irmãos Barbosa e Silva. As cartas 6, 8, 31 e 42 da primeira parte de *Cem Cartas* estão localizadas em «Escritos de Camilo 2» (respetivamente cartas n.º 54, 53, 55 e 71 do espólio), no conjunto de cartas que não foram incluídas em *Cem Cartas*, e a carta 33 da terceira parte está incluída em «Escritos de Camilo 3» (carta n.º 15 do espólio), que alberga o conjunto de cartas não publicadas com referências a Ana Plácido.

O motivo deste lapso na arrumação das cartas prende-se com o facto de as primeiras frases destes autógrafos terem sido omitidas na edição de *Cem Cartas*¹¹. Assim, quando fez a comparação do manuscrito com a primeira edição para organizar as cartas do seu espólio, Rodrigo Simões Costa não as reconheceu como constantes no volume publicado, tendo arrumado essas missivas nos restantes dois grupos. Estas omissões, que levaram Rodrigo Simões Costa ao engano na arrumação das cartas no espólio, são muito frequentes na edição de *Cem Cartas*. Como afirma Alexandre Cabral a propósito da edição de Luís Xavier Barbosa, «as espécies foram deliberadamente truncadas, por escrúpulos excessivos» (Cabral 1988b, 66).

Os autógrafos dos irmãos Barbosa e Silva existentes na Camiliana de Sintra foram integralmente publicados por Alexandre Cabral nos dois primeiros volumes da sua *Correspondência de Camilo Castelo Branco* (Cabral 1984a; 1984b). Grande parte das cartas publicadas é dirigida a José Barbosa e Silva, num total de 189 cartas, 103 no primeiro volume e 86 no segundo. No segundo volume, seguem-se ainda as cartas aos outros dois irmãos: 24 a Luís e uma a Mateus Barbosa e Silva, tendo sido também incluídas três cartas a Sebastião de Sousa, que pertencia ao ciclo de influência dos irmãos. Os dois volumes de Alexandre Cabral somam, então, um total de 217 cartas, estando a maioria, 111 cartas, inéditas na data da sua publicação.

Editados igualmente na coleção *Correspondência de Camilo Castelo Branco* de Alexandre Cabral (1986) estão seis autógrafos de cartas de Camilo a Francisco Gomes de Amorim. Estes autógrafos constituem o segundo conjunto de cartas camilianas da coleção de Sintra. Trata-se de um lote muito pequeno de apenas seis cartas que se encontra também localizado na caixa «Escritos de Camilo», dentro da capa «Escritos de Camilo 2», abrindo com uma cartolina intitulada «Cartas de Camilo Castelo Branco a Fr.º Gomes de Amorim». Apesar de existirem na Coleção de Sintra outros conjuntos mais reduzidos de cartas a diferentes destinatários, o de Francisco Gomes de Amorim é o único que foi organizado em separado e que se encontra devidamente identificado, situando-se os restantes numa capa comum, sem explicitação dos destinatários. Alexandre Cabral publicou estas seis cartas no quinto volume da sua coleção, que contém cartas a vários destinatários, junto com outras 11 dirigidas a Francisco Gomes de

¹¹ Ver referência de Alexandre Cabral a esta questão, a propósito da edição destas cartas (na sua edição, respetivamente as cartas n.º 52, 55, 82, 93 e 126) (Cabral 1984a, 110; 117; 155; 170; e Cabral 1984b, 67).

Amorim, provenientes de outros lugares, perfazendo um total de 17 cartas de Camilo a este destinatário. Estas seis cartas existentes em Sintra, correspondentes aos números 2, 3, 9, 11, 14 e 16 da coleção de Alexandre Cabral (1986, 91-92; 101-102; 104-105; 109-110; 113-114), estavam inéditas à data desta edição, com a exceção de uma que já tinha sido parcialmente publicada (n.º 9 da coleção de Cabral, 1986, 101-102).

Tanto no que respeita às cartas dos irmãos Barbosa e Silva como no que respeita às cartas de Francisco Gomes de Amorim, a edição mais autorizada é a de Alexandre Cabral, pois ela baseia-se nos manuscritos autógrafos, sempre que acessíveis, para a fixação do texto, assinalando e corrigindo erros e omissões de edições anteriores. Na introdução aos diferentes conjuntos de cartas e nos comentários individuais a cada carta, incluem-se importantes informações biográficas e bibliográficas que ajudam a conhecer o destinatário e o contexto, além de propostas de datação das cartas.

Depois destes dois primeiros conjuntos de autógrafos existentes na Camiliana de Sintra, os quais foram editados por Alexandre Cabral, apresenta-se agora um terceiro conjunto, constituído por um total de 38 cartas dirigidas a Silva Pinto, que não foram incluídas nesta coleção de referência da correspondência camiliana.

Silva Pinto, escritor e amigo próximo de Camilo, publicou em vida várias cartas do seu «mestre», em diferentes volumes. Em 1895, num livro intitulado *Cartas de Camillo Castello Branco*, Silva Pinto (1895) inclui 40 cartas do escritor de Seide. Em 1900, no volume *Pela Vida Fóra* (Pinto 1900), juntou mais 40 cartas do romancista, correspondentes aos anos de 1880-86. Finalmente, em 1910, o seu último livro, *Camillo Castello Branco: Notas e Documentos: Desaggravos* (Pinto 1910), é uma homenagem a Camilo e aí se dão a ler mais 40 cartas do escritor, correspondentes ao período de 1880-84.

Os autógrafos de cartas dirigidas a Silva Pinto existentes no espólio de Sintra estão divididos em três secções, organizados em função dos volumes onde foram publicados por Silva Pinto. Vemos, portanto, como Rodrigo Simões Costa seguiu aqui o mesmo método de organização que seguira em relação às cartas dos irmãos Barbosa e Silva, tomando como base os volumes de edições existentes.

O primeiro conjunto de cartas autógrafas dirigidas a Silva Pinto é constituído por 16 das 40 publicadas no volume *Cartas de Camillo Castello Branco* (Pinto 1895). A maioria desses autógrafos está localizada na capa «Escritos de Camilo 3» da caixa «Escritos de Camilo», sob o título «Cartas de Camillo Castello Branco com um prefácio e notas de: Silva Pinto». Junto ao título, aparece a inscrição «16 autógrafos», porém, atualmente, só existem 15 nesta caixa. O autógrafo em falta¹² encontra-se na capa 9 da caixa «Pasta 2». Os autógrafos deste conjunto não estão, porém, ordenados no espólio segundo a ordem em que aparecem nesta 1.ª edição, mas sim segundo a sequência em que estão dispostos na 2.ª edição póstuma desta

¹² Trata-se da carta VI da 2.ª edição de *Cartas de Camillo Castello Branco* (Pinto 1924, 39), correspondente à carta VII da 1.ª edição (Pinto 1895, 41).

obra (Pinto 1924). Seis destas cartas que foram publicadas pela primeira vez em 1895 foram depois novamente incluídas no volume *Camillo Castello Branco. Notas e Documentos: Desaggravos* (Pinto 1910), tendo uma delas sido novamente editada por Cardoso Marta no seu segundo volume de *Cartas de Camilo Castelo Branco* (Marta 1923).

O segundo conjunto de cartas organizado por Rodrigo Simões Costa corresponde a 15 autógrafos das 40 cartas publicadas por Silva Pinto em *Notas e Documentos: Desaggravos* (Pinto 1910). Este lote de cartas encontra-se igualmente na caixa «Escritos de Camilo», na capa «Escritos de Camilo 5», organizadas sob o separador «Camillo Castello Branco. Notas e documentos. Desagravos. Por Silva Pinto. Cartas autográficas de Camillo». Algumas destas cartas foram depois daqui transcritas por Cardoso Marta no segundo volume de *Cartas de Camilo Castelo Branco* (Marta 1923), tendo algumas delas sido já publicadas anteriormente por Silva Pinto (1900) no seu livro *Pela Vida Fóra*.

Dos restantes sete autógrafos de cartas a Silva Pinto existentes em Sintra, seis foram publicados em *Pela Vida Fóra* (Pinto 1910), existindo ainda mais um autógrafo cuja edição ainda não foi identificada. Não tendo sido publicadas nas *Cartas de Camillo Castello Branco* (Pinto 1895) nem em *Notas e Documentos: Desaggravos* (Pinto 1910), o organizador do espólio incluiu estes últimos sete autógrafos de Silva Pinto numa secção da Camiliana que agrupa cartas de Camilo a vários destinatários, muitos deles não identificados. Porém, faz parte deste conjunto o autógrafo de uma carta que, tendo sido publicada primeiro em *Pela Vida Fóra* (Pinto 1910, 110), foi depois também incluída, com omissão da primeira frase, em *Desaggravos* (Pinto 1910, 55). Este lote encontra-se localizado na mesma capa do conjunto anterior, «Escritos de Camilo 5», sob a denominação «Cartas autógrafas de Camillo».

Tal como procedera em relação às cartas dos irmãos Barbosa, Rodrigo Simões Costa anota à margem dos seus exemplares das edições de Silva Pinto as cartas de que tem original, através das frases «Possuo o original d'esta carta» ou «Tenho o original d'esta carta», seguido da sua assinatura, além de assinalar em comentários, ou no corpo do texto através de sinais de revisão tipográficos, as alterações indevidas das edições em relação aos manuscritos. Assim, por exemplo, no exemplar da 2.^a edição de *Cartas de Camillo Castello Branco* (Pinto 1924) pertencente a Rodrigo Simões Costa encontramos os seguintes comentários pela sua mão nas margens do livro: «Esta data é letra do S.^a Pinto» (carta v); «Assim é que está certo» (carta xxv); «Não está no original» (carta xxviii); «Alli foram omitidas 12 linhas do original, onde se fazem referencias a Arrobas e Marq. de Valadas, em termos obscenos» (carta xxviii); «Esta data está alterada» (carta xxxvii) (Pinto 1924, 37; 87; 98). No seu exemplar de *Desaggravos* (Pinto 1910) existem igualmente inscrições semelhantes, mas o exemplar de *Pela Vida Fóra* (Pinto 1900) pertencente ao camilianista sintrense não apresenta anotações nem correções.

É sabido que Silva Pinto cometeu nas suas edições várias infidelidades aos textos originais camilianos. Na sua introdução à edição da *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, por exemplo, Alexandre Cabral (1984a, 20) refere que ele «foi o mais acabado dos mixordeiros, no

que respeita à reprodução das cartas de Camilo», e critica o procedimento do editor relativamente à omissão de passos, emenda de datas e transferência de períodos de umas cartas para as outras sem informação ao leitor, além da abertura de parágrafos indevidos e inconsistência no desenvolvimento de abreviaturas, ilustrando estas constatações através de três exemplos extraídos das cartas de Camilo (Cabral 1984a, 20-21; Cabral 1984b, 9). Porém, ao contrário dos dois conjuntos anteriores, Alexandre Cabral não incluiu a edição das cartas de Silva Pinto na sua coleção da *Correspondência*.

A colação feita nesta primeira fase do projeto dos autógrafos existentes em Sintra e das edições preparadas por Silva Pinto permitiu identificar, no entanto, numerosos exemplos de variantes ao texto original de Camilo. As mais substantivas consistem em cancelamentos de dezenas de linhas de texto, de conteúdo diversificado, incluindo assuntos relacionados com a construção da casa de Silva Pinto em São Miguel de Seide, a saúde de Jorge Castelo Branco, a biblioteca de Camilo, opiniões do escritor sobre o caso polémico do Marquês de Valada, o *Primo Basílio* e outros temas, nem todas elas tendo sido repostas nas edições posteriores que se conhecem. Outras variantes consistem na eliminação do nome de algumas pessoas, nomeadamente Narciso de Lacerda, Brunswick, João Jacques, Lobo Ávila e o artista Luís Lourenço da Silva, havendo ainda muitas emendas relacionadas com Nuno Castelo Branco, filho de Camilo. Sobressaem alterações frequentes que se prendem com saudações e despedidas das cartas e são também visíveis muitas supressões, adições e substituições de datas, existindo ainda um exemplo de transposição de texto de uma carta para outra. Estes são apenas alguns exemplos das numerosas alterações feitas por Silva Pinto ao texto original que se podem testemunhar através do contacto com os autógrafos de Sintra. Muitos outros exemplos se poderiam juntar para ilustrar os procedimentos editoriais de Silva Pinto, que apagaram ainda variantes linguísticas do autor e da época, além de introduzirem abundantes alterações de pontuação e abertura de parágrafos¹³.

Apesar destes exemplos abundantes e do conhecimento sobre os desvios de Silva Pinto, não existe nenhuma edição crítica que identifique e corrija integralmente essas infidelidades do editor. Além das edições preparadas por Silva Pinto, as restantes edições das cartas referidas neste artigo transcrevem essas edições feitas pelo próprio, sem consultarem os manuscritos originais. Não tendo acesso ao manuscrito autógrafo, mas apenas às lições divergentes de duas edições de Silva Pinto, surge pontualmente o questionamento dos editores: «Vão lá saber hoje qual o verdadeiro texto camiliano!» (Marta 1923, 201); «Qual dos dois textos está conforme a carta de Camillo? Eis o que não é fácil saber» (Pinto 1924, 27). Além da 2.ª edição das *Cartas de Camillo Castello Branco* (Pinto 1924) e do volume com o mesmo título publicado por Cardoso Marta (1923), este é ainda o caso da edição de Justino Mendes de Almeida, que transcreveu no volume XVII da sua coleção *Obras Completas* as cartas de Camilo a Silva

13 Um desenvolvimento deste tema, incluindo a análise destes e outros exemplos, será feito em trabalho futuro.

Pinto a partir destas duas edições anteriores (Almeida 1994, 653-692; 979-995), tendo ainda transscrito no volume XVIII da mesma coleção outras cartas a Silva Pinto a partir de outras fontes não identificadas na sua edição (Almeida 2002, 748-765)¹⁴. Por todos os motivos apresentados, uma atenção especial a este conjunto de autógrafos de cartas camilianas dirigidas a Silva Pinto será dada em trabalhos futuros, incluindo a apresentação da comparação das sucessivas edições que introduziram diversas alterações ao texto camiliano.

Debruçamo-nos agora sobre o quarto conjunto de autógrafos existente em Sintra, que engloba 48 cartas dirigidas ao editor Matos Moreira. Estes 48 autógrafos estão encadernados num volume de capa dura, com as inscrições «Camillo» e «Cartas autógrafas» na lombada. O livro abre com o título «Cartas autógrafas de Camilo Castelo Branco ao editôr Matos Moreira». As cartas estão numeradas segundo a ordem pela qual aparecem no volume de Júlio Dias da Costa (1928), *Cartas de Camilo ao Editor Matos Moreira*. No seu prefácio, Dias da Costa (1928, 6) informa que estas cartas se encontravam inéditas na data desta edição, pertencendo a Avelino Vieira, e que a última carta, dirigida aos irmãos Tavares e Cardoso, sucessores de Matos Moreira, foi escrita por Ana Plácido.

Alexandre Cabral (1984b, 9) inclui Júlio Dias da Costa no grupo de editores de cartas de Camilo que omitem frequentemente parágrafos, no entanto, a colação integral dos autógrafos e desta edição realizada nesta fase do projeto não detetou aqui este tipo de lacunas, mas sim dezenas de variantes substantivas, além de falta de sistematização na aplicação de critérios ortográficos e de pontuação. As variantes substantivas incluem, por exemplo, substituições, como «revisão» em vez de «versão» (carta 24); supressões, como a eliminação de «de provas» em «Aqui estão duas remessas de provas do Pio 9º» (carta 37) ou de «da conta» em «carta que acompanhava a nota da conta em que estou empenhado» (carta 42); e reordenações, como «O segtº romance, querendo Deus, será a Maria da Fonte» em vez de «O segtº romance será, querendo Deus, a Maria da Fonte» (carta 28); entre outras (Costa 1928, 40; 53; 59).

Algumas boas correções de lapsos de Camilo, como é o caso da substituição da data «1884» por «1883» (carta 47) (Costa 1928, 65), ano em que efetivamente aconteceu o leilão organizado pela casa editora e em que Camilo teve conhecimento do produto da venda da livraria referido na carta, são, no entanto, feitas sem indicação por parte do editor. Tendo Dias da Costa feito uma edição muito conservadora, com manutenção de ortografia, abreviaturas, junção e separação de palavras, surpreendem exceções a esta prática, nomeadamente atuaizações de algumas grafias e desenvolvimento de abreviaturas, fugindo à norma adotada,

¹⁴ Através da colação desta edição de Almeida com as edições de Silva Pinto, conclui-se que a fonte principal da transcrição terá sido *Pela Vida Fóra* (1900), uma vez que se mantém a ordem das cartas aí existentes. Porém, nem todas as cartas deste volume de Silva Pinto foram transcritas. Muitas destas cartas não transcritas correspondem às cartas também publicadas em Cardoso Marta (1923) que já tinham sido transcritas no volume anterior da coleção *Obras Completas* (Almeida 1994). No entanto, há duas cartas já publicadas em Cardoso Marta (1923) — a primeira delas com omissão da primeira frase — que também foram aqui transcritas (cartas n.º 13 e 16). Além disso, incluem-se na edição de Almeida duas cartas que não constam naquele volume de Silva Pinto (cartas n.º 23 e 31), encontrando-se a segunda já publicada em *Desaggravos* (Pinto 1910).

bem como algumas alterações de pontuação. Trata-se, portanto, de uma edição com algumas lacunas que importa identificar e emendar.

Tendo apresentado até agora quatro conjuntos de cartas existentes na Biblioteca de Sintra, abordaremos finalmente o último conjunto de cartas dirigidas a vários destinatários. Estes autógrafos estão distribuídos por duas secções do espólio: a primeira inclui um conjunto de 25 cartas e bilhetes localizado na caixa «Escritos de Camilo», capa «Escritos de Camilo 5», sob a denominação «Cartas autógrafas de Camillo», e a outra um conjunto de 19 cartas, situado na «Pasta 1».

Na primeira secção, além das sete cartas de Silva Pinto já referidas anteriormente, estão também incluídas 18 cartas a outros destinatários. No entanto, apenas três deles estão expressos na correspondência. Um é o médico António Vitorino da Mota, referido na saudação da carta («Meu presado V. da Motta») e numa nota final assinada por Rodrigo Simões Costa («N. B. Esta carta é dirigida a: Victorino da Mota (medico em Vila Real). O Espinho aqui referido é: Manuel da Ascenção Espinho que conheço pessoalmente. Foi amº de Camilo e é funcionário publico apousentado. Disse-me que esta deveria ser de 1879»).

Outro destinatário referido por Camilo numa destas cartas é Luís Augusto Palmeirim («Meu caro Palmeirim»). Em *Novas Palestras Camilianas*, Júlio Dias da Costa (1936, 23-24) informa que esta carta foi publicada no *Archivo Bibliographic*, n.º 5, de maio de 1895, por Morais Leal (1895) e tece alguns comentários sobre uma nota ao conteúdo da carta que julga ter sido feita pelo editor dessa primeira publicação. Ela foi também incluída no volume *Camilo Castelo Branco – Cartas Dispersas*, de Castelo Branco Chaves (2002, 78; 80), que esclarece que as cartas foram entregues a Morais Leal pelo filho de Luís Augusto Palmeirim, Júlio Palmeirim.

A terceira peça em que o nome do destinatário vem expresso é um bilhete de agradecimento a António Cruz, datado de 8 de maio de 1884, onde se lê: «Camillo Castelo Branco agradece ao Exmº Sr. Antonio Cruz a benevolencia das expressoens que precedem o retrato».

Os destinatários das restantes cartas do conjunto não estão expressos, mas alguns deles podem ser conhecidos, nomeadamente através das edições existentes dessas cartas. É o caso de uma carta dirigida ao editor Eduardo da Costa Santos, que foi publicada por Júlio Dias da Costa (1923, 87) em *Escritos de Camilo* (carta xviii), junto com outras duas cartas dirigidas ao mesmo editor. Dias da Costa (1923, 29) informa que o autógrafo desta carta pertenceu ao «bibliófilo e colecionador garretianista» Henrique Ferreira Lima. A carta não está datada, mas o editor refere que ela deve ser de 1884, «visto referir-se ao livro «General», que supõe «ser O General Ribeiro, editado por Costa Santos» nesse ano (Costa 1923, 31). Esta carta não está incluída em *Cartas de Camilo a Eduardo da Costa Santos*, por Júlio Brandão (1923). Na sua «Nota», este editor refere faltarem algumas cartas ao lote existente no «Museu Azuaga», de onde as constantes no seu volume foram transcritas, questionando se elas teriam sido retiradas pelo próprio Costa Santos, antes de as oferecer ao museu, por tratarem de assuntos de «carácter extremamente reservado» (Brandão 1923, XXIV). Esta carta cujo autógrafo se encontra na Camiliana de Sintra foi depois publicada por Alexandre Cabral (1988a) na sua

Correspondência de Camilo Castelo Branco, no volume vi, dedicado ao editor Eduardo da Costa Santos. Cabral (1988a, 61) afirma não ter visto este autógrafo e ter transscrito a carta da edição de Júlio Dias da Costa (1923). A carta foi também incluída no volume xviii das *Obras Completas da Lello e Irmão* (Almeida 2002, 206-207), no conjunto de cartas dirigidas a Costa Santos, sem indicação da sua proveniência.

Relativamente às restantes cartas sem destinatário inscrito, uma delas, dirigida a Alberto Pimentel, o primeiro biógrafo de Camilo, foi localizada no primeiro volume das *Cartas de Camilo Castelo Branco* de Cardoso Marta (1918, 24). Uma particularidade do autógrafo desta carta é o facto de ele se encontrar unido ao da carta anterior, através de um pedaço de papel com dois furos ao qual ambos foram colados, de forma a serem arrumados nas capas de plástico já referidas anteriormente.

Existem ainda mais duas cartas assim unidas entre si, também sem destinatário expresso, sendo uma delas uma das três cartas dirigidas ao Visconde de Azevedo (Francisco Lopes de Azevedo Velho da Fonseca), que foram incluídas no volume xviii das *Obras Completas* de Justino Mendes de Almeida (2002, 1027), não se indicando aí a fonte da sua transcrição. Ao contrário das restantes cartas aí editadas, ela é dirigida a «Meu Ex^{mo} Amigo» e não faz referência a «Sr. Visconde». Esta carta, que versa sobre a compra e venda de livros, não se encontra, porém, incluída no volume *Cartas Inéditas de Camillo Castello Branco ao 1.º Conde de Azevedo* (Azevedo, 1927). Tal como o 2.º Conde de Azevedo (1927, IX) afirma na introdução à sua coleção de cartas inéditas de Camilo, esta coleção «não está, infelizmente, completa, o que não admira em documentos d'esta ordem»: a primeira carta aí existente é de 1869, «sendo muito anteriores as relações literárias e de amizade entre os dois escriptores», pelo que «é de lamentar que não apareçam na colleção, todas, ou a grande maioria, das que o inclyto romancista dirigiu ao seu amigo e que se podem calcular em mais do dobro das que vão publicar-se». O autógrafo existente em Sintra está datado de 18 de janeiro de 1868. Estas duas cartas coladas e a anterior dirigida a Alberto Pimentel repetem nas margens superiores as datas a lápis, pela mesma mão desconhecida.

Deste conjunto de cartas sem destinatário inscrito fazem ainda parte os autógrafos de duas cartas que foram incluídas no conjunto de 18 cartas dirigidas a Inocêncio Francisco da Silva, publicadas no volume xviii das *Obras Completas* da Lello e Irmão (Almeida 2002, 831; 832). Ambas estão datadas e a data vem sublinhada com um lápis azul, como acontece em algumas cartas dirigidas aos irmãos Barbosa e Silva não publicadas em *Cem Cartas*. Os autógrafos apresentam também no topo o símbolo «0», que, no conjunto de cartas dirigidas àqueles irmãos, identifica muitas das missivas que não foram incluídas naquele volume de Luís Xavier Barbosa. Estes vestígios materiais parecem sugerir que estes dois manuscritos que se encontram agora neste conjunto possam ter estado anteriormente misturados com os autógrafos das cartas dos irmãos Barbosa e Silva.

Deste conjunto de 25 cartas e bilhetes autógrafos, estão ainda por identificar os destinatários e as eventuais publicações das restantes cartas.

Passando agora à última secção, constituída por 19 cartas autógrafas, note-se que apenas quatro têm o destinatário expresso. Uma delas é uma carta dirigida ao Barão de Paçô Vieira (José Joaquim Vieira Júnior), como se comprova pela saudação da carta («Meu preso barão») e pelo envelope conservado, com a morada e o nome do destinatário («Barão de Paçô Vieira»). Alexandre Cabral (1988b, 818) refere-se ao facto de nove cartas dirigidas por Camilo ao seu «íntimo confidente» terem sido recolhidas pelo Conde de Paçô Vieira (Alfredo Paçô Vieira), filho do barão, no volume *Cartas de Camilo*. A carta ix aí publicada (Paçô-Vieira 1918, 17), datada de 8 de dezembro de 1874, é esta cujo autógrafo se encontra na Camiliana de Sintra. No prólogo do seu volume, composto por cartas inéditas de Camilo a vários destinatários, o Conde de Paçô Vieira informa que encontrou estas nove cartas nos papéis do seu pai, tendo-as confiado onze anos antes desta publicação, para a escrita de um artigo sobre «Camillo político», a Carlos Malheiro Dias, o qual entretanto lhas restituíra (Paçô-Vieira 1918, 5).

A segunda carta com destinatário expresso é uma carta escrita por Camilo ao seu sobrinho António Castelo Branco. A carta abre com a saudação «Meu sobrinho» e encerra com a despedida «Seu tio amigo». Nesta carta, Camilo lamenta a morte do seu cunhado, pai do seu sobrinho António, o médico Francisco José de Azevedo, casado com Carolina Rita Botelho Castelo Branco.

O destinatário de outras duas cartas está identificado não no próprio texto das missivas, mas em notas inscritas em papéis anexos às cartas, que apontam o nome de Manuel Espinho. No início da nota da primeira carta lê-se: «Autógrafo de Camilo. Carta a Manuel Espinho, seu afilhado de casamento, protegido e amigo íntimo, ao tempo escrivário da Fazenda em V.^a N.^a de Famalicão. A data de 1884 é do punho dêste». A nota refere ainda que a carta trata do despacho de Espinho para o lugar de escrivão da Fazenda e indica o nome de pessoas mencionadas na carta.

No que respeita à segunda carta, uma nota pela mesma mão e caneta identifica novamente Manuel Espinho como o destinatário da carta, referindo os assuntos aí tratados (além do já referido despacho, também a referência a um episódio de loucura de Jorge, e a ida da família de Camilo para um hotel na Póvoa). Embora esta carta não esteja datada, sabemos que ela é posterior a 1885, data em que Camilo obteve o título de Visconde de Correia Botelho, uma vez que este é o nome com o qual Camilo assina a carta. Em baixo desta primeira nota que identifica o destinatário da carta num papel anexo à missiva, uma segunda nota, em mão diferente e a lápis, datada de 26 de dezembro de [19]54, explica: «Trouxe-mas a Sr. D. Manuela Caneda». Note-se que esta data é posterior à morte do camilianista sintrense Rodrigo Simões Costa (1874-1947), que doou o seu espólio camiliano à Biblioteca de Sintra em 1939. A data inscrita nesta nota corresponde ao período em que Francisco Costa era diretor da Biblioteca e do Arquivo Municipal de Sintra, cargo que desempenhou desde a sua fundação em 1939 até 1970.

Existe ainda uma outra carta com uma nota semelhante, «oferta da Ex.^{ma} Sra. D. Manuela Caneda de Abreu, em 3.IV.54», pela mesma mão, no mesmo ano. Ao contrário da nota anterior,

esta foi inscrita a lápis na margem superior do autógrafo de Camilo e não num papel anexo. Nos registos da Camiliana de Sintra, ela aparece com a indicação de ser dirigida a Manuel Espinho. A carta, sem referências explícitas ao destinatário, inclui notícias da família de Camilo, à semelhança da segunda carta dirigida a Manuel Espinho, e a intenção de esta ir residir para o Porto e aí procurar casa. Um aspeto que as duas cartas anteriormente referidas dirigidas a Manuel Espinho têm em comum é o facto de Camilo incluir na despedida saudações à mulher do seu amigo protegido, de quem era padrinho de casamento. Assim, na primeira, «Recados a sua Senhora», e, na segunda, «Affectuosas lembranças á Ex.^{ma} Esposa». Isto não acontece, porém, nesta terceira carta.

No entanto, noutras duas cartas do espólio, uma do lote anterior de 25 cartas e bilhetes e outra deste mesmo lote de 19 autógrafos, ambas sem destinatário expresso, aparecem igualmente na despedida referências à mulher do destinatário: respetivamente, «Respeitos nossos a sua Ex.^{ma} Esposa» e «Envio respeitosos afectos a sn^a D. Maria, e desejo a ambos a felicidade que fugiu p^a sempre desta casa». Além da despedida, também o conteúdo destas cartas, com referências à saúde de Jorge e de Ana Plácido, as aproxima das cartas anteriormente referidas dirigidas a Manuel Espinho, em especial esta última que faz alusão não só a um episódio de loucura de Jorge, à semelhança da segunda carta referida, dirigida a Espinho, mas também ao facto de este episódio ter sido despoletado pelo desejo de Jorge de ir para o Porto, existindo ainda referências à situação da casa, que recordam o conteúdo da terceira carta referida. Porém, a carta em questão encontra-se publicada por Justino Mendes de Almeida (2002, 1157) nas suas *Obras Completas*, na secção final de cartas a destinatários desconhecidos. Em todas estas cinco cartas, Camilo dirige-se ao seu destinatário como «Meu amigo».

Encontramos ainda um conjunto de quatro cartas redigidas por Camilo no fim da sua vida a um «querido» ou «pacientissimo amigo». Nelas, Camilo descreve a agonia provocada pela sua cegueira e recorre ao amigo que considera ser o seu último amparo: «Todos os medicos, todos os amigos me abandonaram perdido; menos V. Ex.^{cia}», «um amigo que nos ultimos dias te deu o conforto com que todos te faltaram» (carta 2) e «Sei que os meus amigos todos me abandonaram [...]. Só V Ex^{cia} [...] acha pussivel que eu possa rizistir» (carta 4). As quatro cartas têm ainda em comum as palavras de apreço com que se refere a este amigo: «a sua presença é como a do anjo da redempção» (carta 1), «permitta-me que eu apele, primeiro, para o seu grande coração de homem» e «como eu me tenho abraçado, em horas afflictivas, ao seu peito amparador» (carta 2), «beneficios que me fez com as suas palavras de coragem» (carta 3) e «beneficio da sua generoza alma», «V Ex^{cia} que é tam bom» (carta 4).

Nas suas *Obras Completas*, Justino Mendes de Almeida (2002, 912-915) inclui-as no final de uma secção de 13 cartas dirigidas a Freitas Fortuna (cartas n.^o 9, 10, 11 e 13). No entanto, no mesmo volume, o editor inclui novamente essas quatro cartas na secção final de cartas a destinatários desconhecidos (cartas n.^o 41, 43, 44, 45) (Almeida 2002, 1156-1160). Esta duplicação inadvertida parece sugerir que as cartas foram transcritas de duas fontes distintas, que o editor não identifica. As cartas contêm, porém, uma variante curiosa. Na primeira carta,

publicada como sendo «A Freitas Fortuna», lê-se: «A minha agonia está sendo tão nova e extraordinária» (Almeida 2002, 912), tal como está no original autógrafo. Na carta publicada como sendo «A destinatário desconhecido» lê-se: «A minha cegueira está sendo tão nova e tão extraordinária» (Almeida 2002, 1056). Desconhecendo-se a fonte da transcrição, não é possível confirmar o momento de introdução do erro.

Podemos comprovar numa dessas cartas que o destinatário é um médico, pois Camilo apela ao «grande talento de medico» (carta 2) do seu amigo e refere os esforços por ele feitos para tentar curar a sua cegueira. No entanto, Freitas Fortuna, «dos amigos mais devotados e fiéis» de Camilo, que «acabou por ser a sombra tutelar do escritor e partilhar com ele os acontecimentos mais importantes na etapa final da existência», não era médico, mas sim um «capitalista portuense», irmão do médico e professor Vicente Urbino de Freitas (Cabral 1988b, 346).

Depreende-se ainda por uma das cartas existentes no espólio (carta 3) que este médico exercia a sua profissão em Lisboa («me dice V Ex^{cia} que me não deixaria sahir de Lisbôa, sem hir m^{to} melhorado»). Por todas as referências existentes nas cartas, tratar-se-á do médico homeopata António Monteiro Rebelo da Silva, que, como explica Cabral (1988b, 741), «foi médico de Camilo nos últimos tempos em que estanceou em Lisboa, já desesperançado em obter cura para a sua enfermidade oftalmica». Na sua obra *Camilo e os Médicos*, Maximiano Lemos (1920, 621) informa que em março de 1889 Camilo tinha já como médico Rebelo da Silva, que lhe prometia «o impossível, mas era tão pertinaz e decisiva a afirmação de que o havia de curar que o doente acreditava-o». As palavras de Ana Plácido aí evocadas – «o médico tem sido incansável. É um santo homem», «sempre crente da cura» (Lemos 1920, 621) – reforçam a descrição deste médico trabalhador incansável, que fazia visitas «por caridade, amizade e gratidão» (Lemos 1920, 634), inspirando como poucos confiança aos doentes (Lemos 1920, 633), incluindo a Camilo, que sobre ele afirma: «tem feito curas prodigiosas» (Lemos 1920, 625). Numa carta a Tomás Ribeiro (1922, 103), que Cabral (1988b, 742) afirma ser de 1890, o escritor refere-se ainda ao médico Rebelo da Silva – «Estou que elle te responderá conscienciosamente que me rezigne, ou que morra» – em termos semelhantes àqueles em que se dirige ao amigo numa das cartas autógrafas de Sintra: «V Ex^{cia} [...] tendo de me dizer rosto a rosto que tenha a coragem de ser cego ou de matar-me» (carta 4).

Finalmente, existe neste último lote um conjunto de cartas dirigidas a um «Visconde», cujo nome não vem expresso. No entanto, através do conteúdo das cartas que referem várias pesquisas genealógicas e alguns estudos realizados pelo destinatário e também através de um conjunto de documentos relacionados com a genealogia dos Correia Botelhos existentes igualmente na «Pasta 1» e num armário no depósito da Camiliana, foi possível chegar ao nome deste correspondente. Estes documentos incluem uma *Noticia Biographico-genealogica da familia de Camillo Castello Branco (Visconde de Corrêa Botelho)* e *Notas sobre Camillo Castello Branco* pelo Visconde de Sanches de Baena.

O genealogista Visconde de Sanches de Baena (Augusto Romano Sanches de Baena) foi autor de numerosa bibliografia, entre cujas peças está um trabalho sobre o general Palmeirim e sobre o poeta Nicolau Tolentino de Almeida, ambos referidos nas cartas. Segundo Alexandre Cabral (1988b, 715-716), Camilo, que se correspondia com Sanches Baena desde 1881 sobre diversos assuntos genealógicos, solicitou-lhe informações sobre o seu avô Domingos José Correia Botelho e sobre a tia Rita de Vila Real quando projetou escrever o romance *Os Brocas*. É, pois, sobre este assunto que versam os documentos genealógicos existentes no espólio de Sintra.

Na segunda parte de *Fastos Historicos*, de 1886, Sanches Baena transcreve de duas cartas de Camilo existentes nesta secção do espólio dois pequenos passos que referem trabalhos sobre «Tullio» e «Palmeirins» (Baena 1886, 41; 46). A transcrição destes passos não é, porém, fiel ao original. Além de outras alterações, adiciona-se o título de um trabalho de Sanches Baena que não está no original, *Resumo histórico-genealogico do grande Affonso de Albuquerque*, e omite-se a continuação destes passos que contêm críticas a hipóteses formuladas pelo genealogista. Na folha de rosto do exemplar da primeira parte de *Fastos Historicos* existente na Camiliana de Sintra (Baena, 1885), uma nota a lápis pela mão de Rodrigo Simões Costa indica as páginas da segunda parte do livro que contêm referências a Camilo Castelo Branco, entre as quais as das duas cartas referidas. No corpo da obra, traços verticais a lápis nas margens externas assinalam esses passos com referências ao escritor de Seide (Baena 1886, 41; 46; 48).

Como referido no início do presente texto, o projeto Edição Crítica da Correspondência de Camilo Castelo Branco está em curso, tendo-se apresentado neste artigo algumas conclusões da fase inicial do projeto. Existem muitas cartas cujos destinatários já foram identificados, mas há ainda outras tantas por identificar e principalmente edições de cartas por localizar. Será necessário continuar esta pesquisa alargada, não apenas nos volumes de correspondência, mas noutros volumes que contêm também cartas dispersas de Camilo. Será igualmente preciso continuar o trabalho de colação das edições encontradas com os originais, como já foi feito para alguns dos conjuntos de cartas do espólio. Além de uma edição crítica nos casos que o justificam, o contributo deste projeto passará também pela disponibilização *on-line* das fotografias das cartas, tal como está previsto no âmbito da Cátedra Camilo Castelo Branco, e possivelmente pela sua transcrição, o que irá naturalmente proporcionar mais possibilidades de acesso e pesquisa da correspondência da Camiliana de Sintra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Justino Mendes de (dir.). 1994. *Obras Completas: Correspondência I*, vol. xvii. Porto: Lello & Irmão.
- Almeida, Justino Mendes de (dir.). 2002. *Obras Completas: Correspondência II*, vol. xviii. Porto: Lello & Irmão.
- Azevedo, Conde de. 1927. *Cartas Ineditas de Camillo Castello Branco ao 1.º Conde de Azevedo*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.
- Baena, Visconde de Sanches de. 1885. *Fastos Históricos da Comissão Central 1.º de Dezembro de 1640 ou o Monumento aos Restauradores de Portugal*, primeira parte. Lisboa: Typographia Mattos Moreira.
- Baena, Visconde de Sanches de. 1886. *Fastos Históricos da Comissão Central 1.º de Dezembro de 1640 ou o Monumento aos Restauradores de Portugal*, segunda parte. Lisboa: Typographia Mattos Moreira.
- Barbosa, Luís Xavier. 1919. *Cem Cartas de Camillo*. Lisboa/Rio de Janeiro: Portugal-Brasil Limitada/Companhia Editora Americana.
- Brandão, Júlio. 1923. *Cartas de Camilo a Eduardo da Costa Santos*. Porto: Fernando Machado.
- Cabral, Alexandre. 1984a. *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. i. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1984b. *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. ii. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1986. *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. v. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1988a. *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. vi. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1988b. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho.
- Chaves, Castelo Branco. 2002. *Camilo Castelo Branco, Cartas Dispersas*. Porto: Campo das Letras.
- Costa, Júlio Dias da. 1923. *Escritos de Camilo*. Lisboa: Portugalia.
- Costa, Júlio Dias da. 1928. *Cartas de Camilo ao Editor Matos Moreira*. Lisboa: Top. da Empreza Nacional de Publicidade.
- Costa, Júlio Dias da. 1936. *Novas Palestas Camilianas*. Lisboa: Livraria Morais.
- Costa, Rodrigo Simões. 1939. *Cópia de Parte da Carta do Excelentíssimo Senhor Rodrigo Simões Costa*.
- Leal, Morais. 1895. «Cartas de Camillo Castello Branco a Luiz Augusto Palmeirim». *Archivo Bibliographico*, ano i, n.º 5, maio de 1895.
- Lemos, Maximiano Lemos. 1920. *Camilo e os Médicos*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.
- Marta, Cardoso. 1918. *Cartas de Camilo Castelo Branco*, vol. i. Rio de Janeiro/Lisboa: H. Antunes.
- Marta, Cardoso. 1923. *Cartas de Camilo Castelo Branco*, vol. ii. Rio de Janeiro: H. Antunes e Cia. Editores.
- Paçô-Vieira, Conde de. 1918. *Cartas de Camilo*. Porto: Imprensa Portugueza.
- Pimenta, Carlota. 2009. *Edições Crítica e Genética de «A Morgada de Romariz» de Camilo Castelo Branco*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa.
- Pinto, Silva. 1895. *Cartas de Camilo Castello Branco*. Lisboa: Editores Tavares e Cardoso & Irmão.
- Pinto, Silva. 1900. *Pela Vida Fóra 1870-1900*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libanio & Cia.
- Pinto, Silva. 1910. *Camilo Castello Branco. Notas e Documentos: Desaggravos*. Lisboa: Editores José Antonio Rodrigues & Cia.
- Pinto, Silva. 1924. *Cartas de Camilo Castello Branco*, 2.ª ed. Lisboa: Empréesa Literária Fluminense, Lda.
- Ribeiro, Tomás. 1922. *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*. Lisboa: Portugalia editora.

UM ESTADO DE REALISMO NA ARTE D'A CAVEIRA DA MÁRTIR

CRISTINA SOBRAL*

A questão do realismo na obra de Camilo Castelo Branco coloca-se com maior evidência em junho de 1879, quando sai a lume o primeiro dos romances facetos, *Eusébio Macário*, que Camilo terá escrito, segundo alega na «Dedicatória», para responder ao desafio de uma «amiga» que o interrogou sobre a sua capacidade para escrever «segundo os processos novos, um romance com todos os 'tics' do estilo realista» (Castelo Branco 2021, 19). Que se tratava então, mais do que de uma sincera conversão, de uma sátira parodística aos novos processos, pode o leitor adivinhar logo na enumeração da «Advertência», rematada com irreverência e onde os tais processos se anunciam

científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etiologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo! (Castelo Branco 2021, 17)

O sucesso do romance, que tinha sido largamente anunciado na imprensa, foi imediato e justificou uma segunda edição em 1880, preparada ainda no final de 1879, de cujo mês de setembro data o prefácio. Aqui, Camilo confessa que o naturalismo do *Eusébio* é uma depreciação do naturalismo de escola, «cousa em si tão fácil» que a fez «dum jato, sem intermissões de reflexão» (Castelo Branco 2021, 15). Coisa muito interessante seria avaliar a verdade desta afirmação, mas infelizmente não se conservou o manuscrito autógrafo deste romance. Camilo posiciona-se face aos autores realistas: dos portugueses, admirou os romances de Eça de Queirós e de Teixeira de Queirós; dos franceses, confessa que leu tarde e «escassamente» Zola, mas que há 25 anos que se tem como discípulo de Balzac (Castelo Branco 2021, 16). De facto, já em 1861, quando escrevia o *Romance dum Homem Rico*, alegava, num longo e irónico excuso, que a sua narrativa não podia agradar ao leitor que gosta de «páginas bonitas e sentimentaes», onde se ostentam «thesouros» de «estilo lamuriante» (Castelo Branco 1861, 126), o leitor que diz: «Regala estar lendo uma scena

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Linguística.

sem naturalidade, e dizer ‘isto não é assim; mas, se assim fosse, era mais agradável o mundo’» (Castelo Branco 1861, 127).

O estado da arte sobre a alegada «ruptura inesperada com o tradicional universo novelístico camiliano» (Cabral 2003, 320) pode ser feito em três pontos:

1. Os críticos estão de acordo que, nos romances facetos¹, a sequela do realismo não é levada a sério, mas procura apenas mostrar, de forma evidente, os estereótipos da escola, num discurso com carácter de *charge* (Coelho 2001, 339; Rodrigues 1991, 10) que produz uma «caricatura grotesca» (Martins 2003a, 40).

2. O diálogo de Camilo com o realismo de escola é anterior a 1879. O conhecimento dos realistas franceses terá começado em 1861, na Cadeia da Relação, quando traduz *Fanny*, de Ernest Feydeau. Em 1871, depois da Conferência do Casino em que Eça se refere ao Romantismo, por oposição ao Realismo, como «arte pela arte», «apoteose do sentimento», domínio do «convenional, do enfático e do piegas», da «retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos» (Reis 1990, 140), Camilo não se pronuncia. Mas, nessa época, «nada na sua obra revela uma renovação do saber literário, leituras dum Flaubert ou dum Zola» (Coelho 2001, 313). Balzac, sim, foi sempre uma influência notada, até pela crítica da época (Coelho 2001, 313-314), e, como já vimos, assumida pelo próprio Camilo em 1879. Em 1874, nas *Noites de Insónia*, «Farpeia [...] a ‘nudeza’ desonesta do ‘realismo hodierno’» (Coelho 2001, 313-314) e em 20 de julho desse ano escreve ao Visconde de Ouguela:

A novidade que impulsionou Flaubert na prosa e Baudelaire na poesia é a mesma espécie de transformismo psicológico que fez surgir o Marini e o Góngora. São fases impreveríveis e que transbordam da prosódia como os excrementos das sarjetas na rua das Cozinhas, em Coimbra. O que eu te assevero é que o Fr. Pantaleão de Aveiro me enoja, e o Eça de Queirós me entretém. (*Camilo Íntimo*, 164)

Vivendo temporariamente em Coimbra, de maio a julho de 1875 e depois de outubro a junho de 1876, convive assiduamente com escritores da nova escola, entre os quais Teixeira de Queirós

¹ Eusébio Macário (Chardron 1879; 2.ª ed., 1880), *A Corja* (Chardron 1880), *A Brasileira de Prazins* (Chardron 1882).

(de pseudónimo Bento Moreno), cuja obra apreciava (Coelho 2001, 316, n. 47), e em 1876, de novo ao Visconde de Ouguela, sobre a primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro*, escreve:

Já leste o Crime do Padre Amaro do E. de Q.? Li alguns capítulos na *Revista Ocidental*, e achei excelente. Vi anunciado agora o romance em livro. Esse rapaz vem tomar a vanguarda a todos os romancistas. (*Camilo Íntimo*, 209)²

A leitura deu fruto nas *Novelas do Minho*, que então escrevia. Em «O Filho Natural», publicada em setembro de 1876 e escrita imediatamente antes, desafia os padres a escreverem sobre os leigos: «Quando vierem a medir-se nesse torneio de armas iguais, então saberemos quantos devassos verosímeis e não tonsurados correspondem a um PADRE AMARO que prende o filho a uma pedra e o afoga com suas mãos» (Castelo Branco 2017, 239). Em 1978 é publicado *O Primo Basílio*, que Camilo, tendo em conta o seu interesse por *Êça*, não terá demorado a ler e ao qual alude em carta (ao amigo Ramiro) não datada, mas que Berrini atribui a outubro de 1878: «Desde que os Fígaros e Basílios pululam do nosso corpo podre, como bichos, a graça dos tipos foi-se» (*Camilo Íntimo*, 273³). Em 1879 é certo que o tinha lido, já que no *Cancioneiro Alegre* (Castelo Branco 1879, 11) o declara «o romance mais doutrinal que ainda saiu dos prelos portugueses».

3. Os críticos literários concordam que Camilo nunca aderiu ao realismo de escola «de traça estrangeira», que rejeitou (Martins 2006, 20), mas que a sua escrita cabe numa conceção de «realismo romântico» (Coelho 2001, 299), enquanto modo de narrar que procura «eliminar a fratura entre real e imitação do real que a estética da representação implicava», processo indispensável ao cumprimento do ideal romântico (Ferraz 2011, 137). A novela «*Maria Moisés*» tem sido analisada nessa perspetiva, chamando-se a atenção para a forma como os sentimentos das personagens são o único meio de dar a ver a ação («tudo o que nos é dado ver aparece através do sentir dos que viram», Ferraz 2011, 138-139) e como, na primeira parte da história, se obtém «um estilo de

² A leitura das duas versões posteriores traduziu-se numa progressiva depreciação do seu parecer sobre o romance queirosiano. Noutra carta, não datada, ao amigo visconde, confidencia: «Estou lendo o romance, que é bastante diverso do que eu lera na *Revista Ocidental* [...]. Quanto à linguagem, às impropriedades, reflexo de Flaubert, não as estranho nem as abomino; o que me escandaliza são os velhos erros de gramática e os barbarismos...» A 3.^a versão, lida já em 1882, merece-lhe um comentário demolidor, escrito à margem do texto, no seu exemplar: «Este romance, na 1.^a edição, leu-se com prazer; na 2.^a com algum fastio. O autor para comprazer com a sociedade burguesa creou o episódio do padre bom que não tem cor alguma, e para se afirmar zolaista fez a filha do sineiro que é infadonha e inverosimil» (Costa 1923, 204). No entanto, numa última nota, inscrita na p. 674 do seu exemplar e com a qual encerra uma série de comentários feitos à margem do texto, escreve o seguinte: «Admirável. Obra prima que haverá de resistir como um bronze a todas as evoluções destruidoras das escolas e da moda. C. C. Br.^o» (Costa 1923, 206).

³ À edição por Beatriz Berrini da correspondência entre Camilo e o Visconde de Ouguela falta a fundamentação da datação crítica das cartas não datadas. No caso desta carta, essa falta faz-se particularmente sentir, já que Berrini a atribui a outubro, apesar de Camilo nela declarar: «Este Carnaval passo-o na cama a ler o Beaumar-chais» (*Camilo Íntimo*, 273).

reportagem» (Coelho 2001, 323), com o «apagamento do narrador e o facto de delegar na ação e nas personagens a condução da narrativa» (Martins 2003b, 178) e com a descrição dos sentimentos do par amoroso como «um amor sensual e de afectos triviais» (Martins 2003b, 178). Este modo de representação realista, porém, não impede a ação de se encaminhar para o efeito romântico, através da condução das personagens para as circunstâncias do amor impossível ou contrariado⁴.

Assim, quando emerge no discurso de Camilo a presença do realismo de escola, a sua atitude é uma de duas: ou fingida adesão que a ironia descredibiliza⁵ ou declarado confronto e reprovação: «Agora somente se pintam as gangrenas com as cores roxas das chagas, e com as cores verdes das podridões modernas. Nos literatos o que predomina é o verde, e nas literaturas é o podre» («Maria Moisés», Castelo Branco 2017, 340)⁶. As *Novelas* são tidas por uma das peças mais conseguidas da obra artística de Camilo, como sublinha J. Cândido de Oliveira Martins: «suma romanesca do universo ficcional de um prosador em inteira posse das suas faculdades artísticas» (Martins 2006, 7). É pacífico entre os camilianistas que o escritor se converteu a «um realismo ‘rústico’» (Gomes 2023, 86), uma «estética da naturalidade», que se afirma nas *Novelas do Minho* pela observação de psicologias, paisagens e ambientes (Martins 2006, 20).

Considerando que dispomos do manuscrito autógrafo d'A *Caveira da Mártir*⁷, onde podemos observar, através das emendas feitas no texto, o trabalho do autor na configuração das suas personagens, proponho-me saber se o empenho modificativo do autor é ou não dirigido à questão Romantismo vs. Realismo. Analisarei um segmento de discurso do narrador acerca desta questão e alguns aspetos da génese do protagonista (Francisco Xavier) do primeiro par amoroso do romance.

Antes de mais, será necessário ter em conta alguns aspetos da génese d'A *Caveira da Mártir*. Os dois primeiros tomos foram publicados por Matos Moreira no final de 1875 (o terceiro tomo saiu já em 1876), mas sabemos que o romance estava escrito «há muito» em duas partes (e não em três, como saiu). Numa carta ao Visconde de Ouguela, datada de 3 de agosto desse ano, Camilo escreveu:

Vou rever um romance em 2 tomos A *Caveira da Mártir*, continuação da *Filha do Regicida*.
Está pronto há muito tempo; mas a segunda e última lima é para mim uma flagelação. Eu

⁴ «... representação profundamente realista [...] e, finalmente, o encaminhamento da novela para circunstâncias (factualis, discursivas, axiológicas, etc.) tipicamente românticas» (Martins 2003b, 176).

⁵ «A nossa curiosidade, nesta época de escalpelo, vai além dos limites que o teólogo abalizou à sua» (Castelo Branco 2017, 284), v. Martins 2003, 180-181: «Na mira de Camilo está, obviamente, a nova feição que a literatura ‘na época de escalpelo’ ia tomando....»

⁶ V. Martins 2003, 190.

⁷ O manuscrito faz parte da Coleção Camiliana de Sintra, encontrando-se à guarda da Biblioteca Municipal de Sintra (sobre a Coleção, v. Pereira 2023).

queria ser a um tempo escritor e tipógrafo de modo que a ideia saísse logo impressa. (*Camilo Íntimo*, 190)

Não é possível saber qual o tempo que Camilo compreendia em «há muito», mas sabemos que em 15 de junho de 1874 (*Camilo Íntimo*, 142) estava ainda a escrever *A Filha do Regicida*, cujo desfecho é resumido nas páginas iniciais da *Caveira*. *A Filha* é publicada por Matos Moreira em 1875 e, nesse mesmo ano, depois de 3 de agosto, saem à luz os dois primeiros tomos da *Caveira*. Assim, o romance terá sido escrito, muito provavelmente, entre o final de 1874 (depois d'*A Filha do Regicida*) e o início de 1875, a meses de distância de agosto que justifiquem a afirmação feita ao amigo Ramiro («pronta há muito tempo»). Num trabalho anterior (Sobral 2018) procurei mostrar em que consistiu a «última lima» que Camilo anuncia, já que a utilização de cinco tintas diferentes no manuscrito autógrafo deste romance permite, algumas vezes com total segurança, identificar quais as emendas que foram feitas nesta revisão de agosto de 1875. A alternância das cinco tintas verifica-se apenas nos primeiros 103 fólios do manuscrito, que compreendem a história de Fernando Luís Guião, o médico autor do manuscrito alegadamente fonte do romance (o «Prefacio», que foi primeiro denominado «Introducção»), a história abreviada dos descendentes do regicida (em três primitivos capítulos reestruturados em «Introdução») e o início da história dos bisnetos do regicida, Paulo e Francisco Xavier, com destaque para o segundo, protagonista de um amor mal sucedido e pai de Antónia Joaquina Xavier, a mártir. A utilização da tinta da última revisão observa-se ao longo de todo o manuscrito, mas o facto de esta ser a tinta mais usada na escrita do romance torna difícil distinguir, entre todas as emendas mediatas feitas com esta tinta, quais as que pertencem à revisão de agosto de 1875 e quais as que pertencem a releituras parciais que já estariam feitas «há muito»⁸. Contudo, nos primeiros 103 fólios, devido à utilização de outras tintas, essa distinção é possível. Temos, assim, emendas com três cronologias diferentes: as emendas imediatas, feitas em curso de escrita, quando o autor tem todo o suporte de escrita em branco à direita da emenda; as emendas mediatas, feitas num processo de releitura parcial do texto, quando o suporte já está ocupado à direita da emenda e que pertence ao período de escrita de final de 1874 a início de 1875; e, finalmente, as emendas também mediatas feitas na revisão global de agosto de 1875.

1. O narrador e o realismo

A questão do realismo ou romantismo n' *A Caveira da Mártil* justifica-se, antes de mais, porque, na transição de 1874 para 1875, como vimos, Camilo já tomara posição firme de rejeição do Realismo francês, mas ao mesmo tempo convivia, desde maio de 1875, com escritores realistas

⁸ Tal distinção poderia obter contributos importantes de uma análise aprofundada da amplitude das emendas mediatas ao longo de todo o romance.

em Coimbra, os quais apreciava, sobretudo Teixeira de Queirós. A primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro*, que Camilo afirma ter lido e apreciado, publicou-se na *Revista Ocidental* entre fevereiro e maio de 1875, período que verosimilmente terá correspondido à escrita da *Caveira*, embora o romance possa ter sido iniciado ainda em 1874, estando, nesse caso, os capítulos iniciais já escritos antes da leitura do romance de Eça de Queirós. Quanto ao realismo de escola, Camilo é bem explícito a esse respeito nos fólios 22 e 23 do manuscrito, na «Introducção»⁹:

Não é meu costume <intervir> inquirir <n>a <moda> ultima moda, <que <os> as> <do gosto> <os>/o\ modernissim<os>/o\ <apetites> paladar da opinião publica em iguarias desta especie. Não sei se aprazem as delongas de Dickens, [↑1]se as nudezas de Flaubert,] se as <*francesas> tramoias de Ponson. Ouço dizer que <o>/a\ sentimental<3> ismo>/idade\ é <uma velhar> ja hoje uma vergonhosa mizeria <de q^m ainda aspira a>. <c>/C\ommover o leitor [↑ pelo coração] é cousa pouco menos nefanda que anavalhal-o pelas costas. No realismo ha tudo, <menos>[↑ tirante] a verd^e das <dores. Se queres que eu chore, disia o poeta Horacio — chora tu primeiro> lagrimas. <Ben> Foliar com a desgraça, <abrir com> arregaçar em hilarid^e /fl. 23/ burlesca as feiçoens retrahidas pela < dor>[↑agonia] é a escola novissima — dizem elles q̄ é novissima. Eu, ha vinte e quatro annos, <imitava>[↑ remedava] essa novidade nos romances de Voltaire. [1]Escrevia a <fam^a> *Filha do Arcediago* e as *Scenas da Foz*. Onde isto vai! Como as novid^{es} de <hoje> [↑agora] são antigas!]

Hoje, estou na verdade da dor homana. Parece-me impiedade <+> <*revestil-a> <pela moeda de cobre e pela> <*gosal-a> <vestil-a> <vestil-a de *escarnheo> <*ungir-lhe o signal> vestil-a de farça e pôl-a na praça, a escambo de risadas. O histrião não está <bem> perfeitam^te acentuado no escriptor. <Se>[↑ Sendo <essa>] a escola, <chamada>[↑alculhada de] realista, <e> a perversão do natural, os <dis> sectarios desse desvario<, remettendo a porta travessa d> ja se vão gosando do direito indiscutivel de me refugarem da sua camaradagem de novellistas. [Escrevo á antiga, p'q tento commover [— dizem, e é verd^e.]]

Nestes dois parágrafos encontramos emendas em curso de escrita que são reformulações sintáticas e apuros estilísticos feitos pelo autor para encontrar a melhor expressão para o que pretende dizer e que não contribuem para a questão em análise. Já ao processo de releitura e reescrita é inerente um certo distanciamento, um olhar mais frio sobre o texto. O autor

⁹ Na transcrição genética uso os símbolos utilizados por Ivo Castro na edição genética de *Amor de Perdição* (Castro 2007, 8). Uso, além disso, o símbolo } antecedido de um algarismo para indicar emendas feitas com cada uma das cinco tintas observáveis no manuscrito. Assim, «sentimental<3> ismo>/idade\» representa o cancelamento com tinta 3 das duas últimas sílabas da palavra, às quais se sobrepõe, com a mesma tinta, «idade»; e «[1]Escrevia a <fama> *Filha do Arcediago* e as *Scenas da Foz*.» representa a utilização da tinta 1 para fazer, na linha, a adição compreendida entre os parêntesis retos. Duas barras // representam mudança de fólio.

assume a posição de crítico de si mesmo e emenda o texto com uma perspetiva mais ampla do sentido porque este, em vez de oscilar em enunciados mentais por definição instáveis e dinâmicos, está já materializado na escrita.

Entre as emendas mediatas produzidas, há três («<menos>[↑ tirante] a verd^e»; «<imitava>[↑ remedava]»; «<dor>[↑ agonia]») sem outro impacto além de um efeito de intensificação do que já estava dito. Vejamos o texto apenas com as seis emendas mediatas que têm uma motivação programática e distinguindo com cores três campanhas de revisão diferentes:

Não é meu costume inquirir a ultima moda, o paladar da opinião publica em iguarias desta especie. Não sei se aprazem as delongas de Dickens, **se as nudezas de Flaubert**, se as tramoias de Ponson. Ouço dizer que o/a sentimentalismo/idade\ é ja hoje uma vergonhosa mizeria. Commover o leitor **pelo coração** é cousa pouco menos nefanda que anavalhal-o pelas costas. No realismo ha tudo, tirante a verd^e das lagrimas. Foliar com a desgraça, arregaçar em hilarid^e burlesca /fl. 23/ as feiçoens retrahidas pela agonia é a escola novissima — dizem elles ̄ é novissima. Eu, ha vinte e quatro annos, remedava essa novidade nos romances de Voltaire. **Escrevia a Filha do Arcediago e as Scenas da Foz. Onde isto vai! Como as novides de agora são antigas!**

Hoje, estou na verdade da dor homana. Parece-me impiedade vestil-a de farça e pôl-a na praça, a escambo de risadas. O histrião não está perfeitam^te acentuado no escriptor. Se **Sendo** a escola, chamada **alcunhada de** realista, a perversão do natural, os sectarios desse desvario ja se vão gosando do direito indiscutivel de me refugarem da sua camaradagem de novellistas. **Escrevo á antiga, p'q tento commover — dizem, e é verd^e.**

Os fólios 22 e 23 são escritos com tinta 2, a qual não volta a ser usada no manuscrito. Com esta mesma tinta são feitas as emendas que registo em cinza, as quais, portanto, têm uma amplitude que não ultrapassa o final do fl. 23.

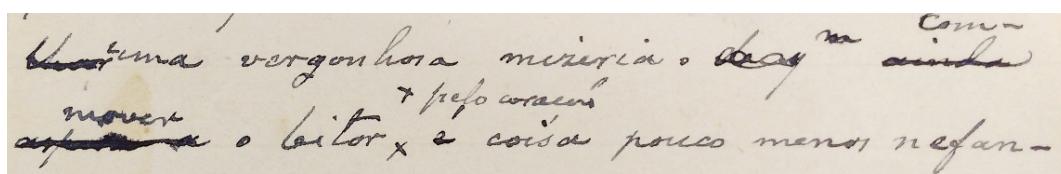


Figura 1. Fl. 22

A adição de *pelo coração* (Figura 1) é consistente com a adição final («Escrevo á antiga, p'q tento commover — dizem, e é verd^e», Figura 2): acrescenta o órgão responsável pelas emoções nobres e justas, implicitamente afastando conotações indesejáveis dos sentimentos suscitados pela sua escrita, e assume a emotividade romântica como elemento indispensável do seu programa de escrita.

*...é aquela grande questão do direito irredutível da memória que me refugaram
toda, tento comover - dizem, e é verdade.
da sua carnavalagem de novelistas. Escrevo aí ante*

Figura 2. Fl. 23

Em contrapartida, a substituição de «chamada» por «alcunhada de» (Figura 3) não é inocente: Camilo contesta que a escola Realista o seja realmente, já que ela perverte o natural, sendo o natural a comoção pela dor humana, e, portanto, *realista* não é nome legítimo, e sim apenas alcunha.

*...seja essa alcunhada
escritor. De a escola, chamada realista, fá perver-
são do natural, os sectários desse desvario, românticos.*

Figura 3. Fl. 23

De resto, não é sequer uma novidade, já que ele mesmo se considera um realista, o que argumenta apontando duas obras, a *Filha do Arcediago* e as *Scenas da Foz*, e explicitando de forma inequívoca o seu realismo *avant la lettre*: «Onde isto vai! Como as novidades de agora são antigas!» (Figura 4).

*...e quatro anos, retribuia
initava sua novidade nos romances
de Voltaire. Escrevia a ^{Filha} ~~fam~~ do Arcediago e as *Scenas da Foz*.
Onde isto vai! Como as novidades de agora são antigas!
Hoje, estou na verdade da dor humana. Parece-me*

Figura 4. Fl. 23

Temos, assim, adicionadas, duas das afirmações que lhe são mais queridas na sua recorrente polémica com a escola emergente: a negação da novidade do realismo pela reivindicação para si mesmo de tal prática, quando os realistas ainda não tinham aparecido, e a assunção descomplexada e programática daquilo de que o acusam, a sentimentalidade romântica.

Estes fólios foram relidos num ponto mais adiantado da escrita, exatamente quando escrevia os fólios 25 a 45, com tinta 3. É com ela que faz uma pequena substituição por sobreposição (Figura 5).

escrevendo é dizer que a sentimentalidade é uma forma de vergonhosa miséria. das

Figura 5. Fl. 22

A emenda pode ser lida como uma inócuia substituição sinonímica de «sentimentalismo» por «sentimentalidade». Mas também pode ser que «sentimentalismo» seja forma conotada com a censura do Romantismo pelo Realismo, como sugere a escolha de Camilo para o subtítulo de Eusébio Macário: «Sentimentalismo e História». Se, como amostra, usarmos *O Crime do Padre Amaro* (3.ª versão; Queirós, 1880), encontramos quatro ocorrências do termo: o «sentimentalismo piegas» (cap. 4, 207) com que é caracterizado Artur, o «sentimentalismo agradável» que Amaro sentia ouvindo Amélia cantar (cap. 6, 281), o «sentimentalismo devoto» do seu amor por ela (cap. 6, 297) e o «sentimentalismo histérico» da Amélia grávida e em franco declínio para a desgraça (cap. 23, 947). Em contrapartida, «sentimentalidade» ocorre uma única vez, sem adjetivo e para designar objetivamente necessidades fisiológicas: «Só lhe restava, através da sua *sentimentalidade*, um apetite tremendo» (cap. 21, 285, itálico meu). Parece, portanto, que o termo substituído tende a qualificar o espírito e a escrita romântica pejorativamente, qualificação que Camilo não deseja transferir para a sua própria escrita, marcada objetivamente por uma sentimentalidade que pretende valorizar e que já colocara na sede dos nobres sentimentos, o coração.

Por fim, temos uma adição feita em agosto de 1875, durante a campanha de revisão final, empreendida com tinta 1 em texto escrito com tinta 2 (Figura 6).

especie. Não sei se agravarem as delongas de Dickens ou as mudanças de Flaubert. Dickens ou as farrapos de Pöson. Po

Figura 6. Fl. 22

Embora não seja evidente para a crítica literária atual que Dickens fosse apenas um escritor realista¹⁰, Camilo atribui-lhe características («delongas», abundância de descrições, extensão dos romances?) comuns aos romances realistas e certamente opostas às dos seus próprios romances. Parece, portanto, que, na primitiva redação do texto, Camilo opunha dois

¹⁰ «Toutefois, cette thématique réaliste se mélange à quelques éléments d'origine romantique: chez Dickens, la présentation de la réalité est altérée par l'imagination poétique et le ton passionné» (*Lettres Européennes*, 507).

modos de escrever romances, o de Dickens (realista?) e o de Ponson du Terrail (romântico). Na revisão final resolveu a ambiguidade acrescentando à lista Flaubert, um autor inequívoco, cujo nome chama à berlinda o Realismo francês e torna mais claras as opções literárias que estão em jogo.

Vemos, assim, nestes dois parágrafos, a mente de Camilo a trabalhar reflexiva e ponderadamente, isto é, em momentos de revisão crítica do que tinha escrito, e, nestes momentos de reavaliação, o seu empenho modificativo é maioritariamente dirigido para a tomada de posição face ao Realismo, posição que assume sem peias, valorizando a sentimentalidade romântica, conotando-a com a nobreza dos sentimentos e dela afastando conotações pejorativas. Registe-se, muito embora, uma ponta de ressentimento: neste momento de distanciamento e de maior frieza, a queixa sobre a sua exclusão da «camaradagem de novelistas» não sofre qualquer emenda; ali fica, como uma acusação de que Camilo não abdica.

2. A génesis de Francisco Xavier

Uma das primeiras descrições que temos do bisneto do regicida não sofre hesitações de escrita nem emendas posteriores: «Francisco Xavier, que se doutorara em theology, como agradasse á corte de D. Fran^{co} pela singularid^e do talento e da eloquencia, ficou na comitiva do infante, e muito querido de Lopo Furtado de Mendonça» (fl. 24). É uma personagem positiva que surge à boca de cena: culto, talentoso, eloquente e querido dos poderosos. O segundo momento de descrição, escrito com tinta 1, foi depois emendado quando Camilo mudou para a tinta 3 (Figura 7), o que aconteceu ainda nessa mesma página e se prolongou até à p. 45:

O doutor [↑Fr^{co}] Xavier era <um gentil>[↑3]esbelto] môço. <Concorriam>[↑3]Aprimoravam-se] n'elle <as bellezas>[↑3]os traços] peculiares de <sua> raça, aformoseados pela <herança>[↑3]semelhança] de seus bisavós Dom^{os} Leite Per^a e Maria Isabel. (fl. 25)

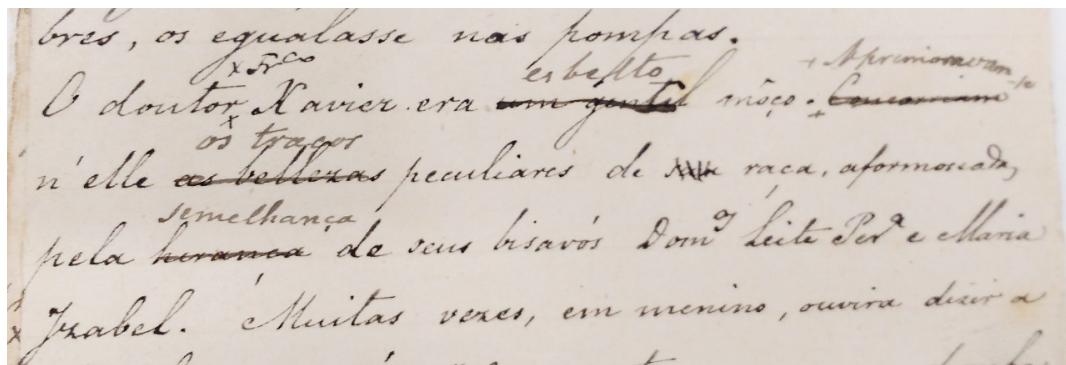


Figura 7. Fl. 25

Com exceção da adição, na sobrelinha, do nome próprio e da supressão imediata de «sua», todas as outras emendas, mediatas, foram feitas no mesmo momento de revisão (trata-se de uma emenda extensiva¹¹) com o objetivo de definir o aspeto físico de Francisco Xavier, de forma a intensificar a sua beleza, que não é comprometida pela sua fisionomia judaica. As qualidades do espírito, aliadas a estas qualidades físicas, justificam que Francisco, quando começa a frequentar Odivelas, seja «amado de duas» (fl. 25) e possa escolher a melhor, a mais bonita («linda», fl. 25), aquela que rejeitara um conde (fl. 25). Catarina de Castro entregou-lhe o seu coração, seduzida. Há duas versões da imagem que a seduziu:

um <rapaz gentil, rico e bem quisto dos fidalgos, que lhe fallava de joelhos>[↑moço que lhe fallava timido, que a contemplava silencioso, e era de si gentilissimo], e, entre os mais fidalgos, o que parecia mestre na cortezia e superior na educação. (fl. 29)

A gentileza permanece, intensificada («gentil»/«gentilissimo»), mas os valores mundanos, riqueza e estatuto social, e a extroversão dão lugar à espiritualidade da contemplação silenciosa e à timidez. Francisco é uma figura sem mácula e intencionalmente idealizada como um herói romântico.

Os amores de Francisco e Catarina, porém, são impossíveis desde o primeiro momento, devido à condição religiosa dela. Se ambos se contentassem com uma comum paixão carnal, vivida dentro das paredes do convento como era uso entre os fidalgos, a exemplo do próprio rei, sem a plenitude da partilha total de uma vivência em comum, tudo estaria bem. Mas o amor de Francisco e Catarina transcendia esse modelo vulgar de «um amor sensual e de afectos triviais» (Martins 2003b, 178), almejava a experiência do amor pleno, só possível pela fuga aos condicionalismos sociais que lhes eram impostos, que é o mesmo que dizer pela fuga para o estrangeiro. Francisco promete a fuga e giza o plano: Catarina, a pretexto de doença, retira-se com a mãe para a sua quinta de Montemor e daí ambos fugiram para Amesterdão, onde Francisco podia dispor da sua larga fortuna (fl. 31). Feito isto, Francisco comete o seu primeiro erro: consulta o irmão mais velho, que o aconselha a não fugir. As razões alegadas são realistas: «Trez mezes de amor te dirão o q̄ tu serias aos seis, e os fastios q̄ te espera<va>m aos doze» (fl. 32). Paulo Xavier confronta o irmão com a possibilidade de o seu amor não ser ideal e propõe-lhe um acordo: «se Franscisco Xavier, <três>[↑seis] meses depois da sahida da freira, carecêsse de expatriar-se para ser feliz, Paulo coadjuvaria a fuga» (fl. 32). O jovem enamorado «tencionava provar ao irmão que, sendo eterno o seu amor, a fuga,

¹¹ Emenda complexa que abrange um segmento extenso de texto, que comporta uma unidade de sentido coerente e que o autor mantém presente na memória, disponível para modificação, não se limitando a um ponto do texto, mas abrangendo-o extensivamente, podendo vários pontos da unidade de sentido ser afetados por operações interligadas, que podem afetar-se umas às outras. Pode ser feita em curso de escrita e, nesse caso, é classificável como imediata, sendo algumas das operações que a constituem regressivas, ou pode ser mediata (v. Sobral 2023a, 116).

a posse infinita do objecto amado, era necessaria» (fl. 32). Apesar desta declaração de amor idealizado, que perfila o jovem teólogo entre os heróis da velha escola, a personagem sofre aqui a sua primeira clivagem, na aceitação do acordo e na decisão de o não comunicar a Catarina («Não havia precisão de comunicar á freira estas clauzulas desairosas», fl. 32), enganando-a, portanto, a partir daqui, com uma promessa de fuga iminente que não tencionava cumprir durante seis meses.

Assim chegamos ao capítulo terceiro. Catarina está em Montemor à espera do momento da fuga e Francisco visita-a diariamente, «pela calada da noite» (fl. 36). O seu retrato romântico está ferido, por isso o autor pode, a partir de agora, jogar com a ambiguidade, com a duplicidade na descrição da personagem:

Ao repontar da aurora, voltava a Coimbra <,>/e\ emboscava-se em uns arvoredos da Arregaça a <poetizar>[↑scismar] [n]a sua ventura, ou talvez a dormir, — o que é mais natural: sejamos um pouquinho *realistas*.

Quer poetasse quer dormisse, a poesia ou o sonho, volvidos cinco meses inquietavam-no, <+> confrangiam-lhe o animo com mordentes desgostos. (fl. 36)

É explícita a instalação da duplicidade: o herói romântico submeteria à musa poética o seu sentimento de um amor ideal, já o tipo realista daria ao corpo farto de sensualidades o repouso do sono. Note-se que a emenda mediata que vemos no primeiro parágrafo não implica uma atenuação da possibilidade romântica: é uma emenda de adequação formal, feita no início do parágrafo seguinte, quando Camilo repete o verbo «poetar»/«poetizar», repetição formalmente indesejável.

Prestes a terminar o prazo da prova, aos cinco meses de idílio amoroso (ou de paixão carnal), a situação altera-se. É que, entretanto, Catarina engravidara (Figura 8):

A sua inquietação dava[↑m]-lh<e>/a\ as incessantes lastimas de Catharina, <des-de>[↑logo] que no seio lhe avultara o querido e implacavel testemunho do seu delicto. Elle queria [↑agora com mais forte cauza**[1]**, mas menos **entusiasta**,]] realizar o plano da fuga; mas <seu irmão pintara-lhe com negras cores o inutil <subterfug> empeditamento,> a <filha de S. Bernardo>[↑1]**monja de Cistér**, <desde>[↑<logo> desde] os primeiros s ignaes da maternidade, <resfriada pelo ter> alquebrada p^r estranhos terrores, cahiu na cama, sem inergia, sem arbitrio, desafogando as enchentes de amargura no coração de sua mãe, louca de dor e vergonha. Depois, quando readquiriu <forças> vigor <e>/m\oral, <e o arrojo> era tarde para fugir. Sua mãe perdoara-lhe com a condição de que ella não faria publica a deshonra de ambas fugindo com o amante. **[↑1]E o amante condescendeu prudencialmt^e** Acautelou- **[↑1]Catharina** de vistas suspeitosas**<1>/;** **[↑1] a mãe** encerrou-se com ella <em uma>[↑ na sua] quinta de Verride, e <consen>[↑ permit] tiu que Fran^{co} Xavier deliberasse o destino da creança. (fl. 36)

A sua inquietação dava-lhe as incessantes luctas
mas de Catharina, ^{logo} que no seio lhe avultava
o querido e implacável testemunho do seu delito.
x agora com mais forte caixa, mas menos entusiasmo,
Elle queria, realizar o plano da fuga; mas ~~era~~
~~monja de Cister~~ ~~indivisivel~~ ~~filha de S. Bernardo~~, ~~descendente~~ ~~primeiros~~
~~mais~~ ~~posturas~~ ~~coronadas~~ ~~desco~~ ~~na~~ ~~que~~
~~da~~ ~~alquebrada~~ ~~de~~ ~~er~~
~~maternidade~~, ~~resposta~~ ~~pelo~~ ~~se~~
tranhos terrores, caiu na cama, sem energia,
sem arbitrio, desafogando as enchétes de a-
margura no coração de sua mãe, louca de
dor e vergonha. Depois, quando readquiriu

Figura 8. Fl. 36

Nove das emendas observadas consistem em adequações formais, substituições sinónimas ou pequenas reformulações que não passam de outras formas de dizer o mesmo:

- 1) A sua inquietação dava[↑ m]-lh'/a\ as incessantes lastimas de Catharina
 - 2) <desde>[↑logo]
 - 3) <subterfug> empeditamento
 - 4) a <filha de S. Bernardo>[↑ 1}monja de Cistér]
 - 5) <desde>[↑<logo> desde]
 - 6) <resfriada pelo ter> alquebrada p^r estranhos terrores
 - 7) <forças> vigor <e>/m\oral, <e o arrojo>
 - 8) <em uma>[↑ na sua] quinta
 - 9) <consen>[↑ permit]tiu

Em nenhum momento de escrita Camilo abdica deste trabalho de apuramento expressivo, esperável em curso de escrita (emendas 1¹², 3, 6, 7), mas também praticado em reescrita de curta amplitude (veja-se a hesitação patente nas emendas 2 e 5 para a não repetição dos advérbios de tempo) e ainda na revisão final de agosto de 1875 (emenda 4).

Detenhamo-nos agora numa série de emendas que podemos classificar como conversões¹³:

10) Elle queria [↑agora com mais forte cauza]

11) Elle queria [↑agora com mais forte cauza[1], mas menos entusiasta,]]

12) <seu irmão pintara-lhe com negras cores o inutil empeditimento,> a filha de S. Bernardo desde os primeiros signaes da maternidade, alquebrada p^r estranhos terrores, cahiu na cama, sem inergia, sem arbitrio, desafogando as enchentes de amargura no coração de sua mãe

13) ella não faria publica a deshonra de ambas fugindo com o amante. [↑1]E o amante condescendeu prudencialmt^e]

14) Acautelou-<a>/se\ [↑1}Catharina] de vistas suspeitosas<1},>/\ [↑1}a mãe] encerrou-se com ella

Na emenda mais antiga (12), feita ainda em curso de escrita, dá-se uma importante alteração do sentido: embora inquieto pelas «incessantes lastimas de Catharina», comprehensíveis no seu estado físico e na sua condição de freira, Francisco «queria realizar o plano da fuga», mantendo os bons propósitos do seu amor eterno. O irmão, porém, é de novo chamado a desempenhar o papel de obstáculo, em termos que não chegamos a conhecer exatamente, mas que culpabilizam a inércia de Francisco, que aceitara um acordo desairoso. Contudo, ainda antes de estar terminada a intervenção de Paulo, a mão de Camilo cancela a oração adversativa e substitui-a por outra: o obstáculo já não é o irmão, mas a própria Catarina, a que mais tinha a beneficiar com a fuga. Assim, de vítima da pusilanimidade de Francisco, ela passa a ser agente ativo do seu próprio infortúnio, aliviando o peso negativo do retrato de Francisco. A mãe contribui decisivamente para que a fuga não se realize, exigindo da filha compromisso de não desonrar a família e agindo positivamente no sentido de a esconder («Acautelou-a») de «vistas suspeitosas».

12 Apesar da representação como mediata, deve interpretar-se esta emenda como imediata. A mudança do sujeito de «A sua inquietação» para «as incessantes lastimas de Catharina» mostra que a adequação do predicado a um sujeito plural foi feita antes de este ter sido escrito, ou seja, imediatamente depois de escrito o predicado. Como a adequação implicava a adição de um *m* num espaço já ocupado pelo pronome clítico, esta emenda é, em estrito rigor, mediata, mas, considerando que as duas intervenções feitas na mesma palavra constituem uma emenda ligada (Grésillon 2016, 291) e que é a palavra («dava-lh'e») a unidade de sentido à direita da qual o suporte estava disponível, deve ser classificada como imediata.

13 Designo conversão o fenómeno de escrita que consiste na modificação da matéria verbal (através de adição, supressão ou substituição) por forma a alterar radicalmente o seu sentido, que passa a dizer uma coisa diferente da que dizia antes da conversão (v. Sobral 2023b, 297, n. 10).

Neste ponto da génese, portanto, Francisco é culpado da sua fraqueza; depois de ceder ao irmão, cede aos medos de Catarina e às imposições da mãe, sem que os seus sentimentos pela freira sejam postos em causa nem tampouco o plano inicial de fuga, que é reforçado nalgum momento de revisão que não foi muito distante: «agora com mais forte cauza» (emenda 10) é acrescentado com a mesma tinta 3 da escrita, a qual foi usada apenas até ao fl. 45. Assim estava o retrato de Francisco em 3 de agosto de 1875: uma personagem que está longe da determinação e da rebeldia de um Simão Botelho, mas que mantém intacto o seu amor idealizado.

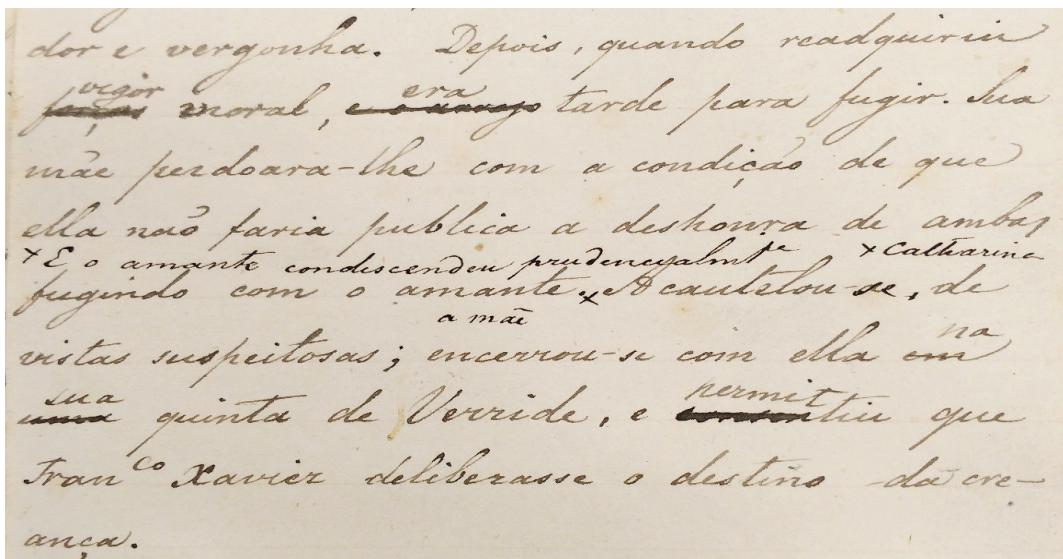


Figura 9. Fl. 36

É só na «última lima» que esta imagem começa verdadeiramente a fraturar-se. É certo que a responsabilidade de Catarina é acentuada: a emenda 14 mostra-nos uma Catarina que já não é afastada pela mãe de vistas indesejáveis, mas que toma a iniciativa de se acautelar ela própria. Contudo, as duas adições feitas com tinta 1 (emendas 11 e 13) põem agora em causa a sinceridade dos bons propósitos de Francisco: querendo a fuga e reconhecendo a maior necessidade dela agora que Catarina está grávida, a diminuição do seu entusiasmo indica uma vontade sem convicção. Por isso, quando a mãe de Catarina lhe exige que não desonre a família, Francisco condescende «prudencialmente» (Figura 9), ou seja, finge-se contrariado mas virtuosamente prudente. É a adição anterior do menor entusiasmo de Francisco que impõe a leitura desta outra adição como pretexto não sincero. Afinal, depois da última revisão, Francisco já não é o sujeito de um amor eterno que necessita da posse infinita do objeto amado, mas um amante que não só se deixa vencer por todos os obstáculos, como vive um sentimento banal que não resiste à corrosão do tempo, dentro do prazo que lhe tinha sido prenunciado pelo irmão. Esta falha terá consequências desastrosas.

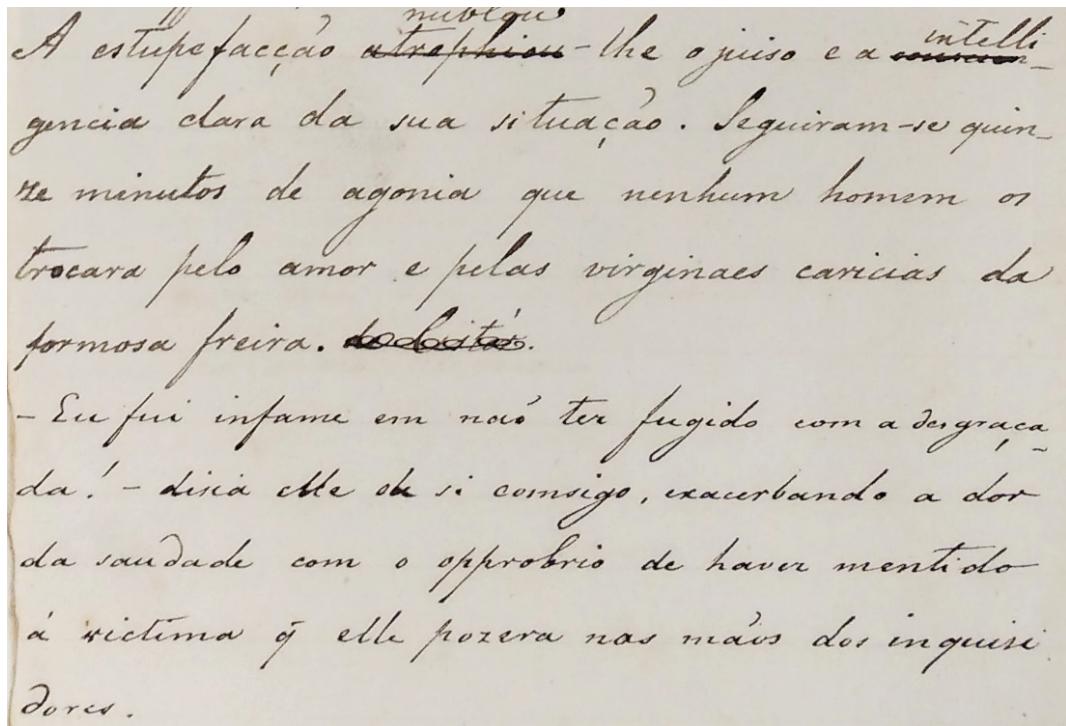


Figura 10. Fl. 39

Depois do nascimento da filha, Catarina e a mãe são presas pela Inquisição, Francisco julga-as mortas e decide tornar-se frade, numa forma de morte emocional de que nunca recuperará. No momento em que lhe é dada a notícia da prisão de Catarina,

A estupefacção ~~atrophiou~~ [↑ nublou]-lhe o juiso e a ~~conscienc~~ ^{intelligencia} clara da sua situação. Seguiram-se quinze minutos de agonia que nenhum homem os trocara pelo amor e pelas virginæas caricias da formosa freira ^{<1>}de Cistér>.

[1]— Eu fui infame em não ter fugido com a desgraçada! — disia elle de si consigo, exacerbando a dor da saudade com o opprobrio de haver mentido á victimā q̄ elle pozera nas mãos dos inquisidores.] (fl. 39; v. Figura 10)

O choque emocional era o único sentimento que, na primeira redação, Camilo atribuía a Francisco. É uma reação irracional, que rematava o terceiro capítulo deixando disponível o final da página. Seguindo o mesmo princípio que presidiu a outras emendas feitas na última campanha de revisão, Camilo aproveita o espaço em branco para fazer mais uma adição (em tinta 1, Figura 10): é um momento de monólogo em que se misturam vários sentimentos: o exame de autoconsciência, o remorso, a saudade, a vergonha, a culpa e o arrependimento. Com esta adição, Francisco explicita a sua própria falha moral, reconhece-a como a causa da

tragédia que acredita seguir-se (a morte de Catarina e da mãe) e debate-se em sentimentos opostos.

Assim, o motivo da impossibilidade do amor de Francisco e Catarina não é o condicionamento social, que podia ter sido ultrapassado. A impossibilidade resulta de uma falha moral de Francisco e da fragilidade psicológica de ambos. Desta forma, o par amoroso afasta-se do ideal romântico e, pela complexidade dos dilemas que o animam, alcança um evidente realismo emocional.

Será, então, Francisco uma personagem realista? O episódio do nascimento de Antónia, ainda no capítulo terceiro, traz uma novaacheqa à questão (Figura 11).

Nasceu uma menina em outubro de 1774. ^{uma noite de} ^{1. volta}
~~era~~ ^x ^{Proprietary} ^{rangeado}
~~uma~~ ^x ~~estalado~~ ^x ^{varajeadas} ^x ^{o retroar}
~~era~~ ^x ^{varajeadas} ^x ^{o retroar}
as ávores ~~sacudidas~~ ^x ^{o retroar} por fegões de vento. Se hou-
ve gritos, abafou-os ^x ~~estalado~~ ^x da trovada. ^{Trôxer} ^x ^{sulphurea}
~~ve~~ ^x ^{rosto} de sua filha à luz ^x de um relâmpago, ^x ^{mulher}
quando a passava as mãos de uma ^x ^{mulher} enviada ^x ^{de}
Paulo. ^{Fitou-a} ^{pa} ^{acuidoso} ^x ^{contemplou} ^x ^{alguns} segundos, esperando
o phosphorear d'outro relâmpago. Sentiu a fria,
e assustou-se com os vagidos. Bafejou-lhe calor
às faces, e ~~so~~ ^x depôs no seio da mulher, que
se agarrou em ^a ^{caza} ^{de} ^{quinta}, onde
^{Trôxer} ^x ^{passara} os últimos dias escondido. ^x ^{chão} ^{de} ^{Couce}
A criança, no dia seguinte, foi para ^x ^{Barom},

Figura 11. Fl. 38

Este parágrafo não foi revisto na última campanha de revisão. Todas as emendas são feitas na mesma tinta 3 da escrita, que terminará sete folhas adiante, e foram, muito provavelmente, feitas num mesmo momento de revisão, já que obedecem a um mesmo critério. Vejamos como era a primeira redação, com raras emendas imediatas:

Nasceu uma menina em outubro de 171<5>/4¹⁴. <Não> No *esquivo e solitário cazial de Verride ramalhavam <os>/as\ <al>/a\rvores sacudidas por pegões de vento. Se houve gritos, abafou-os o atroar da trovoada. Fr^{co} X^{er} viu o rosto de sua filha á luz de um relampago, quando a passava ás mãos de uma enviada de Paulo. Contemplou-a alguns segundos, esperando o phosphorear d'outro relampago. Sentiu-a fria, e assustou-se com os vagidos. Bafejou-lhe calor ás faces, e <m> depôl-a no seio da mulher, que se agazalhou em um<a>[↑a] <cazebre desabitado, onde Francisco Xavier> caza da quinta, onde Fr^{co} X^{er} passára os ultimos dias escondido. (fl. 38)

Este é um momento importante da narrativa: nasce a protagonista da segunda parte do romance, a mártir que lhe deu nome. Camilo regista a data e desenha um cenário com elementos indiciários do destino trágico de Antónia: o local é isolado e inóspito («esquivo e solitário cazial»), o dia é de tempestade, o barulho do vento impressionante («ramalhavam as arvores sacudidas por pegões de vento»), os gritos de Catarina competem com o «atroar da trovoada», relâmpagos fosforeiam e, recortada na sua luz, a imagem do pai que vê pela primeira vez o rosto da filha tem um poder de sugestão plástica que poderíamos dizer — anacronicamente — cinematográfica. Esta cena constitui uma sequência poderosa no momento em que se sente a proximidade da morte («Sentiu-a fria, e assustou-se com os vagidos») e o pai reanima a filha com o seu próprio bafo, dando-lhe a vida pela segunda vez, para logo depois renunciar à criança, abandonando-a nas mãos de uma desconhecida. Relida toda a sequência, Camilo faz várias emendas:

Nasceu uma menina em [↑uma noite de] outubro de 171<5>/4. <Não>[↑Á volta] <No>/do\ <*esquivo>[↑ermo] e <solitário>[↑desconversavel] cazial de Verride <rama-lhavam>[↑rangiam] <os>/as\ <al>/a\rvores <sacudidas>[↑varejadas] por pegões de vento. Se houve gritos, abafou-os <o atroar>[↑o retroar] da trovoada. Fr^{co} X^{er} <viu> [↑viu] o rosto de sua filha á luz [↑sulphurea] de um relampago, quando a passava ás mãos de uma [↑mulher] enviada <de>[↑p^r] Paulo. <Contemplou-a>[↑Fitou-a na escurredão] alguns segundos, esperando o phosphorear d'outro relampago. Sentiu-a fria, e assustou-se com os vagidos. Bafejou-lhe calor ás faces, e <m> depôl-a no seio da mulher,

¹⁴ A emenda da data por sobreposição é de cronologia incerta, não sendo possível dizer se foi feita em curso de escrita ou em processo de reescrita. Tendo em conta que Antónia foi figura histórica, documentada num processo judicial que Camilo usou como fonte e que transcreve nas notas, a correção da data não tem valor criativo.

que se agazalhou em um[↑a] *<cazebre desabitado, onde Francisco Xavier>* caza da quinta, onde Fr^{co} X^{er} passára os ultimos dias escondido. (fl. 38)

Faltava ao cenário descrito na primeira versão a indicação explícita da noite, que forma um contraste mais impressivo com a luz mineral dos relâmpagos e que aduz um elemento especialmente funesto à cena. Com esta adição logo no início do parágrafo é solidária a substituição de «Contemplou-a» por «Fitou-a na escuridão» e ao fosforear do segundo relâmpago junta-se agora o efeito cromático da luz do primeiro, que passa a ser «sulphurea». O espaço onde nasce Antónia é «ermo e desconversável», o ruído da trovoada é redobrado («atroar» passa a «retroar») e o efeito do vento é intensificado mediante três substituições: as árvores, mais do que «sacudidas», são «varejadas» e já não «ramalhavam», mas «rangiam», por ação do vento que agora sopra «Á volta do... cazial» (e não «No... cazial»), envolvendo em perigo e violência o centro da ação. A visão da recém-nascida é objeto de um retorno («<viu>[↑ viu]»), o que significa que também aqui Camilo deve ter procurado uma variante de maior efeito, acabando por preferir-lhe a simplicidade instantânea da primeira versão. Também a adição de «mulher», que explicitamente condiciona o estatuto social da personagem que recebe Antónia, intensifica negativamente o gesto de Francisco Xavier, que retira a filha à mãe e a entrega a uma estranha de condição inferior. Está assim criado um clima sinistro e premonitório de um destino trágico para a criança acabada de vir ao mundo, clima onde o cenário noturno, a plasticidade e a intensificação dos efeitos nefastos dos elementos da natureza configuram um verdadeiro *locus horrendus* romântico.

Não pode deixar de ser aqui invocada uma possível relação intertextual. Como vimos atrás, em 1875 Camilo leu a primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro*, publicado entre fevereiro e maio. Por esta altura escreveria ele a *Caveira*, mas, pertencendo esta cena a um dos primeiros capítulos do romance, poderia ter sido escrita ainda no final de 1874. Não há forma de sabermos se Camilo já tinha ou não lido o *Padre Amaro* quando escreveu o nascimento de Antónia. Se pudéssemos afirmá-lo sem dúvida, poderíamos ver aqui uma réplica camiliana ao nascimento da filha de Amélia, uma réplica que estaria de acordo com as declarações programáticas de Camilo: enquanto Amaro mata com as suas próprias mãos a sua filha socialmente indesejável, Francisco reanima e traz à vida a sua em igual condição social. Com a criação do seu *locus horrendus*, Camilo comove o leitor «pelo coração» (como afirmava no fl. 22), mas recusa o horror supremo do infanticídio, que poderá ser incluído nas «gangrenas com as cores roxas das chagas» e nas «podridões modernas» que atribuía aos realistas («Maria Moisés», Castelo Branco 2017, 340)¹⁵. Mas, ainda que Camilo desconhecesse o famoso episódio

¹⁵ Em 1880, ainda antes de ler a 3.^a versão d'*O Crime do Padre Amaro* (publicada pela casa Chardon nesse mesmo ano), acusa Eça de inverosimilhança e rejeita severamente o infanticídio de Amaro: «Um romancista hábil engenhou um padre mau que afoga um filho — uma perversidade estúpida e quase inverosímil em Portugal, onde os padres criam os afilhados paternalmente» (assim no folheto *A Senhora Ratazzi*, de 1880, depois publicado, com variantes, na *Boémia do Espírito*, Porto, Civilização, 1886). V. Cabral 1982, 121.

noturno em que o padre Amaro envolve a sua filha com uma pedra e a atira à «agoa escura, vagamente lusidia» (Queirós 1875, 88), o efeito produz-se de igual forma, ou seja, a cena do nascimento de Antónia pode ser lida como um testemunho do que o Romantismo de Camilo tinha a oferecer em alternativa ao Realismo seu contemporâneo.

O realismo da construção da personagem de Francisco não parece ser, portanto, o de escola, mas antes o realismo emocional, o realismo romântico de que falam Coelho e Ferraz. Mais ainda: este retrato psicologicamente verosímil de Francisco vai ser colocado ao serviço de um outro importante *topos* do romance romântico. No final do capítulo terceiro, depois da prisão de Catarina, Francisco está, como vimos, destroçado pela culpa, pelo remorso e pela saudade, tendo assumido a sua falha moral. Penitencia-se entrando no Convento do Varatojo e aí «O doutor Xavier, passados douz mezes, era frei Fran^{co} da Luz, macerado, envelhecido, estupido, fanatico, bestial á força de se degenerar, de se amputar, de se infamar <das m> de assassino das duas <+> encarceradas» (fl. 42). O papel de Francisco daqui por diante já não é o de namorado romântico ou realista e sim o de oponente ao verdadeiro par romântico deste romance, o constituído por Antónia e Josse Frisch, esses sim, típicos amadores eternos de um sentimento puro e ideal. Quanto ao pai de Antónia, será uma figura egoísta, mesquinha e malévolas que não consegue empatizar com o sofrimento das duas mulheres, a amante e a filha, cujo destino se liga ao seu.

A Francisco Xavier, que perderá sem glória uma perna na batalha de Matapão e que suscitará sempre na filha uma repulsa incontrolável, cabe ainda um outro papel romântico: o de ilustrar a deformação da alma através da deformação física, bem ao gosto do grotesco romântico. Neste caso podemos classificá-lo no âmbito do grotesco trágico (Prévost 2002, cap. 2, §1), não porque a deformidade física impossibilitou o amor, como em Quasímodo, mas porque o amor foi inviabilizado por deformidades morais, que vieram a traduzir-se na deformidade física. O realismo emocional e a complexidade psicológica que Camilo, com as suas emendas de revisão, se esforçou por atribuir à personagem mais não fazem do que inscrevê-la nessa «ambivalence constante qui caractérise l'esthétique grotesque», à qual não falta sequer, a par do «grotesque-tragique», o «grotesque-comique» (Ost 2004, §8), o cómico de «bouffon», tal como o definia Victor Hugo na sua teorização do grotesco, no prefácio de *Cromwell*¹⁶, e que podemos ver no episódio da batalha de Matapão, quando o almirante Conde do Rio se dirige à popa do navio:

O conde do Rio viu entre os granadeiros do regimento de Peniche, que guarneциam a pôpa, uma estranha figura de gabinardo, <com>[↑cintado de] talabarte de coiro com pistolas de arção, espada franceza curta e clavina. Perguntou quem <era>[↑se vestira [↑assim] um tanto á moirisca]. Responderam-lhe que era fr Francisco <das Chag> Xavier.

¹⁶ «Dans la pensée des Modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon» (Hugo 1968, 71).

O almirante duvidou do bom senso do frade.

Mandou-o chamar, e disse-lhe:

– Com ẽ ento...

– Ca estamos, general.

– O habito la vai ás ortigas, eim?

– Não, meu general; despi o habito para o não profanar nem polluir com o sangue de Ismael.

– Bem. O seu logar <c>/d\om <cavalleiro>[↑paladim], é <ao pé>[↑á beira] do seu general.

– <Procurei>[↑Enfileirei-me] á pôpa, esperando la o snr conde, por saber que o maior perigo é la. (fl. 65)

Note-se a inadequação da indumentária que desenha esta figura carnavalesca, classificada pelo almirante como «estranha»: o vestir «à moirisca» substituiu, na revisão do texto, o verbo («era») que nada esclarecia, e o talabarte (a correia de couro usada a tiracolo para transportar a espada) passa a cintar¹⁷ o gabinardo (o corpete ou gibão), dando ao frade que se apresenta na batalha uma figura exótica e antiquada, diferente da linha direita das casacas do século XVIII. Note-se ainda a substituição do inócuo «Procurei» por um verbo de conotações militares («Enfileirei-me»), que resulta ridículo num frade que se expõe desnecessariamente ao perigo. É precisamente o ridículo, ou o grotesco cómico, que vemos ser intensificado nas etapas de escrita do vocativo da penúltima fala¹⁸:

- a) O seu logar cavalleiro
- b) O seu logar <c>/d\om cavalleiro
- c) O seu logar <c>/d\om <cavalleiro>[↑paladim]

A ironia do Conde resume-se inicialmente apenas à designação do frade como «cavaleiro», palavra que Camilo não acabou de escrever, porque logo pensou em amplificá-la com o título de «dom». Mais tarde não resistiu a substituir o «cavaleiro» por um cavaleiro especial, um «paladino», cavaleiro andante, antiquado e fora da realidade, qual D. Quixote, pateticamente heróico.

¹⁷ O segmento *cintado de* substitui *com* antes de mais para fugir à repetição da preposição logo adiante, mas esse efeito obter-se-ia da mesma forma com a simples substituição de *com* por *de*. A adição do verbo *cintar* produz outro efeito.

¹⁸ Sublinho o enunciado conjecturado, isto é, o segmento de escrita que não chegou a ser concretizado, mas que podemos conjecturar que estava na mente do autor.

Pouco depois, Francisco perde uma das suas pernas, tornando visível a fratura da ordem simétrica que instaura o grotesco (Ost 2004, §9)¹⁹, ao qual cabe representar «les passions, les vices, les crimes» (Hugo 1968, 73).

Assim, as emendas que vimos Camilo introduzir no perfil de Francisco aduzem elementos que, podendo ser vistos como realistas, estão afinal ao serviço da construção de um tipo de monstro romântico, acentuando a deformação moral, sem, todavia, tornarem primária uma personagem que Camilo quis verosímil, complexa, realisticamente romântica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabral, Alexandre. 1982. *Polémicas de Camilo*, vol. 7. Lisboa: Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 2003. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho.
- Camilo Íntimo. *Cartas Inéditas de Camilo Castelo Branco ao Visconde de Ouguela*. 2012. Ed. Beatriz Berrini, prefácio de A. Campos Matos, posfácio de João Bigotte Chorão. Lisboa: Clube do Autor.
- Castelo Branco, Camilo. 1875-1876. *A Caveira da Mártir*, 3 tomos. Lisboa: Mattos Moreira.
- Castelo Branco, Camilo. 1879. *Cancioneiro Alegre*. Porto: Typographia de A. J. Da Silva Teixeira.
- Castelo Branco, Camilo. 1861. *Romance dum Homem Rico*, 1.ª ed. Porto: Tipografia d'A Revista.
- Castelo Branco, Camilo. 2017 [1875-77]. *Novelas do Minho*. Edição crítica de Ivo Castro e Carlota Pimenta. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2021 [1879]. *Eusébio Macário. A Corja*. Edição crítica de Ângela Correia, Patrícia Franco e Mafalda Pereira. Lisboa: INCM.
- Castro, Ivo. 2007. Introdução a *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Edição genética e crítica por Ivo Castro. Lisboa: INCM.
- Coelho, Jacinto do Prado. 2001 [1946]. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: INCM.
- Costa, Júlio Dias da. 1923. *Escritos de Camilo*. Lisboa: Portugália.
- Ferraz, Maria de Lourdes. 2011. «O realismo romântico de Camilo». In *Ensaios Oitocentistas*, 126-140. Porto: Caixotim.
- Gomes, António Martins. 2023. «'A vida é isto': o espelho do camaleão romântico». In *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*, coord. S. Martins, C. Sobral, C. Pimenta, 83-107. Lisboa: Bertrand.
- Grésillon, Almuth. 2016. *Éléments de critique génétique. Lires les manuscrits modernes*. Paris: CNR Editions.
- Hugo, Victor. 1968 (1827). *Cromwell*. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion.
- Lettres Européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*. 2007. Sous la direction de Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine. Bruxelles: De Boeck & Larcier.
- Martins, José Cândido de Oliveira. 2006. «Biografias enoveladas: cenas contemporâneas da comédia humana». In Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*, 7-30. Porto: Caixotim.
- Martins, José Cândido de Oliveira. 2003a. Introdução a *Eusébio Macário. A Corja*, de Camilo Castelo Branco, 7-42. Porto: Caixotim.
- Martins, Serafina. 2003b. «Camilo, Maria Moisés e a defesa do Romantismo». In *Camilo – Leituras críticas*, 175-198. Porto: Caixotim.
- Ost, Isabelle. 2004. «Le jeu du grotesque ou le miroir brisé». In Isabelle Ost, Pierre Piret e Laurent Van Eynde. *Le grotesque: Théorie, généalogie, figures*, 29-42. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis: <http://books.openedition.org/pusl/21432> (acesso em 24 de novembro de 2013).

¹⁹ Segundo V. Hugo, «le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue» (Hugo 1968, 73).

- Pereira, Ana. 2023. «Camiliana de Sintra: um bem cultural de interesse público». In *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*, 237-251. Lisboa: Bertrand.
- Prévost, Maxime. 2002. *Rictus romantiques: Politiques du rire chez Victor Hugo*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal. <http://books.openedition.org/pum/20956> (acesso em 24 de novembro de 2013).
- Queirós, Eça de. 1875. «O crime do Padre Amaro». *Revista Occidental*, 1.º ano, tomo 2.º, 15 de maio, 1.º fascículo, 73-93.
- Queirós, Eça de. 1876. *O Crime do Padre Amaro*. Edição definitiva. Lisboa: Typographia Castro Irmão.
- Queirós, Eça de. 1880. *O Crime do Padre Amaro. Scenás da Vida Devota*. Porto: Chardron.
- Queirós, Eça de. 2000. *O Crime do Padre Amaro (2.ª e 3.ª Versões)*, edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: INCM.
- Reis, Carlos. 1990. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa.
- Rodrigues, Ernesto. 1991. Introdução a *Eusébio Macário*, de Camilo Castelo Branco, 7-32. s. l.: Ulisseia.
- Sobral, Cristina. 2018. «A Caveira da Mártir: um romance que Camilo não escreveu em duas semanas». In *João Penha (1839-1919) e o Seu Tempo*, editado por F. Topa e E. Pereira, 159 -174. Porto: CITCEM.
- Sobral, Cristina. 2023a. «Emendas extensivas no *Romance dum homem rico*, de Camilo Castelo Branco». In *Antes e Depois de Editar. Estudos Filológicos*, coord. A. Correia e C. Pimenta, 115-140. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Sobral, Cristina. 2023b. «O romance mais querido de Camilo Castelo Branco: emendas incisivas no *Romance dum homem rico*». In *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*, coord. S. Martins, C. Sobral, C. Pimenta, 279-315. Lisboa: Bertrand.

«NEM ÀS PAREDES CONFESSO»: HISTÓRIA, MEMÓRIA E LEMBRANÇAS DO PASSADO EM «AQUELA CASA TRISTE... (1872)»

DAVID G. FRIER*

Já é bem conhecida a técnica utilizada por Camilo da descoberta por casualidade dum objeto qualquer que dá origem a uma narrativa extensa de paixões fortes, de amores esquecidos no passado, da vaidade humana perante as incertezas da vida e da realidade da morte que nos espera a todos: basta pensar na carta descoberta por Camilo ao acaso, escrita por Marta de Prazins (e encontrada num livro da biblioteca do autor), que nos leva à malha complicada do enredo d'*A Brasileira de Prazins*, de 1882; ou talvez na «História duma porta», das *Noites de Lamego* de 1863, onde a descoberta dum magnífico portão (totalmente incongruente com os prédios em redor) se torna pretexto para uma narrativa misteriosa, com pelo menos duas explicações credíveis, deixando-nos apenas com a certeza de que, por força, existem muitos mistérios no nosso passado que nunca conseguiremos resolver.

Quer queiramos, quer não, portanto, ao passado nunca podemos chegar completamente: mesmo com as nossas próprias memórias pessoais, as lembranças e os conhecimentos que pensamos possuir são parciais e podem enganar-nos tanto a nós mesmos como às outras pessoas. Mas nem por isso podemos ficar imunes às lições e ao legado dum passado que não fica calado e quieto, nem totalmente esquecido sem vestígios para nos falar nos nossos tempos. No fundo, o que proponho com a minha análise do conto «Aquela casa triste... (1872)» (publicado, pela primeira vez, em *Noites de Insónia*, em 1874) é que Camilo consegue preservar para o futuro certas memórias que doutrina maneira haveriam de ficar inalcançáveis para as gerações posteriores, como nós, quase duzentos anos depois do nascimento do escritor. No tempo dele, essas memórias já eram ténues — e, quem sabe, talvez enganadoras —, mas, sem o «resgate» do passado oferecido por Camilo, teríamos muito pouco para nos guiar na explicação, por exemplo, das lápides existentes no jardim do Mosteiro de Santa Maria de Landim, que terão oferecido inspiração ao escritor para compor *O Senhor do Paço de Ninães*, de 1867 (cf. Cabrita 2016)

* Universidade de Leeds (Reino Unido) / Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Considero o conto «Aquela casa triste... (1872)» um caso interessante neste sentido, já que (à primeira vista) pode parecer formalmente falhado: a maior parte do enredo trata da triste história de António Duque («o Africano»¹) e da filha Deolinda, mas depois contém uma digressão inesperada para outra narrativa mais feliz, acerca do casamento tardio de Amélia de Barcelos com António do Couto de Baixo. O que proponho aqui é que, mesmo reconhecendo a imperfeição formal da transição súbita duma narrativa para outra, a unidade temática do conto é conseguida em parte pela substância física das casas ocupadas pelas respetivas protagonistas femininas, levando em ambos os casos a indicações implícitas, sim, mas mesmo assim claras, de abuso emocional pelo poder patriarcal, antes de as duas casas passarem a ser propriedade dessas protagonistas (num caso, o de Deolinda, por poucos dias; no outro caso, o de Amélia, a longo prazo).

Para além de «Aquela casa triste... (1872)», portanto (e a triste história de Deolinda merece maior atenção por parte do narrador do que a de Amélia), também existe uma segunda casa, que, pelo menos, tem o potencial para se tornar uma casa feliz. Mas, com esta história, a de Amélia, Camilo deixa a futura vida do casal em aberto; o contraste principal com o caso de Deolinda é que a casa dela se tornou relíquia mesmo em vida da própria e nunca se poderá transformar no plano sentimental em outra coisa; e será por isso que, no final do conto, o brasileiro de Ninães (que fica sem nome na ficção) desiste de lá viver, apesar de ter comprado a casa? Com certeza é por este facto que persiste um passado agitado na casa de Deolinda que insiste em ser contado; tal como acontece também no caso do Paço de Ninães, esta casa nunca pode chegar a ser um «espaço habitado num sentido pleno», conforme a terminologia de Bachelard (1969, 5)².

Neste momento, acho oportuno oferecer uma reflexão teórica sobre as ideias de memória (como faculdade mental, pessoal ou coletiva), da história (como reflexo escrito e, até certo ponto, impessoal) e de relíquias ou palimpsestos: reflexos físicos de tempos passados que nos podem oferecer evidências acerca de acontecimentos também passados, mas que precisam de alguma contextualização para serem «acordados» e poderem revelar-nos os segredos que guardam. Cito David Lowenthal:

Memory, history, and relics offer routes to the past best traversed in tandem. Each needs the others to render the journey significant and credible. Relics trigger recollection, which history affirms and extends back over time. History in isolation is barren and lifeless; relics mean only what history and memory tell us they convey. Indeed, many relics originate as witnesses to memory or history. Full awareness demands engagement with previous experience, one's own and others', along all three routes to the past. (2015, 398)

1 Os itálicos usados nas citações para referir Africano ou Duque estão sempre conforme o original.

2 «All really inhabited space bears the essence of the notion of home». Todas as traduções para português nos textos aqui citados são da minha responsabilidade.

(Memória, história e relíquias oferecem-nos caminhos até ao passado que devemos seguir melhor em conjunto. Cada um destes conceitos requer os outros dois para tornar esta viagem significativa e plausível. As relíquias levam ao ato de lembrança, que é capaz de ser confirmada e expandida até um passado mais distante. A história em si não possui vida nem estimula as emoções, e as relíquias podem dizer-nos apenas os conteúdos que a história e a memória lhes conferem. Na realidade, muitas relíquias encontram a sua função apenas como testemunhas da história e da memória. Os conhecimentos mais plenos requerem que se explore a experiência do passado — tanto o próprio passado, como o alheio — através de todas estas três rotas.)

Tomando as declarações de Lowenthal como base teórica para este estudo, pode-se afirmar que «Aquela casa triste... (1872)» começa com uma relíquia, a «casa grande das quinze janelas» que «brankeja no espinhaço do monte» (Castelo Branco 2008, 74). Camilo aqui aproveita-se da mesma técnica que utilizara antes na abertura d'*O Senhor do Paço de Ninães*, que leva «o leitor» com o *eu* narrador num convite eminentemente poético (conseguindo confundir logo desde o princípio do romance os campos da ficção e da história):

Chegamos à «Portela» uma léguia andada de Vila Nova de Famalicão, na estrada de Guimarães. Deixada a estrada, entremos numas brenhas de árvores, por atalho tortuoso com seu dossel de carvalheiras e festões de vides enroscadas nelas. Andou o leitor um quilómetro em vinte minutos, se não parou algumas vezes a respirar o acre saudável das bouças, e a ver o pulular dos milharais e a ouvir as toadas das seareiras que cantam. Para este ver, cheirar e ouvir, é preciso que vamos em Agosto ou Setembro, ao repontar do sol ou ao desdobrar da noute. Fora desta quadra e horas não vá; que as aldeias, pesar dos poetas que as viram nas bucólicas de Camões e Bernardes, têm horas e meses dos que teve o Criador, quando inventou o dormir.

Andados, pois, mil passos na quebrada da ramalhosa encosta, nos sai de rosto uma casa de dous sobrados, caiada, azulejada, com suas colunas pintadas de verde e como de papelão grudado à parede com as bases amarelas e os vértices escarlates. Vão-se os olhos naquilo! Esta maravilha arquitectónica devem-na as artes ao gosto e génio pitoresco de um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória, e todas aqui fez reproduzir sob o inspirado pincel de trolha, o qual se havia ensaiado num S. Miguel de retábulo de alminhas com uma fortuna digna de Itália. (Castelo Branco 2005, 17)

E (para voltarmos ao caso de «Aquela casa triste... (1872)») as linhas breves da primeira meia página oferecem-nos um vai-e-vem entre o foco na casa como relíquia e as memórias pessoais do narrador/autor:

As janelas fecharam-se há seis meses, ao mesmo tempo que duas sepulturas se abriram. A sepultura do *Africano*, que chegava ao cemitério quando a filha expirava; e a sepultura de Deolinda, quando o sino dobrava ainda nos funerais do pai.

[...]

Ao homem que morreu naquela casa triste chamavam o *Africano*.

Estou-a vendo daqui.

As vidraças reverberam o sol poente.

Eu, há hoje dez anos, vi abrir os alicerces daquela casa.

Lidavam operários a centenares. (Castelo Branco 2008, 74-75)

Mas a narração em si começa só quando o narrador faz um esforço por conhecer a história alheia, primeiro através de terceiros (anónimos):

Entre os alvenéis estava um sujeito, na pujança dos anos, magro, macilento e tostado pelo sol da África.

Disseram-me que era homem muito rico, e viera do cabo do mundo, e se chamava o *Duque* por apelido, e o *Africano* por alcunha. (75)

E é nesta conjuntura que, de repente, a narração faz a transição para o terreno da História, uma história baseada em parte (conforme o narrador) no que lhe conta o próprio *Africano* («Respondeu que tinha em Benguela uma filha, com quem andara viajando na Suíça...»), mas passando rapidamente para o campo da imaginação criativa, com detalhes que o narrador nunca poderia ter sabido pessoalmente no primeiro diálogo do conto:

E a filha, cingindo-se-lhe ao pescoço, exclamara:

— E quando vamos?

— Irei fazer a casa no alto do monte, e depois irás tu, e levaremos para a capela os ossos da tua mãe. E eu descansarei desta labutaçāo em que pude granjear mais que o preciso ao teu passadio, visto que preferes, a viver em Paris, uma casa nas serras de Portugal.

E dali, de repente, encontramo-nos com uma história pessoal inserida na História (com «H» maiúsculo) de Portugal e das suas colónias africanas no século XIX. O que Camilo consegue fazer a seguir é misturar a relíquia (a casa triste) com memórias pessoais (tanto as do próprio Camilo, pelo menos na versão autoficcionalizada que oferece aqui aos leitores, como as do *Africano*) que podem sobreviver apenas durante a vida dos presentes — a não ser que um escritor (ou, hoje em dia, um fotógrafo ou cineasta) consiga preservá-las para nós («*inscribing*», na terminologia adotada por Connerton 2014, 73; itálico original) e para as gerações futuras num documento que permita à história ser mais do que aquele texto sem vida

nem emoções e sem carácter visto com insatisfação por Lowenthal³. Fica claro que haverá, como sempre na obra camiliana, uma boa parte de imaginação e criação ficcionais vindas do autor (por exemplo, nas palavras do diálogo imaginado entre pai e filha citado acima), mas o enredo em si deve ter sido típico da vida de muitas pessoas que tiveram a atenção de Camilo na zona de Famalicão ao longo dos anos em que viveu ali.

É através desta mistura de técnicas narrativas que se pode ficar a conhecer, ou pelo menos imaginar, o preço emocional e afetivo pago tanto por pessoas que passaram tempo «lá fora», no Império português (como Deolinda e o pai, o *Africano*), como pelos que nunca saíram do espaço nacional (como Amélia de Barcelos e António do Couto de Baixo, no enredo secundário deste conto). Nesta narrativa, à primeira vista, são estas circunstâncias sociais e políticas que correspondem (noutros casos, e aqui penso em romances como *Amor de Perdição*, apenas por ser a obra mais conhecida do autor) à dominação dos amantes frustrados por pais tiranos e por estruturas patriarcais que permitem essas atitudes hierárquicas. A tragédia de Deolinda é causada pelo naufrágio do barco que a leva para uma vida nova, nas terras ancestrais em Portugal, no coração do Minho, donde saíra anos antes o pai, o *Africano*, para fazer fortuna em Angola; neste naufrágio perdem a maior parte dos bens que levam para Portugal e que (na teoria) permitem tanto a construção da casa como a vida que desejam ter ali.

Mas, neste ponto, devemos ficar atentos às circunstâncias mais amplas em relação às personagens, porque este naufrágio custa mais do que os bens materiais lamentados pelo pai:

Só! Só a vida? O meu suor de quarenta anos, os meus duzentos contos de réis não se salvam? Eu hei-de sair pobre dentre esta riqueza que é minha, que é o repouso da velhice, o património de minha filha? Só! (Castelo Branco 2008, 79; itálico original).

Também exige um preço, um sacrifício por parte da filha de que ela nunca fala: isto é, a renúncia à possibilidade duma relação com o passageiro misterioso que lhe diz «Adeus» e que fica no navio que em breve vai afundar-se (80). Aqui há mistérios para desvendar: quem é este passageiro (que nunca recebe nome ao longo da narrativa)? Qual a relação entre ele e Deolinda antes deste momento? E, no passado (muitas vezes nestas histórias de «torna-viajem» escritas por Camilo pouco ficamos a saber sobre a vida das personagens no Brasil ou na África), quem foi a mãe de Deolinda, morta já antes do começo da história?

³ No caso concreto da ficção histórica camiliana, comenta Ruas: «Não tem pretensões didáticas o escritor. A ‘pesada prelecção’ transformaria o romance numa imensa sensaboria. Mestre da ironia, Camilo parece dispensar os seus leitores de graves sacrifícios para adquirir conhecimentos sobre a revolução que mudou a forma de governo no país de Baudelaire, que gestaria Napoleão, que atingiria Portugal, com sabidas consequências para a coroa. Não os dispensa, todavia. Pela ironia, aponta para o gosto das narrativas leves, sem o que chama ‘pesada prelecção’» (Ruas 2019, 40). A referência à «pesada prelecção» da história tradicional por parte de Camilo é feita por Ruas relativamente ao *Livro Negro de Padre Diniz* (Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971), 75.

De facto, aqui o narrador deixa muitos aspetos em aberto para os leitores adivinharem – ou então para eles ignorarem se preferirem ficar apenas com o relato puramente diegético do triste fim de Deolinda e do pai (notemos aqui como Camilo consegue manter o gosto das «leituras fáceis» mesmo quando trata assuntos mais complicados). Mas nem por isso deixam de ficar no ar algumas perguntas de relevância para além da família nuclear. Na última fase da vida, o *Africano* vê-se forçado a reconhecer a vaidade das suas pretensões materialistas, aceitando que a casa não é, afinal, aquela com que sonhara (até porque, mesmo antes do naufrágio, «os arquitetos do Minho, como não percebessem a planta do *Africano*, construíram-lhe um palácio aldeão, espécie de dormitório monástico, um leviatã de granito zebrado de vidraças enormes e portas alterosas», 76) e aceitando também que um destino cruel lhe pode roubar a filha antes da sua própria morte. Mas o pior para ele ocorre quando tem de aceitar, para além destas realidades tristes, que ele morre «por amor da [...] filha, e ela... morre por outro» (97-98). Este pai (que não é, de nenhuma maneira, um pai tirano como o Domingos de Correia Botelho de *Amor de Perdição*, por exemplo, tratando-se antes dum pai «extremoso, rico e saudoso da pátria», 75) nem por isso deixa de considerar a filha como propriedade sua. E a maior tristeza para o *Africano* não é, afinal, que ela morra tão jovem, mas sim a «desgraça» de ele terminar a vida com o desengano de ouvir a filha a dizer que vai morrer por outro (98).

Deolinda, por seu lado, nunca se mostra abertamente rebelde contra o pai (afinal, quais seriam as alternativas, na realidade, para uma menina em situação semelhante?), mas não deixa de ter a sua própria vida emocional: só que, no caso desta história, essa vida raras vezes aparece de maneira explícita no centro do enredo. Contudo, nem por isso deixa de existir. Vejamos.

Antes dos acontecimentos narrados, é provável que ela nunca tivesse posto pé em Portugal; sabe-se que tinha visitado a Suíça, «estanciando nas empinadas serras de S. Gotthard» (75), e que – aparentemente – queria morar «no topo de uma montanha, em casa imitante de outra onde pernoitara, e donde vira levantar-se o Sol do seu leito de neve». O narrador aqui nunca nos chama a atenção, porém, para uma verdade que os leitores podem e devem perceber sem ajuda por parte do autor, isto é, que a experiência dos Alpes suíços não pode ser igual à vida aldeã no Minho; além disso, devemos ficar atentos ao facto de o narrador não ouvir estas palavras ditas pela filha, mas sim pelo pai, que se reserva o direito de falar por ela (cf. 75). Já com a casa que o pai quer preparar na terra natal, portanto, se pode ver que as saudades que o *Africano* tem da pátria contam mais do que os desejos da filha.

Mais importante, porém, é o momento do naufrágio, quando ela, no momento de se transferir do navio para o barco que a há de levar para a costa, tem um diálogo muito breve com o misterioso passageiro de quem nunca se conseguirá esquecer:

E ela saltou de ímpeto ao escalar, apenas amparada na mão de um passageiro, que lhe disse:

— Adeus.

— Não vem? — perguntou ela.

— Primeiro hão-de ir as crianças, as mulheres e os velhos.

Deolinda contemplou-o alguns momentos, e amparou-se na face do pai, onde as lágrimas derivavam copiosas.

Os escaleres varavam na areia, revessados no rolo da vaga. Estavam salvos os velhos, as mulheres e as crianças. (Castelo Branco 2008, 80)

Este trecho do texto (que, para leitores da nossa época, talvez levante recordações da triste despedida das personagens interpretadas respetivamente por Leonardo DiCaprio e Kate Winslet no filme *Titanic*, de 1997) indica já em si (com a repetição invertida, no final, da frase «as crianças, as mulheres e os velhos») que este passageiro, menos privilegiado do que Deolinda e o seu pai, vai morrer, mesmo antes de que o texto nos passe a contar o momento em que «os mareantes já não viram da galera senão o gume da quilha, e à volta dela o bracejar dos agonizantes».

Então, terá havido já antes deste momento expressões mútuas de paixão? Nada indica que seja assim: existe um trecho breve do conto no qual Deolinda, através duma conversa que dura «uma fugitiva hora de noite serena» (82), fica a saber que ele se interessa por apenas uma mulher no mundo, a mãe, por lhe ter causado desgosto e ignomínia pelo crime que o levara ao exílio. E parece que o contacto entre os dois nunca vai além desta conversa breve até ao último encontro, no momento do naufrágio. Contudo, foi o suficiente para que se acendesse «no coração combustível da mulata o fogo que costuma purificar as culpas do homem amado, tanto monta que ele seja moedeiro falso, como homicida, como negreiro, quer ladrão de encruzilhada». Teria sido possível uma relação entre os dois, com o tempo, caso ela conseguisse despertar-lhe o interesse por uma mulher que não fosse a mãe? Não se trata apenas de nós, como leitores, nunca o podermos saber; nem a própria Deolinda o pode saber, mas, tal como acontece em tantas outras narrativas camilianas, vemos aqui o nascimento — caso não tenha nascido antes — da autonomia emocional da filha, cuja vida nunca mais se poderá limitar (como imagina em vão o pai) à trindade nuclear formada pelo pai, pela mãe já falecida e pela fidelidade da rapariga. Na realidade, Deolinda nunca mais poderá ser apenas filha mimada do pai.

Nesta situação, a recusa subsequente do pai em aceitar as boas-vindas que lhe são oferecidas ao regressar para a terra natal (rico, na imaginação dos vizinhos, que não ficaram a saber da perda da fortuna do *Africano*, mas ainda com bastantes posses para viver relativamente bem durante o resto da vida) leva a cenas humorísticas e satíricas que mostram a hipocrisia e o materialismo dos vizinhos. Porém, o que tem maior interesse nestes momentos é a reação de Deolinda a esta mudança de circunstâncias quando chegam à casa construída:

Depois, [Duque] foi contar à filha o que ouvira, e o desgosto que queria evitar no encontro de festas, tão despropositadas da tristeza de ambos.

Deolinda, prostrada no leito, aprovou a resolução do pai, queixando-se de agonia, sufocações e desmaios do coração, que mal a deixavam seguir a jornada. (Castelo Branco 2008, 92)

Temos de acreditar que a tristeza da filha se deve às mesmas causas que o desgosto do pai? De facto, embora a indicação da pouca vontade da filha venha a seguir à descrição do estado emocional do pai, o texto nunca indica uma relação causa-efeito neste sentido, como consequência desta conversa. Sentimentos de perda partilhados existem, sim, mas iguais na origem? Nada o indica. Parece ser mais provável, na realidade, a hipótese do amor que se sabe perdido para sempre e a consciência por parte da filha de continuar materialmente dependente do pai sem poder oferecer-lhe a lealdade exigida por ele (e apesar da maneira enganadoramente simpática e paternal com que ele formula estes desejos). Mas esta hipótese nunca é explorada de modo explícito no texto: em vez disso, segue-se um longo trecho (92-94) de especulação em relação às ideias que talvez estivessem a passar pela cabeça do pai «às quatro horas da manhã, em pé, defronte do leito da filha adormecida» (94). A focalização interna é concentrada de tal maneira no *Africano* que de Deolinda pouco ficamos a compreender. Podemos ajuizar apenas pelo comportamento dela, que fica em segredo até ao momento da morte, quando se confessa ao pai com as palavras que se seguem:

— Não quero ir desta vida sem dizer-lhe um segredo com que não devo morrer. No meu baú está uma caixinha de folha, que o mar lançou à praia, depois do naufrágio. Levaram-me em Cabo Verde esta caixinha, cuidando um marujo que fosse minha. Abri-a, e vi que encerrava cartas de uma mãe muito extremosa para seu filho. O filho era aquele rapaz que vinha do degredo, e salvou os velhos e as crianças, antes de morrer. A mãe, que lhe escrevia, diz-lhe em algumas cartas que tem sentido as angústias da fome. Chama-se ela... Meu pai lhe verá o nome e a terra onde vivia. Se tiver morrido, feliz dela. Se ainda viver, meu pai, manda-lhe como esmola o que ficar do meu espólio, e diga-lhe que eu... lhe amei o seu infeliz filho... até morrer... por ele!... (97)

Apesar de o pai prometer cumprir a vontade da filha, esta promessa fica imediatamente sem se concretizar, já que, com o desgosto da notícia da «infidelidade» da filha para com o pai, este morre imediatamente (98), de modo que a esmola e a mensagem propostas por Deolinda provavelmente já não poderiam chegar à mãe que perdeu o filho. No entanto, basta esta conversa fútil para sabermos o suficiente para intuir/suspeitar que a morte de Deolinda não tem causa física, tem, sim, como motivo, o desgosto dum amor cuja perda nem todos os mimos do pai mais extremoso do mundo poderiam compensar, combinado com a desilusão de não poder ela própria cumprir o último desejo do amado perdido, ou seja, restabelecer

as boas relações entre a mãe e o filho morto. Durante a maior parte da narrativa, Deolinda serve principalmente de ecrã para a projeção das emoções do pai, mas, graças à imaginação da narrativa camiliana, nos últimos dias da vida consegue ser mais do que isso, e podemos vislumbrar alguns aspetos da sua vida privada. É possível então ela tornar-se mais do que um simples nome num jazigo, ou, pior ainda, uma memória vaga nas pessoas ainda vivas (e apenas durante a vida delas) de alguém que, durante algum tempo, tivesse vivido «naquela casa triste» e apenas isso.

Ainda há outras questões para esclarecer. Sabemos que Deolinda é mulata (78) e assim podemos supor que o mais provável é a mãe ter sido africana; contudo, sobre a relação do *Africano* com ela pouco mais se fica a saber: morreu e o pai tinha-lhe bastante afeto, de tal modo que decide levar os seus ossos para o Minho ao regressar a Portugal. Mas como é que a conheceu? Como é que ela acabou por morrer tão cedo? Qual foi a relação entre os dois? E — se, de facto, ela era angolana — teria realmente querido que os restos mortais fossem levados depois da morte para outro país, longe dos lugares que conhecia? Parece — a julgar por alguns dos comentários no texto antes da decisão de voltar para Portugal — que a vida do *Africano* dependia em grande medida da exploração dos indígenas. E essa possibilidade leva-nos ao triste reconhecimento de que, por muita devoção que pais como este *Africano* demonstrem pelos filhos, a ocupação portuguesa de territórios como Angola também teve a sua faceta de crueldade e de exploração de pessoas inocentes; neste sentido, o carácter do Duque não difere assim tanto da falta de sensibilidade mostrada para com os filhos pelos pais de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque em *Amor de Perdição*. As riquezas perdidas pelo pai de Deolinda perto da costa cabo-verdiana afinal talvez não fossem exatamente dele na origem; além disso, a casa do Minho, na realidade, também é construída com base no aproveitamento português do espaço colonial e dos povos africanos. Deolinda, como produto deste cruzamento entre colonizador e colonizados, não pertence nem ao mundo do pai nem totalmente à terra onde nasceu; sendo assim, a vida para ela no Minho sempre haveria de ser mais difícil do que para o pai. Visto neste sentido, o problema existencial de Deolinda estende-se bem para além da polaridade identificada no pós-colonialismo português por Eduardo Lourenço, quando escreve que Portugal tem de descobrir, «com tardia surpresa, que também éramos o outro daqueles que, como outros, foram tratados durante longos anos» (1999, 118; itálicos originais). Deolinda, em contraste com o pai, com ou sem o amante potencial perdido, sempre teria de ser *outra*, até para si mesma, e nunca poderia sentir-se totalmente em casa; neste sentido, Deolinda dificilmente seria capaz de identificar a moradia nova como «lugar de origem, de abrigo, de memória. Espaço de integração» (Ruas 2019, 47). A excessiva idealização, por parte do pai, do regresso às origens não tem em conta a estranheza deste meio para a filha, outra razão para ela se sentir talvez mais à vontade ao lado do falecido desconhecido que não foi para Angola com a intenção de fazer fortuna, mas como castigo por crimes levados a cabo no Brasil. Desta maneira e como se vê através tanto do que Camilo escreve como do que escolhe não dizer, torna-se difícil ignorar a pergunta formulada noutro contexto pela

crítica pós-colonialista Gayatri Chakravorty Spivak em 1988: «Can the subaltern speak?» («Poderá a pessoa subalterna ter liberdade para falar?»)

Se passarmos agora para a segunda narrativa do conto, isto é, para a história de Amélia de Landim, «aquela raparigaça de cabelos de ouro e ancas boleadas» (Castelo Branco 2008, 85), deparamo-nos com um contraste vivo se comparado, nesse conto, com o final infeliz de Deolinda, já que aqui temos uma mulher forte a tomar conta do seu próprio futuro, conseguindo sair da sombra do pai para realizar a vida que sempre quis. E devemos reparar na importância dedicada a esta parte da ficção pelo romancista, já que Camilo insiste na veracidade desta biografia mais feliz através das referências que faz aos amigos Eugénio de Castilho, Tomás Ribeiro e José Cardoso Vieira de Castro e à visita levada a cabo por eles (acompanhados também pelo pai de Eugénio de Castilho, o famoso poeta António Feliciano de Castilho) a São Miguel de Seide em 1866 (relembra ainda hoje pelo obelisco colocado no jardim da Casa de Camilo, embora a inscrição do monumento não faça menção a Eugénio como fazendo parte do grupo, presumivelmente porque veio como jovem acompanhante do pai; cf. Cabral 2003, 197).

Existe um outro contraste: enquanto Deolinda (pelo menos pelo que podemos perceber) sempre se manteve dentro da moralidade dominante na época (obedecendo ao pai no comportamento exterior, embora não nos sentimentos do coração), no caso da Amélia, «um filho de lavrador rico lhe dera o impulso no alto da ladeira, ao fundo da qual estava a voragem [...] por onde resvala a mulher perdida» (Castelo Branco 2008, 85). Ao considerarmos Amélia, portanto, estamos a colocar-nos no terreno das mulheres camilianas que, por bem ou por mal, no universo do escritor, moldado pela ética sexual dominante da época, têm de «expiar» a atividade sexual fora do casamento. E assim entramos num enredo que tem uma mistura de boa sorte, de amor paterno para além do túmulo, de preconceitos sociais e de vontade firme por parte da própria Amélia.

Esta personagem, embora sendo aparentemente humilde (havia sido criada por uma ama em Landim), descobre de repente que é filha duma freira do Convento de Vairão e do recém-falecido Sr. Álvaro de Mendaña, passando assim a ser sua herdeira (87). Por esta altura, Amélia tem principalmente interesse em saber por que razão o pai não teria querido entrar em contacto com ela em vida, uma vez que conhecia a sua morada (88). A resposta a esta pergunta oferecida pelo portador das boas notícias mostra o poder dos preconceitos sociais nessa sociedade:

— Quando V. Ex.^a tinha dezoito anos, seu pai indagou e descobriu que a Sr.^a D. Amélia estava aqui; porém, ao mesmo tempo, exactas ou inexactas informações lhe asseveraram que a senhora levava uma vida péssima, desonrada e cheia de opróbrio. Receou com algum fundamento o Sr. Álvaro de Mendaña que o aviltamento da sua filha desluzisse o lustre de seu nome, e por isso abafou o coração e o remorso debaixo do peso da dignidade, ou recuou diante da irrisão do mundo.

- Mas... — interrompeu Amélia — se eu estava perdida, foi porque ele me atirou ao mundo e à sorte sem amparo de ninguém...
- Tem razão, minha senhora, e foi essa mesma a razão que moveu seu pai a deixar-lhe todos seus bens.
- Mas eu antes queria conhecê-lo melhor e ser pobre, que ser rica por morte dele.
- Já que não é remediável essa nobre dor — tornou o testamenteiro de Mendanha —, receba V. Ex.^a a suprema prova do arrependimento do seu pai. Neste legado dos bens está o legado do coração. Seja de hoje em diante V. Ex.^a digna dele, já que desde esta hora os seus apelidos são dos mais ilustres desta província. (88)

Dentro da visão predominantemente materialista da sociedade minhota aqui retratada, não é de surpreender que de repente esta menina (antes mal vista) receba três propostas de casamento transmitidas por três padres — «rapazes, parentes, abastados ou arruinados, mas fidalgos e gentilíssimos das suas pessoas» (89) —, mas Amélia (que os dizeres maliciosos da zona antes indicavam ter um fraquinho pela figura de Eugénio de Castilho; 86) rejeita estas alianças a favor do lavrador António do Couto de Baixo, pelos vistos o mesmo que na juventude lhe «dera o impulso no alto da ladeira» da perdição social (85). Porém, parece que o abandono e a má sorte de que ela é vítima não tinham sido da responsabilidade do rapaz, mas, sim, uma vez mais, dos interesses materialistas, dos preconceitos sociais e das atitudes do pai de António, que preferia aceitar a moralidade hipócrita e ortodoxa da sociedade respeitável à possibilidade da felicidade dum casal jovem, como a própria Amélia reconhece neste diálogo:

— Sou a Amélia de Landim. Quando eu tinha quinze anos, amei-te. Era então inocente. Esperava ser tua mulher, e perdi-me. Teu pai não te quis deixar casar comigo, porque eu era pobre. Sei que sofreste, e quiseste fugir para o Brasil, a fim de ganhares dinheiro, para depois me receberes. Eu não te deixei ir. Sabes qual foi a minha vida depois. Hoje estou rica, ainda te amo, porque foste a origem da minha desventura. Queres casar comigo? Responde.

— Quero.

— Então, segue-me.

— Deixa-me ir dizer a minha mãe, que essa queria que eu casasse contigo.

— Podes dizê-lo a teu pai, que esse também quer agora.

E, daí a momentos, o pai e mãe saíram ao alpendre, a recebê-la, e levaram-na para o sobrado entre carícias.

Aí pernoitou.

O velho nunca pôde desarticular os queixos da postura de espasmo, desde que D. Amélia começou a contar por milhares de alqueires de milho o rendimento da sua casa. (90)

Esta parte do conto termina com o final aparentemente feliz destas duas pessoas separadas na juventude, e o narrador faz uma tentativa (não totalmente convincente) de indicar que esta digressão alargada se justifica dentro do contexto do enredo de «Aquela casa triste... (1872)» meramente pela coincidência de o poeta Eugénio de Castilho (alegadamente pretendente de Amélia) ter gostado das mesmas bandas musicais de Ruivães que deviam tocar na volta do *Africano* para a terra natal (90).

Mas, de facto, esta digressão é demasiado alargada para se tratar apenas duma divagação espontânea e sem intenção por parte do romancista; até porque vemos que a narrativa secundária (a da Amélia e do António) forma um contraste rico com a triste história de Deolinda: se, neste caso, Deolinda se encontra relativamente empobrecida por causa dum azar imprevisível, Amélia enriquece de maneira igualmente inesperada; se o pai de Deolinda se comporta com uma devoção excessiva e talvez possessiva em relação à filha, o pai de Amélia teima em manter uma distância emotiva exagerada para com ela a ponto de não querer conhecê-la abertamente por causa dum simples ato de paixão natural (que parece ter ganhado dimensões duma vergonha social impensável nos meios sociais em que se move, já que é «antiquíssimo fidalgo e representante dos alcaides-mores de Barcelos»; 90), apesar de, no fundo do coração, ter sentimentos paternais suficientemente fortes para querer que ela fique herdeira da fortuna da família depois da sua morte; e António, o amante da juventude de Amélia, fica em Portugal para se tornar seu marido, uma vez falecido o pai dela — convenido o pai dele de que, afinal, com a nova fortuna, Amélia de Mendanha pode ser admitida no círculo da família, enquanto o outro amante (o da Deolinda), o misterioso falecido no barco, sofre o castigo simbólico da morte em mar alto por se ter aventurado lá fora, no Brasil e em Cabo Verde, sem ter as vantagens sociais e materiais previamente adquiridas pelo *Africano* («O seu crime foi associar-se desaproveitadamente com moedeiros falsos, prestando-se a servir de passador de notas no Brasil; no acto, porém, de fazer-se à vela para lá, de um porto do arquipélago açoriano, foi denunciado, preso e condenado»; 81), tendo de cumprir uma sentença de três anos em Angola, onde aprendeu que os que lucravam da vida lá fora eram os que se saboreiam:

em sossego dos bens mal adquiridos, sem remorso que lhes desvelasse as noites, nem injúria da sociedade que lhes pusesse ferrete na testa; ao revés disso, eles eram a classe mais ao de cima, a gente chamada às honras, sem desconto na estupidez nem proterva reputação, quanto à procedência dos seus bens de fortuna.

Isto é, trata-se dum contraste precisamente com pessoas como o pai de Deolinda, o *Africano*, que volta para o Minho para ser recebido com as galas todas da alta sociedade da região, apesar de ter feito a fortuna em Benguela,

onde tinha centenas de escravos, armazéns de café, de marfim, de gomas, e as suas vastas sementeiras sobre dez léguas circulares da terra, onde o suor da pele fusca, porejada pelo sol a pique, era como um adubo forte, um guano de sangue estilado por entre febras vigorosas e distendidas pelo látego. (77)

E notemos que, em contraste com o amante perdido de Deolinda, Duque é tratado pelo narrador (não sem ironia, mas uma ironia que se baseia no orgulho da própria personagem) com toques de distinção histórica:

Vendeu as fazendas, enfeitou as bestas e os negros, abarrotou a galera de carregação sua, equipou a tolda, decorou de frouxéis de seda o camarim da filha, e proejou à pátria. Parecia um dos antigos vice-reis que voltavam da Índia, de uns que não se chamavam João de Castro nem Afonso de Albuquerque.

Aqui vemos claramente como o luxo oferecido à filha é derivado da exploração dos outros, justificando-se assim simbolicamente o desejo dela de morrer, uma vez que não se pode juntar à pessoa desejada, enquanto Amélia acaba por poder tirar proveito da herança do pai depois de ter passado vários anos como simples mulher do povo: se por um lado a ascensão social dos ambiciosos se vê frustrada pela combinação da passividade da filha e da falta de capacidades autocriticas do pai, por outro, a paciência e a autoconfiança de Amélia em saber aproveitar-se da oportunidade que de repente se lhe oferece e da inesperada ascensão às fileiras da nobreza levam-na a um final feliz. Em parte são os caprichos da sorte, mas aqui também existem vantagens hereditárias para quem tem a sorte de nascer na nobreza; a ascensão material ganha pelo suor da testa (como é o caso do *Africano*, sejam quais forem as atitudes que se podem adotar em relação à maneira de fazer fortuna fora de Portugal) pode trazer riquezas, sim, mas trata-se dum apoio ténue: quando o *Africano* revela que, de facto, depois do naufrágio, está pobre, o aspetto humorístico dos sinais de desgosto demonstrados pelo boticário da vila não esconde a realidade de que as honras oferecidas ao torna-viagem eram superficiais e baseadas exclusivamente no poder financeiro:

E, de facto, o criado foi ao pátio, chamou a si os lavradores mais grados, o mestre da música, o boticário de Delães, e o boticário de Landim, e o regedor de Vermoim, e disse-lhes:

— O Ill.^{mo} Sr. Duque manda-me dizer a vossemecês que está pobre.

Os circunstantes olharam uns para os outros, embrutecidos pelo mesmo choque. Um deles, porém, que eu presumo fosse um dos dois boticários, deu aos beiços um jeito de quem vai orar. Encararam-no todos, e o boticário tirou do peito estas duas palavras:

— Ora bolas!

E saiu do pátio.

Tenho esquadinhado o melhor sentido daquelas palavras do ático farmacêutico. Consultei filólogos que mais convizinharam deste sujeito, e apenas colhi que as expressões «ora bolas» montavam tanto como dizer: ora bolas.

Eu, porém, dou mais lata interpretação do epifonema, sabendo que todo aquele gentio boloirou para casa. (85)

Para concluir, então, voltemos outra vez à questão específica da memória: o que consegue Camilo fazer com estes esboços contrastantes das realidades vividas respetivamente por Amélia e Deolinda? Já que deixamos a vida de Amélia com um casamento, aparentemente prometedor, com o amado da juventude, António, podia ser que — pelo menos durante muitos anos mais, em vida das pessoas que os tinham conhecido pessoalmente (e aqui, claro, estou a tratar o mundo ficcional como se fosse verdadeiro, pensando que é legítimo este tipo de paralelo) — perdurassem as lembranças das experiências que haviam tido e que até sobrevivessem na memória coletiva durante pelo menos uma geração mais. Notemos, porém, as limitações temporais impostas a este tipo de memória, conforme a teorização de Assmann e Niethammer:

Through the practice of oral history, we have gained a more precise insight into the peculiar qualities of this everyday form of collective memory, which, with L. Niethammer, we will call communicative memory. Its most important characteristic is its limited temporal horizon. As all oral history studies suggest, this horizon does not extend more than eighty to (at the very most) one hundred years into the past, which equals three or four generations or the Latin *saeculum*. (Assmann 1995, 127; itálico original)

(Através das práticas da história oral, conseguimos uma compreensão mais precisa das características específicas desta forma de memória coletiva no dia-a-dia, a que, conforme L. Niethammer, vamos chamar «memória comunicativa». A característica mais saliente dessa memória é o horizonte temporal limitado que tem. Como sugerem todos os estudos sobre a história oral, este horizonte não é extensivo para além de oitenta ou (no máximo) cem anos para trás, o que é equivalente a três ou quatro gerações, ou ao conceito de *saeculum* do latim.)

Assim, estas memórias conseguiriam oferecer uma maior compreensão da vida naquela zona do país, um tipo de lição para o futuro, se se quiser. Mas, no caso da triste história de Deolinda e do pai, que se mantiveram relativamente isolados dos vizinhos quando se instalaram no Minho, sem a existência deste texto, quem haveria de saber que podia haver experiências tais como as aqui contadas? Sabemos (conforme o final da narrativa camiliana) que:

Lá está em cima aquela casa triste... O brasileiro, que a comprou, não a quis habitar. As janelas nunca mais se abriram. O vestido, que despiram do cadáver de Deolinda, pende ainda da espalda do canapé em que ela morreu. (Castelo Branco 2008, 98-99)

E assim acaba a história de «Aquela casa triste... (1872)». Evidentemente, poderíamos comentar que, na realidade, o narrador deste conto dificilmente poderia obter acesso ao interior da casa para saber que o vestido de Deolinda continua na espalda do canapé em que ela morreu. Mas isso não é o que importa aqui: o conto começa com o título «Aquela casa triste... (1872)» para nos despertar a curiosidade; e, agora que sabemos o essencial sobre as razões humanas para esta ser uma casa «triste», factos que nunca chegaríamos a conhecer através dessa história pura e seca de que nos fala Lowenthal, a imaginação fecunda dum criador como Camilo consegue oferecer-nos uma visão por dentro do que terão sido as realidades vividas por muitos no Portugal da sua época, e sobretudo numa região como o Minho, donde saíram tantas pessoas para procurar a sua fortuna lá fora, alguns para voltarem ricos e fizerem uma vida confortável nas terras de origem, outros com menos sorte e outros ainda que nunca mais voltaram. Aqui vale a pena citar as palavras de Okello e Duran:

A palimpsest reading of data [...] is a commitment to reading otherwise, towards seeing in excess of what a photo/text might offer on its surface. It is a practice of seeing beyond the logic of capture and frame. Through this lens, the palimpsest approach expects and enacts movement where there is stillness. (Okello e Duran 2021, 8)

(Uma leitura dos dados através do palimpsesto é um imperativo para ler as coisas doutra maneira, no sentido de ver para além do que pode ser detetado na superfície dumha fotografia ou dum texto. Cria uma prática de ver para além da simples fórmula de captar uma imagem e emoldurá-la. Vista assim, a utilização do palimpsesto supõe e permite movimento onde existe uma falta de ação.)

Estas considerações teóricas ajudam-nos a explicar o que realmente acontece com uma leitura mais profunda do conto «Aquela casa triste... (1872)», que começa com uma visão estática dumha casa aparentemente abandonada, mas, se tratarmos este edifício como palimpsesto, isto é, uma criação do passado que tanto esconde como, ao mesmo tempo, indica a existência de vestígios de realidades pretéritas, então a fotografia (metafórica, claro) do prédio oferecida no princípio da história dá lugar aos movimentos que conferiram significado às vidas das pessoas que por lá passaram, refletindo assim um pouco da dinâmica inerente a um período da sociedade minhota conhecida por Camilo, mas longe já da nossa vista. Como comenta ainda Lowenthal: «Written history demarcates past from present; verbal tense sets off now from then. But artefacts are simultaneously past and present» («A história escrita separa o passado do presente; os tempos verbais separam o agora do então. Mas os artefactos conseguem simultaneamente ser tanto do passado como do presente»; 2015, 394).

Sem a presença dos objetos físicos, como as casas abandonadas ou o vestido da falecida Deolinda, não haveria nada para despertar a curiosidade de contadores de histórias como Camilo, que se dessem ao trabalho de procurar as vivências às vezes dramáticas que doutra maneira ficariam esquecidas para sempre. É desta forma que Camilo escreve História, com histórias, como comenta Maria Isabel Rocheta:

A mundividência do narrador, abundantemente expressa, assegura a coesão da narrativa, pois o destino pátrio é concebido e julgado à imagem do destino individual, sendo o passado do país entendido mais como uma soma de biografias do que como um movimento de conjunto. (1990, 364)

E atrevo-me a declarar neste sentido o que (noutro texto) Camilo escreveu: «Eu não tenho imaginação, tenho memória, memória do que vi, do que senti, do que experimentei» (Castelo Branco 1981, 58); se não prestarmos atenção à ironia evidente da modéstia do autor, a memória a que se refere, na realidade, consiste em mais do que as vivências pessoais: trata-se duma memória coletiva, composta também por narrativas orais ou escritas, por lembranças de experiências alheias e das realidades duma sociedade e dum país em mudança constante, um país-palimpsesto, dentro do qual continua a haver movimento mesmo «onde existe uma falta de ação» (para repetirmos as palavras de Okello e Duran, citadas acima, 2021, 8). Haverá sem dúvida casas tristes (e outras, como a de Amélia, menos tristes), mas as casas são tristes apenas quando existem histórias e vivências dentro das paredes que as sustentam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, Jan. 1995. «Collective memory and cultural identity». Trad. de John Czaplicka. *New German critique* 65: 125-133. https://www.jstor.org/stable/488538?seq=3#metadata_info_tab_contents (acesso em 7 de agosto de 2022).
- Bachelard, Gaston. 1969. *The poetics of space*. Trad. de Maria Jolas, foreword by Etienne Gilson. Boston: Beacon Books.
- Cabral, Alexandre. 2003. «António Feliciano de Castilho». In *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2.ª ed., revista e aumentada, 195-197. Lisboa: Editorial Caminho.
- Cabrita, Felícia. 2016. «A 'trapaça' de Camilo Castelo Branco». *Nascer do Sol*, 10 de novembro. <https://sol.sapo.pt/artigo/533666/a-trapaca-de-camilo-castelo-branco> (acesso em 3 de fevereiro de 2023).
- Castelo Branco, Camilo. 1981 [1858]. *Vingança*. Introdução e notas de Alexandre Cabral. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo Branco, Camilo. 2005 [1867]. *O Senhor do Paço de Ninães*, 8.ª ed., conforme a 1.ª, única revista pelo autor, com prefácio de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Planeta DeAgostini.
- Castelo Branco, Camilo. 2008 [1874]. «Aquela casa triste... (1872)». In *Noites de Insónia*, vol. I, 74-99. Lisboa: Bonecos Rebeldes.
- Connerton, Paul. 2014 [1989]. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, Eduardo. 1999. «Errância e busca num imaginário lusófono». In *A Nau de Ícaro, Seguido de Imagem e Miramgem da Lusofonia*, 111-119. Lisboa: Edições Gradiva.
- Lowenthal, David. 2015. *The past is a foreign country – revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Okello, Wilson Kwamogi, e Antonio Duran. 2021. «‘Here and there, then and now’: envisioning a palimpsest methodology». *International journal of qualitative methods*, v. 20: 1-10.
- Rocheta, Maria Isabel. 1990. «Uma leitura de *O Senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco». In *Estudos Portugueses: Homenagem a António José Saraiva*, editado por Maria de Lourdes Belchior, Maria Lucília Gonçalves Pires, José da Costa Miranda, Leonor Curado Neves e Luís Ramalhosa Guerreiro, 363-373. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Ruas, Luci. 2019. «A memória da catástrofe e o testemunho romântico na ‘fábula trágica’: *O senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco». *Convergência Lusíada* 29 (40): 36-49. <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/274> (acesso em 14 de fevereiro de 2023).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. «Can the subaltern speak?» In *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, editado por Patrick Williams e Laura Chrisman, 66-111. Londres e Nova Iorque: Routledge.

CAMILO E SUAS PALAVRAS

IVO CASTRO*

1. Certo dia, Camilo entrou numa livraria do Porto para ver como iam as vendas dos seus livros e teve a surpresa de constatar que os romances de Eça de Queirós estavam marcados com preços de capa mais elevados que os dele. Inquiriu do livreiro se isso se devia, por acaso, ao facto de os livros de Eça serem melhores que os seus. Nada disso, tranquilizou o comerciante. O preço dos livros de Eça era mais alto porque os clientes, quando os compravam, não compravam mais nada, ao passo que aqueles que levavam um livro de Camilo logo compravam também um dicionário.

Se for verídica esta história¹, ela prima por mostrar Camilo a retratar-se a si mesmo como «o homem que em Portugal conhece mais termos do Dicionário», dando assim razão, e porventura antecipando-se, à conhecidíssima *charge* de Eça de Queirós², e aceitando e promovendo essa imagem de exuberância lexicográfica que o tem acompanhado através de gerações de leitores, inclusive servindo de incentivo à emulação de alguns escritores seus acólitos.

É uma imagem opulenta, mas também perigosa: imagem de um autor difícil de ler, que usa palavras desconhecidas e, para mais, enroladas em frases que precisam de ser transferidas para equivalências mais familiares – uma imagem capaz de cavar um fosso entre a obra camiliana e o público, a receção, os leitores.

2. Mas é uma imagem que depara com um paradoxo. A Edição Crítica de Camilo, que a Imprensa Nacional está a publicar em papel e também em versão digital, para ser descarregada gratuitamente, teve nos últimos cinco ou seis anos mais de 10 300 dessas descargas. Por outro lado, o Plano Nacional de Leitura anuncia mais de duzentas edições de obras de Camilo, disponíveis atualmente em Portugal. Nem todas oferecem o mesmo produto, ou a mesma qualidade de produto. Nem todas serão edições feitas de raiz e muitas delas talvez sejam a mesma, perambulante por diversas capas e diversos editores. Já no tempo de Campos Júnior

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Linguística.

1 Colhi esta irresistível anedota de um texto de António Cirurgião, o qual teve a gentileza de me informar que a sabia por tradição. Não consegui localizar obra de Camilo em que ela figure.

2 «E os seus amigos, esses, admiram apenas em V. Ex^a secamente e pecamente, *o homem que em Portugal conhece mais termos do Dicionário!*» («Carta a Camilo Castelo Branco», Queirós 2009, 207).

era assim. O que importa, mesmo nos casos de investimento textual nulo, é que resultam de iniciativas empresariais novas, são uma espécie de reposição de produto com novo *merchandising*, o que não faria sentido se não houvesse expectativa de mercado.

E, de facto, o mercado parece existir. Quantas pessoas não conhecemos que serenamente declararam não passarem ano sem ler ou reler um ou dois romances de Camilo? Sem se queixarem de dificuldades de compreensão. Serão essas pessoas praticantes superdotadas da língua portuguesa? Ou verão nessas suas leituras periódicas uma espécie de cura de águas termais, que amargam mas fazem bem à saúde? Ou, pelo contrário, será que a dificuldade camiliana é sobretudo reputacional e que a linguagem dos seus romances não forma barreiras intransponíveis a quem intentar penetrá-la de ânimo confiado e com tempo para se deixar envolver?

Pouco importa como se explica o paradoxo. Para os efeitos que espero atingir, basta que acordem comigo neste simples ponto de partida: grande escritor que é, Camilo tem a fama de usar uma língua que os leitores modernos nem sempre conseguem reconhecer como sua, o que perturba a comunicação, afeta a leitura, reduz o apelo. Será fama injusta ou será facto?

3. Sempre que Camilo é invocado como exemplar e estandarte de uma língua de pristina pureza, que herdou dos autores clássicos e defende de estrangeirismos invasores, o que pode parecer encómio a alguns ouvidos puristas e conservadores não deixa de soar a outros ouvidos como rejeição dos usos modernos da língua, da sua vitalidade e capacidade de acomodação à evolução da sociedade e do gosto cultural. O elogio do purismo em Camilo é reacionário.

Não se pode dizer que Camilo em pouco tenha contribuído para essa fama. É vê-lo a reverenciar os autores clássicos: «A mais pulcra e cristalina linguagem portuguesa basta Fr. Luís de Sousa para exemplificá-la» (Castelo Branco 1876, 92, *apud* Machado 1925, 223-224). Ou então: «São os sermões do padre António Vieira uns riquíssimos minérios do mais fino ouro pelo que respeita à linguagem» (Castelo Branco 1876, 104, *apud* Machado 1925, 224). E ainda: a Filinto Elísio chama «opulentador notabilíssimo da língua» (Machado 1925, 213), a António Feliciano de Castilho «o mais luminoso e vernáculo prosador português» (Castelo Branco 1876, 213, *apud* Machado 1925, 225). E veja-se ainda como encarrega Calisto Elói de Silos, o protagonista d'A *Queda dum Anjo*, de deplorar o estado em que se encontra a língua: «a mim faz-me tristeza contemplar a ribaldaria com que os belfurinheiros de missangas e lantejoulas adornam a língua de Camões, despojando-a dos seus adereços diamantinos» (Castelo Branco 1866, 129, *apud* Machado 1925, 227).

4. Mas não serão estas apreciações (que Camilo, aliás, aqui e ali tempera e contraria) o principal responsável pela imagem que se lhe cola de autor difícil, por via da sua linguagem. Para esse percalço reputacional muito contribuíram os seus críticos, especialmente os contemporâneos benignos, talvez por estarem empenhados em o promover acima de concorrências de vária ordem. Lê-los depressa nos invade de um torpor causado por louvores repetitivos e insuportavelmente encomiásticos, como se assistíssemos repetidamente à mesma missa de domingo.

Louvores cujos ecos perduravam ainda em 1925, nas comemorações do centenário do nascimento, encarnadas no *In Memoriam de Camillo*, um monumental volume coletivo organizado por Eduardo Abreu e Ventura Abrantes (Lisboa, 1925), de onde retiro muitas citações deste texto. Era nestes termos que se evocava Camilo há quase cem anos, termos que — espero — não serão repetidos nas comemorações bicentenárias que se aproximam: «Quem como Camillo manejou a lingua portugueza dando-lhe articulações novas, modismos inéditos, graça no dizer, sonoridade na phrase, etc.?», perguntava o Conde de Sabugosa (Sabugosa 1925, 5), que tinha sido mais amigo, aliás, de Eça de Queirós.

Segundo Antero de Figueiredo, o escritor «enterra nela [na língua] as mãos e, às braçadas, atira para os livros essa fartura de vocabulário, não sem que, nos ímpetos do entusiasmo, consiga esconder a preocupação de passar para os seus romances todo esse erário de palavras e de sinónimas empilhadas nas altas colunas dos arcaicos glossários» (Figueiredo 1925, 27).

Teófilo Braga, com um pouco mais de sobriedade, recomendava «o estudo de seu estylo, e confecção de seu opulento vocabulario para determinar-lhe as caracteristicas populares e classicas e a sua ideo-emotividade» (Braga 1925, 104).

E, a terminar este rosário de louvores, temos Cláudio Basto: «A linguagem de Camilo, pela sua opulência quantitativa e qualitativa, pela sua extraordinária variedade sintática, pelo seu classicismo remoçado, pelo vasto e magnífico registo do falar do povo, pelo rigor e vigor com que apaixonadamente mantém o génio da nossa língua, — é uma linguagem maravilhosa...» (Basto 1925, 474-475).

5. A este último autor, Cláudio Basto, que não era linguista, mas médico de profissão e etnógrafo de vocação, devem-se alguns dos estudos mais substanciosos de que dispomos sobre a língua de Camilo, mais ricos em dados que em sistematização. Um deles, a que pertence a citação anterior, é o artigo com que participa no *In Memoriam*, intitulado «Notas acerca da linguagem de Camilo» (Basto 1925). Foi seguido dois anos depois pelo livro *A Linguagem de Camilo* (Basto 1927). Estes são dois trabalhos que se complementam, constituídos em larga medida por listas lexicais de termos e expressões frásicas, com as quais o autor pretende mostrar que muitas das novas atestações da 3.ª edição do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo³, são de proveniência camiliana e foram obtidas através das «Nóttulas ao ‘Novo Dicionário’», publicadas por ele, Basto, entre 1913 e 1916, na *Folha de Viana*. Basto consagra igualmente atenção à proveniência do léxico camiliano: termos que foi buscar aos

3 Esta edição, peculiarmente intitulada *Novo diccionário da lingua portuguesa: redigido em harmonia com os modernos principios da sciência da linguagem, e em que se contém proximamente o dôbro dos Vocábulos até agora registados nos melhores dos mais modernos dicionários portugueses, além de satisfazer a todas as graphias legítimas, especialmente a que tem sido mais usual e aquella que foi prescrita oficialmente em 1911*, foi «corrigida e copiosamente ampliada» por Cândido de Figueiredo (Figueiredo 1922), com menções generalizadas de dívida para com Camilo, que pelos vistos a Cláudio Basto souberam a pouco.

autores clássicos, ou à linguagem popular ou a terminologias científicas modernas, aspeto inovador seu que não costumava ser salientado pelos adeptos mais castiços.

Um outro estudo de índole linguística, do mesmo modo bastante rico em atestações, deve-se a Luís Saavedra Machado e foi publicado também no *In Memoriam* de 1925: «Camilo e a Lingua Portuguesa» (Machado 1925). Tal como Cláudio Basto, debruça-se sobre a influência dos autores dos séculos XVII e XVIII na prosa camiliana, mas dando especial relevo a aspetos do seu estilo.

Outros estudos, sobretudo mais recentes, terão tomado por tema a língua de Camilo, mas não corre risco de errar por muito quem opinar que se trata de um campo largamente desabitado, exceto no que toca ao léxico e ao seu estatuto tradicionalista derivado de duas fontes que tantas vezes se entrelaçam – os autores clássicos e os dialetos. A que, em aparente contraponto, se junta uma energia renovadora manifestada principalmente na produção de novos termos científicos, em importações culturais vindas sobretudo do francês, e ainda na formação de palavras, com destaque para processos de prefixação de índole popular. Temos aqui, como se vê, uma rica formulação, mas que é mais rica em dúvidas e em hipóteses a explorar que em certezas. Bom ponto de partida.

6. Uma curiosidade interessa destacar a respeito destes autores ultimamente citados, Cláudio Basto e Saavedra Machado. Em comum têm não apenas o interesse pela linguagem camiliana, mas principalmente o facto de ambos se situarem na zona de gravitação em torno desse grande astro que foi Leite de Vasconcelos. Cláudio Basto colaborou em muitas iniciativas de Leite e foi nomeado seu testamenteiro principal, só por doença e morte prematura não tendo desempenhado essa função, que reverteu para o muito mais jovem Orlando Ribeiro. Luís Saavedra Machado, além de ter sido autor com Correia de Oliveira do célebre manual *Textos Portugueses Medievais* (Oliveira e Machado 1964), por onde, no meu tempo, todos os estudantes de liceu eram introduzidos na nossa língua antiga, foi colaborador do *Archeologo Portuguez*, revista que Leite fundou no seu Museu de Arqueologia⁴. O que nos leva a perguntar que opinião teria Leite de Vasconcelos sobre a nossa questão: que pensava ele da língua de Camilo?

Em 1933, no vol. I da sua *Etnografia Portuguesa*, chamava-lhe «o popular Camilo» e considerava-o «o último prosador clássico» (Vasconcelos 1933, 327), repetindo no mesmo volume, com pouca mudança, o pequeno artigo com que contribuíra para o *In Memoriam* (Vasconcelos 1925), em que se virava para o interesse dialetal e etnográfico dos romances de Camilo.

⁴ Basto foi um dos mais assíduos correspondentes de Leite, em cuja epistolografia figura com 240 cartas enviadas entre 1909 e 1941, ou seja, até ao ano da morte do mestre, e Machado escreveu-lhe 22 cartas entre 1918 e 1939.

No seu espólio guardado na Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa⁵ (envelope D10-04) encontram-se alguns fragmentos manuscritos, com citações sobretudo de diálogos, com aparente de terem sido escritos ao longo da leitura de romances e guardados para eventual uso futuro. No espólio do Museu Nacional de Arqueologia (caixa 14, env. 4), destaca-se uma folha manuscrita com emendas e assinada (o que indica não ser rascunho), contendo um curto depoimento, que talvez se destinasse à imprensa:

Os romances de Camillo, além do valor artistico-litterario da sua urdidura, além do seu conteúdo psychologico, e dos thesouros que encerram de vernaculidade, são um manancial para quem estuda a Ethnographia e a Dialectologia, porque espelham com exactidão aspectos caracteristicos e multiplos do viver provinciano, e quando nas narrações e diálogos tem de reflectir a lingoagem familiar, abundam de preciosos modismos, frases e vocabulos que o povo ; e só elle, emprega cria, ou conserva de epochas antigas.

J. Leite de Vasconcellos

De certo modo, opiniões como esta, ao sublinharem a proximidade de Camilo com a língua dos escritores antigos e a fala do povo — ou, dito de outro modo, o seu investimento em variedades diatópica e diacronicamente distanciadas da norma-padrão, parecem patrocinar a imagem de um Camilo remoto e inacessível, por razões essencialmente linguísticas. Deixam-nos, assim, face a face com o mesmo paradoxo.

7. Intriga-me o contraste entre a reputação de inacessibilidade do autor e as evidentes manifestações de procura que a sua obra continua a receber. Será possível saber mais sobre o modo como a sua língua foi estruturada, por forma a averiguar da natureza e da razão de ser desse contraste? Os estudos de Basto e Saavedra Machado incidem principalmente sobre o léxico, um pouco sobre aspectos de sintaxe e ortografia, quase nada sobre dialetos (ressalvadas as observações de Leite de Vasconcelos), e menos ainda sobre formação de palavras. Contudo, as listas que Cláudio Basto elaborou com termos resgatados por Camilo, e graças a ele lexicalizados, contêm não apenas vocábulos mas também muitas locuções e frases feitas (portanto, lexias encaráveis como unidades lexicais a par das palavras plenas). Na averiguação que passarei a apresentar, descrevendo os passos dados a par dos resultados obtidos, também escolhi trabalhar sobre o léxico, mas com algumas diferenças que apresentarei no seu lugar. A promissora abordagem da sintaxe camiliana não será tentada neste estudo, que fica focado no léxico de um reduzido número de obras, servindo mais de sondagem que de descrição representativa.

5 O enorme espólio documental de Leite de Vasconcelos encontra-se em duas localizações, ambas em Lisboa: a maior parte (cerca de quatro quintos) pertence ao Museu Nacional de Arqueologia e a outra parte está na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Para a história destas coleções, ver Castro 2019.

8. Para *corpus*, tomei quatro romances da Edição Crítica da Imprensa Nacional, por estarem em formato digital propício às modestas operações de artesanato estatístico que intentei. São eles:

CA	1858	<i>Carlota Ângela</i> (ed. Correia e Pimenta, Lisboa, INCM, 2023)
MC	1862	<i>Memórias do Cárcere</i> (ed. Castro e Oliveira, Lisboa, INCM, 2016)
DO	1873-74	<i>O Demónio do Ouro</i> (ed. Sobral, Lisboa, INCM, 2014)
CO	1880	<i>A Corja</i> (ed. Correia, Franco e Pereira, Lisboa, INCM, 2021)

São, como se vê, quatro obras bastante distanciadas no tempo e devendo, por isso, ilustrar épocas diferenciadas da escrita de Camilo: quatro anos separam as duas primeiras, onze anos a segunda da terceira e sete anos esta da última. Igualmente se distinguem, tanto quanto a marca camiliana o permite, nos seus ambientes, épocas e situações, o que pode ter influência em alguns aspectos do comportamento linguístico do autor, dignos de serem correlacionados, mas não afetando a interrogação central, como depressa se verá. Também na sua extensão estes livros variam, tendo dois deles, *Carlota Ângela* e *A Corja*, cerca de metade da extensão dos outros.

9. A primeira operação a que foram submetidos estes quatro textos (já depois de retirados todos os elementos não autorais que fazem parte da edição, tais como páginas preliminares, nota editorial e notas do aparato crítico, que são da mão dos editores) consistiu na destrinça e repartição entre as *palavras plenas* e os *instrumentos gramaticais* (artigos, pronomes, conjunções, preposições e outros invariáveis)⁶, a estes se agregando igualmente certas séries de vocabulário de escolha condicionada por razões gramaticais ou referenciais, como onomástico (pessoas e lugares), numerais ordinais e cardinais, todas as abreviaturas e as palavras em língua estrangeira, mas não os estrangeirismos, os quais permaneceram⁷. Ou seja, retirei de consideração todo aquele material linguístico cuja presença na página tenha sido ditada pelas regras da coerência gramatical ou discursiva, e não por escolha emanada do autor. Nem tudo são ganhos nesta decisão. Uma perda acha-se naquelas expressões complexas, de interesse fraseológico, histórico ou dialetal, que referi há pouco e que, depois de perderem os seus elementos articuladores, acabaram desmembradas e irreconhecíveis, algumas delas, por só serem formadas de instrumentais, desaparecendo por completo; por exemplo à conta de, cair das nuvens, como o outro que diz, das duas uma, de fora parte, etc. Tudo exemplos retirados de Cláudio Basto.

⁶ A destrinça entre os dois tipos de unidades vocabulares é consensual e foi bem caracterizada, para o caso português, por Rodrigues Lapa nas páginas iniciais da sua *Estilística da Língua Portuguesa* (Lapa 1959).

⁷ A este respeito, Lapa aponta uma contradição típica: «O próprio Camilo Castelo Branco, que é um formidável vernaculista, e que tanto bramava contra o emprego dos estrangeirismos, abunda neles» (Lapa 1959, 42).

A redução do *corpus* em consequência da limpeza dos instrumentais foi muito considerável:

Carlota Ângela: a um total de 46 780 palavras foram abatidas 28 850 instrumentais;

Memórias do Cárcere: a um total de 96 720 palavras foram abatidas 55 220;

O Demónio do Ouro: a um total de 89 860 palavras foram abatidas 56 010;

A Corja: a um total de 37 030 palavras foram abatidas 23 880.

Em percentagem vê-se melhor o efeito desta redução: respetivamente, foram abatidas 61,67%, 57,09%, 62,33% e 64,49% das palavras dos quatro romances.

Por contraste, é bastante inferior o volume das palavras plenas usadas por Camilo, sobre as quais vão incidir os passos seguintes da análise: em *Carlota Ângela* as palavras plenas são 38,33% (e as instrumentais 61,67%), em *O Demónio do Ouro* são 37,67% (contra 62,33%) e em *A Corja* são 35,51% (contra 64,49%). Estas percentagens situam-se todas no intervalo entre 35 e 38% e revelam comportamentos muito constantes por parte do escritor. Verificar-se-ão igualmente no resto da sua obra? Só o futuro de investigações deste tipo o poderá dizer. Mas alguma variação será de encontrar, à fé do caso de *Memórias do Cárcere*, onde a diferença entre as percentagens de palavras plenas e instrumentais é claramente inferior a estas que acabamos de ver, já que são muito mais abundantes as palavras plenas neste romance (42,91%). Como acima foi previsto, pode tratar-se de efeito das diferenças entre a natureza dos livros que formam o *corpus*.

Quadro I. Palavras plenas e instrumentos gramaticais

	CA		MC		DO		CO	
		%		%		%		%
total	46 780		96 720		89 860		37 030	
instrumentos	28 850	61,67	55 220	57,09	56 010	62,33	23 880	64,49
plenas	17 930	38,33	41 500	42,91	33 850	37,67	13 150	35,51
diferencial		23,34		14,18		24,66		28,98

O Quadro I reúne os dados que acabo de referir, em valores absolutos e em percentagem, e permite entrever uma primeira constante da escrita camiliana: o desnível entre a distribuição das palavras plenas, com relevância semântica e estilística, e a distribuição dos utensílios gramaticais, desprovidos dessa relevância, é bastante semelhante em três dos romances, apenas se esbatendo no caso das *Memórias*. Veremos adiante que não é este o único aspeto em que *Memórias do Cárcere* se demarca dos seus companheiros de *corpus*.

10. Isoladas as palavras plenas (substantivos, adjetivos, verbos e advérbios principalmente), sobre elas incidiu a segunda operação. Algumas dessas palavras são muito frequentes, outras pouco. Não será surpresa para ninguém verificar que, nos quatro romances, as

palavras de longe mais frequentes são os verbos *dizer, dar, ver, fazer, haver, saber, poder* e *querer*, nas suas várias formas flexionadas, que para esta análise foram agrupadas sob o infinitivo. Só depois aparecem os primeiros nomes: *casa, senhor, pai* e *homem*. A proeminência do verbo *dizer*, seguido a pouca distância por verbos como *pedir, ouvir, chamar, perguntar, falar*, faz pensar numa asserção de Leite de Vasconcelos: «Camilo gosta pouco de descrever... Pelo contrário, compraz-se do diálogo» (Vasconcelos 1925, 127).

Na série das palavras plenas de cada romance, interessam por motivos diferentes os dois extremos: por um lado as mais frequentes e, pelo outro, as menos frequentes, de baixa ocorrência. Estes extremos serão examinados em separado e sucessivamente.

Devo neste ponto observar que reuni sob um único lema – o infinitivo nos verbos e, nos nomes, o singular masculino – todas as suas correspondentes formas flexionadas; também adicionei as ocorrências de cada uma, o que tornou possível obter uma maior concentração e visibilidade dessas formas⁸. Assim, as 295 ocorrências atribuídas ao verbo *morrer* resultam da soma de 79 ocorrências em *Carlota Ângela*, mais 123 em *Memórias*, 88 em *Demónio* e 5 em *Corja*. Além disso, as 79 ocorrências em *Carlota Ângela* são verificadas através das seguintes formas: *morra, morre, morrendo, morrer, morrera, morrerá, morreram, morrerás, morreria, morresse, morressem, morreu, morria, morrido, morro, morta, morto*. Identicamente nos restantes romances. Os participios passados e gerúndios são subordinados ao infinitivo, mas os participios presentes, sendo nomes, contam em separado.

Vejamos primeiro o que nos dizem as listas das palavras plenas mais frequentes dos quatro romances.

O Quadro II é constituído por 167 palavras, obtidas a partir da fusão das listas dos quatro romances. Inicialmente, essas quatro listas eram um pouco mais ricas, cada uma com cerca de 200 palavras. As suas parcelas foram adicionadas e os seus totais dispostos na ordem decrescente por que estão apresentados. Apenas foram consideradas as palavras que ocorrem em pelo menos três romances; as que ocorrem em dois ou um romance foram excluídas, por terem menos valor na busca de constantes na escrita dos romances. Assim se explica que o total final seja inferior ao total inicial de cada uma das quatro listas. Mas é notável, para o que nos interessa, observar que as palavras excluídas por esse motivo (a sua não-recorrência) sejam muito poucas, o que leva a constatar que Camilo propendia a usar, nestes quatro romances, palavras recorrentes, ou derivadas da mesma família (compartilhando do mesmo lexema). Dito de modo mais simples: Camilo usava e tornava a usar as mesmas palavras, essas que aparecem nas posições cimeiras do Quadro II.

⁸ Foi este também o procedimento seguido na elaboração do Português Fundamental: «Considerou-se frequência do vocabulário o somatório do número de ocorrências de todas as suas formas flexionadas» (Nascimento 1984, 21).

Escusado será advertir que esta observação não poderá ser generalizada a outras obras, sem adequada verificação. Além disso, daqui a pouco ser-lhe-á feita uma restrição interessante.

Quadro II. Palavras plenas mais frequentes

total de ocorr.		CA	MC	DO	CO	PF
1808	dizer	362	654	567	225	
1025	dar	199	353	335	138	
1007	ver	159	370	307	171	
927	fazer	232	321	218	156	
925	haver	188	277	359	101	
781	saber	134	273	276	98	
743	poder	172	264	207	100	
693	querer	167	201	249	76	
629	casa	66	240	218	105	
579	senhor	75	357	117	30	
572	pai	130	150	252	40	
557	homem	110	187	217	43	
541	ano	64	252	191	34	
533	mulher	53	207	186	87	
512	dia	74	276	141	21	
499	vir	116	197	136	50	
497	filho	8	136	329	24	
494	pedir	101	190	158	45	
494	sair	69	191	140	94	
415	Deus	134	118	150	13	
409	senhora	38	168	145	58	
390	deixar	77	135	117	61	
383	bem	59	113	145	66	
378	coração	123	136	85	34	
369	vez	61	153	92	63	
355	mãe	41	103	211		
350	entrar	60	129	93	68	
345	ouvir	51	140	116	38	
334	chamar	71	108	113	42	
331	marido	21	119	96	95	
329	vida	81	109	112	27	
323	bom	56	118	102	47	
317	alma	70	115	107	25	
315	padre		74	200	41	
312	amigo	73	112	45	82	
307	olho	51	107	107	42	
299	filha	96	60	112	31	
298	menina	43	99	146	10	
295	morrer	79	123	88	5	
291	passar	45	123	87	36	
282	carta	73	87	73	49	

total de ocorr.		CA	MC	DO	CO	PF
282	dever	63	97	96	26	
278	perguntar	31	96	123	28	
270	hora	33	144	74	19	
258	grande	44	63	79	72	
257	falar	54	96	76	31	
256	irmão	20	79	110	47	
251	amor	73	86	72	20	
250	parecer	49	101	68	32	
250	tempo	53	90	80	27	
250	voltar	31	84	114	21	
249	responder	40	99	91	19	
247	lágrima	52	96	82	17	Ø
247	mandar	26	109	78	34	
244	conhecer	42	95	80	27	
244	esperar	61	84	76	23	
239	levar	45	98	86	10	
238	receber	42	101	65	30	
236	mão	74	125		37	
230	chorar	56	69	78	27	
229	contar	31	98	55	45	
223	pobre	40	74	82	27	
221	porta	22	89	89	21	
220	amar	35	72	93	20	
217	chegar	43	81	71	22	
214	palavra	57	51	85	21	
204	braço	46	67	64	27	
204	sentir	53	58	54	39	
202	achar	31	70	50	51	
197	casar	32	57	73	35	
196	morte	46	74	76		
196	viver	33	79	63	21	
190	escrever	41	75	48	26	
188	abrir	15	77	82	14	
186	olhar	29	58	71	28	
186	pôr	29	26	72	59	
183	ficar	43	56	53	31	
183	novo	51	67	42	23	
182	só	57	59	43	23	
180	tio	79	48	53		
179	encontrar	38	70	51	20	
175	matar	38	53	68	16	
167	família		73	65	29	
167	fugir	34	71	44	18	
164	andar	12	76	35	41	
164	esposa	21	48	48	47	Ø
164	mundo	55	49	42	18	
160	nome	19	57	68	16	

total de ocorr.		CA	MC	DO	CO	PF
158	cousa	24	58	45	31	
157	mês	35	76	35	11	
156	santo	23	75	43	15	
152	moço	13	90	49		
149	pé	36	48	52	13	
146	perder	34	49	45	18	
145	doutor	25	35	76	9	
145	pessoa	35	52	44	14	
144	tomar	21	73	31	19	
137	exclamar	30	57	50		Ø
135	último	28	52	42	13	
132	ler	18	48	33	33	
129	meio	23	38	48	20	
129	razão	25	55	40	9	
128	cabeça	24	55	32	17	
128	mal	23	55	36	14	
128	procurar	24	44	44	16	
127	melhor	38	36	35	18	
127	criar	14	78		35	
125	ordem	26	43	42	14	
124	tirar	18	67	29	10	
122	terra	23	60	39		
120	lembiar		51	44	25	
120	seguir	21	43	56		
117	parte	17	36	64		
117	rico	22	29	52	14	
116	cair	22	49	37	8	
116	cuidar	25	47	24	20	Ø
116	rua	22	35	30	29	
115	céu	38	52	25		
115	erguer	42	35	29	9	Ø
112	esperança	55	37	20		Ø
110	certo	19	46	32	13	
109	dinheiro	42	39		28	
109	modo	27	37	35	10	
108	trazer	24	44	25	15	
107	espírito	26	39	30	12	
107	maior	18	29	48	12	
105	correr	22	51	32		
105	desgraçado	26	35	30	14	Ø
103	aceitar	21	38	35	9	
101	infeliz	33	38	30		
101	mau	13	49	30	9	
99	anjo	17	56	26		Ø
99	virtude	21	38	31	9	Ø
96	francês	47		28	21	Ø
95	destino	15	45	25	10	

total de ocorr.		CA	MC	DO	CO	PF
94	consciência	16	30	29	19	Ø
92	continuar	19	34	29	10	
91	dor	25	39	27		
89	desgraça	26	48	25	16	Ø
89	passo	14	29	34	12	
88	alto	12	38	28	10	
88	faltar	15	43	30		
88	perdoar	17	30	29	12	Ø
87	peito	18	35	22	12	
86	pagar		43	31	12	
85	amante	16	37		32	Ø
84	sangue	16	34	34		
82	fim	16	24	42		
78	vestir	13	30	35		
77	honra	24		38	15	Ø
76	entender	27	34		15	
73	saudade	18	35		20	
73	servir	14	36		23	
68	verdade	15	25	28		
67	esquecer	12	26	29		
67	vender		25	28	14	
61	cara	14		29	18	
61	ideia	15	30		16	
61	valer		31	21	9	
59	tratar	13		22	24	
58	jurar	14	23	21		Ø
52	fortuna	12		21	19	Ø
51	acabar	17		24	10	
49	direito	12	26		11	
49	tarde	15		21	13	
47	causa	12	27		8	
43	medo	12		21	10	

Este Quadro II presta-se a muitas observações sobre os processos de seleção lexical do autor, mas talvez se revele mais útil como base de partida (seria ousado dizer como padrão) para análises semelhantes aplicadas a outros textos, porque serão eventuais coincidências ou desvios que poderão alargar as vistas sobre o panorama. Vejamos apenas um exemplo, muito semelhante ao caso de *morrer*, acima examinado. A palavra *senhor* tem uma frequência muito elevada (décima da lista, frequência 579), mas inconstante: ocorre 357 vezes em *Memórias do Cárcere*, mas apenas 75 em *Carlota Ângela* e 30 vezes em *A Corja*. Deve, portanto, a sua elevada frequência a um livro apenas: *Memórias do Cárcere*. As percentagens correspondentes (*Memórias*, 0,86% – *Carlota*, 0,42% – *Corja*, 0,23%) conservam e refinam mesmo este contraste: *senhor* é usado duas vezes mais no primeiro que no segundo livro e quatro vezes mais que no terceiro. Tem pouco interesse procurar aqui as razões específicas deste facto isolado,

mas não se diria o mesmo se ele fosse replicado por uma abundante companhia de fenómenos idênticos. Assim, de momento, ele tem a utilidade de mostrar que a declaração acima feita sobre o uso repetido de mesmas palavras em todas estas obras precisa de ser relativizada: sim, Camilo tende a usar assiduamente as mesmas palavras, mas em medidas variáveis de obra para obra, o que alimenta as dúvidas sobre a viabilidade de quantificar com afincado tecnológico fenómenos como estes processos de seleção lexical de um livro, ou conjunto de livros, para depois ampliar as conclusões ao resto da obra de Camilo. Ou de qualquer autor.

11. Mas o ceticismo que daqui ressuma rapidamente é equilibrado por uma verificação instigante, de outra natureza. Ainda que a análise do Quadro II aponte variações entre obras que impedem ou dificultam a definição de um padrão comum na escrita dos romances, isso é compensado por uma observação de grande simplicidade, mas enorme significado para o objetivo principal desta análise, que é — convém recordar — o paradoxo de uma escrita alegadamente difícil, como a camiliana, contar com uma receção por parte do público leitor moderno que, a julgar pela oferta editorial, aparenta ser saudável.

A observação é esta: ao percorrermos as listas do Quadro II, encontramos na última coluna da direita, encabeçada pela sigla PF, algumas poucas células ocupadas pelo sinal negativo Ø. Exatamente, essas células correspondem a 17 palavras, aqui dispostas por ordem decrescente de frequência:

lágrima, esposa, exclamar, cuidar, erguer, esperança, desgraçado, anjo, virtude, francês, consciência, desgraça, perdoar, amante, honra, jurar, fortuna.

Registemos de passagem que estas palavras se situam quase todas na metade final da lista, sinal de que as suas frequências são relativamente baixas. A mais frequente delas, *lágrima*, ocupa a posição 53 numa lista de 167, o que equivale a dizer que está a menos de dois terços do caminho para o topo.

O que têm elas em comum, ou dito de outra forma, porque merecem estas palavras uma coluna separada? Porque, e é essa a resposta de grande simplicidade, são as únicas palavras do Quadro II (ou seja, do conjunto das palavras mais usadas por Camilo nos quatro romances) que não fazem parte da lista básica do Português Fundamental. Ou seja, das 167 palavras do quadro, apenas 17 (ou 10%) não pertencem — enquanto as restantes 150 palavras mais usadas por Camilo nestes quatro romances pertencem — ao pequeno corpo das 2217 palavras mais usadas por falantes portugueses no último quartel do século xx, período em que foram feitas as recolhas orais e escritas que conduziram à publicação do *Português Fundamental* (Nascimento 1984) e, a seguir, do *Corpus de Referência do Português Contemporâneo*⁹.

⁹ O *Corpus de Referência do Português Contemporâneo* foi um projeto sucessivo ao *Português Fundamental*, de dimensões e aplicações muito mais vastas, que pode ser acedido através do site do Centro de Linguística da

12. Esta constatação esvazia o paradoxo e responde satisfatoriamente à nossa pergunta de partida: os modernos leitores portugueses usam basicamente a mesma variedade do português que usavam aqueles para quem Camilo escrevia. Por isso o leem.

Camilo viveu e escreveu durante esse período especial que George Steiner (Steiner 1985) situava entre a Revolução Francesa e a Grande Guerra, em que por um lado se produzia grande pensamento e grande literatura e, por outro lado, um público abundante, culto e urbano, garantia a viabilidade económica de editores, livreiros e, já agora, de autores. Steiner tinha em mente sociedades afluentes e grandes consumidoras de leitura: Viena, Paris, Londres. O Porto (e o Portugal) de Camilo ficavam um pouco mais abaixo, mas o afã com que o nosso autor escrevia e publicava não se entenderia sem a garantia de um escoamento regular das suas produções, graças a um público com cujos gostos voltados para a Europa Camilo podia contar (o que explica, aliás, as não poucas traduções de originais franceses com que o presenteava). Apesar de, nesse tempo, os portugueses analfabetos serem mais de 90% da população, sobravam leitores potenciais em número suficiente para assegurar as vendas dos seus livros, sem esquecer os dicionários acompanhantes. Os leitores de Camilo, e sobretudo as leitoras por mor de quem ele tantas vezes interrompia o fio da narrativa, estavam, como é de crer, linguisticamente sintonizados com ele, porque usava uma variedade urbana do português europeu moderno post-pombalino, que Garrett já cultivara antes e que os leitores reconheciham como sua. Essa variedade, como acabamos de ver, perdurou por todo o século XX e até aos nossos dias e é aquela que foi recolhida, sopesada e descrita pelos investigadores que, guiados por Lindley Cintra, a partir dela definiram o chamado Português Fundamental, da década de 1970 em diante.

Usando termos da periodologia linguística, Camilo, nós, os seus leitores de então e os de hoje, todos somos falantes, leitores e escreventes da variedade conhecida como *português europeu contemporâneo*, que resultou de processos de normalização finalizados na segunda metade do século XVIII, os quais consistiram em promover certas soluções fonéticas e gramaticais de dialetos meridionais como norma de Lisboa, e assim ao estatuto de padrão, o qual foi, em seguida, instrumentado pelas gramáticas, administrado pela alfabetização escolar e pela imprensa, circunscrito primeiro a certos meios (digamos da burguesia urbana, para simplificar), que no norte mantinham vizinhança forçada com variedades dialetais bastante vivazes, e depois progressivamente amplificado em meados do século XX a meios sociais mais latos e mais estratificados, instalados nas cidades expansivas do litoral, onde os dialetos se têm esbatido, sem deixarem por isso de conservar capacidade reprodutiva. É por isto que os livros de Camilo, pelo menos os quatro que aqui servem de amostra, mas com certeza

Universidade de Lisboa (<https://clul.ulisboa.pt/projeto/crpc-corpus-de-referencia-do-portugues-contemporaneo>; acesso em 28 de dezembro de 2023). Os materiais foram obtidos através de entrevistas orais realizadas nas décadas de 1970 e 1980, mas também de fontes escritas desde meados do século XIX. Portanto, algumas dessas fontes escritas são contemporâneas de Camilo.

muitos mais, se acham quase totalmente escritos numa língua que não temos dificuldade em reconhecer como nossa.

13. Quase totalmente – esta ressalva é necessária por cautela contra generalizações absolutas, mas, também, porque não devemos ignorar a presença na língua de Camilo de elementos que não são compatíveis com a nossa definição de língua padrão. Quantitativamente residuais, mas proeminentes linguística e estilisticamente, esses elementos são responsáveis por uma certa sensação de estranheza que acomete o leitor moderno face a um texto que está escrito, na sua quase totalidade, naquela língua que ele conhece e usa, e por isso lhe é familiar, mas que, de vez em quando, dá uma guinada para o inesperado. Era decerto nesses elementos enigmáticos, nesse *algo mais* que se destacava do pano de fundo da língua comum, que os adeptos pensavam quando elogiavam a originalidade do estilo de Camilo.

É altura de acrescentar as colorações geradas na língua pelo escritor às quantidades e qualidades próprias do uso normal e coletivo da língua em determinados ambientes – que, com alguma surpresa, verificámos que século e meio de distância não tornaram totalmente dissemelhantes. É altura de passar da consideração das questões da norma linguística para as do estilo.

14. O que transforma uma mensagem verbal em obra de arte?, perguntou Roman Jakobson¹⁰. As diversas funções da linguagem colaboram para produzir essa transformação, mas, tendo em vista o objetivo a atingir, a função poética é a dominante. Os dois modos fundamentais de agenciamento verbal de que esta função usa são a *seleção* e a *combinação* de palavras. A combinação permite construir sequências de unidades lexicais e gramaticais que se relacionam e mutuamente modificam quando ficam contíguas. A escolha das unidades consiste na seleção, que é condicionada pelas regras gramaticais no caso das palavras instrumentais e bastante mais livre no caso das palavras dotadas de lexema. Aí, é o valor semântico de cada palavra, associado às formas sonoras e visuais do seu significante, que se oferece à escolha do escritor, que tem liberdade de optar entre palavras que são equivalentes dentro de um determinado paradigma. Essa escolha corresponde ao momento mais puro da criação artística, de que se alimenta a escrita. Uma palavra, depois de selecionada entre as equivalentes do paradigma, será combinada com as contíguas na sequência frásica. Por isso diz Jakobson que o eixo da seleção (paradigma) se projeta sobre o eixo da combinação (sintagma).

A gestualidade destas operações implica alguma diacronia, ainda que mínima, dificilmente observável com objetividade, mas real. O tempo que demora Camilo a inscrever na superfície da sua folha a palavra que acaba de escolher é tempo que se lhe oferece para duvidar, para repensar alternativas e, eventualmente, para cancelar o que já estava escrito da

10 «O objecto da poética é, antes de mais, responder à pergunta: O que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?» (Jakobson 1963, 209-248).

primeira escolha (algumas sílabas talvez) e sobrepor-lhe a sua segunda escolha na entrelinha ou na própria linha, que se acha desimpedida para a frente. Este tipo de emenda imediata, ou em curso de escrita, é muito frequente em Camilo.

Existe uma outra modalidade de emenda (quase) imediata, que consiste em substituir uma palavra já escrita para a reutilizar numa frase seguinte, assim evitando repetições em proximidade. Por vezes, é difícil ao observador perceber se Camilo voltou atrás na linha para fazer esta emenda, ou se foi enquanto escrevia a palavra pela primeira vez que lhe ocorreu a possibilidade de a vir a usar mais adiante, integrada em frase mais ampliada, para o que a suprimiu imediatamente. Neste caso, trata-se de um adiamento de escrita, cancelada aqui e reposta adiante; naquele, de um retorno ao já escrito para ser então cancelado e substituído.

Qualquer destas operações, que deixam marcas decifráveis no papel, tanto podem demorar frações de segundo como largos minutos de meditação, mas mais que a sua duração nos interessa a evidência remanescente do que foi escrito antes e depois, porque isso permite conhecer entre que parâmetros se operou a seleção lexical em cada emenda. E, em teoria, permite encontrar escolhas recorrentes, tendências, semelhanças e diferenças, tiques, fobias, com que se torna possível alimentar de factos objetivos, e não de desejos ou conjecturas, o retrato do escritor em ação. Aliás, muito menos um retrato que um filme.

Como é evidente, todo este cabedal informativo, que a análise dos autógrafos emendados possibilita, é com idêntica generosidade proporcionado pela colação entre edições do mesmo livro, desde que haja provas exteriores de as subsequentes terem passado pela revisão do autor, o que no caso de Camilo requer alguma prudência.

Como disse mais acima, nas análises feitas com vista ao que resta deste estudo apenas foi considerado um aspeto da escrita camiliana: a sua seleção lexical. Não foram examinadas, apesar de complementares, a combinatória sintática, onde talvez estejam os materiais mais profundamente caracterizantes, nem a dimensão genética das suas escolhas lexicais.

Estabelecido que o grosso do léxico de Camilo coincide com o padrão português nosso contemporâneo, foi igualmente identificado um pequeno corpo de palavras raras, das quais Camilo tira grande partido estilístico.

15. De que tipo de palavras se trata? São palavras duplamente raras: raras por invulgares e desconhecidas do leitor comum, raras porque o próprio Camilo, para lhes conferir maior efeito, as usa com parcimónia.

A partir das listas de palavras plenas dos quatro romances, extraí todas aquelas que, enquanto leitor, resistiram ao meu conhecimento passivo de utente do padrão (ou seja, que me obrigaram a consultar dicionários). Mas extraí também, na perspetiva do utente ativo, produtor de discurso oral ou escrito, outras palavras suscetíveis de causar incompreensão ou estranheza num interlocutor. Usei, em suma, como critério desta escolha, a competência ativa e passiva de um falante que é escrevente e leitor do português contemporâneo, destacando e reservando para estudo aquelas palavras que não reconheci como habituais na norma em

que estou inserido. Foi com este método, menos subjetivo do que parecerá à vista desarmada, que Lindley Cintra isolou, de entre muitos outros, os traços fonéticos essenciais que lhe permitiram definir e descrever a partir de um ponto de vista unitário as variedades dialetais distintas da sua, que era o padrão oral urbano¹¹.

As quatro listas lexicais que obtive são muito diferentes umas das outras, no plano quantitativo: em *Carlota Ângela* identifiquei 541 palavras raras, em *Memórias* 814 palavras, em *Demónio* 91 palavras somente e em *Corja* 324. São quantidades díspares (p. ex., *Memórias* e *Demónio* são livros de extensão semelhante) que necessitam de encontrar a sua explicação em outro tipo de análises que aquelas que posso aqui empreender. O observador tem, naturalmente, responsabilidades na extensão e perfil das listas. Visto que elas foram produzidas com poucos dias de intervalo, não é provável que nesse curto período o observador tenha mudado de mentalidade ou de competência linguística. Mas, mesmo assim, os resultados finais refletem alguma evolução face ao ponto de partida: tendo o primeiro englobamento das listas produzido cerca de 1700 vocábulos, acabei por baixar esse valor para cerca de 700. Isto porque acabei por apenas considerar, estritamente, aqueles vocábulos que não conhecia ou sobre cujo significado ou uso tinha dúvidas, quando inicialmente tinha também considerado outros vocábulos, apenas por serem eruditos, técnicos ou de registo alto. Em relação a estes, não poderia aplicar o critério do desconhecimento. O acréscimo de «verdade» obtido com o novo critério implica, naturalmente, que a probabilidade de outro leitor gerar uma lista bastante diferente se tornou mais elevada.

Temos, depois de somadas as quatro listas, um total de quase 700 palavras que, nos quatro romances, me pareceram destacar-se por não pertencerem ao léxico do discurso comum, tal como o conheço.

Em relação ao conjunto de que foram extraídas — as 39 400 palavras plenas dos quatro romances —, estas palavras raras só com arredondamento atingem a ínfima percentagem de 1,8% desse conjunto.

Recapitulemos, então, as quantidades que sucessivamente temos examinado:

Quadro III. Recapitulação

total: 270 400 palavras		
Instrumentos gramaticais 163 800	Palavras plenas 106 600	
	Palavras comuns 105 000	Palavras raras 700

- a) os quatro romances de Camilo têm, ao todo, 270 400 palavras;
- b) destas palavras, 163 800 são os chamados instrumentos gramaticais, pequenas palavras com pouca carga semântica mas essenciais à construção das frases e à

¹¹ «Esta divisão está — em forma mais ou menos definida — na consciência de todos os falantes portugueses medianamente cultos e mesmo na de muitos não cultos» (Cintra 1971, 99-101).

- interligação dos vocábulos, presentes em grande número porque o sistema da língua assim o determina, sem dependerem para tanto do gosto ou da criatividade de Camilo;
- c) as restantes palavras são em menor número, 106 600, mas pertencem às categorias mais nobres do léxico — verbos, substantivos, adjetivos, advérbios; são as palavras plenas, equipadas com lexema, célula carregada de sentido que organiza as palavras em famílias e carreia para o discurso todo o tipo de informação, evocação e fingimento disponível no mundo das coisas e das ideias; é com estas peças que o escritor principalmente joga;
- d) a quase totalidade destas palavras plenas, aproximadamente 105 000, são palavras que qualquer utente da variedade padrão do português, tanto no tempo de Camilo como hoje, conhece e usa;
- e) um pequeno número destas palavras plenas, não mais de 700 distribuídas desigualmente pelos quatro romances, revela qualidades especiais que as afastam da variedade padrão, exige esforço de interpretação ao leitor, exatamente como exigiu esforço de imaginação ao escritor, a menos que lhe tenham saído de rompante.

16. Estas palavras, o que as arreda da nossa língua comum e, por isso mesmo, as incute da estranheza de que Camilo tira partido para acepilhar o seu estilo? É justamente o caso deste verbo *acepilhar* que, proveniente talvez da terminologia técnica dos marceneiros (aplaifar uma superfície de madeira), adquiriu o valor metafórico de «polir, aperfeiçoar». É nesse sentido que Camilo o usa, e eu também. Como se usar um termo técnico que poucos conhecem (o cepilho é uma plaina pequena, mas também um pincel de limpeza, de cerdas rijas) colocasse o leitor perante o desafio de penetrar a metáfora até ao étimo e de sair pelo outro lado, contente com a sua argúcia, e com o texto que o desafiou.

Muitas dessas palavras pertencem a gírias técnicas, próprias de certos ofícios e ciências. As gírias, como se sabe, existem para que o comum dos falantes não as entenda. A dos mercadores de mantas de Minde serve para comércios disfarçados, a dos médicos serve em parte para serem exatos entre si na identificação das doenças, mas também para que o doente não perceba que vai morrer.

17. Uma das gírias a que Camilo amiúde recorre é precisamente formada por terminologias médicas, fisiológicas e terapêuticas, talvez, como sugeriu Cláudio Basto, por influência dos anos vestibulares em que estudou medicina no Porto. Mas talvez também estimulado pela sua prolongada experiência de doente crónico. Nos quatro romances, ela está presente com algum desequilíbrio, o que terá seu significado.

A lista de termos médicos, com alguma simplificação, é a seguinte:

abdómen, abdominal, abrolhar, acidulado, adiposo, aflare, aflante, afonicamente, alcaçuz, amorótico, anasarca, anatómica, anélito, anémica, aneurisma, antiespasmódico, antistérigo, granulosa,

intercostal, intumecência, iodureto, laxar, lenitivo, letargia, letárgica, letargo, miasmas, miasmática, narcotismo, narcotizar, náusea, nausear, nauseosa, opilar, opilação, orbicular, padecente, padecer, padecimento, paralisia, paroxismo, patológico, pestífero, pestilencial, pestilento, porejar, postema, purulento, rosalgar, timpanite, timpanítica.

Estes termos foram colhidos de três romances, com a notável exceção de *O Demónio do Ouro*. Porque será que nele não há, ou há com tão reduzida expressão que escapou ao meu apressado olhar, termos de linguagem médica ou científico-fisiológica, como ocorrem em quantidades semelhantes e com boa visibilidade nos outros três romances? Encontrar uma explicação para esta surpresa seria uma feliz consequência prática deste tipo de análise quantitativa.

Em compensação, certas palavras da mesma família aparecem em grupo num romance, e em proximidade. Na *Corja*, é o caso de *aflar* e derivados (*aflar* significa «arfar, agitar»: «seios aflantes da baronesa, que arquejava nos espartilhos», «Asas *aflavam*-lhe nas espáduas»). Nas *Memórias*, é o caso de *miasma*: «um pântano de *miasmas*», «caverna miasmática». Em *Carlota Ângela*, é a família de *letargia*: «quis diverti-la da *letargia*», «melancolia taciturna e letárgica», «nos instantes do *letargo*». E ainda, nas *Memórias*, há o caso notável da família de *padecer*, «sentenciado a *padecer* morte», com treze ocorrências de *padecente*, e uma de *padecimentos*. O que estes exemplos têm em comum não é só a iteração de palavras do mesmo lexema no mesmo texto, mas também o facto de essas palavras não reaparecerem nos outros textos, como se fossem exclusivas daquele texto e das circunstâncias da sua escrita.

18. Outra fonte, que não deveria ser tratada como gíria, mas mais como nível lexical culto, mana termos filosóficos, religiosos, literários, etc., que, tal como os da lista anterior, são relativamente abundantes dentro da raridade que os caracteriza. E muito pouco têm a ver com a imagem do Camilo recuperador de palavras antigas e dos campos. É antes a marca de um homem que, sem esquecer os tempos da sua formação literária, continua a ler literatura culta, jornais lá de fora, modernos livros franceses (que depois traduzia ou atirava à cabeça do adversário na polémica mais recente). Para exemplificação, dou a parte inicial da lista, denunciando entre parênteses aquelas palavras que precisei de esclarecer em dicionário, porque não as conhecia (além de outras que descobri serem termos médicos e, portanto, transferi para o seu sítio).

A lista, respeitante apenas à letra A, é esta:

abemolar («suavizar o tom, insinuar-se»), *abjeto*, *abjeção*, *abjetamente*, *abjurar*, *abnegação*, *acarear*, *acendrar*, *acepipe*, *acerbo*, *acérrimo*, *acicate*, *acintemente*, *acre*, *acre-doce*, *agrodoce*, *ádito*, *admoestar*, *admoestação*, *admonenda* («admoestação»), *aforismo*, *ágio*, *alarmar*, *aliciar*, *ambrosia*, *anacoreta*, *anacreôntica*, *anátema*, *anémola*, *anfibologia*, *antífrase*, *antonomásia*, *apócrifo*, *apostasia*, *apóstata*, *aspérrimo*, *aticismo*, *atonia*, *atrição*, *auréola*.

19. Duas outras fontes de significativo caudal, que tantas vezes se cruzam e até confundem, foram já mencionadas: a língua antiga dos escritores clássicos e a língua antiga das províncias. Como os clássicos bebiam da língua do povo, e Camilo bebia tanto de uns como de outros, o efeito seria confusamente misto, se isso importasse. Mas, dada a harmonia do produto final, pouco importa. Vejam como Camilo nos dá razão, como se estivesse escutando a nossa conversa. Diz ele, em *O Bem e o Mal*, referindo-se à Beira Alta e Trás-os-Montes: «Eu leio muito pelo dicionário inédito do povo daquelas províncias, que sabe a língua portuguesa como Fr. Luís de Sousa» (Castelo Branco 1866, 32 n.).

Alguns arcaísmos, somente para amostra: *aprouve* (de *aprazer*), *adusto* («queimado»), *aleivosa*, *alvidramento* («julgamento»), *aspeito*, *atrigar* («perder a cor, afigir-se»), *avoengo*, *âmbula* («frasquinho dos santos óleos»).

E alguns dialetalismos, de evidente proveniência setentrional: *alapuzado*, *alambazado*, *alapardar*, *aziumado* («azedado»), *apreste* («preparo»), *azoinar* («importunar»), etc.

Mais não é preciso acrescentar a este ângulo do problema, que é relevante, sem contudo ter a capacidade caracterizadora de todos os aspectos da linguagem de Camilo que lhe costuma ser atribuída.

20. Um aspeto interessante, transversal a todas estas séries lexicais, aponta para a possibilidade de Camilo seguir, na sua seleção lexical, algumas preferências permanentes. Verifica-se isso no índice de recorrência da mesma palavra em mais de um texto. É possível detetar, entre as palavras raras usadas nestes romances, quase todas elas de frequência 1, um muito pequeno núcleo de palavras que reaparecem com relativa frequência nos vários textos, os quais foram escritos (recordar-se) com muitos anos de distância entre si. Deveremos ver nelas uma espécie de companheiras permanentes do escritor?

Camarinhas figura nos quatro romances: em *Carlota Ângela* «umas lágrimas baças e granulosas como *camarinhas*», alternando com «*camarinhas do suor*» nos restantes três romances. *Exorar* figura em três romances, membros da família *execrar*, *execrando*, *execrável*, *execração* em quatro, *resmonear* em três.

Pouco usadas, mas não esquecidas, estas palavras como que formam um pequeno dicionário pessoal, sempre à mão do escritor. A construção desse dicionário, reunindo o maior número possível de termos raros camilianos colhidos nos seus livros, abriria perspetivas interpretativas que apenas podemos imaginar.

21. Percorremos as principais fontes de fornecimento de palavras raras — termos científicos, eruditos, arcaicos, dialeais, estrangeirismos — e registámos como é difícil tratar isoladamente essas fontes, pois muitas vezes o próprio escritor as associa e entrelaça, como se o que mais lhe importava fosse confrontar o leitor com dificuldades multiplicadas, em vez de, por exemplo como fazia Herculano, evocar espaços e épocas medievais através de termos colhidos diretamente no *Elucidário de Viterbo* ou nos ensaios de João Pedro Ribeiro. Talvez se

reconheça nos diálogos entre populares alguma preocupação em reconstituir uma verdade oralizada, recorrendo mesmo a processos de escrita fonética (que nas edições infelizmente foram apagados por revisores)¹². Se a intenção era provocar com a escolha das suas palavras, então dificilmente esperaremos do leitor de hoje atitudes análogas às do oitocentista. Decerto, tanto um como outro se conformariam facilmente com adjetivos como *inxaurível*, *inxequível*, *inxorável* ou *inxpugnável*, que estavam atestados desde os sécs. XVII e XVIII, senão antes, e deviam ser conhecidos de leitores cultos. Mas *ininteligível* (e por associação *ininteligência*), que nenhum problema levantam ao leitor de hoje, deviam cheirar a tinta fresca a um contemporâneo de Camilo. O dicionário Houaiss atribui-lhes a data de 1877, e por algum tempo pensei que essa datação apontasse para Camilo, que assim estaria a estrear um neologismo ou, por que não, a construí-lo ele mesmo. Afinal, o dicionário de Morais, na sua 4.ª edição, de 1831, já trazia a palavra. Apesar desta retificação da data proposta por Houaiss, a verdade é que o adjetivo *ininteligível* não deixava por isso de ser novidade no tempo de Camilo.

Isto leva-nos a falar do papel do escritor como criador de palavras novas e a ponderar se a glória camiliana é feita realmente, como frequentemente se diz, com base nas suas «primeiras atestações». Recorde-se que Cláudio Basto atribuía parte do enriquecimento das edições do dicionário de Cândido de Figueiredo à entrada de primeiras atestações de Camilo, que ele Basto carreara. Pertence aqui o seguinte *caveat*: primeira atestação não é feito nenhum, porque depende apenas da circunstância de o dicionarista ter registado determinado termo que, para que o registo fosse viável, já circulava escrito por um escritor que o ouvira na língua oral, ou o lera em outro escritor (que o dicionarista desconhecia). Assim, o autor da primeira atestação é apenas um mensageiro de outrem, a menos que tenha sido ele o primeiro escritor que fabricou o termo de raiz. Só neste caso, e depois de certificada a autoria do neologismo, poderemos falar com verdade de primeiras atestações. Todas as outras, com que engalanam Camilo, pertencem à crónica dos achados e alguns perdidos.

A maior parte das palavras raras não são primeiras atestações camilianas, pois já existiam na língua e estavam documentadas: algumas eram conhecidas dos veneráveis dicionários de Jerónimo Cardoso, Agostinho Barbosa e Bento Pereira, o que faz remontar a existência desses termos na língua aos sécs. XVI e XVII. Mas a maioria deles foi pela primeira vez dicionarizada no *Vocabulário de Bluteau* ou, um pouco mais tarde, no dicionário de Morais. Utilizei deste dicionário a 4.ª edição, de 1831, última preparada pelo autor (Verdelho 2003, 473-490). Todos os outros podem ser consultados no *Corpus Lexicográfico do Português* de Telmo Verdeiro e João Paulo Silvestre (2011). Estes dicionários cumprem a sua função ao indicarem que termos raros usados por Camilo já existiam na língua; conheceu-os lendo os clássicos (que os dicionários por vezes citam), ouvindo-os na rua, porventura lendo o próprio dicionário. Mas não sei que pensar da imagem de um Camilo a aprender a sua língua nas páginas de Morais.

¹² Este caso é relativamente bem documentado pelo confronto entre o autógrafo de *Amor de Perdição* e as primeiras edições do romance: Castelo Branco 2007 (1862).

22. A modo de revisão dos pontos verificados, diremos que a separação feita nos quatro romances examinados entre palavras plenas e palavras instrumentais mostrou que estas são francamente mais numerosas que aquelas, como intuitivamente se esperaria de textos desta natureza. Mas igualmente mostrou que num livro como *Memórias do Cárcere* essa proporção é menos nítida que nos outros três romances, o que leva a admitir que circunstâncias atribuíveis ao escritor possam ter interferido no que se esperaria fosse homólogo.

Sendo o léxico que Camilo usa abundante e variado, destacam-se casos de acentuada recorrência, em que é usada repetidamente a mesma palavra, ou palavras de mesmo lexema, por vezes até dentro de uma única frase. Também aqui se observa que essa recorrência é mais intensa em umas obras e menos em outras.

Comparado o conjunto das palavras plenas usadas por Camilo nos quatro romances com a lista das palavras mais frequentes do português contemporâneo (último quartel do século XX), verifica-se uma quase total concordância entre os dois conjuntos, o que equivale a dizer que aos leitores de Camilo, tanto contemporâneos seus como nossos, foi oferecida basicamente a mesma variedade da língua portuguesa. Isto reduz as dificuldades de leitura a alguns casos isolados, a que chamei *palavras raras*.

Esses casos isolados são estatisticamente insignificantes, mas estilisticamente poderosos, pelo fascínio das dificuldades que essas palavras raras apresentam ao leitor, ainda para mais potenciadas pela sua inserção numa sintaxe complexa, que aqui não pôde ser estudada. As palavras raras, provenientes de variedades em que o antigo rural e o antigo literário se fundem, são convocadas para funcionar integradas num discurso que é basicamente moderno. Mas nem todas vêm do passado, pois muitas delas retiram a sua opacidade de pertencerem a terminologias modernas, de nível diastrático superior (linguagens eruditas ou científicas). Não é, pois, o poder evocativo de ambientes antigos a razão de serem escolhidas, mas antes, talvez, a sua opacidade significativa e o brilho formal. Como diria Calisto Elói, eram os «adereços diamantinos» da sua prosa.

A distribuição destas palavras raras não é uniforme. Algumas ocorrem só uma vez num livro, outras reaparecem em vários. São as favoritas. Assim como podemos constituir a lista das palavras plenas mais frequentes do nosso *corpus*, assim se poderá elaborar uma lista das palavras raras que, apesar de o serem, o escritor retoma em textos temporalmente distanciados.

Uma conclusão se impõe para sobriedade de todos: se ao longo desta análise os dados obtidos fossem coincidentes em quantidade e qualidade nos quatro romances, isso habilitaria a que um juízo amplo e ampliável, com sustentação estatística, fosse formulado quanto a algumas características gerais da arte camiliana. Pelas evidências, o máximo que se pode adiantar é que não está excluído que esse objetivo possa ser alcançado com base em um *corpus* muito mais amplo e representativo que o aqui presente.

23. Finalmente, e rapidamente: ocupou-nos ao longo desta análise a preocupação de averiguar se a linguagem de Camilo poderia constituir óbice à sua acessibilidade por parte do leitor moderno. Vimos que não: a língua portuguesa não rola a grande velocidade e continua a proporcionar aos falantes de hoje variedades estáveis que os habilitariam a conversar com Camilo, se o encontrassem bem-disposto. As raras palavras difíceis não dimanam de um estado de língua distanciado, antes são estímulos para que o leitor exerce mais exigentes competências linguísticas. Exercícios para o leitor, ou adereços da frase, ou qualquer outra função, poética ou pragmática, que possa ser atribuída a este léxico de exceção — é questão que aqui não explorámos. Talvez se conseguisse penetrar a esfera da intencionalidade autoral, em curta e judiciosa medida, se se partisse dos poucos manuscritos de Camilo, onde as suas ações de seleção lexical deixaram marcas riscadas e acrescentadas; mas uma 1.ª edição sem antecedentes conhecidos, manuscritos ou folhetinescos, que é tantas vezes o campo bidimensional de que dispomos para examinar o *usus scribendi* camiliano, nada nos diz sobre estados prévios do texto e sobre os movimentos da mão e da mente do escritor. Nem sequer é sempre claro se uma variante detetada saiu da mão do autor, ou se não passa de iniciativa de revisores. Por isso, melhor será não ousar especular sobre intenções.

Que nos resta, então? Editar o mais limpamente possível o impresso que alguém em nome do autor, ou ele próprio fazendo de revisor, deram a ler. E aqui é oportuno anunciar um propósito novo: a Edição Crítica de Camilo tem procurado cumprir esse objetivo de manter ou replicar o último estado do texto em que ele teve alguma intervenção, dando informações sobre aspectos materiais e etapas que se possam reconstituir com comprovação. Mas, no que toca às dificuldades que Camilo comprovadamente insertou no texto, nessas a edição não toca, pois tem pudor em se imiscuir no confidencial entendimento de leitor com autor. Talvez não fosse má ideia, com base no que acabamos de constatar, passar a incluir pequenas notas assistenciais que ajudem o leitor a conhecer a história e o significado das palavras raras e, já agora, a desembrulhar as frases mais convolutas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basto, Cláudio. 1925. «Notas acerca da linguagem de Camillo (Fragmentos)». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 459-496. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Basto, Cláudio. 1927. *A Linguagem de Camilo*. Porto: Edições Maranús.
- Braga, Teófilo. 1925. «A obra de Camillo». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 103-105. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Castelo Branco, Camilo. 1866. *A Queda d'un Anjo*, 1.ª ed. Lisboa: Campos Júnior.
- Castelo Branco, Camilo. 1876. *Curso de Litteratura Portugueza: Continuação e Complemento do Curso de Litteratura Portugueza por José Maria de Andrade Ferreira*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira.
- Castelo Branco, Camilo. 1866. *O Bem e o Mal*, 2.ª ed. Lisboa: Campos Júnior.
- Castelo Branco, Camilo. 2007 [1862]. *Amor de Perdição*. Edição genética e crítica de I. Castro. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2014 [1873-1874]. *O Demónio do Ouro*. Edição crítica de C. Sobral. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2016 [1862]. *Memórias do Cárcere*. Edição crítica de I. Castro e R. Oliveira. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2021 [1880]. *A Corja*. Edição crítica de A. Correia, P. Franco, M. Pereira. Lisboa: INCM.
- Castelo Branco, Camilo. 2023 [1856]. *Carlota Ângela*. Edição crítica de A. Correia e C. Pimenta. Lisboa: INCM.
- Castro, Ivo. 2019. *O Legado de Leite de Vasconcelos na Universidade de Lisboa*. Lisboa: INCM.
- Catálogo da Preciosa Livraria do Eminentíssimo Escriptor Camilo Castelo Branco... 1883. Lisboa: Typographia de Mattos Moreira & Cardosos.
- Cintra, L. F. Lindley. 1971. «Nova Proposta de Classificação dos Dialectos Galego-Portugueses». *Boletim de Filologia* 22: 81-116.
- Figueiredo, Antero de. 1925. «São Miguel de Seide». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 19-32. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Figueiredo, Cândido de. 1922. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 3.ª ed. Lisboa: Portugal-Brasil.
- Jakobson, Roman. 1963. «Linguistique et poétique». *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit.
- Lapa, Manuel Rodrigues. 1959. *Estilística da Língua Portuguesa*, 3.ª ed. Rio de Janeiro: Académica.
- Machado, Luís Saavedra. 1925. «Camilo e a língua portuguesa». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 217-270. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Morais Silva, António de. 1831. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 4.ª ed., vols. I-II. Lisboa: Impressão Regia.
- Nascimento, M. F. Bacelar do. 1984. *Português Fundamental. Vocabulário e Gramática*, vol. I. Lisboa: INIC/CLUL.
- Oliveira, Corrêa de, e Luís Saavedra Machado. 1964. *Textos Portugueses Medievais*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Queirós, Eça de. 2009. *Cartas Públcas*. Edição de A. T. Peixinho. Lisboa: INCM.
- Sabugosa, Conde de. 1925. «Na margem de uma camiliana». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 5-7. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Steiner, George. 1985. «Books in an Age of Post-Literacy». *Publishers Weekly*, 24 de maio.
- Vasconcelos, José Leite de. 1925. «Camillo e a etnografia». In *In Memoriam de Camillo*, dir. Eduardo Abreu e Ventura Abrantes, 127-130. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- Vasconcelos, José Leite de. 1933. *Etnografia Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Verdelho, Telmo. 2003. «O dicionário de Morais Silva e o início da lexicografia moderna». *História da Língua e História da Gramática*, 473-490. Braga: Universidade do Minho/ILCH.
- Verdelho, Telmo, e J. P. Silvestre. 2011. *Corpus Lexicográfico do Português*: <http://clp.dlc.ua.pt/DICIweb/> (acesso em 28 de dezembro de 2023).

«O FOLHETO AINDA ALI ESTÁ NA GAVETA...»: DA INFANTA CAPELISTA AO CARRASCO DE VÍTOR HUGO JOSÉ ALVES

JOÃO PAULO BRAGA*

Em carta endereçada ao mestre e amigo António Feliciano de Castilho, com data de 3 de novembro de 1871, informava Camilo estar ocupado na redação de um novo romance: «Estou escrevendo ás migalhas um romance chamado a *Infanta capellista*. Se vier a lume, será pendurado nos in-folios genealogicos da Casa de Bragança, que Deus guarde, e nos não esperdice a nós» (Castelo Branco 2002, 397-398). Pelo remoque se vê que esse projeto literário era mais uma farpa à Casa de Bragança, representada, à época, no rei D. Luís. Acontece, porém, que *A Infanta Capelista* acabou por não vir a lume.

Na vasta e variada produção literária camiliana, não faltam obras projetadas e não concretizadas, bem como textos cujo título inicialmente pensado foi depois alterado, segundo cedo averiguaram os mais antigos bibliógrafos de Camilo, como Henrique Marques ou Júlio Dias da Costa. *Habent sua fata libelli*. Têm curiosíssimas histórias alguns livros de Camilo. Mas nenhuma tão intrigante como a do livro *A Infanta Capelista*. Não cabe aqui esmiuçar essa história, até porque não dispomos de nenhum dado novo que venha corroborar ou contrariar aquilo que já há muito foi estabelecido por quantos se debruçaram sobre este problema bibliográfico camiliano, desde Henrique Marques (1894, 66-67) a Viale Moutinho (2006, 9-33), passando por Eduardo Sequeira (1916, 21-32), Jaime Brasil (1958) e Alberto Moreira (1963), entre outros.

Como se sabe, em 1872, Camilo deu ordens ao tipógrafo portuense António José da Silva Teixeira, o «Teixeira da Cancela Velha», para que suspendesse o processo de impressão de *A Infanta Capelista* e inutilizasse o que já estava impresso: 3000 exemplares (é o próprio Camilo quem o diz) de 8 folhas (128 páginas in-oitavo). Quatro meses depois, saía dos prelos do editor Ernesto Chardron *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*.

Em epístola dirigida ao dileto amigo José Cardoso Vieira de Castro, que cumpria pena de degredo em Angola, onde haveria de morrer não muito tempo depois, revelava o romancista, a propósito do seu novo trabalho de ficção, *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*: «Aproveitei

* Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos.

grande parte da *Infanta* — tudo que não embarrava pelo trono; mas ainda assim não lhe expongi algumas ironias que me hão de custar injurias dos abjectos que são os cardumes á volta do rei» (Castelo Branco 1994, 541-542).

Segundo essa confidência, boa parte do conteúdo diegético de *A Infanta Capelista* foi re-aproveitado pelo autor na composição de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves. Os motivos que levaram Camilo a inutilizar a primeira dessas novelas, para, passados quatro meses, a reciclar na segunda, estão ligados ao contexto biográfico da sua luta pelo título de visconde, processo moroso, que começara por 1870 e, com avanços e recuos, só terminaria em 1895, em circunstâncias bem clarificadas por Alexandre Cabral (1985, 127-130). Vida e obra são inseparáveis em Camilo, como sabemos. E este é, definitivamente, um problema biobibliográfico camiliano.

Não é esse o escopo deste trabalho, tal como o não são as curiosas circunstâncias em que foi possível resgatar alguns exemplares de *A Infanta Capelista*, a partir dos quais se fizeram edições dessa obra incompleta, «incontestavelmente o livro mais raro de Camilo» (Marques 1984, 66).

O certo é que, graças a isso, é possível cotejar os dois textos, até, obviamente, onde vai *A Infanta Capelista*. Foi o que a Livraria Lello & Irmão proporcionou aos leitores, com uma edição de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, de inícios do século XX, na coleção «Lusitânia», em que, em rodapé, são transcritos integralmente os dois primeiros capítulos de *A Infanta Capelista*, sendo, daí para a frente, apresentadas as variantes. O confronto permite confirmar as afirmações de Camilo na citada carta a Vieira de Castro. O autor, efetivamente, compôs a diegese de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves reutilizando a de *A Infanta Capelista*; por outro lado, atenuou alguns aspetos que faziam desta uma diatribe contra a Casa de Bragança, cujo representante, D. Luís, lhe acabava de recusar o almejado título de visconde.

Fixemos a atenção no primeiro dos aspetos enunciados: a refundição da diegese de *A Infanta Capelista* na diegese de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves. O enredo desta obra centra-se, tal como o daquela, na relação triangular entre D. Maria José de Portugal, filha bastarda de D. Miguel, capelista no primeiro romance e luveira no segundo, Vítor Hugo José Alves, o pretendente por ela rejeitado, e Raul de Baldaque (Epifânio de Baldaque em *A Infanta Capelista*), o pretendente aceite, com quem virá a casar. Daí decorre o programa narrativo de vingança protagonizado por Vítor Hugo José Alves, literato e político de má índole, ao ver-se preferido no coração da infanta. Na dinâmica da narrativa, a essa vingança sucede, como consequência, outra vingança. Raul de Baldaque, que nascera no Brasil, donde viera riquíssimo, tem como amparo na vida, depois da morte do pai, o seu fiel criado mulato, na verdade seu irmão natural, Damião Ravasco. Este, em desagravo da infanta e de seu amo e irmão, assassina barbaramente Vítor Hugo, justificando o epíteto que o autor lhe atribui no título da segunda novela. Como habitualmente procede, Camilo articula o enredo amoroso com acontecimentos históricos contemporâneos. E, assim, temos o exílio de D. Miguel e o apoio que recebia dos seus devotos apoiantes; temos, também, o despertar dos ideais republicanos

em Portugal, de que Vítor Hugo José Alves começa por ser um acérrimo defensor. Esta articulação entre o ficcional e o histórico é, como sabemos, fundamental naquele intuito sempre presente em Camilo de conferir um efeito de veracidade às suas efabulações românicas.

O leitor de Camilo sabe, também, como frequentemente o romancista se serve, declaradamente ou não, de fontes escritas ou orais como base para as suas ficções. Assim foi com *A Sereia*, assim foi com *O Senhor do Paço de Ninães*, assim com o *Amor de Perdição*, etc. Neste caso, um documento impresso foi fundamental como ponto de partida para a efabulação: o folheto *A vilã fidalga ou aventuras e transformações da filha de um moleiro conhecida em Lisboa pela alcunha de D. Mariana Joaquina Franchiosi Rolem Portugal, moradora atualmente na travessa nova de S. Domingos n.º 4, segundo andar*, publicado em Lisboa, em 1840, por Luís Caetano da Rocha.

Esse opúsculo constitui a defesa do autor relativamente a D. Mariana, que lhe imputara a acusação de falsificação da assinatura numa dívida, em consequência de cuja querela judicial foi condenado a prisão. O documento abre com a exposição dos factos, a que se segue em apêndice um dossier documental, com o objetivo de que o público fique a conhecer «o carácter de uma mulher que por vingança e ressentimento se decidiu a perseguir todos os que não coadjuvavam seus astuciosos planos» (Rocha 1840, 5).

Nessa documentação, compendiada e publicada para denegrir o passado de D. Mariana, se diz, entre outras acusações, que esta, que «por impostura se intitula Franchiosi Rolem Portugal», «passou a ser espia de D. Miguel, a quem ia falar um dia sim, outro não, que sempre, e por isso contraiu grande amizade com a Vadre». É acrescentado um testemunho segundo o qual D. Mariana tinha em casa uma menina da qual disse ser sua filha e de D. Miguel, rei naquele tempo.

Foram principalmente esses elementos que Camilo colheu no folheto para a composição da intriga: a protagonista e o seu estatuto de filha bastarda de D. Miguel; o passado escandaloso de sua mãe. A partir daí, efabulou toda a vertente passional da novela, bem como a sua articulação com a vertente histórica: desde logo, o exílio de D. Miguel e o auxílio que, nessas vicissitudes, recebia dos seus fiéis apoiantes em Portugal, a que acrescentou o clima das primeiras manifestações de apoio aos ideais republicanos no nosso país.

O folheto teve, pois, um papel fundamental na *inventio* de *A Infanta Capelista*. Camilo extraiu do folheto a protagonista, em torno da qual arquitetou o enredo. A atribulada história da mãe da infanta, a tal D. Mariana Franchiosi Rolem Portugal, foi, muito à boa maneira de Camilo, relacionada com outra fonte documental: um manuscrito intitulado *Vida de el-rei D. Afonso VI, escrita no ano de 1684*. Como era seu timbre, explorando algumas coincidências, Camilo pretende atestar que D. Mariana era, na verdade, descendente de Afonso VI. Para tal, no capítulo xv de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, intitulado, justamente, «A prole de D. Afonso VI», dá a conhecer o referido manuscrito, antecedendo-o de umas palavras introdutórias que visam naturalizar tão inesperada incursão pelo passado histórico: «Mas quem era Mariana Joaquina Franchiosi Rolem de Portugal? [...] / Vamos derivar a resposta de tão justa curiosidade desde 1661. / Onde isto vai!» (Castelo Branco 2019, 119). É de notar que este

manuscrito haveria Camilo de o editar, com prefácio seu, em 1873. Para reforçar a veracidade da forma como completa os dados sobre o passado de D. Mariana, o autor convoca mais um documento: o conhecido livro *Recordações do ano de 1842*, do príncipe Lichnowsky. Dele traz-lada Camilo um passo cujas reticências lhe permitiram esta articulação:

Em 1842 devia ter D. Mariana de Portugal quarenta anos proximamente, e vivia aí por perto da Praça dos Romulares, com o seu hotel bastante luxuoso ainda, para dignamente hospedar o príncipe Lichnowsky.

Este príncipe viu-a, admirou-lhe as graças, quanto já desluzidas, e então soube que uma linda menina, que ali se via, era filha do príncipe proscrito. Nas suas *Recordações do ano de 1842*, escreveu ele: *Fui recebido na rua de... em uma hospedaria... A dona da casa, uma ci devant bella mulher com ainda clássicos vestígios de depostos encantos, esteve antigamente na posse de ternas relações com D. Miguel. Há mesmo alguém assaz atrevido para chegar a assegurar que existem provas vivas daquela predileção real.* (Castelo Branco 2019, 127)

Alberto Pimentel, no livro *Ninho de Guincho*, dedica um capítulo à forma como Camilo usou o folheto de Luís Caetano na urdidura de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, e desmonta toda esta extração sobre a biografia de D. Mariana:

Diz aí [Camilo], para conduzir a ação da novela, que D. Mariana era a mesma dona da casa de hóspedes, onde o príncipe Lichnowsky se aposentou na rua do Corpo Santo, junto ao Cais do Sodré.

É certo que D. Mariana teve uma hospedaria, mas em outro local: ao pé da Praça da Figueira na rua dos Douradores

A pessoa a quem o príncipe Lichnowsky se refere não se chamava Mariana; era a *Carlota dos pés grandes*, cuja filha, sua e de D. Miguel, foi D. Maria da Assunção de Bragança, que faleceu em Roma no mês de julho de 1897.

Devo ao marquês de Valada, que chegou a conhecer a *Carlota dos pés grandes*, a informação de que ela fora a mãe daquela princesa bastarda, e de que tivera, ao Corpo Santo, a casa de hóspedes onde Lichnowsky se aposentou. (Pimentel 1903, 145)

Seja como for, tal como sublinha o próprio Alberto Pimentel: «Camilo encontrou no folheto de Luiz José da Rocha a mãe e a filha, que introduziu como personagens no romance *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*. A partir daí, efabulou, ou, nas certeiras palavras do mesmo Alberto Pimentel: «Camilo urdiu fantasiosamente, sobre o folheto de Luís Caetano da Rocha, o enredo do *Carrasco de Vítor Hugo José Alves*».

Trata-se de um processo habitual em Camilo, esse de partir de alguns dados factuais para os amplificar por derivação ficcional e por articulação com outros dados, criando uma

diegese que, caucionada pelos dados documentados, ganha, no todo, como por metonímia, um ar de verdade, sempre apregoado pelo narrador (Castro 1991, 251-270).

Vários são os casos em que Camilo faz preceder as suas ficções de narrativas nas quais representa as circunstâncias em que acedeu aos dados diegéticos, sejam testemunhos orais, sejam escritos, o que, afinal, constitui figurações do velho *topos* do «manuscrito encontrado». Não é o que sucede em *A Infanta Capelista*. Aqui, tal como em *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, o narrador representa-se, sim, nos capítulos iniciais, na primeira pessoa, como autor, chegando a interagir com a própria protagonista. Nada, porém, nos diz acerca das circunstâncias em que obteve conhecimento do tal folheto de Luís Caetano da Rocha.

Acontece, no entanto, que o folheto é citado no corpo do texto, se bem que não o seja, diretamente, com o intuito de confirmar a paternidade de D. Miguel relativamente a D. Maria José de Portugal. Quer isto dizer que se impõe distinguir entre a função que o opúsculo de Luís Caetano da Rocha teve na *inventio* da narrativa e a função que tem na sua *dispositio*. Ou seja: por um lado, o documento foi fundamental na génese da narrativa, como já demonstrámos; por outro lado, o documento é integrado na dinâmica da narrativa, sem deixar de exercer, indiretamente, uma função, digamos, discursiva, de atestaçao da veracidade das bases da intriga. A sua indireta função discursiva é indissociável da sua direta função diegética, como objeto importado do mundo real para a ficção.

Com efeito, Camilo imaginou que Vítor Hugo José Alves mandou fazer uma reedição anotada do folheto, cedido por sua mãe, que o guardava numa gaveta, com a intenção de se vingar do desprezo com que foi tratado por D. Maria José, que o preteriu em favor de Raul Baldaque. É no capítulo XIV de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, justamente intitulado «A vingança», que o narrador cita o folheto («Tenho à vista o folheto que Rosenda Picoa entregou ao filho, feito o pacto de vingança»; Castelo Branco 2019, 112), para resumir e comentar o seu conteúdo, fazendo algumas transcrições, concluindo: «Eis muito compensada a substância do opúsculo que D. Rosenda entregou ao filho» (116). Logo de seguida, explicita a motivação vingadora e difamatória de Vítor Hugo: «Vítor Hugo empeçonhou a segunda edição do libelo com prefácio e notas, para fazer bem sensível que a filha de Mariana era a logrativa luveira da Rua Nova da Palma, feita por obra e graça dos seus olhos feiticeiros condessa de Baldaque».

Ao folheto é, pois, cometida uma função narrativa. Trata-se de uma «função cardinal», consequência de uma ação e causa de outra: a vingança de Damião Damasco, o carrasco de Vítor Hugo José Alves:

Nesse folheto havia uma nota em que se dizia que o conde de Baldaque casara com uma aventureira. Se o Sr. conde casasse com uma mulher perdida, eu não o vingaria, por entender que era justo o castigo; mas como eu sei que V. Ex.^a era uma senhora honesta, entendi que devia cortar a cabeça donde saíram os insultos a V. Ex.^a e a um homem que

me chamou irmão. Não tenho mais que dizer. Cá levo a cabeça para lhe dar honrosa sepultura nos esgotos de Marselha. (140-141)

Objeto do mundo real, o folheto, que esteve na base da *inventio* da narrativa é integrado no enredo, na *dispositio* da narrativa ou na diegese. A um primeiro grau de ficcionalização sucede um segundo grau, com a sua reedição como meio de vingança.

Notemos que esse capítulo XIV de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, em que o narrador faz transcrições do folheto, ocorre muito à frente do ponto em que a impressão do texto de *A Infanta Capelista* parou. Não há como acarrear as duas versões, a partir do meio do capítulo X de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves. Tal circunstância permite especular se o desenvolvimento e desfecho da intriga seriam ou não idênticos nas duas novelas. «Teria a *Infanta Capelista* o mesmo entrecho e desfecho inverosímil do *Carrasco*?», interroga-se Gustavo d'Ávila Perez, num breve artigo sobre esta questão bibliográfica (1963, 4). Alexandre Cabral propõe a considerar que não, sugerindo a hipótese de:

a narrativa dos amores de Raúl Baldaque com Maria José de Portugal ter sofrido uma orientação diferente, em relação ao esquema original d'A *Infanta*. De facto, o caso amoroso do conde de Baldaque com a bastarda de D. Miguel concretiza-se e desenrola-se a partir do capítulo deixado inconcluso na *Infanta Capelista*. (Cabral 1985, 131)

Ora, a análise da forma como o folheto é integrado na diegese de *A Infanta Capelista* parece infirmar essa hipótese e apontar, pelo contrário, para que o desenlace de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves seja idêntico ao que teria na primeira novela.

Se não, vejamos. No final do capítulo III de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, num diálogo entre a mãe e a tia de Vítor Hugo, a propósito de D. Maria José recusar a corte deste, ocorre a primeira referência ao folheto. E é já com uma intenção de vingança:

- Ela não quer casar com o nosso Vítor... Tu verás... Enfeita-se para o primo duque de Cadaval provavelmente... Ora queira Deus que eu não venha a pôr-lhe a calva à mostra... O folheto ainda ali está na gaveta...
- Ó mulher! — acudiu Eufémia — não me fales no folheto, que já foi a causa da morte de D. Mariana! Tu bem sabes que tudo que aí escreveram é falso... Não metas a tua alma no inferno! Deixa-a lá casar com quem ela quiser. (Castelo Branco 2019, 37)

O narrador sublinha o carácter proléptico desta referência no enredo, através de um comentário reticente, para espicaçar a expectativa do leitor: «Ora este folheto... / A seu tempo».

Esse mesmo lanço, com pequenas variantes, fecha o capítulo v de *A Infanta Capelista*:

— Ela não quer casar com Vítor... Enfeita-se para o primo Cadaval naturalmente... Ora queira Deus que eu não venha a pôr-lhe a calva à mostra... O folheto ainda ali está na gaveta...

Ora este folheto...

A seu tempo. (Castelo Branco 1987, 1231)

É de presumir, pois, que na *inventio* desta primeira novela já estivesse programada a vingança de Vítor Hugo por meio da reedição do folheto, tal como estava programado que o narrador iria, mais à frente, apresentar e comentar essa fonte, nos termos em que o faz na segunda novela.

Mais: assim sendo, estaria já planificada, consequentemente, a vingança de Damião Ravasco sobre a vingança de Vítor Hugo, em desagravo da ofensa caluniosa que o folheto representava para a pessoa de D. Maria José e de seu amo e irmão. Mais, ainda: não só tudo em *A Infanta Capelista* aponta para a vingança de Damião, como antecipa a forma bárbara como foi executada, o tal «desfecho inverosímil», segundo Gustavo d'Ávila Perez (1963, 4). É uma daquelas cenas de crime truculento, em que Camilo demonstra o seu magistral realismo, servido por um vocabulário hiperexpressivo e por um domínio estilístico que tornam memoráveis ao leitor esses trechos:

O mulato remessou-lhe um joelho ao ventre, e disse-lhe num rouquejar de voz, mudada em bramido pela ferocidade da ira:

— Hás de saber quem sou, perverso ladrão! Sou o preto do conde de Baldaque. Dá-me seis tiros na cabeça antes que eu te corte a tua. Um já cá o tenho no rosto; se morrer dele, perdoa-te.

À última palavra vociferou ele um ríspido regougo, coisa parecida ao soturno urrar da fera; e, no mesmo ato, arrancou da navalha espanhola já aberta entre a manga da jaleca e o braço, e cravou-lha através da garganta.

Era cadáver o insultador da condessa de Baldaque; mas o leão não desenterrara os grifos aduncos das carnes do tigre morto.

A cólera recrudescia ao compasso da dor atroz que lhe sangrava na cara. Levou a mão ao olho direito, e retirou-a empapada em sangue e humores. Receou morrer, e este medo dava-lhe vertigens, e um raivar de demónio, cada vez que o sangue borbotando lhe tolhia a vista.

Talvez que a vingança ficasse aquém das raias da barbaridade, se Vítor o não houvesse ferido mortalmente, como ele supunha. Travou dos cabelos ao cadáver, e correu-lhe à volta do pescoço repetidos golpes até o degolar. Atirou para dentro da sege a cabeça, e deixou o restante no chão ensopado da sangueira. (Castelo Branco 2019, 138-139)

Ora, toda esta crueldade de Damião não se pode dizer que seja completa surpresa. Na verdade, o narrador já disseminara no texto indícios que tendem a naturalizá-la. Repare-se na etopeia da personagem que o narrador apresenta no capítulo IX de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, intitulado «Damião Ravasco», preenchida com resumos de episódios analépticos exemplificativos no uso brutal da força física:

Em Damião Ravasco, ao passo que a esforçada musculatura se alargava com proporções agigantadas, parecia que as potências da alma lhe eram deprimidas pelo peso da matéria. Os condiscípulos não ousavam motejar-lhe a rudeza, desde que ele, em polémicas gramaticais, abusando dos preceitos mais vulgares da camaradagem literária, respondia com socos ou marradas aos argumentos dos adversários, indignidade que ainda não vimos praticada em outra parte, senão no parlamento português. (79)

Não há como não ver nestas informações um indício do comportamento da personagem como reação à ação vingativa de Vítor Hugo. Acontece que este passo ainda pode ser lido, *ipsis verbis*, em *A Infanta Capelista*, no capítulo x — mais um sinal de que o comportamento de Damião haveria de ser semelhante ao que teve no desfecho de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves.

Outro passo com evidente valor indicial é este, nos mesmos capítulos das duas obras, em que o narrador insiste no carácter impulsivo e truculento de Damião Ravasco:

A propensão do mulato não era das que menos se prestam a irritar as sanhas das índoas brigosas. A parçaria com homens de cavalharia, de natural bulhentos, muitas vezes o pôs no gume do perigo, e outras tantas lhe deu admiráveis triunfos de pugilato, quando não era a navalha que empurrava os adversários para o hospital. A polícia, inquietada e nem sempre respeitada pelo valentão, quis prendê-lo em cumprimento duma pronúncia por crime de tentativa de morte nas pessoas de dous negros que haviam maltratado na chácara Raúl de Baldaque, em ocasião que este se comprazia frechando-os com alfinetes desempolgados do arco, sob pretexto de ensaiar-se para Guilherme Tell. (80)

E até a vocação do mulato para boleiro, pormenor que virá a ser decisivo no *modus operandi* da vingança, já o narrador o sublinhara muito cedo, no tal capítulo IX de *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, exatamente como no capítulo x de *A Infanta Capelista*: «Interrogado sobre o modo de vida que melhor quadrava ao seu génio, o rapaz, que então contava dezoito anos, respondeu que o seu gosto era ser boleiro; e acrescentou que tarde ou cedo o havia de ser, porque ninguém fugia à sua estrela» (79).

Voltemos ao folheto. O autor, no final da exposição dos factos, e antes de anexar a documentação de prova, lança um repto aos romancistas:

Talvez que ainda uma pena hábil se sirva destes documentos para compor uma novela, dando-lhe o título que eu dei a este folheto, a qual mostrará que no mundo muitas vezes o plebeu se atavia com as galas da nobreza, o vício se encobre com a capa da virtude, e que nem tudo é o que parece. (Rocha 1840, 5)

A despeito de Camilo comentar com desdém esse desafio («Examinemo-los sucintamente, bem longe de os sujeitarmos com a importância que o foliculário lhes dava»; Castelo Branco 2019, 113), na verdade, deu a esses apontamentos a importância de os tomar como base para a diegese de *A Infanta Capelista*. Inutilizada esta por ordens suas, não só guardou na gaveta o folheto, como toda a novela, para os reutilizar em *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*. Tal como procuramos demonstrar, o cotejo possível entre os dois textos permite comprovar a sua proximidade, confirmada, aliás, pelo próprio Camilo naquela carta a Vieira de Castro. Mas a parte conhecida de *A Infanta Capelista*, carregada de elementos indiciais sobre o desenvolvimento e desfecho da intriga, totalmente coincidentes com os de *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, permite presumir que, efetivamente, esta não é mais do que aquela novela, com outro título, um título mais «remático», mais apelativo do ponto de vista do interesse do leitor pela intriga, mas menos «escandaloso», no objetivo assumido pelo romancista de se vingar da Casa de Bragança. *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves* remete para a história de uma vingança que é reação a outra vingança, a qual se baseou num folheto que, na realidade, foi também um ato de vingança, tudo para servir outra vingança: a do romancista.

O Carrasco de Vítor Hugo José Alves é, afinal, um capítulo do romance de um romance do romancista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brasil, Jaime. 1958. *O Caso de A Infanta Capelista* de Camilo Castelo Branco. Porto: Livraria Galaica.
- Cabral, Alexandre. 1985. *Subsídios para uma Interpretação da Novelística Camiliana*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castelo Branco, Camilo. 1987 [1872]. *A Infanta Capelista*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. vi, 1209-1281. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1994. *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. xvii. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 2002. *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. xviii. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 2019 [1872]. *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*. In *Obras de Camilo Castelo Branco*. Fixação de texto de Sérgio Guimarães de Sousa e João Paulo Braga, prefácio de Inês Pedrosa, vol. iv, 15-142. Lisboa: Glaciar.

- Castro, Aníbal Pinto de. 1991. «Da realidade à ficção na novela camiliana». In *Camilo: Evocações e Juízos: Antologia de Ensaios*, organizado por Abel Barros Baptista, 251-270. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.
- Marques, Henrique. 1894. *Bibliographia Camilliana*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira – Editor.
- Moreira, Alberto. 1963. *Camilo... desde «A Infanta Capelista» ao «Carrasco de Vítor Hugo José Alves» na Obsessão pela Coroa de Visconde*. Porto: s. ed.
- Moutinho, José Viale. 2006. «Crónica de um livro queimado: A infanta capelista». In *Quinteto Camiliano*, 9-33. Porto: Arca das Letras.
- Perez, Gustavo d'Ávila. 1963. «Os romances de Camilo 'A infanta capelista' e 'O carrasco de Vítor Hugo José Alves'». *Gazeta literária*, janeiro-fevereiro: 4.
- Pimentel, Alberto. 1903. «Vilã e fidalga». In *Ninho de Guincho*, 144-152. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Rocha, Luís Caetano da. 1840. *A vilã fidalga ou aventuras e transformações da filha de um moleiro conhecida em Lisboa pela alcunha de D. Mariana Joaquina Franchiosi Rolem Portugal, moradora na travessa nova de S. Domingos n.º 4 segundo andar*. Lisboa: Tipografia Portuense.
- Sequeira, Eduardo. 1916. «A infanta capelista». *Camiliana* 1: 21-32.

NOTAS DE UMA «SINFONIA OFFENBACHIANA»: REFLEXÕES EM TORNO DE CAMILO CASTELO BRANCO, A ÓPERA E A OPERETA EM PORTUGAL*

JORGE VICENTE VALENTIM**

A música no século XIX português é o S. Carlos e as igrejas. Em S. Carlos ópera italiana e a urdidura de todas as intrigas, o planear de todas as quedas ministeriais, o encontro de todos os personagens dos escândalos lisboetas — os escândalos de que se fala em todo o país.

[José Blanc de Portugal, «Relance sobre a música no século XIX português, com ocasionais referências à música em *Os Maias* de Eça de Queirós», *Atlântico*, 1947]

Acabo de reler toda a sua obra. Quanto, no artista e no escritor, o talento tem de maleável, de voluntarioso e de grande — a ironia na sua expansão facetada e cortante, o estilo na elástica elegância nervosa dos seus moldes plásticos, e a observação no seu processo tenaz de análise e de crítica —, tudo nos seus livros se encontra, a mãos plenas, como uma opulência que deslumbra.

[Fialho de Almeida, dedicatória a Camilo Castelo Branco em *Contos*]

A História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais dá fôlego para dezessete volumes compactos, bons, de uma profunda compreensão da sociedade decadente. Os capítulos inclusos neste volume são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e birimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas.

[Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*, 11]

Num volume em que se celebra a figura tutelar de Camilo Castelo Branco como um dos grandes autores do século XIX português, nada mais justo que trazer à cena, para iniciar as minhas reflexões, a voz laudatória de Fialho de Almeida na dedicatória ao artista de São Miguel de Seide, em sua obra *Contos*, publicada em 1881. Nesta, o autor de *A Ruiva* declara sua

* Este texto foi originalmente apresentado como uma comunicação no Colóquio «Poesia e Música», na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 2016. Em virtude de sua publicação muito tardia (os *Anais* só saíram em 2023), e apesar do meu pedido de exclusão do mesmo, somente depois de já ter readequado para o evento em Sintra, em 2022, é que soube que o mesmo já teria sido editado. Apesar deste contratempo, decidi republicá-lo com algumas pequenas, mas significativas, alterações, e com um título que acredito estar aqui muito mais adequado para a abordagem proposta. Quero com isto dizer que esta versão constitui a versão definitiva da minha leitura da opereta em Camilo Castelo Branco.

** UFSCar/CNPq — Professor Titular.

gratidão ao amigo por aquilo que aprendera na leitura dos livros de sua autoria e, sobretudo, reconhece a superioridade artística de Camilo.

Não quero, aqui, entrar no mérito da questão se haveria, realmente, uma hierarquia qualitativa entre os dois escritores. Interessa-me mais perceber, já na fala de Fialho, a relevância de Camilo Castelo Branco entre os seus contemporâneos (e sucedâneos) e a convivência que este teve com a vida cultural e artística de sua época, traço detectável, aliás, naquela refinada «observação no seu processo tenaz de análise e de crítica» (Almeida 1971, v), conforme sublinha o autor de *Contos*. Se as dedicatórias e os olhares críticos atestam essa sintonia, não menos as polêmicas em que se viu envolvido e os recursos intertextuais deflagrados ao longo de suas obras com outros nomes do contexto oitocentista reiteram a sua intervenção epocal¹.

É sobre este último aspecto — a relação intertextual da ficção de Camilo Castelo Branco com uma ocorrência cultural e musical específica de sua época (a ópera) — que me interessa investigar, tomando como ponto de partida das minhas reflexões os romances *Eusébio Macário* e *A Corja*, sobretudo este último, lançados, respectivamente, em 1879 e 1880, época, aliás, em que Camilo era já um ficcionista experiente, tendo produzido obras que o colocariam definitivamente no panteão da literatura oitocentista portuguesa — *Amor de Perdição* (1862), *Amor de Salvação* (1864) e *Novelas do Minho* (1875-77); daí que o aparecimento das obras subsequentes a partir do final da década de 1870 não tivesse deixado de causar um certo espanto aos seus leitores, em virtude do nítido distanciamento que elas estabeleciam com o modelo das novelas passionais.

A fortuna crítica de Camilo Castelo Branco sublinha em diversos momentos esta diferença no tratamento de temas, aspectos genológicos, efábulaçāo de personagens, representação de espaços e tempos e elaboração do discurso narrativo. No seu incontornável estudo sobre a novela camiliana, Jacinto do Prado Coelho, por exemplo, chama a atenção para essas duas obras como aquelas em que a experiência de um «naturalismo parodiado» (Coelho 1983, 142) acabou por imprimir uma aventura pelo romance realista-naturalista sob o signo do fragmentário e do postizo. Posição um pouco diferente tem Óscar Lopes, que reivindica para esses dois textos uma tendência particular do autor, já prenunciada em obras anteriores:

Sabe-se que, a partir de certa fase da sua carreira, Camilo alterna entre a novelaissional e a novela em que escancara motivações sórdidas, de satisfação digestiva ou

1 São bem conhecidas as polêmicas travadas por Camilo Castelo Branco. Duas chamam particularmente a atenção, sobretudo se levada em conta a sua preocupação em estar sintonizado com as questões do seu tempo. A primeira, com Carlos de Laet, sublinhava o embate entre «os prosélitos do Romantismo e os defensores do Realismo, isto é, entre o conservadorismo da ordem estabelecida e o espírito inovador da Ideia Nova» (Cabral *apud* Castelo Branco 1979, 48-49), mostrando as principais tendências estéticas que circulavam em Portugal. E a segunda, em 1881, com Alexandre da Conceição, envolvia a acusação deste sobre Camilo como um escritor «velho romântico, católico e quinhentista» (58), ao que o autor de *Amor de Perdição* prontamente respondeu, com seu peculiar estilo irônico. É de se destacar que estas duas polêmicas são deflagradas exatamente no ano de publicação de *Eusébio Macário* (1879) e um ano depois de *A Corja* (1880).

sumariamente sexual, de dinheiro, posição social e influência. Pode dizer-se que o diptico *Eusébio Macário e Corja* (1879-1880) são, sob este aspecto, a organização final que já, por exemplo, se verifica em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863). (Lopes 1984, 59)

Isabel Pires de Lima (1992), por sua vez, chama a atenção para uma espécie de progressão entre os dois textos, na medida em que do personagem título, do patriarca vetusto (em *Eusébio Macário*), o leitor depara-se com uma profusão de personagens que vão construindo pequenas células, denominadas de «corja» (a dos Macários, a dos religiosos, a das mulheres, a dos «brasileiros»). Para a ensaísta, esta artimanha do autor, de sair de uma projeção individual para uma amplitude coletiva e totalizante, seria uma das formas perceptíveis de construir não um romance realista-naturalista, mas uma paródia dele.

Já Alexandre Cabral vê nos dois títulos de 1879 e 1880 a «ruptura inesperada com o tradicional universo novelístico camiliano» (Cabral 1989, 261), a concretização de um desfile de personagens singulares, criados pela pena de Camilo, onde a «corrupção de costumes [...] atinge e destrói o cerne das almas e das instituições» (Cabral 1985, 141). É, portanto, dentro de um clima de impunidade e de ambientes onde prevalecem «a cupidez, a luxúria, o deboche» que o ensaísta português comprehende a natureza destes «romances facetos», como os designou o próprio autor de *A Corja*².

Peço licença, aqui, para me desviar um pouco da leitura moralmente severa e rigorosa que faz Alexandre Cabral³, no sentido de eu não perceber *Eusébio Macário* e *A Corja* como títulos que «baptizam em concreto a fase de declínio de C. C. B. como romancista» (Cabral 1989, 261), ou ainda como obras que fazem o seu autor entrar «na sua decadência: uma corrupção, um deboche, uma amoralidade generalizados» (Cabral 1985, 140). No lugar deste Camilo decadente e em vertiginosa queda, gosto de pensar num Camilo maduro, num «escritor experimentado e manhososo» (Lima 1992, 137), dirá Isabel Pires de Lima, de mãos seguras no bordado da escrita, já devidamente sintonizado com as técnicas compostionais do campo da ficção e do teatro. Até porque, se realmente tais obras apontam uma produção em fase de declínio, como explicar o aparecimento de *A Brasileira de Prazins* (1882) e *Vulcões de Lama* (1886)? Neste sentido, prefiro as leituras que fazem Jacinto do Prado Coelho (1982-83) e Isabel Pires de Lima (1992), sobretudo, quando chamam a atenção para os resultados positivos

² A designação é dada pelo próprio Camilo Castelo Branco, que, segundo Alexandre Cabral, «na época (e mesmo depois) considerou-se a série dos 'romances facetos' como uma atrevida (e genial) incursão de Camilo na área do realismo. [...] A verdade, porém, é outra: os 'romances facetos' — só posteriormente, devido ao êxito editorial, o autor passaria a chamar-lhes 'romances realistas' — serviram a Camilo para prosseguir na guerrilha contra os inovadores e as idéias que propalavam: o republicanismo, a libertação da mulher, em suma, uma nova concepção das regras sociais» (Cabral 1989, 261)

³ A nossa proposta de leitura não põe em xeque o excelente trabalho do pesquisador português. Mas é de se estranhar que, num trabalho tão atento, verbetes como «opereta» e «Offenbach» nem sequer apareçam no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, de Alexandre Cabral (1989).

que a experiência de Camilo em observar e apreender os novos estilos ficcionais em voga na sua época conseguiu dar à luz nas duas obras em estudo. É, portanto, muito feliz a conclusão do mestre português quando afirma que «o *Eusébio Macário* e *A Corja* não são, de modo nenhum, obras menores, de significado tão-só circunstancial, e em que apenas se aproveitem dois ou três trechos de antologia» (Coelho 1983, 162).

Se em torno dessas duas obras paira a questão se seriam ou não paródias do romance realista-naturalista, conforme sublinharam Jacinto do Prado Coelho (1983) e Isabel Pires de Lima (1992)⁴, realçando aquele caráter de ambiguidade tão caro à estética ficcional camiliana, conforme também apontaram Carlos Reis e Maria Natividade Pires (1999)⁵, e evidenciando a importância que esses dois títulos têm dentro da produção novelística do autor de São Miguel de Seide, vou atrever-me a tentar apontar mais uma possibilidade dentro daquele estilo «plástico, sensual» (Coelho 1983, 154) e policromático, na feliz expressão de Jacinto do Prado Coelho, qual seja a relação de Camilo Castelo Branco com o mundo musical da opereta e a sua introdução em Portugal.

Reconhecida como um gênero musical derivado dos grandes espetáculos, a opereta distingue-se de sua célebre genitora — a ópera — por trazer a cena assuntos costumeiramente «jocosos, humorísticos, frívolos e, às vezes, grotescos» (Brenet 1976, 381), com uma linguagem musical que alternava trechos cantados com declamados. Também diferencia-se da ópera bufa italiana — de «arbitraria comicidade que, às vezes, invadia o terreno do grotesco», segundo Joaquín Zamacois (1997, 91) — por não se valer dos recitativos acompanhados pelo cravo, e da ópera cômica francesa, apesar de ser derivada desta «tanto pela parte cantada quanto pela bailada» (134), por acentuar exacerbadamente o seu caráter hedonista, além do aspecto paródico claramente instituído em relação ao estilo em voga na época do seu surgimento: a *Grand Opéra* e o seu epígonos em Giacomo Meyerbeer⁶.

4 No seu ensaio sobre as duas obras em estudo, Isabel Pires de Lima defende a ideia de que não se pode pensar as duas obras como autenticamente adeptas às prerrogativas realista-naturalistas, posto que existe uma confusão «em que público e crítica se têm deixado envolver quanto à classificação de *Eusébio Macário* e *A Corja* como *pastiche*s ou paródias do Naturalismo, quando não como verdadeiros romances realista-naturalistas» (Lima 1992, 121). Sobre este aspecto, a pesquisadora portuguesa ainda acentua que «sectores houve que aliceram *Eusébio Macário* e depois *A Corja* como se de verdadeiros romances naturalistas se tratasse» (126). Antes dela, Jacinto do Prado Coelho (1983) já havia sublinhado os aspectos do *pastiche*, da *charge* e da caricatura presentes nos processos de efabulação das tramas camilianas.

5 Sobre a ambiguidade no autor d'*A Corja*, os ensaístas afirmam: «A estética de Camilo é uma estética de ambiguidade, não só por esta adesão/repúdio do romantismo que se manifesta de forma mais ou menos explícita mas por uma série de outros processos formais, estilísticos, discursivos» (Reis e Pires 1999, 218).

6 Joaquín Zamacois chama a atenção para a ópera bufa de tradição italiana, como uma obra de «assunto jocoso e, às vezes, grotesco, com uma música de iguais características» (Zamacois 1982, 245). Apesar de não definir o que seria uma música de aspectos igualmente jocosos e grotescos, o musicólogo chileno aponta *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, como grande modelo deste gênero. Com este exemplo, o pesquisador deixa clara a diferença entre este tipo de ópera e a ópera cômica francesa, posto que a primeira opta pelos recitativos cantados acompanhados por instrumento(s), enquanto a segunda «alterna a música e o diálogo», além do fato de sua nomenclatura não atingir necessariamente o caráter da trama. Neste sentido, Zamacois alerta para a

Ora, Camilo Castelo Branco, sendo «uma velha, sabida e genial raposa» (Lima 1992, 138), um homem enraizado no século XIX e sintonizado com as principais tendências estéticas do seu tempo, já com uma significativa experiência no teatro⁷, atento à produção cultural de sua época e reconhecidamente um escritor profissional, ou seja, um autor que vivia — ainda que precariamente — com o fruto do seu trabalho criador, não me parece incoerente pensar que este mesmo Camilo não estaria a par da vida artística portuguesa e, consequentemente, das apresentações teatrais e dos principais espetáculos nos palcos portugueses. Este olhar camiliano atento às práticas teatrais pode ser verificado, por exemplo, em algumas situações de *Eusébio Macário*, como acontece na cena de casamento de Custódia: «Assim trajada, a filha de Macário tinha muito que invejar à camponesa de garibáldi vermelho, com a camisa tufada na cintura. Parecia uma rainha das velhas comédias, do *Ataxerxes, rei da Pérsia*, a Inês na cena da coroação» (Castelo Branco 1991, 90). E também é preciso reconhecer que, para além das fontes intertextuais shakespeareanas já apontadas pela crítica na efábula de *Amor de Perdição* (Coelho 1982; Lawton 1964; Vecchi 1998), por exemplo, existem outros ecos dialógicos oriundos do universo operístico que também ressoam pelas páginas da trama amorosa trágica de Simão e Teresa.

Vejamos. Em 1862, quando Camilo publica a novela *passional* escrita nos seus anos de prisão, já fazia quase 30 anos do sucesso incontestado da ópera de Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*. Estreada no Teatro de São Carlos, em 1838 (baseada no romance de Walter Scott, *A Noiva de Lammermoor*)⁸, a obra do compositor italiano trazia a história trágica de Lucia e Edgardo, filhos de famílias inimigas que sucumbem à morte diante da impossibilidade de sua união. Se realmente Camilo possuía uma erudição «pasmosa e variadíssima» e uma «força de investigação — admirável e intensíssima» (Coelho 1987, 105), como atestara

existência de muitas óperas cômicas que «não têm nada de cômico». Aqui, porém, fica difícil entender esta designação, já que o ensaísta não cita e não especifica quais óperas se enquadrariam nesta última condição. Ainda assim, a diferença entre a utilização do diálogo recitado e cantado pelos italianos e do declamado e dialogado pelos franceses vale como uma boa distinção. Já sobre o caráter paródico da opereta com a Grande Ópera e com Meyerbeer, Mário Vieira de Carvalho aponta o diálogo das obras de Jacques Offenbach com o romance de Eça de Queirós da seguinte forma: «Um aspecto do paralelismo [de Eça de Queirós] com Offenbach que salta imediatamente à vista é a paródia: onde um toma como objecto da paródia Meyerbeer e o Grand Opéra, o outro toma a literatura romântica. A retórica sentimental no discurso quotidiano e na arte é, em ambos, levada ao absurdo» (Carvalho 1999, 66).

⁷ Quando publica *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), Camilo já havia publicado os seguintes textos dramáticos: *Agostinho de Ceuta* (1847), *O Marquês de Torres Novas* (1849), *Justiça* (1856), *Espinhas e Flores* (1857), *Purgatório e Paraíso* (1857), *Abençoadas Lágrimas* (1861), *O Morgado de Fafe em Lisboa* (1861), *Poesia ou Dinheiro?* (1862), *O Último Acto* (1862), *O Morgado de Fafe Amoroso* (1865), *O Condenado* (1870) e *Teatro Cómico* (1870). Ou seja, ainda que a experiência teatral ocupe um lugar secundário em relação ao trabalho novelístico, «a verdade é que nunca o autor d'A corja; se alheou da criação dramática, através da qual exprimiu, assumindo-as umas vezes e desmitificando-as outras, certas contradições da sociedade sua contemporânea e exorcismou os fantasmas do seu espírito atormentado, numa espécie de catarse pessoal» (Rebelo 1991, 104).

⁸ A informação sobre a entrada e as apresentações dessa ópera em Portugal é de Mário Vieira de Carvalho (1993), no seu apurado estudo sobre o Teatro de São Carlos.

Trindade Coelho em 1887, gosto de pensar que o autor português poderia ter conhecimento da referida ópera, não só antes da época de criação de sua novela *passional*, mas também depois dela, já que a mesma aparece citada verbalmente no romance *A Corja*.

Mas a relação de Camilo com a ópera não se esgota aí, e vale lembrar que, depois de sua morte, Henrique Lopes de Mendonça seria o libretista da ópera *A Serrana*, composta por Alfredo Keil, em 1899, baseada na novela *Como ela o Amava* (de *Noites de Lamego*, 1863). Daí a minha apostila em não se cair na ingenuidade de que Camilo passaria de forma ilesa a um gênero artístico-musical que predominava no mundo das artes no século XIX e que entrava em Portugal com pompa e circunstância⁹.

Mário Vieira de Carvalho atesta que, em 1868, a opereta se estabelece definitivamente nos palcos portugueses, através da encenação das obras de Jacques Offenbach (1819-80): *A Grã-Duquesa de Gérolstein* (no Teatro do Príncipe Real, atualmente conhecido como Teatro Apolo), *As Georgianas* (Teatro Ginásio) e *O Barba-Azul* (Salão da Trindade). Executadas em língua portuguesa, ao contrário dos espetáculos operísticos cantados em italiano pelas companhias musicais no Teatro de São Carlos, com performances sedutoras ao grande público, as operetas de Offenbach ganharam uma repercussão imediata em Portugal, sobretudo porque, conforme elucidada José-Augusto França, a plateia não se alheava do «lado político deste fenômeno, pois o espectador era levado a procurar na fantasia livre de Offenbach uma crítica estreitamente aplicada a situações nacionais — tanto mais que as obras eram cantadas em português» (França 1999, 394).

Até mesmo Eça de Queirós (2006), que, em romances como *A Capital*, defendera o *bel canto* como a Grande Arte, em detrimento das apresentações de qualidade questionável que se faziam em palcos fora do eixo do Teatro de São Carlos, quase todos numa língua portuguesa ganida, rende-se à genialidade do compositor franco-germânico, defendendo-o abertamente em uma de suas *As Farpas*, em março de 1871:

Não, dramaturgos amigos, não compreendestes Offenbach! Offenbach é maior que vós todos. Ele tem uma filosofia, vós não tendes uma ideia; ele tem uma crítica, vós nem tendes uma gramática! Quem, como ele, bateu em brecha todos os preconceitos do seu tempo? Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Vós, com a vossa severidade, não tendes feito um único serviço

⁹ Eugen Weber, de maneira muito perspicaz, argumenta que «Assim como uma história do século XX seria incompleta sem uma referência ao cinema e à televisão, uma discussão sobre o final do século XIX seria deficiente, se lançasse apenas um rápido olhar à mais popular e difundida de todas as artes» (Weber 1988, 195). E isto não se circunscreve exclusivamente ao *fin-de-siècle* francês, visto que, segundo José Blanc de Portugal, «A música no século XIX português é o S. Carlos e as igrejas. Em S. Carlos ópera italiana e a urdida de todas as intrigas, o planejar de todas as quedas ministeriais, o encontro de todos os personagens dos escândalos lisboetas — os escândalos de que se fala em todo o país» (Portugal 1947, 62).

ao bom senso, à justiça, à moral. Tendes só feito sono! E ele? o militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixeza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo revolveu, tudo abalou num *couplet* fulgorante! Não, alta burguesia, não fizeste bem em o aplaudir e em o proteger. Julgaste encontrar nele um passatempo, encontraste uma condenação. A sua música é a tua caricatura. Tão mal alumiados são os teatros, tão estreita a vossa penetração, que vos não reconhecestes um por um naquela galeria ruidosa dos medíocres do tempo? Não é o *Rei Bobeche* a fantasmagoria cantada da vossa realeza? Não é *Calchas*, da *Bela Helena*, a mascarada pagã do vosso clero? Não é o general *Bum* a personificação ruidosa da vossa estratégia de salão? Não é o barão *Grog* a grotesca *pochade* da vossa diplomacia? Não é o trio da conspiração a fotografia em *couplets* das vossas intrigas ministeriais? Não é toda a *Grã-Duquesa a charge* implacável dos vossos exércitos permanentes?

Vós ristes perdidamente de todas aquelas criações facetas? Pois da vossa realeza, da vossa diplomacia, do vosso exército, das vossas intrigas, dos vossos cortesãos vos ristes. E convosco riu-se todo o mundo, *clero, nobreza e povo*.

Sim, Offenbach, com a tua mão espirituosa, deste nesta burguesia oficial – uma bofetada? Não! Uma palmada na pança, ao alegre compasso dos cancãs, numa gargalhada europeia!

Offenbach é uma filosofia cantada. (Queirós e Ortigão 2004, 28-29; grifo meu)

Ora, uma expressão que chama logo a atenção do leitor atento é a utilizada por Eça para caracterizar as personagens de Offenbach: «criações facetas» (29; grifo meu). E, por mais comum que o termo possa parecer para a época, uma interrogação torna-se inevitável, visto que é com esta mesma terminologia que Camilo caracteriza as suas novelas de 1879 e 1880. Será, portanto, por acaso e ingenuamente que o autor de *Eusébio Macário* e *A Corja* assim as teria designado? Considero esta possibilidade muito pouco provável, sobretudo se levados em causa aquela «veia cómica que nada poupa» (Bruno 1984, 45), tão característica de Camilo, e o «génio galhofeiro» (Carvalho 1999, 67), essencialmente fundamental para a composição das operetas. E, vale lembrar, na esteira de Alexandre Cabral (1985, 1989), que os «romances facetos» de Camilo Castelo Branco fazem desfilar personagens sob a marca da rasura e da corrupção.

A crítica de Eça, abrangendo a alta burguesia e os dramaturgos, pontua a incompreensão do seu tempo sobre os espetáculos musicais altamente reflexivos do compositor franco-germânico, mostrando que aqueles personagens, que circundavam dos navios piratas aos infernos, não estavam assim tão distantes da realidade lusitana. Talvez por conta desta irreverência, o autor d'*As Farpas* procura reiterar a inequívoca repercussão das tramas de opereta e a sua importância político-cultural dentro do cenário português. E se, por um lado, como acentua o discurso eçano, a alta burguesia não conseguiu entender que aquela música desenhava uma caricatura sua, por outro, não há como negar a popularidade das operetas, a ponto

de certos personagens, pouco prováveis de frequentarem os bancos dos teatros, aparecerem cantando peças em muitas representações literárias. Quem não se lembrará, neste sentido, da performance caricatural de Juliana da «Carta adorada» ou da voz mordente de Leopoldina, em *O Primo Basílio*, cantando a sua «canção querida da Grã-Duquesa: *Ouvi dizer que meu avô de vinho / Era um tal amador...*» sob o olhar reticente de Luíza, que achava «aquela música ‘espalhafatona’» (Queirós 1999, 162), ou, ainda, em contrapartida, de uma certa engomadeira, debruçada sobre a mesa, passando roupas que não são suas, deixando-se asfixiar pela «combustão das brasas», mas sem parar de «cantarolar uma canção plangente / Duma opereta nova!» (Verde 1988, 112), como aparece no poema «Contrariedades», de Cesário Verde?

Fato é, portanto, que a opereta na década de 1870 já possuía um território cativo nos palcos portugueses¹⁰. Consequentemente, elementos em voga na composição das operetas offenbachianas¹¹, tais como a crítica, a rasura, o deboche, a relativização da autoridade e do poder e a paródia às grandes óperas românticas, poderiam ter sido muito bem observados e lançados por Camilo na efabulação d'A *Corja*. Mas qual seria então a aproximação entre estes dois discursos, o musical operístico e o ficcional novelístico? A pista é dada pelo próprio Camilo na abertura de *Eusébio Macário*:

A História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais dá fôlego para dezes-sete volumes compactos, bons, de uma profunda compreensão da sociedade decadente. Os capítulos inclusos neste volume são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e birimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas. Os processos do autor são, já se vê, os científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo! (Castelo Branco 1991, 11; grifos meus)

Offenbach é, assim, trazido à cena na «Advertência» para já anunciar o caráter almejado por Camilo, que não deixa, de certa forma, de estabelecer uma consonância com aquelas corruptelas e mazelas encenadas nas operetas: a crítica exacerbada a uma certa burguesia

¹⁰ Em outro ensaio, Mário Vieira de Carvalho afirma: «A introdução do teatro de Offenbach em Lisboa, em 1868, precedendo as Conferências do Casino, cria uma situação de ruptura nas estruturas de comunicação músico-teatrais e repercute-se, por arrastamento, no próprio sistema da ‘sociedade romântica’» (Carvalho 1999, 37). Daí a ligação que se faz das operetas do compositor franco-germânico com a erupção da estética realista em Portugal.

¹¹ Sobre o impacto das operetas de Offenbach no meio parisiense do século XIX, Otto Friedrich faz um paralelismo interessante: «Offenbach e Napoleão III foram feitos um para o outro. Assim como o Império de Napoleão era e não era uma fantasia de opereta, assim também as operetas de Offenbach eram e não eram um comentário satírico sobre o governo imperial» (Friederich 1993, 119).

campesina, a certos costumes e gestos sociais de conveniência, além do seu caráter paródico¹² ao gosto e aos tiques do novo modismo literário, o Naturalismo. E tal paralelismo pode ser sublinhado, por exemplo, na profusão de nomes carregados de ênfases cômicas e de situações no mínimo risíveis que a pena propositalmente exagerada de Camilo não deixava de caricaturizar ao extremo. Eis alguns desses casos:

Eusébio Macário, o patriarca desta primeira corja, por exemplo, é apresentado inicialmente na novela homônima como um verdadeiro glutão, que «ofegava, enxugava com o lenço de Alcobaça, pulverulento de meio-grosso em pastas esmoncadas, as roscas do pescoço que porejavam as exsudações da carne opilada de um farto jantar» (Castelo Branco 1991, 14), e que, ao final, «dava arrotos muito cheio de gases e estrondos» (15). Se as suas descrições físicas esbarram no excesso e no galhofeiro — apontado por Mário Vieira de Carvalho (1999) como traço essencial da opereta —, a sua filosofia de vida, muito singular, com que motiva os seus herdeiros, não é menos digna de nota, em virtude da perspectiva crítica e mordaz que nela se encontra: «o dinheiro era um sabão que lavava todas as nódoas» (110).

Custódia, sua filha, a futura Baronesa do Rabaçal — outro nome, no mínimo, intrigante e motivador de imaginações risíveis —, «era uma rapariga pimpona, de muito seio e braços grossos, roliços, com pegas de carnacção mole nos cotovelos e uma penugem de frutas mimosas que lhe punha umas tonalidades cupidíneas, irritantes». A par da descrição corpórea generosa, Camilo também reveste a mesma personagem de cores orgânicas, de tonalidades sensuais e eróticas, traços que, segundo Isabel Pires de Lima (1992), fazem parte do plano paródico camiliano das construções ficcionais naturalistas:

Custódia sentia subirem-lhe das profundezas do seu estômago uns vivos apetites mordentes daquelas coisas de «nomes pândegos», dizia; sentia curiosidades de paladar, titilações nas glândulas salivares que lhe cuspinhavam na boca. Queria comer daquilo tudo. Era a evolução a fazer-se da futura baronesa do Rabaçal, gorda, pandorga, gulosa. (Castelo Branco 1991, 81)

¹² O objetivo deste trabalho não é discutir a questão da paródia, sua teorização e suas possíveis aplicações aos textos camilianos, até porque os ensaios de Jacinto do Prado Coelho (1983) e Isabel Pires de Lima (1992) dão conta deste aspecto. Mas, aqui, importa-me esclarecer que tomo como paródia o conceito estabelecido por Linda Hutcheon, em seu estudo *Uma Teoria da Paródia*. Neste, afirma a ensaísta canadense: «A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento odos da palavra, que significa canto. O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles — *ode* ‘contra’ ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia tornou-se uma oposição ou contraste entre os textos. [...] No entanto, para em grego também pode designar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. [...] A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva» (Hutcheon 1985, 47-48). Semelhante escopo teórico também toma Isabel Pires de Lima (1992), no seu ensaio «Camilo e o fantasma do Naturalismo: *Eusébio Macário e A Corja*».

Não será, portanto, gratuitamente que, diante deste festival de adjetivações gastronómicas, a futura Baronesa do Rabaçal será descrita pelo narrador da seguinte forma: «Sentaia-se nas preliberações de *senhora* rica; já não era a *Custódia*; era a massa da baronesa a levedar» (66).

José Macário, por sua vez, é conhecido como o Fístula, nome que reitera a condição fisiológica na construção do personagem. Se atentarmos para o seu significado, qual seja, de «canal accidental que comunica com uma glândula ou uma cavidade natural, e que dá saída a secreções» (Koogan e Houaiss 1998, 686), o leitor logo entenderá que as pretensas transformações pelas quais a personagem em questão passa constituem, na verdade, uma série de conveniências externas que ele adota para poder alcançar seus objetivos. De «caçador e fadista de tabernas sertanejas» (Castelo Branco 1991, 15) e depois de perambular «em orgias de frigideiras e na boémia das Travessas», o Fístula volta para o pai, arrependido (?), ameaçando-o de se tornar um ladrão caso este não o recebesse de volta. Acreditando numa regeneração do filho, diante do seu empenho nos conhecimentos farmacêuticos, Eusébio não deixa de reagir positivamente, mesmo quando questionado pelo Fístula, diante de suas receitas tradicionais. Este, por sua vez, intenta ir para o Porto, cursar medicina na Universidade, com sede de conhecimentos modernos para o exercício da profissão. Regeneração apenas aparente, visto que o próprio narrador revela as intenções por detrás deste furor acadêmico da personagem: «Ele exultava com a perspectiva do Porto. Conhecia a fama do botequim do Pepino em Cima do Muro, onde o fado batido deitava à madrugada, com entreactos de facadas e muito banzé» (37). Talvez por conta desta dissimulação momentânea — sabemos que, em *A Corja*, o Fístula se desgarra do casamento com a irmã do Barão do Rabaçal e do pai, que inutilmente tenta convencer o filho a investir os quinze contos numa botica —, o narrador, novamente, numa astuciosa artimanha paródica aos fisiologismos naturalistas, procura explicar as ações do José Macário: «Espreite-se o Fístula no seu temperamento, no sangue, segundo os processos, na hereditariedade, nos fluidos nervosos que tem do pai, talvez do avô, provavelmente da mãe, e não será abusar de fisiologia indagar-se o que há nele da avó» (39). Esta, por sua vez, é recuperada da árvore genealógica da família como uma mulher que «andara com a tropa no tempo dos franceses, uma vivandeira suja, possante, de tamancos, com brotoeja na cara e uma chaga suspeita num joelho». Parece ser esta, por fim, a secreção genealógica exposta na construção da personagem.

A família reunida, descrita pelo abade Justino e pelo Barão de São Torcato como «uma corja» (Castelo Branco 1980, 87), reaparece no texto de 1880, com evidentes pinceladas de puro deboche e de uma ironia ferina que mais acentua a construção em rasura de Camilo. Ao relatar o retorno dos seus membros, nos capítulos iniciais de *A Corja*, o narrador recupera uma notícia vinculada no *Periódico dos Pobres*, dando ao leitor uma saborosa lição de dupla ironia: a primeira, a sua própria em expor um quadro que nada corresponde ao perfil da personagem; e a segunda a do próprio jornal, que parece não conhecer (ou convenientemente não querer conhecer) o que realmente há por detrás dos adjetivos honrosos com

que faz referência aos nomeados, causando uma espécie de dissonância com toda a linha desenvolvida pela trama:

Todos conhecem o Sr. José Macário, esposo desta dama: um dos nossos elegantes, cavaleiro em toda a extensão da palavra, e socialmente prendado de todos os atributos que tornam preciosa a companhia deste já agora distinto ornamento de nossa terra. Não esqueceremos o respeitabilíssimo Sr. Eusébio Macário, progenitor, por assim dizer, destas duas famílias que devem aquecer-lhe a velhice com o sol da felicidade; porque é lícito o orgulho de ter produzido filhos como a excmra. baronesa e seu irmão o Sr. José Macário, nosso particular amigo, etc. (17)

Ora, para além destes, não se pode esquecer outros nomes que compõem o repertório camiliano: as baronesas de Cucufate e da Corujeira, a Eufémia Troncha, a Pascoela, o Mota Prego e o abade Justino. Este, aliás, construído mefistofelicamente por Camilo, porquanto é dele a autoria de bilhetes anônimos engenhosamente construídos («Se o amigo barão quiser assistir a um dueto de barítono e prima-dona de fados e caninha verde da quinta do Araújo, no Carvalhido, vá até lá às quartas-feiras e aos sábados, entre a uma e duas da tarde; e leve o Eusébio Macário para dar esse alegrão ao pai de Custódia; 126) e a última risada após a derrocada do Fístula e da Custódia, a Baronesa do Rabaçal:

À porta da Alfândega, no cais do embarque, estava um homem que ria como o Mefistófeles quando entregava a Margarida ao fausto: era o cônego Justino. Ela, que nunca mais o vira desde que saíra para Lisboa, reconheceu-o naquele rir zombeteiro, injurioso; mas não o imaginou a alavanca inflexível de tamanho desabamento. (150)

Interessante observar que as personagens camilianas não deixam de incitar uma força dramática, típica, por exemplo, de certas performances cênicas, como ocorre, por exemplo, n'A Corja, quando, ao elogiar a atuação do baixo na ópera *Nabucco*, Custódia leva uma bofetada do marido: «A mana Felícia agarrou-se ao braço, e Custódia, sufocada em choro, foi para o seu quarto, nutrindo na alma desejos ocultos de que a peste lhe levasse o marido» (30)¹³. Ou da junção de lástimas, lágrimas, esquivanças e gestos expressivos, na cena de apelo de Maria Nazaré:

A Nazaré, enterneida pelos gestos lastimosos do velho Macário e pela especial natureza da sua triste mensagem, principiou chorando. A Custódia não podia airosamente

¹³ Este recurso é denominado por Jacinto do Prado Coelho como «trechos narrativos de grande força dramática» (Coelho 1983, 145).

esquivar-se ao seu quinhão de lágrimas naquela cena. Compungiu-se a seco; tapava os olhos rebeldes com os punhos do penteador. (46)

Todas elas, enfim, não deixam de despertar a curiosidade do leitor, como certos personagens offenbachianos, por exemplo, que também, dentro da realidade do compositor, não impedem um pacto do risível e da crítica, tais como a *Opinião Pública* (de *Orfeu nos Infernos*); Conde Miguel de Panatellas, Marquês de Tarapote, Berginela, Mastrilla e Frasquinela (de *La Périchole*); Boulotte e Popolani (de *Barba Azul*); General Boum e os barões Puck e Grog (*A Grã-Duquesa de Gérolstein*)¹⁴. Comparados os elencos nominásticos, não será difícil perceber que, afinal de contas, *Ecã* não deixou de ter razão, posto que, entre os «Popolanis» e «Berginelas» offenbachianos, não haveria uma distância tão grande dos Rabaçais e das Pascoelas camilianos.

Outro aspecto que, a meu ver, aproxima o gesto efabulador de Camilo com a composição de certas tramas das operetas offenbachianas é a paródia explícita a óperas e a performance apropriada de algumas de suas «cenas». No caso de *A Corja*, vale lembrar, pelo menos, quatro óperas que tiveram um sucesso retumbante em Portugal, sobretudo, no Teatro São Carlos, e que aparecem citadas explicitamente na novela:

A baronesa, muito aplicada na sua paixão pelo piano, conseguira, em dois anos, tocar com muita robustez e furor incorrecto, trechos da *Lucia*, de *I duo Foscari* e do *Nabuco*. Frequentava a Filarmónica, assiduamente prestava uma atenção muito lisonjeira aos músicos curiosos daquela assembleia, aplaudia com palmas sonoras ambos os sexos, muito entusiasmada. As senhoras Lacerdas, umas meninas anémicas, muito engoiadas, imagens vivas de noivados no sepulcro, diziam que a baronesa, quando batia as palmas, parecia uma lavadeira de São Mamede a bater a roupa no lavadouro — uma matraca.

O barão, inopinadamente, fez-se filarmónico. Descobriram-lhe que ele tinha voz de baixo profundo, um dia, que se pôs a cantar uma ária do *Nabuco*, quando a baronesa tocava. Descobriu isto o Mota Prego — aquele desfrutador, e foi aplaudido por Eusébio Macário — que sim, que tinha voz de baixo profundo. Daí por diante berrava todas as noites a ária do *Nabuco*, soletrava os versos do libreto com auxílio do sogro e convidava amigos para o ouvirem. O comendador Aguiar achava-o um barítono muito regular e dizia à orelha do barão de S. Torcato que o seu desgraçado amigo, se não estava doido, era um asno acabado.

O salão dos Rabaçais principiava a ser muito concorrido de amadores: via-se o Félix Borges de Medeiros, grande barítono, Joaquim Mendonça e o Dr. Basílio Alberto, ambos notáveis baixos, Gonçalves, excelente tenor, os Mirandas, instrumentistas distintos, o Dr. Domingos Pinto de Faria, violoncelista estremado, o portentoso Francisco Eduardo,

¹⁴ Sobre os enredos destas operetas, consultar Harewood (1994).

o pequeno Artur Napoleão com seu pai, estimado professor, as cantoras mais famigeradas da Filarmónica, a Sr.^a Ribas e a Sr.^a Calainhos, bastante afinada.

Da companhia lírica, a Giordani, o Bisaccia, um tenor deplorável, o Segri e o Bartolucci, que cantava árias do *Rigoletto* e se ofereceu ao barão para o leccionar no canto, depois de o ouvir particularmente, mais pasmado que condoído da audácia do homem. [...] O barão trovoava alguns trinados, *ad libitum*, que só tinham da voz humana o que ela tem de mais pavoroso. As notas ululadas rolavam repercutidas nos espaços aéreos do palacete sonoro e chegavam farfalhando em catadupas ao pátio. Transeuntes quedavam-se espantados e suspeitavam que houvesse doido na casa.

A baronesa assistia àquelas orgias glóticas do marido. Um lirismo macabro. (Castelo Branco 1980, 100-101)¹⁵

Na cena acima, um choque se estabelece pelo fato de não haver espaço para personagens caricaturais ou situações cômicas nas óperas citadas por Camilo, mas serem exatamente estes os recursos lançados por ele ao descrever o desempenho deplorável do barão, a admiração estarrecida da baronesa e sua reação pouco apropriada para o ambiente do teatro e a recepção de resultados ensandecedores dos que circulavam pelo palacete. Ao contrário da exibição destas «orgias glóticas» e deste «lirismo macabro», os grandes títulos da ópera italiana resgatados por Camilo possuem enredos centrados em amores impossíveis e em relações afetivas e familiares tensas e complexas¹⁶. Se, em alguns casos, como em *Lucia*, por exemplo, o casal protagonista é composto por uma soprano e por um tenor, de outro, em óperas como *I duo Foscari*, *Nabucco* e *Rigoletto*, a relação entre pais e filhos é destinada ao barítono/baixo e a sopranos e tenores, respectivamente.

No que tange ao diálogo da novela com estas tramas, o texto de Camilo parece inserir um ingrediente interessante, visto que o próprio barítono (delegado, muitas vezes, ao papel de antagonista nesses dramas) parece, ao mesmo tempo, reiterar e reduzir esta tensão. Se, nas óperas, é ele a personagem que, quase sempre, impede a realização amorosa da soprano com o tenor, n'A *Corja* parece não haver espaço para tenores, porque o papel de amante é roubado à cena pelo próprio barítono. Assim, bem diferente dos enredos de Donizetti e Verdi, o casal enamorado tem direito ao seu *happy end*, ferindo completamente o desfecho esperado pelas tramas operísticas: «A baronesa do Rabaçal saiu para Itália com o barítono e outras partes cantantes. Viram-na embarcar alegre, elegante, desenvolta e formosa, pelo braço do italiano,

¹⁵ Tirando o músico Arthur Napoleão (1843-1925), não encontramos referências específicas sobre os músicos enumerados por Camilo. É provável que eles realmente tenham feito parte da sociedade musical portuense na época, mas, sem fontes confiáveis que atestem os seus percursos, não podemos afirmar categoricamente a sua veracidade biográfica.

¹⁶ Para mais detalhes sobre os enredos das óperas citadas, consultar os títulos de Baptista Filho (1987) e Harewood (1994).

soberbo da conquista que fizera nos domínios destes barões assinalados da ocidental praia» (Castelo Branco 1980, 150).

Deste modo, a apropriação paródica das óperas românticas n'A *Corja* parece sugerir exatamente aquele jogo irônico refletido ao contrário na urdidura das tramas camilianas, estabelecendo também aquela «forma de discurso interartístico» (Hutcheon 1985, 13) entre novela ficcional e obra musical. Vejamos. De *Lucia*, com um irmão mais velho condenando a irmã a um casamento sem amor e causando a sua desgraça e o desfecho trágico com a morte dos amantes, somos transportados a A *Corja*, com Custódia (a irmã), motivada pelo pai, incitando José Macário, seu irmão, a casar-se com Felícia, sua cunhada, por causa do valor do dote:

Falou em riquezas, num bom dote, cem mil cruzados. Se ele achasse uma mulher com quarenta contos como a sua cunhada! [...] Depois pintou a felicidade de viverem juntos, toda a vida, ele com a sua fortuna, senhor de gastar o que era seu, ter uma mulher de bom génio, muito caseira, uma pobre pachola. (Castelo Branco 1991, 112)

Em *I duo Foscari*, ópera de Verdi, da trajetória de um pai octogenário, doge de Veneza, que condena seu filho ao exílio, acusado injustamente por um crime que não cometeu, o leitor depara-se na novela camiliana com o percurso de um pai que não reconhece no filho o seu herdeiro, quando este, finalmente, vê-se livre de um casamento indesejado e com o valor do dote em mãos:

— Sempre duvidei..., que fosses... meu filho! — vozeou Eusébio, recuando com umas pausas cavas, cheias de drama e de maldições. — Sempre duvidei!

— Não posso esclarecê-lo a esse respeito, nem me interesso muito em averiguá-lo. — E começou a vestir-se para sair, a escovar o paletó, a fechar gavetas.

Eusébio fitou-o sinistramente; ia-lhe na alma um torvelinho de coisas dilacerantes; não podia conjecturar-se quais vocábulos frementes de execrando anátema ia dardejar por derradeiro sobre a cabeça amaldiçoada do filho; seria até muito óbvio antes supor que a maldição fosse um sarielho de bengaladas, quando após dois rugidos convulsos de cólera, por entre um ringir de dentes, vociferou: — Pedaço de ladrão! — E saiu. Eusébio Macário considerava-se roubado na quantia de dez contos e na predestinação de camarista. (Castelo Branco 1980, 92-93)

Já em *Nabucco*, a filha bastarda, Abigail, mata-se, arrependida de ter usurpado o trono do pai, causando malefícios à sua irmã e ao povo judeu. Em A *Corja*, o leitor depara-se com uma filha que se recusa a auxiliar o pai, destrata a ajuda de sua madrinha e desabafa o seu anseio de liberdade, depois de um casamento planejado, no meio de uma sociedade que apenas dita o papel da mulher:

— E ele a dar-lhe e a burra a fugir! — disse a Custódia, dando aos ombros. — Já lhe disse que me vou embora, que não quero saber de fábricas. Que birra! Queria vossemecê que eu fizesse triste figura no Porto? É o que essa gente espera — essa canalha que tem pateado o Bartolucci porque eu não dei cavaco a nenhum desses pelintras e o dei a ele! Dessa não se hão-de eles gabar. Ele é que é o meu marido, o homem do meu coração. Se casei com o outro, foi o pai e mais o José que me levaram a isso para fazerem figura; mas quem amolou as palanganas fui eu, foi a desgraçada que levava as bofetadas, e afinal, casando muito rica, não tinha nada de seu. Arre com os tais brasileiros, que fazem às mulheres o que fizeram às chinelas e aos barretes que levaram para o Brasil! Corja! (148-149)

Mas é *Rigoletto* a ópera que mais chama a atenção na trama, posto que, nesta, o enredo centra-se na história de um pai (o protagonista), bobo da corte do Duque de Mântua, um galanteador donjuanesco, que tenta proteger sua filha Gilda das garras do conquistador. Não conseguindo, ele planeja a morte do algoz e revela a verdadeira máscara do Duque à filha, na famosa cena do quarteto («*Bella figlia dell'amore*»). Por uma artimanha do destino, a filha vai ao albergue e ouve a conversa de Madalena e Sparafucile, que tramam matar Rigoletto, ou, por conta do interesse da cortesã em poupar o formoso nobre, qualquer outro homem que aparecer antes da meia-noite (incluindo o próprio Rigoletto), prazo dado pelo pai para concluir o negócio da morte encomendada. Vestida de homem, Gilda sacrifica-se para salvar o pai, e este só percebe o que ocorreu quando recebe o saco com o corpo e nele encontra sua filha moribunda.

Ora, é exatamente esta «tragédia do infeliz histrião do duque de Mântua» (101), desempenhada pelo barítono Bartolucci, que comove Custódia «até umas profundidades novas e nunca exploradas na sua natureza». No entanto, o jogo irônico se instaura na trama a partir do momento que o papel desempenhado pelo amante não é exatamente aquele que ele encena nos palcos da ópera de Verdi, mas exatamente o do seu algoz. E também a filha, Custódia, no lugar de se oferecer dignamente em sacrifício ao pai, renega os laços paternos em favor de fugir para a Itália com o amante. Neste sentido, Bartolucci, no lugar de cantar «*Maledizione!*», como faria o seu personagem na ópera, parece mais deixar ressoar pelas malhas de *A Corja* a canção conhecida do Duque de Mântua: «*La donna è mobile/ Qual piuma al vento*»¹⁷.

Para um leitor atento de Camilo, não será difícil perceber que nem o desfecho desta ópera nem os das demais parecem coincidir com o d'*A Corja*, muito pelo contrário. No lugar de

¹⁷ Tal efeito irônico é tão intenso na novela que mesmo leitores de olhar cuidadoso, como Jacinto do Prado Coelho, acabam caindo na armadilha criada por Camilo. É de observar, por exemplo, que o ensaísta português se engana ao apontar o amante de Custódia, n'*A Corja*: «Neste ponto começa *A Corja* (1880). As saudades entram na alma do padre Justino; [...] Custódia descobre, foge também para Itália com o amante, um tenor» (Coelho 1983, 135). Na verdade, o amante da Condessa do Rabaçal é um barítono, apesar do papel desempenhado por ele na trama estar muito mais próximo do Duque de Mântua (cantado por um tenor).

choros de arrependimentos por gestos condenáveis, de lágrimas exacerbadas em desfechos trágicos, há a exposição de relações familiares colocadas em xeque, de laços sociais marcados pela hipocrisia e pelo mascaramento das conveniências, e de parentalidades corroídas, expostas numa efábulaçāo corrosiva. Pais e filhos não se reconhecem e gerações degeneradas perpetuam a continuidade de uma falência afetiva.

Neste sentido, efeito muito parecido também se encontra em *Orfeu nos Infernos*, opereta de Jacques Offenbach que, para além de dialogar irreverentemente com os grandes espetáculos operísticos, parodia títulos do repertório clássico, como é o caso da conhecida ópera *Orfeu e Eurídice*, de C. W. Gluck. Se na opereta o compositor franco-germânico cita explicitamente trechos desta última (como é o caso da famosa ária «J'ai perdu mon Euridice»), por outro, o *grand finale* justifica o *succès de scandale* a que seu compositor foi acusado. Nesta trama, Plutão e Júpiter disputam Eurídice, que é transformada numa bacante pelo líder do Olimpo, e, antes de expor a sua ideia de partir com a (ex-?)esposa de Orfeu — que não tem a menor vontade de recuperar a mulher e só vai atrás dela por influência da Opinião Pública —, ele tenta dançar um *minuetto*, seguido da famosa cena do *can-can*.

Em virtude dos aspectos acima mencionados, fico a me interrogar se, para além de uma bem sucedida paródia do modelo naturalista, e (frisol!) especificamente ao elaborar uma recuperação paródica de certas óperas românticas italianas, *Eusébio Macário* e, sobretudo, *A Corja* não poderiam ser também observados como *pastiche*s de operetas, no sentido monotextual mesmo que o deu Linda Hutcheon, ou seja, como recurso que acentua alguma «semelhança e não a diferença» (Hutcheon 1985, 50), posto que ambos os discursos — o novelístico e o operístico — não deixam também de apostar numa saborosa degustação paródica de títulos musicais de gosto romântico.

Ainda assim, não se pode perder de vista, como bem sublinha Isabel Pires de Lima (1992), o vigor paródico da pena camiliana que o coloca em consonância com as propostas composicionais offenbachianas. Um finca, no plano ficcional, «com o olho moderno os processos do naturalismo no romance» (Castelo Branco 1991, 9), e o outro lança um olhar irreverente com o objetivo de revisitar jocosamente a «música de Gluck, de satirizar o governo e a situação social de então» (Harewood 1994, 430). Colocadas lado a lado, novelas e operetas, os textos de Camilo não deixam de justificar a designação de «notas offenbachianas». Afinal, elas são compostas em textos para se fazer rir, como o diria Camilo¹⁸, e parece ser exatamente isto que ressoa no final dos dois textos, a ácida gargalhada de um Mefistófeles de batina (outra artimanha paródica de Camilo?): «Os céus indemnizaram-se da ingratidão da outra bêbada» (Castelo Branco 1991, 120) e «Vem o filho, casa-me com uma, vem o pai e casa-me com a

¹⁸ Sobre o *Eusébio Macário*, e por extensão a *A Corja*, Camilo Castelo Branco afirma em carta para o seu editor Chardron que a novela será produzida «no estilo do Eça e do Júlio Lourenço Pinto. Deve fazer rir» (Castelo Branco *apud* Costa 1923, 97-98).

outra! Uma guerra implacável! Seja tudo pelo divino amor de Deus!» (Castelo Branco 1980, 157).

Contudo, este riso não é apenas o rir do outro, mas, como bem observou Eça de Queirós em suas considerações sobre a performance das operetas, é também o rir de si próprio; afinal, o que são estas e o seu epígono, Jacques Offenbach, senão, nas palavras de Eça, «uma filosofia cantada» (Queirós e Ortigão 2004, 29)? A risada de Camilo, aqui, nessas duas obras, pode ser a marca maior do deboche sobre certas convenções burguesas e sociais, pois, como Offenbach, parece ter ele conseguido também, a seu modo, fazer uma «caricatura rutilante da decadência e da mediocridade» (28).

São, a meu ver, com estas «notas offenbachianas» que Camilo parece deixar registrado definitivamente a multiplicidade do seu conhecimento musical, expondo aqueles «vários estilos [...] que, independentemente da cronologia da novela, surgem conforme a intenção, o tema, a disposição sentimental do autor» (Coelho 1983, 147). E, se o sentimento do autor de São Miguel de Seide, porventura, foi o de compor o seu *can-can*, é preciso ter então a sensibilidade de perceber que mesmo as notas de uma dança de salão podem se configurar «momentos de primeira grandeza na obra do escritor polifacetado que foi Camilo» (Lima 1992, 121). Ao lado de outros pesquisadores, encerro as minhas reflexões reivindicando também o lugar de Camilo como leitor e intérprete da sociedade portuguesa do seu tempo, como já sublinhara Paulo Motta Oliveira (2005)¹⁹. E se, em Eça de Queirós, a questão da «comunicação da ópera em Portugal» (Carvalho 1999, 29) constitui um dado central, não menos no autor de *Eusébio Macário* e *A Corja*. Parafraseando o personagem Rabecaz de *A Capital* (2006), quando elogiava a desenvoltura das francesas para a dança, arrisco afirmar, muito offenbachianamente, que «para um bocado de *can-can*» não há nada comparável às notas de Camilo Castelo Branco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Fialho de. 1971. *Contos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Baptista Filho, Zito. 1987. *A Ópera*, 3.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brenet, Michel. 1976. *Diccionario de la música*, trad. de Ricardo Matas, José Barberá Humbert e Aurelio Capmany, 3.ª ed. Barcelona: Editorial Iberia.
- Bruno, Sampaio. 1984. *A Geração Nova*. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- Cabral, Alexandre. 1985. *Subsídios para uma Interpretação da Novelística Camiliana*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre. 1989. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.

¹⁹ Em seu ensaio «Da ficção camiliana como interpretação de Portugal», o investigador brasileiro deixa registrada tal condição do autor português em estudo: «considero que também para Camilo Portugal é uma questão central. Que também ele tenta interpretar o país. E que através de sua ficção poderemos ter acesso a certas imagens do país que, pelo brilho da geração seguinte, tem permanecido na sombra» (Oliveira 2005, 146).

- Carvalho, Mário Vieira de. 1993. *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Séc. XVIII aos Nossos Dias*. Lisboa: INCM.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Eça de Queirós e Offenbach: A Ácida Gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri.
- Castelo Branco, Camilo. 1979. *Escritos Diversos*. Seleção, prefácio e notas de Alexandre Cabral. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castelo Branco, Camilo. 1980. *A Corja*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1991. *Eusébio Macário*. Porto: Porto Editora.
- Coelho, Jacinto do Prado. 1982, 1983. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.ª ed., refundida e aumentada, 2 vols. Lisboa: INCM.
- Coelho, Trindade. 1987. *Gente do Século XIX*. Organização, prefácio e notas de Viale Moutinho. Lisboa: Ulmeiro.
- Costa, Júlio Dias da. 1923. *Escritos Camilianos*. Lisboa: Portugália.
- França, José-Augusto. 1999. *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Friedrich, Otto. 1993. *Olympia: Paris no Tempo dos Impressionistas*, trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- Harewood, Conde de (org.). 1994. *Kobbé: O Livro Completo da Ópera*, trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Hutcheon, Linda. 1985. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*, trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Koogian, Abrahão, e Antônio Houaiss. 1998. *Encyclopédia e Dicionário Ilustrado*, 3.ª edição. Rio de Janeiro: Delta.
- Lawton, R. A. 1964. «Technique et signification de Amor de Perdição». *Bulletin des Études Portugaises* 25: 77-135.
- Lima, Isabel Pires de. 1992. «Camilo e o fantasma do naturalismo: Eusébio Macário e A Corja». *Revista da Faculdade de Letras do Porto* 9 (II): 119-138.
- Lópes, Óscar. 1984. *Álbum de Família: Ensaios Sobre Autores Portugueses do Século XIX*. Lisboa: Caminho.
- Oliveira, Paulo Motta. 2005. «Da ficção camiliana como interpretação de Portugal». In *Literatura Portuguesa Aquém-mar*, organizado por Annie Gisele Fernandes e Paulo Motta Oliveira, 135-147. Campinas: Editorial Komedi.
- Portugal, José Blanc de. 1947. «Relance sobre a música no século xix português, com ocasionais referências à música em Os Maias de Eça de Queirós». *Atlântico: Revista Luso-brasileira* 3: 62-69.
- Queirós, Eça de. 1999. *O Primo Basílio: Episódio Doméstico*. São Paulo: Editora Ática.
- Queirós, Eça de. 2006. *A Capital*. Edição de Luiz Fagundes Duarte e Carlos Reis, prefácio de Elza Miné. São Paulo: Editora Globo.
- Queirós, Eça de, e Ramalho Ortigão. 2004. *As Farpas*, 3.ª ed. Lisboa: Principia.
- Rebello, Luiz Francisco. 1991. «O condenado e a dramaturgia camiliana». *Colóquio/Letras* 119: 104-115.
- Reis, Carlos, e Maria da Natividade Pires. 1999. *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*, 2.ª ed. Lisboa: Verbo.
- Sérgio, António. 1954. *Ensaios*, tomo VII. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Vecchi, Carlos Alberto. 1998. *Roteiro de Leitura: Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*. São Paulo: Editora Ática.
- Verde, Cesário. 1988. *Obra Completa. Estudo e organização de Joel Serrão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Weber, Eugen. 1988. *França Fin-de-siècle*, trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zamacois, Joaquín. 1982. *Curso de formas musicales*, 5.ª ed. Barcelona: Editorial Labor.
- Zamacois, Joaquín. 1997. *Temas de estética y de historia de la música*. Cooper City: SpanSpress Universitaria.

FIGAS E FUMOS: TOPOLOGIA DE PRÁTICAS MÁGICAS NA OBRA CAMILIANA

JOSÉ VIEIRA LEITÃO*

1. Introdução

A observação de que menções ou referências a práticas mágicas na obra de Camilo Castelo Branco não são particularmente raras não é inédita em si própria. Camilo tece narrativas em que práticas mágicas são comuns, independentemente da magia, em si própria, ser «real» dentro do mundo ficcional onde as narrativas se desenrolam. Nelas, é fácil encontrar-se personagens que genuinamente acreditam em magia, muitas das quais que, de alguma forma, participam em atividades mágicas, seja passiva ou ativamente.

Debruçando-se sobre este tema, vários académicos já apontaram e listaram instâncias em que magia, práticas divinatórias ou referências a literatura mágica são feitas na obra camiliana. Em 1987, António Cabral produziu o artigo «Camilo às voltas com S. Cipriano», em que evidenciou referências ao *Livro de São Cipriano* na obra *Vinte Horas de Liteira*. Seguindo esta mesma linha, em 2022 produzi um trabalho listando as múltiplas referências deste mesmo livro de magia na restante obra camiliana. De uma forma mais abrangente, Alberto Veiga Braga foi o único que, de uma forma consistente e sistemática, tentou criar uma lista extensa e coerente de todas as referências a magia, ou temas relacionados, na obra de Camilo.

Alberto Vieira Braga (1892-1965) deverá ser primariamente notado como um antropólogo de relevo, cujo trabalho se desenvolveu maioritariamente em torno de Guimarães. Esteve, desde 1921, filiado na Sociedade Martins Sarmento (Simões 1993, 16); Martins Sarmento, lembre-se, era amigo pessoal de Camilo, (D'Almeida 1925, 46). 1921 é o ano em que inicia a sua colaboração com a *Revista de Guimarães*, onde larga parte da sua obra académica pode ser encontrada. De nota no seu percurso autoral é a série de estudos «Curiosidades de Guimarães», cuja publicação se inicia em 1927 e se estende por toda a sua vida (Simões 1993, 17).

É precisamente na *Revista de Guimarães* que Alberto Vieira Braga vem a apresentar a sua listagem de práticas mágicas na obra camiliana, numa série de sete artigos publicados entre 1925 e 1930 e intitulados «Usos e Costumes: Tradições e Bruxaria nas Obras de Camilo

* Universidade de Coimbra — Faculdade de Letras — Centro de História da Sociedade e da Cultura.

Castelo Branco». Estes artigos, ainda que meritosos e exaustivos, têm de, infelizmente, ser apontados como estando incompletos, tendo o trabalho aparentemente sido abandonado pelo seu autor depois da publicação da sétima parte desta série.

Analizando estes sete artigos em detalhe, há de notar-se que eles não listam apenas instâncias de prática mágica mas igualmente outros aspectos de cultura popular mais subtils, como o uso de expressões idiomáticas, ditados e costumes de significado local. A coletânea de todos estes elementos por Vieira Braga não deverá ser tida como estranha, pois, ao analisar-se aspectos de cultura popular de uma perspetiva consciente e cuidada, a criação de distinções e fronteiras rígidas entre hábitos e práticas que, no seu contexto, não são tidos como distintos entre si não é de todo correta. Culturas, em particular culturas de fundo «popular» e rural, não tendem a fazer distinções rígidas entre práticas tidas por religiosas, mágicas, médicas ou quaisquer outras, sendo todas estas aspectos de uma mesma vivência local. Assim sendo, a coletânea de todos estes elementos por Vieira Braga não só revela o seu trabalho exaustivo na análise da obra de Camilo, como sugere uma conscientização académica e metodológica de tais problemas.

Com tudo isto, e ainda que de forma incompleta, estes sete artigos apresentam uma base de dados de práticas mágicas camilianas não só extensa, mas, mais importante, coerente; uma compilação feita por um único autor seguindo uma única metodologia. Correndo o risco de cair na falácia académica evitada por Vieira Braga, e focando única e exclusivamente naqueles elementos que dentro desta base de dados possam ser definidos de forma empírica como «magia», dá-nos acesso a uma amostragem estatisticamente relevante e que poderá ser utilizada para a compreensão geral do uso e caracterização de práticas mágicas em Camilo.

2. Contabilização de práticas mágicas

Isolando as práticas mágicas listadas por Alberto Vieira Braga, temos um total de 30 instâncias em 11 obras de Camilo.

<i>O Sangue</i>	2
<i>A Brasileira de Prazins</i>	1
<i>A Bruxa do Monte Córdova</i>	1
<i>A Enjeitada</i>	1
<i>Mistérios de Fafe</i>	1
<i>Cavar em Ruínas</i>	10
<i>Noites de Lamego</i>	1
<i>Cenas da Foz</i>	3
<i>Memórias do Cárcere</i>	2
<i>A Filha do Arcediago</i>	8
Total	30

Para além destas, será relevante mencionar que Vieira Braga marca, na obra *Eusébio Macário*, 17 outras instâncias que, dentro de certos padrões, poderão ser consideradas como

empiricamente mágicas. No entanto, dada a natureza desta obra focada num boticário, todas estas instâncias tratam de referências a usos de ervas e «mezinhas» variadas, sendo que tais práticas caem mais próximas da medicina popular do que de magia de um modo lato. Como tal, estas 17 instâncias foram excluídas desta lista reduzida.

Tendo em conta estas 30 referências a práticas mágicas, deve ser primariamente notado que este número, em si próprio, não oferece qualquer informação sobre magia na obra camiliana. Ainda que Alberto Vieira Braga tenha sido metódico na sua recolha, este investigador apresenta uma considerável desatenção no que toca a definições ou conceções de magia, quer históricas, quer culturais, que possam tornar esta lista mais do que uma mera coletânea de curiosidades. Tal não é inesperado, e a maioria dos estudos históricos acerca do tema da magia realizados até cerca de meados dos anos 80, de igual forma, tendem a tratar a magia como uma categoria opaca de distinções internas irrelevantes; algo preenchido por noções vagas de «superstições» ou formas de pensamento pré ou anticientífico e não religioso. Em certos discursos académicos antropológicos, a magia é frequentemente tida como uma categoria de conhecimento universal, colocada a par da religião e da ciência como modos de pensamento mutuamente exclusivos ou formas culturais/civilizacionais de interpretar a realidade.

No entanto, a própria existência das categorias de magia, religião e ciência enquanto modos de pensamento ou categorias de conhecimento ou experiência mutuamente exclusivos terá de ser sempre questionada, particularmente por estas, enquanto categorias académicas, emergirem nos fins do século XVI, estando associadas à Pós-Reforma e, mais tarde, ao Iluminismo. Em essência, as categorias de religião e de ciência surgem nestes momentos como os dois polos de conhecimento legítimo e elevado — as fontes de onde uma sociedade extrai os seus «certos» e «errados» —, ficando a magia como a sombra destas duas; a categoria de exclusão intelectual e religiosa para onde noções, ideias e práticas socialmente desconsideradas ou proibidas são relegadas. Significa isto que nenhuma destas categorias tem real fundamento ou aplicabilidade universal, sendo antes construções académicas que mudam de acordo com os momentos históricos e circunstâncias sociais (Hanegraaff 1999, 344).

Consequentemente, utilizar a categoria «magia» de uma forma não problematizada e não contextual nunca poderá oferecer elementos para a compreensão de práticas mágicas no seu próprio espaço e tempo. Com estas noções presentes, e evitando metodologias excessivamente complexas, um método que é possível utilizar para uma rápida e semiempírica compreensão contextual de práticas mágicas é a sua distribuição em torno de dois eixos: um eixo geográfico, entre ambientes rurais e urbanos; e um eixo socioeconómico, a oscilar entre as culturas letradas e populares. Temos assim que qualquer prática mágica poderá, numa análise inicial, ser encaixada em uma de quatro categorias: magia popular rural, magia letrada rural, magia popular urbana e magia letrada urbana.

Olhando de volta para a lista de 30 instâncias de prática mágica na obra de Camilo recolhidas por Vieira Braga, temos que 18 destas caem na categoria de magia popular rural. As únicas exceções são todas as referências encontradas na obra *Cavar em Ruínas*, uma das instâncias

n'O Sangue e uma n'A Filha do Arcediago. Caso as 17 referências listadas na obra Eusébio Macário tivessem sido incluídas nesta listagem reduzida, cairiam de igual modo na categoria de magia popular rural, evidenciando a completa dominância de referências a este estilo na obra de Camilo.

Como é óbvio, a dominância de magia popular rural entre as referências encontradas por Vieira Braga não deverá ser tida como surpreendente. Muitas das narrativas criadas por Camilo têm como pano de fundo ambientes rurais ou semirrurais, portanto, tal incidência é expectável.

Seguidamente, duas instâncias podem ser categorizadas como magia letrada rural, uma n'O Sangue e uma n'A Filha do Arcediago (as duas que não foram incluídas na categoria de magia popular rural). Por fim, as restantes 10 referências, todas elas pertencentes à obra Cavar em Ruínas, e, em específico, à história «Mefistófeles e Maria Antónia», caem na categoria de magia popular urbana.

Curiosamente, nenhuma das referências listadas por Alberto Vieira Braga pode ser encaixada na categoria de magia letrada urbana.

3. Magia popular rural

Analizando cada uma destas subcategorias de magia, e as práticas que nelas se encaixam, magia popular rural deve ser primeiro compreendida como sendo, essencialmente, uma tradição oral, sem recurso a material escrito. Os seus praticantes habitam, geralmente, fora de centros urbanos, embora seja possível também encontrá-los no interior de cidades como emigrantes. As preocupações e objetivos deste estilo de magia são imediatos e «mundanos»: curas de feridas e doenças, utilizando combinações várias de orações e/ou historiólas, ervas, minerais e gestos rituais; proteção física, proteção e fortificação de crianças; proteção de gado e colheitas, havendo aqui uma clara preocupação financeira. Há um frequente recurso a talismãs ou símbolos mágico-religiosos (pentagramas e cruzes, por exemplo).

Dividindo as 18 referências de Camilo a este estilo de magia, estas podem ser distribuídas entre defumadores, aspersores, divinação, benzeduras e orações mágicas e talismãs.

Analizando cada um destes em detalhe:

Defumadores	6
Sal e Alecrim (O Sangue)	1
Alecrim (Memórias do Cárcere)	1
Erva santa e trevo (A Filha do Arcediago)	1
Arruda (A Filha do Arcediago)	2
São Cipriano (A Filha do Arcediago)	1

Nas obras de Camilo, a quase totalidade das referências a defumadores são diretas, sendo meras receitas lineares de ervas e minerais cujo fumo é tido por benéfico ou profilático contra o mau olhado ou influências negativas. De entre estas, a única referência que poderá

dar azo a alguma questão é o ambíguo «defumador de São Cipriano» sobre o qual Camilo não aparenta alongar-se ou apresentar qualquer receita ou clarificação.

Aspersores	2
Alecrim e água benta (<i>A Enjeitada, Mistérios de Fafe</i>)	2

À semelhança da categoria anterior, as referências a aspersores não se alongam, sendo ambas semelhantes entre si, e descrevendo a utilização de um pequeno ramo de alecrim para aspergir água benta para os mesmos fins anteriormente descritos.

Divinação	2
Coscinomancia (<i>A Filha do Arcediago</i>)	1
«Andar às vozes» (<i>A Filha do Arcediago</i>)	1

A prática de coscinomancia, ou divinação com uma peneira, descrita por Camilo, não é dissonante de instâncias desta mesma técnica marcadas ao longo do território nacional ou internacional no século XIX (Vasconcelos 1938, 590-593). Consiste numa associação linear de respostas tipo «Sim/Não» a uma determinada pergunta, dependendo do lado da peneira que fique virado para o seu usuário, estando esta pendurada e em rotação. «Andar às vozes» é um procedimento bastante mais complexo e versátil, e igualmente atestado em observações etnográficas no território nacional no século XIX, consistindo na interpretação de palavras aleatórias ouvidas na rua ou em cerimónias religiosas (Pedroso 2007, 207; Braga 1994, vol. 2, 73-74).

Benzeduras e orações mágicas	2
Cortar o ar (<i>Memórias do Cárcere</i>)	1
Oração de São Marcos e São Manso (<i>A Filha do Arcediago</i>)	1

Estas 2 instâncias de benzeduras e orações são consideravelmente dissonantes entre si. A referência a «cortar o ar» na obra *Memórias do Cárcere* não é explícita, sendo apenas referida uma cura devido a «ter sido arejado por assopro diabólico» (Castelo Branco 2011, 166). Numa conceção de medicina popular, um «ar» é frequentemente tido como uma forma de parálise, ou secura não natural (Walker 2005, 55-57; Vasconcelos 1980, 78-80), tendo aqui uma potencial conotação demoníaca. Tal referência diabólica não deve ser tomada como mero artifício estético por parte de Camilo, pois a conceção rural de doença e do corpo humano em vigor até ao início de século XX pode ser entendida como tendo origem em noções medievais de terapia e medicina galénica, havendo uma fluidez entre males de natureza física e males espirituais.

A segunda instância, de uma oração a São Marcos e São Manso, cai numa área de ação completamente distinta da anterior, sendo uma prática com o objetivo de cativar ou atrair um potencial parceiro romântico ou sexual. Referências a orações semelhantes são encontradas em múltiplos processos da Inquisição Portuguesa, sendo esta uma prática que com facilidade

poderia ser igualmente classificada como magia popular urbana, existindo em ambos estes contextos geográficos. Sendo uma prática popular por definição, traçar as suas origens e evolução é complexo e por vezes mesmo fútil. Ainda assim, investigadores como Riollando Azzi relacionam o aparecimento da devoção de São Marcos e São Manso à posição de São Marco como patrono do gado e auxiliador no amansar de touros bravos, criando-se assim uma certa duplicação deste santo em dois: os gémeos Marcos e Manso (Azzi 1992, 61). Na sua estrutura, orações a São Marcos e São Manso são orações semipeticionais, que invocam estes santos para «marcar» e «amansar» um alvo ou o seu coração, tornando-o dessa forma alcançável aos avanços amorosos de quem faz a devoção.

Talismãs	6
Conta de azeviche (<i>A Brasileira de Prazins</i>)	1
Arreliquias (<i>A Bruxa do Monte Córdova</i>)	1
Figas (<i>Noites de Lamego</i>)	1
Figa de Azeviche (<i>Cenas da Foz</i>)	1
Conta de São Cipriano (<i>Cenas da Foz</i>)	1
Arruda e alho (<i>Cenas da Foz</i>)	1

As restantes 6 referências, categorizadas como talismãs, mais uma vez não se alongam para além de menções curtas nas obras em que são mencionadas. Todos estes talismãs e plantas talismânicas servem propósitos semelhantes aos já mencionados, isto é, de afastar o mau olhado e influências negativas, havendo apenas ambiguidade na referência a «conta de São Cipriano», a qual, novamente, não aparenta ser descrita por Camilo em ponto nenhum da obra em que surge.

Analizando estas referências na obra camiliana de uma forma geral, o que é observável é que, excetuando as duas referências a orações mágicas, são todas referências «passivas». Significa isto que são referências que, quando mencionadas numa narrativa, não requerem uma descrição ou contextualização detalhada. Estas menções, para serem eficientes na narrativa em questão, dispensam explicações culturais ou religiosas, sendo o seu sentido facilmente apreensível por qualquer leitor. Assim, servem o propósito maior de auxiliar Camilo na descrição de um particular ambiente intelectual e religioso onde ele tece o enredo em questão.

4. Magia popular urbana

Como mencionado antes, todas as 10 referências a este estilo de magia na obra de Camilo surgem associadas a uma única obra: *Cavar em Ruínas*, em particular à narrativa «Mefistófeles e Maria Antónia». Esta narrativa descreve-se a si própria como sendo derivada de um processo inquisitorial, sendo que, até à data, este processo ainda não foi localizado nos arquivos do Tribunal do Santo Ofício. Dessa forma, as 10 instâncias descritas neste capítulo são

referências a práticas mágicas concretas e históricas que podem ser encontradas em centros urbanos tanto ibéricos como sul americanos desde o século XVI ao XVIII (veja-se Cirac Estopañán 1942; Paiva 2002; Souza 2003; Bethencourt 2004; Tausiet 2014).

Sendo uma prática urbana, é ainda uma prática popular, como tal identificada pela sua transmissão oral. Refletindo esta mesma natureza, as preocupações deste tipo de prática são também elas «mundanas», mas metodologicamente distintas da prática rural, devido às circunstâncias urbanas em que se inserem. Este estilo de magia procura, frequentemente, colmatar preocupações pela coerção/dominação agressiva da vontade de homens pela parte de mulheres socialmente vulneráveis, tais como prostitutas, viúvas, mulheres de marinheiros ou emigrantes.

Na sua essência, os métodos utilizados nesta prática podem ser interpretados como religiosamente subversivos, ou seja, métodos não-normalizados para a manipulação de aspectos cosmológicos da religião vigente e socialmente aceite. Tais práticas revelam-se não como antirreligiosas ou «anticósmicas», nem tampouco representam a existência de uma religião alternativa em aberta competição com o Catolicismo. Pelo contrário, estas práticas estão inteiramente dependentes da realidade da cosmologia cristã/católica — da crença num Céu, Inferno e Purgatório populados por santos, espíritos infernais e almas, tal como no poder real dos sacramentos e eficiência da varia *materia sacra* católica. Assim, serão mais bem compreendidas como uma expressão particular de um certo Catolicismo urbano socialmente contextualizado. Como tal, este estilo de magia recorre a um panteão semicoerente de santos, espíritos malignos e almas como entidades peticionáveis intermediárias, havendo também invocações de estrelas e até de objetos inanimados.

Paradigmático entre as várias devoções e práticas associadas a este estilo de magia está a Devocão de Santo Erasmo, referida explicitamente no *Cavar em Ruínas* (Castelo Branco 1976, 268). Esta, tal como várias outras para os mesmos propósitos, funciona pela crença num «mecanismo» de simulacro. Isto significa que um objeto ou esfinge é torturado durante estas invocações e estas mesmas torturas projetadas sobre um alvo.

Comparativamente à magia popular rural na obra de Camilo, as referências a magia popular urbana são «ativas» a caracterizantes. Significa isto que a descrição e inclusão destas práticas na narrativa «Mefistófeles e Maria Antónia», para além dos seus contributos para o desenrolar da narrativa em si, contribuem para a caracterização direta de personagens e do seu contexto. Em particular, traduzem uma natureza específica e «notável» do personagem, sendo elementos que o fazem sobressair do seu contexto cultural, em vez de integrar como repositório passivo de hábitos e costumes locais.

5. Magia letrada rural

De todos os estilos de magia, este é potencialmente o mais raro e difícil de circunscrever. A magia letrada rural assenta numa tradição mágica literária, mas que emerge de conceitos e cosmologias rurais. Objetos paradigmáticos nesta prática em Portugal são os livros pré-contemporâneos associados à figura de São Cipriano de Antioquia, frequentemente chamados *Livros de São Cipriano*. Deve notar-se que a figura de São Cipriano está intimamente associada à prática mágica na Península Ibérica, sendo já mencionada nesta qualidade na peça de Gil Vicente *Exortação da Guerra* (1514) (Vicente 1979, 22). De um modo geral, São Cipriano é considerado nesta região como o/um «herói mágico», posição ocupada por Rei Salomão ou Fausto em outras áreas europeias, e cuja presença na obra camiliana já notei (veja-se Leitão 2022).

Como referido, da listagem feita por Alberto Vieira Braga, apenas 2 referências a este tipo de magia são detetáveis, uma n'O *Sangue* e outra n'A *Filha do Arcediago*. Em particular, o que identifica estas 2 referências como pertencentes a este estilo de magia são a descrição parcial de sistemas de cartomancia claramente derivados do conteúdo dos *Livros de São Cipriano* como publicados no século XIX (Anónimo s. d. a, parte I, 72-78; Anónimo s. d. b, 24-33). Estas referências não são explícitas (o título de «Livro de São Cipriano», ou qualquer variação deste, não é mencionado nas obras em questão), mas os paralelismos presentes entre as descrições deste sistema de cartomancia nas obras de Camilo e aqueles presentes nestes livros de magia deixa pouco espaço para dúvidas.

Tal como no caso anterior de magia popular urbana, estas referências são novamente «ativas» e caracterizantes das personagens que as usam. Estas práticas e técnicas evidenciam uma personagem com conhecimento especializado, ou de aprendizagem literária ou de transmissão mestre-aluno. Para mais, a relação destas práticas com o conteúdo de um livro de magia tido na cultura portuguesa como «maldito» pode também indicar uma personagem que existe numa posição de dissonância social, ou um *outsider* voluntário.

6. Magia letrada urbana

Em todas as referências listadas por Alberto Vieira Braga, não se encontra nenhuma que possa ser caracterizada como magia letrada urbana. Na sua essência, este estilo de magia está associado a elites letradas residentes em ambientes urbanos. Embora possuindo sempre particularidades locais, a prática insere-se numa tradição literária e intelectual europeia, estando sempre associada a livros e a literatura. Os seus objetivos e preocupações muitas vezes não são dissimilares dos restantes estilos, havendo amplas referências a procedimentos com o objetivo de prever eventos futuros, garantir progressão ou sucesso carreirista (preocupações financeiras) ou adquirir um/uma amante. No entanto, alguns propósitos deste estilo

podem igualmente ser mais «elevados», tais como a aquisição de conhecimento oculto, desenvolvimento espiritual ou intelectual, comunicação e/ou domínio sobre espíritos e elementos. Este estilo pode, consequentemente, ser subdividido em várias facetas, já estabelecidas em literatura académica especializada. Por conseguinte, pode contar-se a «magia natural» ou o estudo de virtudes ocultas e o seu uso, próximo do estudo de filosofia natural; a «magia de imagens», frequentemente associada à astrologia e que consiste em técnicas para imbuir um objeto com uma particular virtude ou espírito; e a «magia ritual», a invocação de forças divinas ou demoníacas (Page 2013, 31; 73). À semelhança da magia popular urbana, este estilo pode ser considerado como dependente de conceitos e práticas religiosas pré-estabelecidos e dominantes no contexto em que tais rituais são efetuados.

A aparente ausência absoluta deste estilo de magia das obras camilianas é em si própria uma observação relevante e iluminativa da abordagem geral de Camilo a questões de prática mágica nas suas obras. Em particular, poderá ser dito com pouquíssimas dúvidas que Camilo tinha conhecimentos concretos deste estilo de magia se analisarmos o catálogo do leilão de 1883 da sua biblioteca pela Livraria Mattos Moreira & Cardoso. Aqui são facilmente identificadas várias obras de natureza esotérica, mágica e ocultista, tais como o *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, *Les merveilles du ciel et de l'infer et des terres planétaires et astrales* de Emmanuel Swedenborg, *De miraculis occultis naturae* de Levino Lemnio, *La physique occulte* do Abade Vallemont, *La sorcière de Michelet*, *Le livre des médiums* de Allan Kardec ou o *Magnetismo* de Louis Alphonse Cahagnet (edição brasileira do livro *Magnétisme: arcanes de la vie future dévoilés*) (Anónimo 1883, 63-4).

Tendo acesso a tais livros, esta ausência de conceitos, noções ou práticas deles emergentes nas obras de Camilo acaba por revelar algo concreto acerca da sua atenção e intenção no que toca à inclusão de referências a magia nas suas narrativas. No fundo, sugere-se que Camilo tinha noção plena de que magia é uma categoria fragmentada, e que dentro dela se enquadram vários estilos de práticas de características específicas e localizadas. A não utilização de conceitos emergentes da magia lettrada urbana, de fundo cosmopolita e internacional, sugere que Camilo sabia que tal estilo de magia, ou as ideias a ele associadas, seriam de todo desapropriadas e anacrónicas numa narrativa de contexto rural, popular e não cosmopolita. Um exemplo pleno desta atenção está na sua aparente recusa em utilizar a expressão «médium» para descrever um indivíduo capaz de receber espíritos dos mortos no seu próprio corpo. Há que reparar-se que o termo «médium» foi popularizado pelos livros de Allan Kardec, em particular pelo livro da sua autoria que Camilo possuía (*Le Livre des Médiums*), e, em vez desta palavra, Camilo prefere utilizar as expressões «corpo-aberto» ou «casa-aberta», comuns na cultura popular do norte de Portugal (Castelo Branco 1984, 56).

7. Conclusões

De toda esta análise e categorização podem ser extraídas três conclusões em relação à utilização e referência a práticas mágicas como instrumentos narrativos por Camilo, sendo que a primeira se prende com o uso predominante de magia popular rural na obra camiliana. O uso destas referências aparentam cumprir o objetivo primário de fornecer «textura» às suas narrativas, não cumprindo funções essenciais nos enredos em que surgem. Como referências «passivas», a mera menção a um defumador ou um talismã não se reveste de particular relevo nas ações ou atitudes dos personagens camilianos, sendo apenas um método eficiente e memorável de exprimir e caracterizar o ambiente social e intelectual onde tais personagens se movem.

Seguidamente, quando Camilo inclui elementos ou referências mágicas que têm origem fora de um contexto popular rural, e cuja menção e descrição são relevantes para o desenvolvimento narrativo ou caracterização de personagens, ele recorre a fontes escritas que são facilmente identificáveis. Em particular, entrando nos mundos de magia letrada rural e magia popular urbana, Camilo recorre a edições do *Livro de São Cipriano* suas contemporâneas e a documentação inquisitorial. Deve também ser notado que estas referências, contrariamente àquelas de magia popular rural, são oferecidas por Camilo com algum nível de detalhe descriptivo, e o recurso deste autor a fontes escritas concretas revela que não se dá a liberdades autorais extensas, preferindo recorrer a fontes históricas culturalmente adequadas.

Por fim, e derivada também desta última conclusão, Camilo demonstra uma considerável consciência das especificidades culturais da prática mágica, conseguindo evitar anacronismos históricos e culturais. Isto torna-se particularmente relevante quando observamos a ausência a referências a magia letrada urbana nas suas obras; tendo Camilo acesso a livros de magia letrada urbana, não cai no erro de transplantar práticas desse particular ambiente cultural para outros que lhe são inteiramente estranhos e dissonantes. Este aparente reconhecimento da variabilidade da prática mágica em vários ambientes culturais e geográficos revela, pela parte de Camilo, uma maior atenção às nuances deste aspeto da cultura humana do que a maioria dos antropólogos e folcloristas seus contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. s. d. a. *O Grande Livro de S. Cipriano ou o Thesouro do Feiticeiro*. Lisboa: Livraria Economica de J. Andrade & Lino de Sousa.
- Anónimo. s. d. b. *Verdadeiro Livro de S. Cypriano ou Thesouro Particular do Feiticeiro*. Porto: Livraria Portugueza de Joaquim Maria da Costa.
- Anónimo. 1883. *Catalogo da Preciosa Livraria do Eminent Escriptor Camillo Castelo Branco*. Lisboa: Typographia de Mattos Moreira & Cardosos.
- Azzi, Riollando. 1992. «O Casamento na sociedade colonial luso-brasileira: uma análise histórico-teológica (continuação).» *Perspectiva Teológica* 24: 49-66.

- Bethencourt, Francisco. 2004. *O Imaginário da Magia: Feiticeiras, Adivinhos e Curandeiros em Portugal no Século XV*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Braga, Alberto V. 1925a. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (I.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 35, n.º 1, janeiro-março: 13-28.
- Braga, Alberto V. 1925b. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (II.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 35, n.º 3, julho-setembro: 187-200.
- Braga, Alberto V. 1925c. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (III.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 35(4), outubro-dezembro: 247-258.
- Braga, Alberto V. 1926a. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (IV.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 36, n.º 1, janeiro-março: 54-63.
- Braga, Alberto V. 1926b. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (V.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 36, n.º 2-3, abril-setembro: 120-124.
- Braga, Alberto V. 1928. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (VI.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 38, n.º 1-2, janeiro-junho: 81-84.
- Braga, Alberto V. 1930. «Usos e costumes, tradições e bruxaria nas obras de Castelo-Branco (VII.ª Parte).» *Revista de Guimarães* 40, n.º 1-2, janeiro-junho: 20-32.
- Braga, Teófilo. 1994. *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2 vols. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Cabral, António. 1987. «Camilo às voltas com S. Cipriano.» *Tellus: Revista de Cultura* 17: 51-55.
- Castelo Branco, Camilo. 1976 [1866]. *Cavar em Ruínas*. In *Obras de Camilo Castelo Branco*, publicadas sob a direção de Jacinto do Prado Coelho, vol. x. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Castelo Branco, Camilo. 1984 [1886]. *Vulcões de Lama*. In *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, publicadas sob a direção de Alexandre Cabral, vol. iv. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo Branco, Camilo. 2011 [1862]. *Memórias do Cárcere*. In *Colecção Camiliana*, publicada sob a direção de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Cirac Estepaán, Sebastián. 1942. *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Jerónimo Zurita.
- D'Almeida, Eduardo. 1925. «Camilo e Sarmento.» *Revista de Guimarães* 35(1): 44-52.
- Hanegraaff, Wouter J. 1999. «Defining religion in spite of History». In *The pragmatics of defining religion: contexts, concepts & contests*. Editado por Jan G. Platvoet e Arie L. Molendijk, 337-378. Leida: Brill.
- Leitão, José Vieira. 2023. «Rosa é a Dama de Ouros; o José é o Rei de Ouros': O Livro de São Cipriano na Obra de Camilo Castelo Branco». In *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*, editado por S. Martins, C. Sobral e C. Pimenta, 109-126. Lisboa: Bertrand Editores.
- Page, Sophie. 2013. *Magic in the cloister: pious motives, illicit interests and occult approaches to the medieval universe*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Paiava, José Pedro. 2002. *Bruxaria e Superstição num País sem «Caça às Bruxas»*, 1600-1774. Lisboa: Editorial Notícias.
- Pedroso, Zófimo Consiglieri. 2007. *Contribuições para uma Mitoalogia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Simões, Joaquim António Santos. 1993. «No Centenário de Alberto Vieira Braga». *Revista de Guimarães* 103, janeiro-dezembro: 15-29.
- Souza, Laura de Mello. 2003. *The devil and the land of the Holy Cross: witchcraft, slavery and popular religion in colonial Brazil*. Austin: University of Texas Press.
- Tausiet, María. 2014. *Urban magic in early modern Spain: abracadabra omnipotens*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Vicente, Gil. 1979. *Exortação da Guerra*. Edição de Manuel dos Santos Alves. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- Vasconcelos, José Leite de. 1938. *Etnologia (Parte I)*. In *Opúsculos*, vol. v, 1-620. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- Vasconcelos, José Leite de. 1980. *Etnografia Portuguesa*, vol. vii. Lisboa: INCM.
- Walker, Timothy D. 2005. *Doctors, folk medicine and the Inquisition: The repression of magical healing in Portugal during the Enlightenment*. Leida, Boston: Brill.

FACES DA ESCRAVIDÃO EM ROMANCES CAMILIANOS: DA JUSTIÇA E DA VINGANÇA

PAULO MOTTA OLIVEIRA*

Apesar de estar presente em várias narrativas oitocentistas brasileiras e portuguesas, o estudo das representações da escravidão em romances oitocentistas de língua portuguesa não possui uma fortuna crítica significativa. Analisemos, inicialmente, a situação do Brasil.

Lançado em 2018, o *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, é composto por 50 textos críticos sobre o tema. Se, como afirma Alberto da Costa e Silva, no prefácio ao volume, «Poucas áreas do conhecimento histórico experimentaram, nos últimos cinquenta anos, avanços tão expressivos» (Silva 2018, 11), podemos considerar que o mesmo não ocorreu com o estudo das representações da escravidão nas narrativas ficcionais brasileiras do século XIX. Há apenas um ensaio sobre o tema, «Literatura e escravidão» de Sidney Chalhoub, a que mais tarde voltaremos. Parece, assim, que o que foi afirmado em 1956 por um dos primeiros estudiosos sobre o tema do *negro na literatura brasileira*, Raymond Sayers, continua válido: «pode-se estranhar que ainda não tenha aparecido um estudo completo sobre o papel do negro num setor importante da cultura brasileira como é o da literatura» (Sayers 1958, 15)¹.

Nas pesquisas que realizei, encontrei poucas outras obras com esta perspectiva mais abrangente. Geralmente são livros sobre a presença do *negro* na literatura brasileira, vários escritos por pesquisadores estrangeiros, e apenas um deles, *O Escravo de Papel*, de Marília Conforto, aborda especificamente a representação dos escravos em obras literárias².

* Universidade de São Paulo — CNPq (Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

1 Utilizamos a tradução feita por Antônio Houaiss. Na primeira edição do livro, o trecho era: «one may well wonder that there has as yet been no complete study of the Negro's role in such an important subdivision of the culture of Brazil as its literature» (Sayers 1956, 8).

2 Além dos livros de Sayers e de Conforto, podemos citar *Race and color in Brazilian literature* de David Brookshaw, *Black characters in Brazilian novel* de Giorgio Marotti, *O Negro e o Romantismo Brasileiro* de Heloisa Toller Gomes. Há, ainda, algumas dissertações e teses que tratam do tema da escravidão em obras literárias, entre as quais destaco a dissertação *Imagens, Máscaras e Mitos: O Negro na Literatura Brasileira no Tempo de Machado de Assis de Mailde Jerônimo Trípoli*, e a tese *Sombra e Escravidão: Tráfico de Africanos e Antiescravismo na*

Se no Brasil são, assim, poucos os textos sobre a presença da escravidão nas narrativas oitocentistas, em Portugal este tipo de pesquisa parece não existir. Não localizei nenhum texto que aborde o conjunto das obras que tratam deste tema, apenas alguns sobre romances específicos, em especial *O Escravo* de José Evaristo de Almeida³, ou outros que tratam de assuntos correlatos, como o do personagem do negro no teatro português dos séculos XVIII e XIX⁴.

Penso que isto ocorre pois há uma presença muito mais frequente de escravos nas narrativas brasileiras. Devemos lembrar que o processo de abolição da escravatura é bastante distinto nos dois países. Como indica António de Almeida Mendes:

Duas leis simbolizam a passagem de uma sociedade escravista a uma sociedade livre. A primeira, datada de 19 de setembro de 1761, põe fim à introdução de novos escravos negros em Portugal, enquanto ratificava o *status quo* dos escravos que chegaram à metrópole antes dessa data. A segunda, promulgada em 16 de janeiro de 1773, proclamou a liberdade para todos «os negros e os mulatos», cujos ancestrais não tivessem conhecido a escravidão por quatro gerações. (Mendes 2016)

Já nas colônias portuguesas, a escravidão continuará até o século XIX. Algumas leis foram diminuindo a amplitude do trabalho escravo, como a de 17 de novembro de 1835, que proibiu o tráfico de escravos nas colônias, ou a de 29 de abril de 1858, que decretou que todos os escravos seriam livres vinte anos depois de sua publicação. A escravidão foi abolida pelo decreto de 25 de fevereiro de 1869 (cf. Rodrigues 2007).

O processo da abolição foi posterior e mais lento no Brasil. Pressionado pela Inglaterra, o país aprovou duas leis proibindo o tráfico negreiro, uma em 1831, que pouco efeito teve, e outra em 1850, que começou a fazer com que o tráfico declinasse. Em 1871 foi assinada a *Lei do Ventre Livre*, em 1885 a lei do *Sexagenário*, e apenas em 13 de maio de 1888 a *Lei Áurea*.

Assim, a forma como os escravos aparecem nas narrativas literárias é bem diversa em Portugal e no Brasil. No caso do primeiro, eles só poderiam ser personagens ou em narrativas que abordavam um período anterior às leis pombalinas, ou que se passassem nas colônias portuguesas ou em outros países em que a escravidão ainda estava presente. Já no Brasil, a escravidão existiu até finais da década 80 do século XIX, e assim, como aponta Marília Conforto, já nos primeiros romances brasileiros «o cativo negro fez [...] parte da paisagem social, do pano de fundo que compunha a trama» (Conforto 2012, 24). São inúmeras as narrativas em que os escravos aparecem no oitocentos brasileiro. Em algumas obras são personagens

Literatura Brasileira, 1830-1871 de Dayana Façanha de Carvalho. Há, ainda, um artigo de Domício Proença Filho que aborda o tema: «A trajetória do negro na literatura brasileira» (Proença Filho 2004).

³ Entre outros, Castrillon 2010, e Lopes 2010.

⁴ Localizei dois textos da mesma pesquisadora, Anne-Marie Pascal (1991, 2000), sobre o tema.

centrais, em outras, a maioria, aparecem de forma secundária e pontual na trama. Um bom exemplo deste segundo caso ocorre em *Lucíola*:

Com um movimento rápido, Lúcia correu a mão pelos cabelos, e o penteado desfez-se [...]. A um sinal de sua senhora, a escrava de Lúcia abriu a porta ao Couto, que entrou sem me ver.

— Ainda neste estado!... Se eu adivinhasse, tinha trazido o cabeleireiro para penteá-la.

— Não se precisa aqui desta gente! murmurou Joaquina.

— Pois faz a tua obrigação, penteia tua senhora; e se andares depressa, terás uma boa molhadura. (Alencar 1988, 60)

Era natural que uma pessoa na posição social de Lúcia tivesse uma escrava, sendo a sua presença *quase necessária* para dar verossimilhança ao enredo.

Em outro romance, *O Ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães (1875b), o termo «escravos» aparece algumas vezes. Na maior parte delas é indicada a ideia de que os escravos eram uma propriedade, equivalente ao gado e a outros objetos.

Centremos agora a nossa atenção nas obras portuguesas do mesmo período.

Havia encontrado a presença da escravidão em três livros hoje esquecidos, num quarto recuperado pela crítica no final do século passado, e ainda em uma obra inacabada. Os três primeiros são *A Virgem da Polónia*, de Rodrigues Bastos, *Mistérios de Lisboa*, de Alfredo Hogan, e *Ouro e Crime! Mistérios de uma Fortuna Ganha no Brasil*, de Eduardo Tavares. O quarto é o já referido *O Escravo*, de José Evaristo de Almeida, e o quinto *Helena*, de Almeida Garrett. Em todos, os trechos que abordam a escravidão não se passam em Portugal. Em *A Virgem da Polónia* ocorrem nos Estados Unidos, em *Os Mistérios de Lisboa em Goa*, em *Helena* e *Ouro e Crime* no Brasil. Todo o enredo de *O Escravo* se desenvolve em Cabo Verde.

No fim do capítulo já referido do *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, Sidney Chalhoub afirma: «É preciso relativizar a percepção de que a literatura brasileira do século XIX pouco se ocupava do tema da escravidão. Parte do problema é a fixação em autores e obras canônicas, sem atenção devida ao que ficou legado ao esquecimento ou à periferia do processo de canonização literária» (Chalhoub 2018, 400-401).

Julgo que esta afirmativa não é totalmente válida para a literatura brasileira⁵, mas poderia ser aplicável às cinco narrativas portuguesas que indicamos, pois, dos autores que citamos, apenas Garrett pode ser considerado como canônico, mas, devemos salientar, o seu romance é uma obra inacabada. Apesar desta constatação, julgo que, se os escravos parecem

⁵ Lembremos aqui três obras de escritores canônicos em que os escravos estão presentes: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *A Escrava Isaura* e *As Vítimas Algozes*.

ser raros na literatura portuguesa — mas não nos romances camilianos —, o tema da escravidão acaba por aparecer de outra forma. Pensem no livro de Eduardo Tavares antes referido.

A narrativa é centrada em Timóteo, comerciante desonesto, casado com a filha do seu antigo patrão, de quem herdou o negócio, que prefere os carinhos de uma escrava, sua amante, aos de sua esposa. Esta vive praticamente reclusa em sua casa com a filha de ambos, de forma extremamente modesta, apesar de todo o dinheiro de seu marido. O personagem é assim descrito:

O sr. Timóteo terá pouco mais ou menos quarenta e cinco anos, é alto, robusto, e possui sobretudo uma enorme obesidade. [...] O nosso herói [...] estava, como de costume, em mangas de camisa, e tinha calçados uns grandes tamancos.

O todo físico do sr. Timóteo era o fac-símile do materialismo audaz e da ambição desmesurada. (Tavares 1855, vol. 1, 19)

O comerciante acumulará considerável fortuna, utilizando todos os recursos possíveis: uso de dinheiro roubado, empréstimos a juros exorbitantes, exploração de escravos e de imigrantes, falsificação de papéis. Quando a esposa morre, forja um documento que o transforma em seu herdeiro universal. Resolve, então, retornar para Portugal, deixando, no Brasil, a filha.

Dois anos depois, Timóteo Rodrigues, o negociante fraudulento, negreiro, [...] martirizador e ladrão dos seus patrícios colonos, — [e o narrador se compraz em listar uma série de outras *qualidades* do personagem] — este homem abominável, montão de toda a casta de crimes, deixou de ser Timóteo Rodrigues, para ser o Barão de ***, Grande do Reino, grã-cruz de Cristo, etc., etc. (Tavares 1855, vol. 2, 240-241)

Esta obra explicita o que, normalmente, não é indicado em outros romances do período: a origem da fortuna dos *brasileiros*, estes emigrantes retornados do Brasil, frequentes nas narrativas portuguesas oitocentistas. Eça de Queirós assim descreve a representação deste torna-viagem:

Apenas voltava, porém, com o dinheiro que juntara carregando todos os fardos da servidão — o saudoso emigrante passava logo a ser o brasileiro, o bruto, o reles, o alvar. Desde que ele deixara de soluçar e ser sensível, para labutar duramente de marçano nos armazéns do Rio, o Romantismo repelia-o como criatura baixa e soez. O trabalho despoetizara o triste emigrante. (Queirós 1981, 20-21; itálicos meus)

Eduardo Tavares indica que não é com o trabalho árduo que se produzem fortunas, mas com outros meios, entre eles a possessão ou o tráfico de escravos, como também indica Camilo em algumas de suas obras.

Em *Eusébio Macário*, por exemplo, sabemos que o Barão de Rabaçal, no Brasil, «vendera-se a uma viúva decrépita, rica e devassa, que lhe deixara moagens, fazendas, o casco de sua fortuna» (Castelo Branco 1988, 502). Moagens e fazendas funcionavam graças ao trabalho escravo. A escravidão está, assim, na base da fortuna deste *brasileiro*. Em outro livro, *Os Brilhantes do Brasileiro*, a ligação de um dos personagens com o tráfico de escravos é explícita: «Pantaleão Mendes Guimarães, quarenta e cinco anos, capitalista, armador, antigo negreiro e ‘engajador’ moderno» (Castelo Branco 1987c, 897).

Não é apenas desta forma que a escravidão aparece na obra de Camilo. Tentei rastrear as referências sobre escravos e sobre o tráfico negreiro na obra camiliana, já que, diferentemente dos outros autores que indiquei, elas são muito frequentes. Utilizando a perspectiva adotada no *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana* – ou seja, escolhendo os romances «que mais claramente davam corpo a um universo ficcional, composto em função de uma ação romanesca e não em função de uma outra ação de dizer que é também presença constante em Camilo: a da projeção autobiográfica» (Ferraz 2002a, 27) –, acabei por escolher, além dos livros abordados no referido dicionário, quatro outros que não foram nele analisados: *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*; *Maria! Não Me Mates que Sou Tua Mael!*; *Cenas Inocentes da Comédia Humana* e *Um livro*. O primeiro é, sem via de dúvida, ficcional. O segundo baseia-se num crime ocorrido em Lisboa em setembro de 1848. O terceiro é um conjunto de narrativas curtas, algumas ficcionais, outras de cunho histórico. No quarto, após um conjunto de poemas que ocupa a maior parte do volume, há um texto ficcional, «Vinte dias de agonia», que inclui no *corpus* que analisei.

No total, consultei 59 obras de Camilo⁶. Penso que, dada a pequena quantidade de livros ficcionais portugueses em que a escravidão aparece, é interessante apontar que 30 das obras de Camilo que analisei apresentam pelo menos uma indicação sobre a escravidão. Assim – o que, como indiquei, é raro –, estamos diante de um escritor canônico que trata deste tema de forma recorrente.

Mesmo conhecendo há muito a obra de Camilo, não esperava um número tão significativo de romances que abordassem o tema da escravidão. A forma como ele aparece é diversa. Em alguns raros, três deles, a narrativa apresenta personagens escravos que não são de origem africana⁷. Em vários outros, 18 no total, os personagens escravos de origem africana ou

⁶ Considero como uma única obra mesmo as compostas por várias narrativas, como ocorre, por exemplo, com *Doze Casamento Felizes* e *Novelas do Minho*.

⁷ Estes livros são: *O Demónio do Ouro*, *O Olho de Vidro* e *O Santo da Montanha*.

os ligados a seu tráfico não ocupam um papel importante no enredo⁸. Por fim, em nove deles, os personagens com as características anteriormente indicadas possuem um papel significativo em um trecho ou no conjunto do enredo⁹.

Neste texto optei por trabalhar com duas obras que fazem parte do último grupo referido: em *O Senhor do Paço de Ninães*, de 1867, trataremos de um escravo, e no outro, *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, de 1872, do filho de uma escrava. Estas personagens são fundamentais para o desenvolvimento das duas narrativas.

Como os dois romances não são muito conhecidos, achei pertinente tratar rapidamente de seus enredos. Sobre o primeiro, reproduzo o resumo presente no *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, escrito por Maria Isabel Rocheta:

Rui Gomes de Azevedo, o senhor do Paço de Ninães, tem vinte anos em 1576 e ama uma prima da mesma idade, Leonor. O desgosto causado pela traição desta, que vem a se casar por conveniência com João Esteves Cogominho, leva-o a participar na jornada de Alcácer Quibir (apesar de discordar das conquistas de além-mar), com os primos António e João Azevedo, aí sendo feito cativo. Resgatado, e recusando a submissão a Castela, Rui dá apoio ao Prior do Crato, seguindo-o até a morte dele. Parte então para o Oriente, onde vive anonimamente como mercador, primeiro, e como ermitão, depois. De regresso ao Minho, em fins de 1622, como romeiro anónimo, inteira-se da infelicidade de Leonor, há anos entrevada e enlouquecida pelo remorso de havê-lo traído; visita-a então e perdoa-lhe, revelando-lhe que nunca deixara de a amar. Morre em 1623, no Mosteiro de Landim. (Rocheta 2002, 561)

O resumo explica, de forma clara e sintética, o enredo do livro. Mas dele está ausente Vasco. Alexandre Cabral, no dicionário que publicou sobre Camilo, se refere a este personagem, mesmo que de forma ainda parcial: «as safadezas do Cogominho não ficaram impunes. O sentimento de justiça confunde-se muitas vezes com o de vingança [...]. O braço justiceiro foi o do escravo Vasco [...]: é ele quem mata por estrangulamento o traidor João Esteves Cogominho» (Cabral 1988, 735).

Voltemos ao *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, e a um trecho do verbete dedicado a Vasco, que apresenta um outro aspecto: «Tendo fugido [após ter assassinado

⁸ Estes livros são: *A Brasileira de Prazins*; *A Queda dum Anjo*; *Cenas Contemporâneas*; *Cenas Inocentes da Comédia Humana*; *Coisas Espantosas*; *Coração, Cabeça e Estômago*; *Estrelas Propícias*; *Eusébio Macário*; *Memórias de Guilherme do Amaral*; *Mistérios de Lisboa*; *Novelas do Minho*; *O Esqueleto*; *O que Fazem Mulheres?*; *O Regicida*; *Os Brilhantes do Brasileiro*; *Um Homem de Brios*; *Vingança*; e *Vinte Horas de Liteira*.

⁹ Estes livros são: *A Caveira da Mártir*, *A Filha do Doutor Negro*, *A Mulher Fatal*, *A Neta do Arcediago*, *Anos de Prosa*, *Carlota Ângela*, *O Carrasco de Vítor Hugo José Alves*, *O Judeu*, *O Senhor do Paço de Ninães*.

Cogominho] para a Ilha Terceira, aí se reencontra com seu amo, de quem não mais se separará. Morre no Minho em 1623, logo após a morte de Rui Gomes de Azevedo» (Rocheta 2002, 565).

Antes de partirmos para a análise deste romance, gostaria de fazer referência a *O Carrasco de Vitor Hugo José Alves*, pois os livros possuem vários pontos em comum. Pensei, como com o primeiro romance, apresentar o resumo do *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*. Ao tentar fazer isto, notei algo surpreendente: este livro não é referido. Talvez, dada a larga abrangência do dicionário, e o grande número de colaboradores, esta narrativa tenha sido esquecida. De qualquer forma, lamento. Dos romances que até agora reli, buscando encontrar a presença de escravos na obra de Camilo, ele é dos mais significativos. E sendo, como disse, raras as obras críticas que tratam do tema, a sua análise poderia ter sido uma contribuição importante.

Para apresentar o romance, cito alguns trechos do verbete a ele dedicado no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*:

O eixo do romance é [...] um caso de amor – entre Raul Baldaque [...] e uma filha bastarda de D. Miguel, Maria José de Portugal, que para sobreviver honestamente abrira [...] uma loja de luvas.

Maria José [...] [era] cortejada por gradas personagens. Entre os pretendentes encontrava-se Victor Hugo José Alves, um troca-tintas que circulou todas as parcialidades: de republicano [...] a membro da Ordem de S. Miguel da Ala [favorável à monarquia absoluta]. [...]

Ao ver-se preterido no coração da luveira [...] pelo 2.º conde de Baldaque, [...] resolve vingar-se [...] [e] manda reeditar um folheto difamatório, impresso em 1840, contra [...] [a] mãe de Maria José. [...] A bastarda do rei [...] leu o folheto e adoeceu. O conde [...] empreendeu uma viagem ao estrangeiro em busca de melhorias para a esposa. [...] um irmão bastardo [...] de uma escrava, Damião Ravasco, [...] não descansou enquanto não descobriu o autor da miserável façanha. Congeminou um ardil e justiçou pelas suas mãos o difamador do seu amo e irmão. (Cabral 1988, 167)

Partamos para a análise dos dois livros. Seguirei a ordem cronológica, analisando primeiro *O Senhor do Paço de Ninães*, e depois *O Carrasco de Vitor Hugo José Alves*.

Vasco é assim apresentado ao leitor:

Um preto [...] [da idade de Rui], trazido de África por seu pai [...]. Era este negro a única e sublime alma de homem que parecia entender e ler no peito de seu senhor. Tinha sido desde os seis anos um como pagem do fidalgo. Escudeirava-o depois nas idas ao vizinho mosteiro de Landim a estudar com o tio D. Prior. Soube dele aos quinze anos o amor a sua

prima. Entre os dois, o preto Vasco, do nome de seu padrinho, não era tanto como amigo, mas nada tinha da submissão e temor de escravo. (Castelo Branco 1987b, 208-209)

Vejamos uma fala de Rui, proferida 47 anos depois da cena inicial, numa conversa que tem com Vasco, na Ilha Terceira: «Seguir-me-ás a Portugal. [...] Deus [...] é tão bom para mim, que me deixará morrer encostado ao seio do meu único amigo... do teu seio, Vasco!» (Castelo Branco 1987b, 316-317)

Se no primeiro trecho Vasco «não era tanto como amigo», neste ele é o «único amigo» de Rui. Espanta neste romance — especialmente se o relacionarmos com a forma como, geralmente, os escravos são descritos nos romances oitocentistas — a quase equivalência que existe entre senhor e escravo. Na infância foram companheiros, na adolescência Vasco foi o confidente de Rui, quase no fim da vida é o seu melhor amigo.

Quando Rui foi dado como morto em Alcácer Quibir, Vasco assumirá um outro papel. Será aquele que tentará se vingar dos que levaram, julga, seu amo à morte.

Em relação a Leonor, a vingança se dará no plano psicológico. Ela é infeliz no casamento, seu marido tem inúmeras amantes e vive na maior parte do tempo afastado dela. Vejamos dois momentos desta vingança:

um dia, [Leonor] passeando no jardim, viu rente com o muro a cara de azeviche, e os olhos coruscantes e os beiços em carne viva do negro Vasco [...] a perguntar-lhe:

— Então sempre foi certo morrer no cativeiro o seu priminho Rui, snra. D. Leonor?
Fugiu e o negro sumiu-se. (Castelo Branco 1987b, 286)

Ainda saiu [Leonor] outra vez a uma festa de igreja a Santa Maria de Abade [...] num intervalo de silêncio dos padres cantores, ouviu uma voz plangente que dizia: *um Padre Noso e uma Ave Maria por alma do fidalgo de Ninães, que morreu cativeiro em Marrocos.*

Algumas mulheres soluçaram, rezando. Sobre Leonor convergiram muitos olhos. Estava pálida e com a face caída sobre o seio arquejante.

Depois é que nunca mais saiu.

Quem pedira o *Padre Noso* fora Vasco, o escravo. (Castelo Branco 1987b, 286; itálicos do original)

Em relação a João Esteves Cogominho, de fato o principal responsável pela partida de Rui para a África e de sua pretensa morte, a vingança irá mais longe. O marido de Leonor, após ter mandado matar o ouvidor de Barcelos, «Fugiu para Castela» (Castelo Branco 1987b, 285). Vasco vai a Madrid, incógnito, e tenta matá-lo, mas João Esteves sobrevive. A sua morte ocorrerá em outro momento.

Para pagar o resgate de seu filho prisioneiro em Ceuta, a mãe de Rui havia vendido suas terras, ficando apenas com a casa e as hortas que a cercavam, onde Vasco habita. As terras vendidas acabaram por, posteriormente, ser compradas pelo pai de Leonor. Cogominho resolveu vendê-las, e disse aos compradores que as hortas eram suas. Vasco sai da casa e afirma que as hortas não são dele. João Esteves fica enraivecido e, depois de se despedir dos compradores, volta com um punhal para matá-lo. Vasco consegue arrancar-lhe o punhal, joga-o no chão, montando sobre ele. Vejamos a cena:

[Vasco] Desfigurou-se. Era o tigre de África [...] Deleitava-o infernalmente aquela presa que lhe escabujava debaixo dos joelhos de ferro. O sangue regolfava-lhe nas cavernas dos olhos esbugalhados. Cevava-se-lhe, a vê-lo espernear, a sua fome daquela vida que trouxera duas mortes à casa de seus amos. Via tudo, o negro, naqueles instantes. Via o seu amo a rir no berço e a chorar no cativeiro. [...] Via tudo [...], com as fauces na garganta do homem que lhe houvesse matado o amo. E parecia demorar-lhe a vida para sentir bem no joelho o desfazer-se do coração. Não tinha ainda ferido, não queria feri-lo. O esmagá-lo era-lhe maiores delícias, mais longo o aspirar o acre do sangue. Não queria matá-lo, sem pensar no modo de lhe espremer entre os dedos recurvados uma por uma as fibras da vida [...] Não queria, mas João Esteves estava estrangulado. (Castelo Branco 1987b, 294)

Analiso a cena mais tarde, pois ela é próxima de uma outra em *O Carrasco*. Prefiro pensar sobre o final do livro. Quando retorna a Portugal, Rui resolve visitar Leonor, apresenta-se como um ermitão e, quando a encontra, diz ser um «mensageiro de Rui Gomes» (Castelo Branco 1987b, 327). São evidentes as semelhanças desta cena com a do retorno de D. João de Portugal em *Frei Luís de Sousa*. Em relação a este aspecto Maria Isabel Rocheta notou: «Na verdade, encontramos aqui o motivo do regresso e reconhecimento daquele que era julgado morto, verificando-se que, como no drama de Garrett, é na sequência da Batalha de Alcácer Quibir que se dá o desaparecimento do personagem» (Rocheta 2007, 11-12). Como apontei em outro momento:

O narrador não esquece mesmo de acrescentar semelhanças mais sutis. Se em *Frei Luís* a criada de Madalena, Miranda, havia afirmado que o romeiro era «Muito velho e com umas barbas!... Nunca vi tão formosas barbas de velho, e tão alvas» (Garrett 1963, 1120), uma das criadas de Leonor dirá de Rui «Vede que barbas ele tem!... Não vos parece tal qual o S. Pedro da nossa igreja!» (Castelo Branco 1987b, 325; Oliveira 2018, 118)

É importante, para o raciocínio que pretendemos desenvolver, fazer referência a alguns aspectos pontuais de *Frei Luís*. O Romeiro, na conversa que tem com Madalena e Frei Jorge, após dizer que não tem mais família, afirma: «Amigos, tenho um; com esse conto» (Garrett 1963, 1121). Como sabemos, este amigo era Telmo Pais. Madalena, no início da peça,

o considera como «o escudeiro valido, o familiar quase parente, o amigo velho e provado dos teus amos» e o «aio fiel do meu senhor D. João de Portugal» (Garrett 1963, 1121). As semelhanças são evidentes. Rui, no fim do livro, também só tem um amigo, que também fora uma espécie de aio de seu amo. Se Rui ocupa o lugar de D. João, por equivalência, Vasco ocupa o lugar de Telmo. Mais uma vez, de forma mais subliminar, o narrador aponta a equivalência entre brancos e negros, homens livres e escravos. Com uma diferença: se Telmo, em certo sentido, traiu D. João, ao perceber que o seu amor por Maria suplantava ao que tinha por seu antigo amo, isto jamais ocorreu com Vasco.

Passemos ao segundo livro que aqui nos interessa.

Comecemos com duas breves indicações. A primeira sobre o pai do protagonista: «Tal era aquele Raul, filho único do conde de Baldaque, milionário que entrara em Lisboa [...], o homem de ouro que as mulheres de carne cognominaram o *conde de Monte Cristo*» (Castelo Branco 1987a, 48).

Esta anotação marginal permitirá que pensemos nas semelhanças deste livro com o romance de Dumas. Faremos, porém, esta aproximação mais tarde. Antes vejamos um outro trecho, o primeiro em que é feita uma referência a Damião Ravasco:

Raul [...] apertou a mão de D. Maria José de Portugal, murmurando [...]:

— Eu não a mereço... mas hei-de amá-la como um escravo, que eu tive, me quer e ama ainda hoje. E assim como o amor do escravo me faz bem à alma, pode ser que o meu amor seja na vida de Vossa Excelência um sentimento suave. (Castelo Branco 1987a, 57)

Esta fala de Raul indica que Damião o ama. De fato, podemos notar que em todos os momentos ele o protege. Citemos um exemplo, quando ainda estavam no Brasil.

A polícia [...] [quis prender Damião] em cumprimento de uma pronúncia por crime de tentativa de morte nas pessoas de dois negros que haviam maltratado na chácara Raul de Baldaque, em ocasião que este se comprazia frechando-os com alfinetes desempolgados do arco sob pretexto de ensaiar-se para Guilherme Tell. (Castelo Branco 1987a, 64-65)

Este amor é recíproco. Assim como Vasco, no fim da narrativa, é o único amigo de Rui, Raul indica a seu meio-irmão: «Olha que estou só no mundo, Damião. Não tenho ninguém que me estime, senão tu. Dos afectos que me rodearam na infância e mocidade, vives tu só» (Castelo Branco 1987a, 71).

Voltemos ao instinto protetor de Damião, que também abarca as pessoas amadas por Raul. Num momento em que o antigo escravo estava na loja de Maria José, entram dois deputados. Vejamos parte do diálogo que eles têm com a proprietária da loja e a reação de Damião:

- Esta menina, aqui onde a vês, tem, segundo consta, sangue real nas veias. Se eu fosse príncipe, fazia-lhe os meus cumprimentos, e pedia-lhe um ósculo.
- E eu dois — ajuntou o [outro] deputado [...] — mas, prescindindo dos ósculos [...] limito as minhas ambições a pedir-lhe que me tome medida do pescoço a fim de saber-se quais colarinhos hei-de comprar. Vou sentir o aveludado das suas alabastrinas mãos, mãos de princesa... [...]
- Então o meu anjo não se humaniza até à humanidade de me tomar a medida do pescoço?
- Meço-lho eu — disse Ravasco, abarbando-se com o sujeito.
- E [...] recurvou-lhe os dedos da mão direita na garganta, sacudiu-o de encontro à ombreira da porta, e daí, tangido pelo impulso de [...] um sonoro pontapé, tombou-o à rua. Consumado o feito, voltou-se para o outro [...] e disse-lhe:
- Você também há-de ter o beijo que pediu.
- E o mesmo foi convidá-lo com três tapa-olhos à mão-tente, cascados de tal guisa que, ao terceiro, o sujeito mordia o macadame [...], resvalando os dois degraus que o separavam do seu infausto amigo. (Castelo Branco 1987a, 73)

É interessante notar que uma das características de Raul é justamente a de ajudar os necessitados. Teria ele aprendido isto com o seu meio-irmão que sempre o protegeu? O livro não o afirma, mas é uma hipótese possível. Vejamos a fala do ex-brigadeiro Cristóvão de Pina Tavares, no momento em que ele vai conversar com Maria José.

Está na presença de Vossa Excelência um brigadeiro que em Évora Monte entregou a espada aos vencedores. [...] Há um mancebo poderoso em Lisboa, do qual muitas famílias realistas, de seis meses a esta parte, recebem mesadas abundantes. Este caritativo senhor não é legitimista; não sei o que é politicamente: sei que é bom; é dos que professam a divina legitimidade de Jesus Cristo. Chama-se ele o Senhor conde de Baldaque... [...] Eu também sou dos favorecidos pela benfazeja mão do Senhor Conde, que me não conhece, nem recebe à sua presença as pessoas que o buscam para lhe agradecerem a esmola: recebe apenas as que vão pedir-lha. Eu já o procurei. (Castelo Branco 1987a, 71)

Neste momento, o conde vai visitar a luveira, se encontra com Cristóvão, e este lhe diz o que desejava pedir-lhe: «O que eu muito desejo obter do valimento de Vossa Excelência [...] é que os meus quatro netos sejam recebidos em algum asilo de infância desvalida» (Castelo Branco 1987a, 88).

Raul inscreve-os num «colégio de primeira ordem» (Castelo Branco 1987a, 89).

Este incidente é importante, pois será por causa dele que Maria José perceberá que ama Raul.

Não existem apenas semelhanças entre Raul e Damião, também há diferenças. O segundo personagem é mais violento que seu meio-irmão, lembremos das cenas dos escravos que tentou matar para proteger Raul, ou dos dois deputados que expulsou da loja de Maria José.

Para melhor entender o papel da violência no livro, é necessário, de início, pensar na importância que a vingança possui no enredo. É por ter sido preterido pelo conde, já que Maria José com ele se casara, que Vítor Hugo resolve se vingar dos dois, reimprimindo e divulgando o folheto, referido por Alexandre Cabral, com calúnias sobre a mãe da lufeira. E é para se vingar do mal que esta publicação causou na esposa de seu meio-irmão que Damião quer descobrir quem divulgou o folheto.

Para pensarmos nesta vingança, e também a que ocorre em *O Senhor do Paço de Ninães*, é importante refletirmos sobre *O Conde de Monte Cristo*. Sobre esta obra, Antonio Cândido afirmou: «O Conde de Monte Cristo é um retrato completo da vingança pessoal» (Cândido 1971, 12). Nos dois livros de Camilo que aqui abordamos, a vingança também é importante, mas não se trata de uma vingança pessoal. Se Dantès pretende se vingar daqueles que o traíram, Fernand, Danglars, Caderousse e Villefort, Vasco e Damião se vingam de pessoas que fizeram mal a amigos de que gostam muito.

Há ainda uma outra diferença importante. Dantès se vinga, mas não mata nenhum de seus inimigos: Fernand se suicida, Caderousse é morto por Benedetto, Villefort enlouquece, Danglars termina a narrativa arruinado (Dumas 1981). Vasco e Damião efetivamente matam os inimigos de Rui e Raul, são as suas mãos que fazem justiça, executando João Esteves e Vítor Hugo. Um negro e um mulato, ou, em outros termos, um escravo e o filho de uma escrava são os justiceiros nestes romances.

Já citámos a morte de João Esteves. Assim é descrita a de Vítor Hugo:

À última palavra vociferou ele [Damião] [...] coisa parecida ao soturno urrar da fera; e, no mesmo acto, arrancou da navalha espanhola já aberta entre a manga da jaleca e o braço, e cravou-lha através da garganta.

[...] mas o leão não desenterrara os grifos aduncos das carnes do tigre morto [...].

Travou dos cabelos ao cadáver e correu-lhe à volta do pescoço repetidos golpes até o degolar. Atirou para dentro da sege a cabeça, e deixou o restante no chão ensopado da sanguieira. (Castelo Branco 1987a, 124-125)

Nos dois trechos são usadas imagens de animais para se referir aos vingadores: tigre, fera, leão. Seria este um aspecto negativo? Não o creio, pois foi este, podemos assim o qualificar, instinto primitivo que permitiu a morte dos que podem ser considerados como os malfeiteiros dos romances. Pensem num outro livro, o mais famoso de Camilo, *Amor de Perdição*, e poderemos ver a diferença entre a raiva dos dois vingadores e a de Simão. Também ele é um assassino, mas porque matou Baltazar? Este, concretamente, havia enviado criados para matar Simão, mas ele não morre por causa disto. Morre, pois é o pretendente indicado pelo

pai de Teresa, e estava na porta do Convento de Viseu quando esta seria transferida para o Porto. Simão nem deveria estar lá, se tivesse seguido o conselho de Teresa. Mas estava, mata Baltazar, e com esta morte liquida qualquer possibilidade de um futuro feliz para ele e sua amada (Castelo Branco 1984). Mas, sejamos sinceros, sem esta morte, não haveria romance...

Julgo pertinente, antes de encerrar este texto, tecer dois breves comentários sobre possíveis relações entre o segundo livro que aqui analisámos e dois outros romances oitocentistas.

Inicialmente notemos, como já apontei, em relação a este romance, que Camilo se apropria e modifica o que estava presente em *O Conde de Monte Cristo*. Mas ele não está dialogando apenas com Dumas.

É pouco conhecido o único romance que continuou o enredo de *O Conde de Monte Cristo* antes da morte de Dumas, *A Mão do Finado*, atribuído, pelo menos a partir de *A Geração Nova* de Sampaio Bruno de 1886, ao português Alfredo Hogan¹⁰. Publicada em 1853, a obra conta a vingança de Benedetto, no livro designado como Benedicto, filho de Villefort, que considera que Dantès destruiu a sua família. Quando consegue escapar da cadeia, este personagem vai ao túmulo de seu pai, no cemitério Père-Lachaise, e abre o seu caixão. Em seguida temos o trecho abaixo:

Vamos! Agora vou, meu pai []. Ainda na vossa fronte, meu pai, está o cunho do sofrimento espantoso de quem viu cair, uma a uma, ao redor de si, todas as suas mais caras afeições! Esposa, filho e filha, como as flores arrancadas pelo tufão! Ainda os teus lábios me parecem murmurar o teu último desejo, depois da longa narração da tua vida, naquela mesma noite em que recebi o teu último suspiro! A tua vontade será executada! Continuou Benedicto, desligando as mãos do cadáver, e tirando do seio o seu fino punhal. Já que em vida a tua destra não pôde castigar o excesso daquela vingança horrorosa, irá a mão do finado bater na face de Edmundo Dantès! (Hogan 1853, vol. 1, 77-78)

Certamente esta mão de Villefort, que Benedicto carrega num cofre, lembra uma outra relíquia, esta de Damião, não uma mão, mas uma cabeça, a de Vítor Hugo José Alves, que ele leva para Marselha e mostra a Baldaque, à sua esposa, ao ex-brigadeiro e às filhas e netos, pouco antes de todos embarcarem para o Brasil. Camilo não só se apropriou de *O Conde de Monte Cristo*, mas também de sua continuação, que, devemos notar, teve grande sucesso¹¹. Mas, novamente aqui, esta aproximação faz com que um mulato, ex-escravo, ocupe o lugar

¹⁰ Não encontrei nenhuma indicação, anterior a este livro de Sampaio Bruno, que considere ser Hogan o autor de *A Mão do Finado*.

¹¹ Sobreira 1998 aponta este como um dos quatro livros portugueses que tiveram quatro ou mais edições entre 1840 e 1860. O livro foi, de fato, um sucesso mundial, como indiquei em Oliveira 2014.

de um branco francês, que, mesmo sendo um criminoso, era filho de um procurador real e de uma baronesa.

Parece que, insistentemente, nos dois livros que analisamos, Camilo tenta mostrar que, se os escravos são diferentes de seus senhores, não são a eles inferiores.

Por outro lado, é possível relacionar *O Carrasco* com um romance brasileiro. Não pretendo aqui aproximar, com o cuidado que seria necessário, a trajetória de Damião com a do protagonista de «Simeão, o crioulo», uma das três narrativas de *As Vítimas Algozes* de Macedo. Em ambos os livros, os personagens citados são protegidos por seus senhores. Vejamos uma passagem deste último romance:

Domingos Caetano teve de sua mulher [...] uma filha [...]. Angélica [...] não pôde ter a dita de amamentar o seu anjo, e confiou-o aos peitos de uma escrava que acabava de ser mãe como ela: a escrava [...] morreu dois anos depois, e Angélica pagou-lhe a amamentação da sua querida Florinda, criando com amor maternal o crioulinho Simeão, coloço de sua filha.

A compaixão e o reconhecimento em breve se transformaram em verdadeira afeição [...]

Até os oito anos de idade Simeão teve prato à mesa e leito no quarto de seus senhores [...]. Depois [...] foi privado da mesa e do quarto em comum; continuou, porém, a receber tratamento de filho adotivo, mas criado com amor desmazelado e imprudente, e cresceu enfim sem hábito de trabalho [...], sem atingir a dignidade de homem livre, e sem reconhecer nem sentir a absoluta submissão do escravo.

Era o tipo mais perfeito do crioulo, cria estimada da família. (Macedo 1869, tomo I, 18-19)

Pouco a pouco Simeão vai aprendendo, pelo comentário de outros cativos, qual é a sua posição:

na cozinha a negra má e impiedosa [repetiu-lhe] [...] mil vezes:

— Tu és escravo como eu.

E o negro enfezado e ruim perseguia o crioulinho estimado com a ameaça lúgubre de um futuro tormentoso:

— Brinca para aí, pobre coitado! Hás de ver como é bom o chicote, quando cresceres (Macedo 1869, tomo I, 27)

Em um momento do enredo, Simeão roubou uma corrente de Angélica, Florinda percebe o que ele estava ocorrendo, e lhe pede que a devolva.

Simeão [...], tirando a corrente do bolso, lançou-a de longe à parceira com movimento tão desastrado ou com tal propósito de ofensa, que a corrente foi cair aos pés de Florinda.

Nesse momento entravam Angélica e Domingos que chegara da roça, e tinha ainda na mão o açoite do cavalo.

— Que foi isto? — perguntou ele.

[...] a escrava [...] [que havia presenciado a cena] obedeceu e falou.

[...] Domingos Caetano, tomado de justa cólera, levantou o açoite e descarregou-o com vivacidade sobre as costas de Simeão.

Seis vezes e repetidamente os golpes se tinham repetido, quando Florinda em pranto arrancou o açoite da mão de seu pai. (Macedo 1869, tomo I, 33-34)

Como afirma o narrador: «Foi nesse dia que se desenvolveu o ódio do escravo. O ingrato se tornou odiente e inimigo figadal de seus benfeiteiros» (Macedo 1869, tomo I, 35). Ainda se contém durante um tempo, supondo que seu senhor lhe daria a liberdade quando morresse. Mas a alforria não ocorre. Domingos, em seu testamento, indica que Simeão passaria a ser escravo de Angélica, «devendo entrar no gozo de plena liberdade por morte de sua senhora» (Macedo 1869, tomo I, 115).

Não é necessário narrar o restante do enredo. O que aqui apresentei já permite que teça as considerações que pretendo desenvolver.

A hipótese básica do narrador, nesta e nas outras duas histórias, é a de que o mal é provocado pela escravidão. Vejamos um excerto em que apresenta esta postura:

Fora absurdo pretender que a ingratidão às vezes até profundamente perversa dos crioulos amorosamente criados por seus senhores é neles inata ou condição natural da sua raça: a fonte do mal, que é mais negra do que a cor desses infelizes, é a escravidão, a consciência desse estado violenta e barbaramente imposto, estado lúgubre, revoltante, condição ignóbil, mãe do ódio, pústula encerradora de raiva, pantanal dos vícios mais torpes que degeneram, infeccionam, e tornam perverso o coração da vítima, o coração do escravo. (Macedo 1869, tomo I, 6)

Comparando a história de Simeão com a de Damião, podemos perceber que o problema não era exatamente a escravidão, afinal o segundo personagem também era escravo, e amava o seu senhor, o primeiro Conde de Baldaque, como o seu filho, Raul. De fato, o narrador de *As Vítimas Algozes* chega a apontar o verdadeiro problema, mas não dá para ele importância: «[Simeão] cresceu enfim sem hábito de trabalho, abusando muitas vezes da fraqueza dos senhores, sem atingir a dignidade de homem livre, e sem reconhecer nem sentir a absoluta submissão do escravo» (Macedo 1869, tomo I, 18). Damião, mesmo escravo, estudou. Não querendo ir para Portugal continuar os seus estudos, tornou-se um bem-sucedido cocheiro, proprietário de «nove parelhas normandas e seis asseados trens» (Castelo Branco 1987a, 64). O problema de Simeão, o narrador de *O Carrasco*, parece indicar, foi ter crescido *sem hábito de trabalho*, sem ter um espaço a ocupar. Haveria Camilo lido Macedo, e a narrativa deste tê-lo-ia

inspirado para construir um anti-Simeão? Acho pouco provável, mas não custa tentar descobrir se isto pode ter ocorrido.

Bem, fechemos este texto. Parece-me que, se pensarmos em *O Senhor do Paço de Ninães* e em *O Carrasco* de Vítor Hugo José Alves, as obras podem ser consideradas como livros contra a escravidão. Nos dois enredos vemos escravos que são diferentes, mas não inferiores a seus senhores. E que podem mesmo chegar a atos que, creio que por causa da educação cristã destes, eles não poderiam realizar: vingar seus amos, matando aqueles que, de formas diversas, tentaram destruir a felicidade que estes tinham ou esperavam ter. A pretensa inferioridade dos negros, uma das justificativas para a escravidão, não se sustenta. Não me parece casual que Raul e Damião tenham vindo do Brasil, e que para este país retornem no fim da narrativa. Quando é publicado *O Carrasco*, mesmo nas colônias portuguesas a escravidão já tinha sido abolida. Mas não no Brasil, em que a *Lei do Ventre Livre* fora assinada no ano anterior, e a abolição só ocorreria 16 anos depois.

Não há, nestes livros de Camilo, uma voz, como a do narrador de Macedo, que conclame contra a escravidão, como também ocorre em *A Escrava Isaura*, livro que tem como questão central a alforria da protagonista, uma escrava peculiar. Ela era branca e protegida pela esposa de seu amo, que, entre outros atos, «procurou-lhe [...] mestres de música, de dança, de italiano, de francês, de desenho, [...] empenhou-se enfim em dar à menina a mais esmerada e fina educação» (Guimarães 1875a, 22). Isaura possuía as melhores qualidades que poderia ter uma mulher livre. Era natural que lutasse pela sua alforria. Só os maus, como o seu proprietário, Leôncio, ou o interesseiro Martinho, poderiam querer prejudicá-la. Ela é muito diferente dos dois escravos que aqui tratamos, pessoas comuns, que são protegidos, mas que também sabem ser protetores.

Como bem notou Inês Pedrosa:

Em ambos os romances se espelha uma amizade improvável e estrénuia entre dois homens de diferente condição: o senhor e o seu escravo [...]. Mais do que dois belíssimos exercícios românticos sobre essa forma particular e poderosíssima de amor que é a amizade, estes livros constituem uma exortação à igualdade entre os homens, recordando, em meados do século XIX, essa evidência que deixou de ser problemática sem ter ainda sido resolvida: a de que todos somos essencialmente iguais e que é a cor do espírito e a qualidade dos actos o que distingue as pessoas – não a cor da pele nem a quantidade dos haveres. Camilo manifesta-se neste par de romances como um escritor político [...], dá-nos a ver com clareza o sentido político que subjaz à própria ideia de romance. (Pedrosa 2019, 13)

Acusado por Teófilo de ter obedecido «às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros» (Braga 1892, 241) nestes dois livros que não são panfletários, como o de Macedo, nem divididos entre bons e maus, como o de Bernardo Guimarães,

Camilo conseguiu escrever interessantes libelos contra a escravidão. Ele foi, como considerou Alexandre Cabral, «um repórter de seu tempo» (Cabral 1984, 25).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar, José de. 1988. *Lucíola*. São Paulo: Ática.
- Almeida, José Evaristo de. 1989. *O Escravo*. Cabo Verde: Instituto Caboverdiano do livro.
- Assis, Machado de. 1959. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In *Obra Completa*, organizada por Afrânio Coutinho, vol. 1, 409-549. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Bastos, José Joaquim Rodrigues de. 1860. *A Virgem da Polónia*. Porto: Cruz Coutinho.
- Braga, Teófilo. 1892. *As Modernas Idéias da Literatura Portuguesa*. Porto: Chardron.
- Brookshaw, David. 1986. *Race and color in Brazilian literature*. New York-London: The Scarecrow Press.
- Bruno, Sampaio. 1984. *A Geração Nova*. Porto: Lello & Irmão.
- Candido, Antonio. 1971. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.
- Cabral, Alexandre. 1984. «O 'brasileiro' na novelística camiliana – delineamento para um estudo». In *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, 23-32. Lisboa: INCM.
- Cabral, Alexandre. 1988. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.
- Carvalho, Dayana Façanha de. 2020. *Sombra e Escravidão: Tráfico de Africanos e Antiescravismo na Literatura Brasileira, 1830-1871*. Tese de doutoramento, Universidade de Campinas.
- Castelo Branco, Camilo. 1984 [1862]. *Amor de Perdição*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. III, 375-547. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1987a [1872]. *O Carrasco de Vitor Hugo José Alves*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. VII, 1-135. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1987b [1869]. *Os Brilhantes do Brasileiro*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. VI, 881-1054. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1987c [1867]. *O Senhor do Paço de Ninães*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. VI, 171-332. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1988 [1879]. *Eusébio Macário*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. VIII, 455-559. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castrillon, Susanne Maria Lima. 2010. *O Romance O Escravo (1856), de José Evaristo de Almeida, no Sistema Literário Português*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo. https://www.teses.usp.br/teses/disseminacao/8/8156/tde-19092011-135151/publico/2010_SusanneMariaLimaCastrillon.pdf (acesso em 27 de março de 2023).
- Chalhoub, Sidney. 2018. «Literatura e escravidão». In *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, editado por Lilia Schwarcz Moritz e Flávio dos Santos Gomes, 392-401. São Paulo: Companhia das Letras.
- Conforto, Marília. 2012. *O Escravo de Papel*. Caxias do Sul: Educhs.
- Dumas, Alexandre. 1981. *Le compte de Monte Cristo*. Paris: Gallimard.
- Ferraz, Maria de Lourdes A., coord. 2002. Apresentação a *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, 11-28. Lisboa: Caminho.
- Ferraz, Maria de Lourdes A., coord. 2002. *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*. Lisboa: Caminho.
- Garrett, Almeida. 1871. *Helena*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Garrett, Almeida. 1963. *Frei Luís de Sousa*. In *Obras de Almeida Garrett*, vol. 2, 1063-1157. Porto: Lello & Irmão.
- Gomes, Heloísa Toller. 1988. *O Negro e o Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Atual.
- Guimarães, Bernardo de. 1875a. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.
- Guimarães, Bernardo de. 1875b. *O Ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.
- Hogan, Alfredo. 1851. *Os Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Luís Correia da Cunha.
- Hogan, Alfredo. 1853. *A Mão do Finado*. Lisboa: Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna.

- Lopes, Alberto Francisco Mendes. 2010. *Uma Leitura do Romance O Escravo, de José Evaristo d'Almeida*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23903/2/tesemestalbertolopes000096861.pdf> (acesso em 27 de março de 2023).
- Macedo, Joaquim Manuel de. 1869. *As Vítimas Algozes*, tomo I. Rio de Janeiro: Tipografia Americana.
- Macedo, Joaquim Manuel de. 1869. *As Vítimas Algozes*, tomo II. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança.
- Marotti, Giorgio. 1987. *Black characters in Brazilian novel*. Los Angeles: University of California.
- Mendes, António de Almeida. 2016. «Escravidão e raça em Portugal: uma experiência de longa duração». In *Escravidão e Subjetividades no Atlântico Luso-brasileiro e Francês (Séculos XVII-XX)*, editado por Myriam Cottias e Hebe Mattos. Marseille: OpenEdition Press. <http://books.openedition.org/oep/1541> (acesso em 27 de março de 2023).
- Oliveira, Paulo Motta. 2014. «The History of a Pseudo-Dumas Novel: The Hand of the Dead». In: *Books and Periodicals in Brazil 1768-1930*, organized by Ana Claudia Suriani da Silva e Sandra Guardini Vasconcelos, 118-132. Londres: Legenda.
- Oliveira, Paulo Motta. 2018. «Desdobramentos de Ulisses na ficção camiliana». *Revista Portuguesa de Humanidades* 22: 111-122.
- Pascal, Anne-Marie. 2018. *A Abolição da Escravatura e o Teatro Português (XVIIIº- XIXº) – A Polémica, o Exemplo, e a Utopia*. http://www.geocities.ws/ail_br/aabolicaodaescravatura.htm (acesso em 27 de março de 2023).
- Pascal, Anne-Marie. 1991. *Le personnage du noir dans le théâtre portugais du XVIIIº siècle*. Tese de doutoramento, Université de Paris IV.
- Pedrosa, Inês. 2019. Prefácio a *O Carrasco de Vitor Hugo José Alves – O Senhor do Paço de Ninães de Camilo Castelo Branco*, 9-14. Lisboa: Glaciar.
- Proença Filho, Domício. «A trajetória do negro na literatura brasileira». *Estudos Avançados* 50: 161-193. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980> (acesso em 27 de março de 2023).
- Queirós, Eça de. 1981. «Carta prefácio», 19-26. In Magalhães, Luís de. *O Brasileiro Soares*. Lisboa: INCM.
- Rocheta, Maria Isabel. 2002. «O senhor do paço de Ninães». In *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, coord. de Maria de Lourdes A. Ferraz, 561-565. Lisboa: Caminho.
- Rocheta, Maria Isabel. 2007. Prefácio a *O Senhor do Paço de Ninães de Camilo Castelo Branco*, 7-25. Porto: Caixotim, Rodrigues, António Simões, ed. 2007. *História de Portugal em Datas*. Lisboa: Temas e Debates.
- Sayers, Raymond. 1956. *The negro in Brazilian Literature*. New York: Columbia University.
- Sayers, Raymond. 1958. *O Negro na Literatura Brasileira*, trad. de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- Silva, Alberto da Costa e. 2018. Prefácio a *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, editado por Lilia Schwarcz Moritz e Flávio dos Santos Gomes, 11-15. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sobreira, Luís. 1998. *Uma Imagem do Campo Literário Português no Período Romântico, Contributo para a História da Literatura Produzida em Portugal entre 1840 e 1860*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Tavares, Eduardo. 1855. *Ouro e Crime! Mistérios de uma Fortuna Ganha no Brasil*. Lisboa: Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna.
- Trípoli, Mailde Jerônimo. 1997. *Imagens, Máscaras e Mítos: O Negro na Literatura Brasileira no Tempo de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas. <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/119527> (acesso em 27 de março de 2023).

REGRESSO À CASA ASSOMBRADA, REGRESSO À BIOGRAFIA

SERAFINA MARTINS*

1.

Um dos aspetos mais definidores do Romantismo literário consiste no modo como os escritores desenvolveram a figura do autor, ostentando a sua presença nas obras que publicaram. É esta, aliás, a fonte da especial ironia romântica no seu sentido original e menos complexo: a ironia dirigida ao próprio Romantismo literário, em geral, e, heroicamente, a textos individuais, no interior desses mesmos textos, dando azo a que o leitor acompanhe, por exemplo, não apenas uma história (romântica), mas também o desconstruir dessa história no próprio relato que a dá a conhecer.

Tratar-se este fenómeno de um assunto romântico, numa situação em que a memória literária de cada um de nós esteja preenchida pela modernidade e contemporaneidade, poderá ser estranho, dado que a desconstrução dos textos, em particular, da narrativa tradicional (um adjetivo comum para a ficção realista), fundou os textos modernistas e se mantém na atualidade, é familiar; agitaram-se as águas das categorias tradicionais da narrativa (tempo, espaço, ação, personagens e narrador) e tornou-se inevitável a colaboração do leitor «aristocrata», como dizia Roland Barthes. No entanto, e de facto, a desordem do universo ficcional é uma característica sistémica do Romantismo, sistémica no caso português pelo menos desde Almeida Garrett e as suas *Viagens na Minha Terra* e depois tornada marca de autor por Camilo Castelo Branco, que foi acima de tudo um ironista, mais ainda que um trágico. Segundo Maria de Lourdes A. Ferraz, «a ironia não é, de facto, um condimento a adicionar ao romantismo: é sobretudo o fundamento último da estética romântica» (1987, 41). De Camilo, vejam-se, neste sentido, *Coração, Cabeça e Estômago*, de 1862 (analisado desenvolvidamente por Maria de Lourdes A. Ferraz na obra antes citada), e o extraordinário *O que Fazem Mulheres*, publicado em 1858 e cujo discurso autoficcional e estrutura heterodoxa revelam um pós-modernismo *avant la lettre*. Regressando à figura do autor, em particular do autor no Romantismo, é assunto estudado, e devo destacar trabalhos de Helena Carvalhão Buescu, nomeadamente

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

em *A Lua, a Literatura e o Mundo* (1995), no *Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997), de que foi coordenadora, e, recentemente (2022), no ensaio «Turbulências de autor». Neste último texto, sublinham-se ideias importantes, na senda da dúvida ainda em aberto sobre o que é afinal um autor: a morte do autor, que «Barthes proclamava, em 1968» (205), dirigia-se a «um modo biografista e psicologista de ler um texto» (206); contudo, essa «morte do autor biográfico» permitia «ver melhor aquilo a que [Foucault] chamou *função autor*» (italico original), que pode ser «parcialmente coincidente com as designações [...] de *autor implicado* e de *autor textual*» (italicos originais).

A noção de autor textual é indispensável para estudar a ficção romântica, na qual as permanentes intervenções da voz que se assume como tendo escrito a obra que estamos a ler, essa e por vezes também outras obras, não pode ser subsumida nem pelo conceito de narrador, nem, por motivos razoáveis, pelo de autor empírico, desde logo porque os conteúdos românticos são hipotéticos — como disse Aristóteles, aquilo que poderia ter acontecido. Mesmo quando tudo parece reconduzível a esse autor empírico, estamos no plano da verossimilhança e não da verdade — conceitos que Camilo Castelo Branco usou abundantemente nas suas ficções, de forma retórica e com o intuito de condução da leitura (usando os termos da chamada *reader-response theory*), ou seja, com o intuito de que o leitor «produza» significados pretendidos pelo autor. Camilo tinha a conceção tanto do leitor individual, aquele que, sozinho ou nas «salas» (como diz no texto introdutório de *Amor de Perdição*), lia na intimidade, como da chamada «comunidade interpretativa» que lhe comprava os livros. Esta é uma forma de encarar o já mencionado romance *O que Fazem Mulheres*, uma obra que pode ser entendida enquanto *envoi* emocional para Ana Plácido (por aí se demonstrar a virtude da mulher adúltera), enquanto texto de intervenção social (pelas situações de casamento forçado e de adultério) e enquanto polémica literária, operada num debate simulado com «peritos em letras magras». Cito um passo conhecido:

Eu costumo reunir alguns peritos em letras magras como estas, e cito-lhes alguns capítulos dos meus romances, com adorável modéstia e exemplar submissão. Recito-lhes sempre um preâmbulo improvisado que estudo cinco horas, no qual convido, com humildade de aprendiz inexperto, a que me corrijam as hipérboles desgrenhadas, me desbastem as excrescências da tamarelice a que sou atreito, e me recomponham os desatavios da forma em que me descuido, se a imaginação desfila comigo pelos prados floridos do inverosímil. (Castelo Branco 1983, 1314)

O excerto anterior constitui o início do capítulo XIII do romance e antecede uma conversa entre o autor — textual — e os tais «peritos» e desencadeia a comprovação, por quem escreve a obra, de que os seus romances a partir «do meio» não são previsíveis, acusação que tem de ouvir. A voz que aqui relata este episódio é afinal uma personagem com uma «função» que a teoria literária, os textos em si e a razoabilidade inibem de considerarmos tratar-se do próprio Camilo Castelo Branco.

No entanto, Camilo foi um autor especial, como o foram os melhores da literatura portuguesa, uma lista pequena. É impossível e, no plano didático, inapropriado esquecer o que foi a sua história de vida, romanesca, vincadamente romântica nalguns aspectos, pois o Romantismo foi uma expressão cultural e uma forma de existir. Depois do muito que se escreveu sobre essa vida, em biografias mais ou menos ficcionadas, subsistem dúvidas, mas há já muita matéria factual conhecida. O apuramento sobre o que da vida foi objetivamente transportado para a obra é questão que continua a ser trabalhada, melhor ainda quando há apoio em novidades documentais. Ainda assim, apesar dos progressos e da acumulação de informações estáveis, a biografia de Camilo mais a sua obra são, creio, um assunto infinito, alimentado pela sua receção. Pensar nisto, numa eventual «infinitade», pode significar querer apenas detalhes, procurar caminhos de leitura e estudo com fim incerto e, até, congeminar sobre a sua utilidade. Contudo, porquê ignorar as possibilidades?

Em determinadas afirmações de José-Augusto França no seu estimulante livro *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais* (1999), encontramos uma possibilidade, das tais de leitura e estudo; por exemplo, aqui: «Somos levados a supor que esta vida [de Camilo] cheia de peripécias, de intrigas e contradições é construída à imagem das personagens do romancista. [...] 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 são indissociáveis» (285).

A dita possibilidade resulta aqui do contraste entre a ideia de *suposição* («Somos levados a supor») e a garantia de *indissociabilidade*. Proponho que esse contraste resulte de ser muito difícil lidar com a biografia, enquanto fio de acontecimentos reais e enquanto reconstrução textual de cariz narrativo; não são apenas os literatos que o afirmam, são também os historiadores, para quem também é claro ser a vida verdade e representação.

A este respeito, há um avanço nos estudos historiográficos que não tem semelhança nos estudos literários, em especial os de natureza crítica. Nesta área, concertamo-nos principalmente com o entendimento de que na literatura de cariz não testemunhal, portanto, a ficção *tout court*, considerando aqui apenas a narrativa, tudo é «de papel», voltando à linguagem de Roland Barthes; o autor empírico mantém-se fora e na sua específica integridade, exceto no âmbito da autoficção enquanto escrita do Eu.

O avanço referido no parágrafo anterior tem a ver precisamente com os estudos biográficos, que datam, na sua conceção atual, da passada década de 80. Esta área é, pois, recente, e é disso sintoma uma coletânea de ensaios de 2017 — *The biographical turn: lives in history* (edição de Hans Renders, Binne de Haan e Jonne Harmsma) —, valiosa para informações sobre de que se trata e para conhecer um programa epistemológico, a sua abrangência e um debate sobre possíveis metodologias. Como se lê na introdução («The biographical turn: Biography as a critical method in the humanities and in society»), pelos editores, a investigação biográfica é largamente aceite na academia, mas subsistem obstáculos (cf. 4). Assim, aquilo a que chamam «biographical turn» é o resultado de uma nova fase nestes estudos, interessada

no seguinte: «it is of vital importance for the field of biographical studies to present a more consistent and broadly based research methodology and theoretical framework» (4).

A secção final da introdução, «*Biography as a critical methodology in the humanities*», tem em certa medida um teor exortativo: «we hope this volume will contribute to the understanding of biography as a distinct historical methodology, useful not only for scholars of history, but by nature interdisciplinary and integrative towards various fields of knowledge» (10). A afiliação à historiografia não impede o trânsito para outros domínios e os estudos biográficos poderão então constituir uma fonte disciplinar para a esfera da literatura. Daí existir na coletânea um ensaio intitulado «*The life effect: literature studies and the biographical perspective*», por Joanny Moulin, autor de *Biography: critical essays* (2021) e membro do Biostudies Society Board¹. O ensaio referido tem um início auspicioso, com considerações sobre o facto de o regresso à biografia constituir uma resposta ao paradigma textualista, nos estudos literários, informado pela linguística, e sobre o interesse, na escrita literária contemporânea, pela escrita de narrativas biográficas (cf. 68); prevê-se, com este início, um ensaio correspondente a outros integrados no livro e vocacionados para contribuições de âmbito metodológico nesta nova área.

É muito informativo um inciso feito pelo autor sobre teoria e crítica literárias e a sua história no século XX, inciso revelador, como se afirma, de um «anti-biographical paradigm dominated by the dogmas of American New Criticism and French (post)structuralism» (Moulin 2017, 69) e com sumários dedicados a teses sobre a dita «morte do autor», da qual ainda não se prescindiu com a mesma clareza do que de uma outra «morte» novecentista, a do romance. Neste caso, a exuberância da produção romanesca, bem como a convivência de diferentes poéticas da narrativa, da mais desconstruída à mais convencional, sem que as diferenças de formulação dos textos tenham implicações na sua qualidade, invalidam estatisticamente e no plano do cânone a morte que se proclamou. Resolver com legitimidade a «morte do autor», nunca prescindindo do conceito de «autor textual», pressupõe aceitar que o autor empírico deve voltar ao sistema como objeto e fonte de argumentos críticos — e não apenas como entidade real com lugar na existência das coisas. Correndo o risco de fazer afirmações imediatistas, diria que, já no século XXI, as oportunidades teórico-críticas que se suspen deram com o advento do modelo linguístico e com a dispensa de factos contextuais estão a regressar de maneira transformada, num processo que é, aliás, o mais comum no saber e o mais revolucionário fora e dentro das humanidades.

O que há de mais evidente, aceite, nesta viragem biográfica reside na legitimação da escrita de biografias como área académica nas humanidades. Tendo em mente ensaios do livro *The biographical turn* feitos por historiadores, o assunto concentra-se justamente na produção de obra e na maneira de o fazer, como se vê no contributo muito clarificador de Christian

¹ Biostudies Society, «vers l'incalculable d'une autre pensée de la vie»: <https://biostudiessociety.org/> (acesso em 27 de dezembro de 2023).

Klein (2017), «Biography as a concept of thought: on the premises of biographical research and narrative»; segundo conta o ensaísta, durante um encontro científico em Washington, intitulado «Toward a biographical turn», manifestou-se a seguinte unanimidade: «‘Biography is back in serious historiography’» (81).

No caso dos estudos literários, como resulta do texto de J. Moulin, não há ideias igualmente assertivas, ainda menos do mesmo teor, eventualmente porque a atenção tem de se dividir entre um impasse teórico criado ao longo do século xx com a exclusão do autor e entre o que é a biografia como levantamento e narrativa de factos acontecidos; além disso, a hermenéutica das biografias, apenas, e das biografias ficcionadas. O texto de Moulin é mais útil para situar o presente em função de quadros pretéritos. Também de Moulin, um texto posterior, «Biography in contemporary France» (2020), é melhor para um ponto de situação da biografia na atualidade tendo a França como estudo de caso; vejamos: «However, whereas biography is now seen in a quite favorable light in history and the social sciences, it remains rather less obvious in other disciplines, such as literary studies» (407). Mais ainda e, segundo creio, especialmente importante, aquilo sobre que Moulin escreve diz respeito não à escrita da biografia como tarefa dos estudos literários — diferentemente do que sucede na historiografia contemporânea, que defende essa tarefa, a dedicação à história do individual —, mas sim à biografia como género literário disponível. Trata-se, pois, da biografia como coisa já produzida e não como algo a produzir. Um assunto correlato, também tido em conta por Moulin, é o de não existir uma teoria da biografia com um valor simbólico semelhante ao que existe para a autobiografia, referindo o ensaio de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* (1975).

Uma parte considerável do artigo que Moulin publica em 2020 consiste na apresentação e comentário de factos estatísticos sobre a biografia em França na atualidade, concretamente sobre casas editoriais, sobre prémios literários dedicados ao género — «prestigious literary prizes, but also *sui-generis* literary prizes that have been founded to honor only biographies in their own right» (411) —, sobre nomes de autores e obras respetivas e sobre vencedores de prémios literários, num intervalo temporal situado entre 2009 e 2015 (cf. 411-415). Os prémios, justamente, permitem-lhe esta conclusão: «biography is firmly established as a literary institution in its own right» (415); o artigo tem, pois, um projeto de legitimação da biografia como objeto estético dentro do sistema literário e, igualmente, dos biógrafos como escritores do sistema em função do seu valor qualitativo; depreende-se que a inexistência de uma teoria da escrita biográfica e de uma crítica especializada pela própria teoria são etapas em falta na referida legitimação.

Perante a diferença de objeto que existe entre a historiografia e os estudos literários — portanto, e regressando a palavras anteriores, entre a produção de biografias e o conhecimento dedicado a obra produzida —, é evidente a diferença entre os estudos biográficos numa e noutra área, quer dizer, é outra a natureza do *biographical turn*.

Apesar disto (as nuances do *biographical turn* na História e nos estudos literários), o retorno do autor empírico ao conhecimento da literatura é menos problemático. Não se voltarão a cometer as imprudências do biografismo, pois compreendeu-se entretanto a ação modificadora da linguagem, da narração, do contexto interno e mesmo de intenções deduzidas a partir da textualidade. Nunca será um retorno à realidade total, mas a átomos de uma realidade que morreu e por isso se fragmentou. Poderá ser, por hipótese, o retorno a uma subjetividade formada pelas circunstâncias da vida que precedem a escrita, como resulta da inspiradora conclusão de *The death of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, por John M. Burke (1989); aí encontramos esta interrogação: «what does a pure textualism or formalism do with a text which incorporates the (auto)biographical as a part of its dramaturgy, a text which stages itself within a biographical scene?» (202). Explique-se que o escopo deste livro consiste na discussão da morte do autor proveniente da chamada «French theory», articulada com o problema mais geral da «morte da subjetividade» (cf. 11); e, com essa discussão, argumentar que, ao retirar-se o autor do processo de leitura, se compromete a própria subjetividade, a qual, além de permear os textos, garante a própria idiossincrasia do literário – do que é, afinal, a literatura (a eterna pergunta).

Importa salvaguardar que o retorno do autor não implica erigi-lo como a derradeira autoridade que contém o significado dos textos, circunstância que condicionava a interpretação do olhar determinista do século XIX e faria do autor um regulador, não debatível, de significação. O trabalho de Burke, muito inteligente e que me parece ser importante e pioneiro no multifacetado *biographical turn*², mostra como a figura do autor (não tanto o conceito) é geradora de sentido, embora aprioristicamente lhe pareça resistir; repare-se nesta conclusão sobre *Ecce Homo*, de Nietzsche: «Any reading which ignores the *theatricality*, the autobiographical performance of the Nietzschean subject simply turns away from the text» (Burke 1989, 203; itálico meu).

Ora, se há autor na literatura portuguesa de Oitocentos que se dedicou a teatralizar a sua própria vida foi Camilo Castelo Branco. Ignorar os factos pessoais concretos, o seu papel na ficção significa colocar de parte uma fonte de veracidade (central na poética do escritor) e de criatividade e, porque não, colocar de parte algumas intenções. E ignorar até o experimentalismo em que Camilo foi fértil, algo nem sempre reconhecido e mesmo até obscurecido pela ideia de que a forma «narrativa longa» estava nesta altura, e escatologicamente, ainda em construção, indo aperfeiçoar-se com as obras do Realismo.

² O trabalho de Burke, publicado em livro, conta com três edições, a última de 2008, revista e aumentada. Vejam-se as alterações no nome do autor e no título: Seán Burke, *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*.

2.

Neste ponto 2, volta-se ao romance *O que Fazem Mulheres* por ser tão conciliável com os episódios então em curso da vida de Camilo Castelo Branco. A obra foi escrita quando estava já consumada a relação amorosa com Ana Plácido. Como sucede numa novela posterior, *Estrelas Funestas* (1862), há duas gerações de amores contrariados, protagonizados por uma mãe e sua filha. As razões, não sendo iguais, são equivalentes, pois concentram-se nos abominados valores materiais, um arquetípico obstáculo da espiritualidade e afetos dos amorosos. Na obra de 1858, as personagens mais importantes, Angélica e Leopoldina, pertencem à pequena-média burguesia; o endinheirado é João José Dias, brasileiro de torna-viagem que casa com a jovem Leopoldina por decisão do pai dela, Melchior Pimenta. Com o casamento, esta personagem abdica de uma ligação com Ricardo de Sá, anuindo assim à vontade do pai.

A novela é fértil em peripécias, embora já não se verifique a expansão, artificiosa e folhetinesca, que vemos em obras também da década de 50, como *Anátema* (1851) e, claro, *Mistérios de Lisboa* (1854). Em contrapartida, e a provocar um efeito de estranhamento no leitor, há uma estrutura inesperada, com vários antetextos a precederem o capítulo 1, onde o relato começa ordenadamente (sem, contudo, se manter ordenado até ao fim). Temos um «A todos os que lerem», autoirónico, com avisos aos leitores (paralelos, neste caso, aos que se encontram na «Introdução» de *Anátema*)³: «É uma história que faz arripiar os cabelos. // Há aqui bacamar tes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demónios. // É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia do juízo! // Isto sim que é um romance» (Castelo Branco 1983, 1231); temos um «A alguns dos que lerem», num tom muito diferente (e criando assim uma falta de unidade de tom apropriada à ironia romântica); temos, finalmente, um «Capítulo avulso» com o título «Para ser colocado onde o leitor quiser», não dissertativo, como os dois primeiros, mas já narrativo e onde se conta um episódio cuja ligação com a história central apenas se comprehende já quando o relato vai adiantado.

Este capítulo avulso, percebemo-lo depois, insere-se numa componente da intriga disposta de maneira indidual ao longo da história sobre o casamento de Leopoldina com João José Dias, a componente mais substancial da obra. É essa componente a história do adultério entre Angélica e António de Almeida, o verdadeiro pai de Leopoldina, uma circunstância que vai sendo sugerida e que surge literalmente uma única vez, com um pudor explicável talvez por condições epocais, incluindo de natureza literária; nesta altura, ainda os romances podiam ser lidos nas salas pelas senhoras, como Camilo declarou no conhecido prefácio à quinta edição de *Amor de Perdição* (1879). Trata-se de uma série de acontecimentos que decorrem durante um intervalo temporal muito longo, que atravessa duas gerações e que, sobre tudo, tem um valor demonstrativo idêntico a tudo o que se passa entre Leopoldina e o marido. Em qualquer dos casos, seja na história explícita e corrente, seja na que é maioritariamente

³ V. páginas 9 a 11 de Castelo Branco, 1982.

implícita e dispersa, a dimensão significativa é notável. São acontecimentos «fortes», no sentido barthesiano, tendo em conta o significado moral que lhes está atribuído.

O que Fazem Mulheres é uma obra mais conhecida pela ironia que Camilo dirigiu ao seu universo ficcional, em especial num desafio sobre a capacidade de escrever uma história que a partir do meio não se adivinhasse e desfazendo a acusação que lhe fazem os já referidos «peritos em letras magras» que surgem no capítulo XIII, também anómalo no fio narrativo: «Os teus romances do meio em diante adivinham-se». No fim da obra, sem qualquer surpresa, verifica-se que *O que Fazem Mulheres* não é possível de adivinhar, sendo esta a primeira tese (a do autor textual) que fica demonstrada. Uma outra tese, que campeia na ficção camiliana, é a que diz respeito às agruras das uniões combinadas e indesejadas. Tendo em conta que se trata de um «romance filosófico» (designação de género feita pelo autor), não surpreende que uma terceira tese, sem pretensão de exaustividade, constitua mais um estrato de filosofia, decorrente da substância menos contada/menos contável da narrativa, a dos amores adulterinos entre Angélica e António de Almeida.

Dadas as expectativas de leitura que Camilo alimenta no conjunto da sua obra e tendo em conta a necessidade, por razões comerciais, de se adequar aos gostos da época, o escritor publicou um romance que podia ser alienável; além de ser crime, o adultério era imoral e, daí, admitamos, a prudência com que o assunto é tratado. Por tudo isto, foi-lhe necessário compor o texto, desde o início, de forma a criar uma disposição favorável em quem o lesse, algo que Camilo fez sistematicamente naquilo que escreveu. Em *O que Fazem Mulheres*, tal como em *Amor de Perdição*, o crime e o opróbrio que podia concitar são, por assim dizer, pré-construídos pela vontade do autor em instabilizar ideias automáticas, ou então razoáveis, e criar ideias que lhe interessam muito mais, como a de uma mulher ser virtuosa apesar do adultério e a de um rapaz ser sublime e inatacável apesar do assassinato que comete. Repare-se que nas duas obras há textos introdutórios onde se promove uma mudança na escala de valores, sempre com interpelações diretas aos leitores e orientando socraticamente as conclusões a que devem chegar. As palavras do romance de 1858 são estas: «Não será uma acção meritória amoldurar em formas verosímeis a virtude, que os pessimistas acoimam de impraticável neste mundo? Hão-de só crer nas façanhas do crime, nas hipérboles da maldade humana, e negar as perfeições do espírito, descrever o que ultrapassa as balizas duma certa virtude convencional, que não custa dores a quem a usa?» (Castelo Branco 1983, 1235).

Sabe-se na continuação deste excerto que a «virtude» a «emoldurar em formas verosímeis» é a da Ludovina, recapitulada nos argumentos finais de um «Prefácio», o qual, apesar disso, constitui a última parte do romance. No entanto, um dos aspetos mais notáveis do livro é a forma como a virtude de Ludovina se associa à virtude de Angélica, a mãe adulterina, revelando como Camilo controlou o que estava a escrever.

Sem grande exuberância discursiva, o escritor usou o aparato da tragédia para sublimar o adultério de Angélica e fazê-la ser virtuosa de uma certa maneira. O que importa é acentuar o sofrimento e torná-lo aparente; e isso acontece numa carta de Angélica para

António de Almeida, o seu amado: a convocação da «desgraça», um típico vocábulo camiliano, o curso das lágrimas (outro vocábulo típico), o envelhecimento precoce e súbito, tópico da ficção romântica — «Adivinhas que em três semanas os meus cabelos se fizeram brancos?» (1338) —, o remorso, as noites sem dormir, o martírio peregrino: «Eu tinha dantes noites desveladas de contínuos remorsos — se tinha!... vós o sabeis, Deus meu! — e, ao cabo desse martírio, sentia-me mais dentro do meu coração, mais senhor da minha alma!» Mais decisiva do que esta carta é toda a relação entre mãe e filha caracterizada, além do amor, pela solidariedade e espírito mútuo de sacrifício com que ambas se protegem; não nos esqueçamos de que a maternidade é um dos grandes temas do escritor e, mesmo quando deletéria, permite o desencadear de processos de regeneração quando a vontade do escritor (mais do que a verosimilhança) os exige, sendo exemplar a história de Anacleta dos Remédios em *Mistérios de Lisboa*; em *O que Fazem Mulheres*, não há que mudar as condições de valoração da personagem Angélica, diferentemente do que sucede com Anacleta dos Remédios, objeto de uma daquelas metamorfoses identitárias, bastante improváveis num plano realista, mas que são ocorrência plausível dentro do jogo dos possíveis camiliano. De facto, no plano textual, nada dissocia Angélica do rigor moral e, portanto, de uma extensa comunidade de personagens sacrificiais e virtuosas, a começar pela própria filha; a narrativa dá o mesmo aval de pundonor à mãe e à filha, apesar de a argumentação explícita dizer respeito a Ludovina.

No ano de 1857, o escritor publica *Lágrimas Abençoadas*, um romance puritano centrado na vida de Maria dos Anjos, uma personagem já presente em *Um Homem de Brios*, onde surge ainda com o seu nome de batismo, Maria dos Prazeres. A filosofia moral desta obra é simples se comparada com a agitação da escala de valores que se obtém em *O que Fazem Mulheres*, na qual o autor trabalhou de forma meticulosa para reconduzir os acontecimentos a uma ordem moral conveniente. Será ilegítimo considerar que Camilo escreveu este romance *pro domo sua* por causa da sua vida com Ana Plácido? Seja qual for a resposta, impõe-se a simultaneidade dos acontecimentos, cuja síntese está no verbete «Cronologia» em *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (Cabral 2003) e, com mais desenvolvimento pelo mesmo autor, no capítulo IX de *Camilo Castelo Branco: Roteiro Dramático dum Profissional das Letras* (1980). Navegamos em águas turvas, claro, pois não há imparcialidade e o discurso de Alexandre Cabral revela que as informações são frágeis⁴.

Não há biógrafos imparciais e a situação camiliana é peculiar dado o teor fragmentário do que é conhecido e a intervenção do escritor ao fazer de si mesmo um objeto ficcional; como diz Paulo Motta Oliveira, «Camilo já se havia construído enquanto personagem, já havia erigido a sua legenda» (2016, 341). Não esqueçamos também que há *maneiras de escrever* que resultam das particularidades de quem escreve e de um contexto epocal. A maneira

⁴ «Parece ser verdade que, em 1850, Ana Plácido, antes ou depois do matrimónio com Pinheiro Alves, terá entretecido namoro com um modesto funcionário, António Ferreira Quiques, que emigraria pouco depois para o Brasil. Dizem que devido às perseguições do seu chefe hierárquico, mas é mais plausível que desiludido com a leviandade da amada, isto é, a sua submissão à vontade paterna» (125; itálicos meus).

de escrever do Romantismo português não é dissociável do discurso autobiográfico, e nesta circunstância convém aceitar pessoas como personagens, todas impregnadas pelas potencialidades da representação e do sentido que ocorrem num determinado intervalo do sistema literário ou afim. Angélica é uma mulher virtuosa pela sua condição de mártir exatamente como a Ana Plácido vista por José Cardoso Vieira de Castro quando está na prisão:

Do sangue do martyrio os homens renasciam heroes. Era um amargo baptismo, mas que purificava para a suprema bemaventurança. Esta martyr, que eu vi tantas vezes perseguida dos selvagens, correr a refugiar-se na misericordia infinita da Providencia amiga dos que choram, ella também acendrou o seu espirito no crisol purissimo das santas humilhações. (1863, 194)

3.

No dia 18 de outubro de 2022, Guilherme d'Oliveira Martins publicava no *Diário de Notícias* uma crónica intitulada «Os mortos têm saudades nossas», evocativa de Agustina Bessa-Luís, cujo centenário de nascimento se assinalava; a escritora nasceu em 15 de outubro de 1922. Nessa crónica, cita um excerto de um artigo de Agustina originalmente publicado no número 15 de *O Tempo e o Modo*, de abril de 1964. Fala-se aí de uma visita que ela e José Régio tinham feito à casa de São Miguel de Seide, num tom, como explica Oliveira Martins, «repassado de paixão pelo mundo romanesco» — o mundo camiliano.

Esta ligação de Agustina a Camilo é conhecida do chamado «público em geral» e também dos leitores que estudam de forma especializada, no âmbito da crítica literária, obras, semelhanças estéticas e semelhanças conjunturais, estas por vezes resumidas em classificações como «escritores do Norte» ou «escritores do Douro». E em termos gerais não deve ser incómoda a ideia de uma relação forte com um escritor, que se nota mesmo quando se procura manter uma distância entre quem lê e o objeto de leitura; basta, aliás, dizer que um escritor é um «génio» (como se diz sobre Camilo e Agustina e como esta diz sobre Camilo) para se revelar uma especial afinidade intelectual.

É muito provável que o próprio Camilo Castelo Branco tenha premeditado, além de afinidades, até uma certa passionalidade por parte dos seus leitores e admiradores. E não se trata apenas das histórias que escreveu, das tragédias amorosas que, mesmo num quadro romântico, nalguns casos seriam implausíveis se não houvesse uma argumentação inteligente, interna, para provocar o efeito contrário — veja-se, a título de exemplo, como está construída, no fundo e na forma, a «Introdução» de *Amor de Perdição* ou as peripécias da novela *Coisas Espantosas*, cujo título é completamente apropriado. Trata-se também do que chegou até nós sobre a sua vida, seja por via de zelosos biógrafos seus amigos e contemporâneos — o caso mais notável é o de José Cardoso Vieira de Castro, já referido, cuja biografia camiliana

teve amplo sucesso e repercussão nos meios letrados⁵ —, seja por via do zelo com que Camilo relatou a sua vida em textos memorialísticos para editar, como *No Bom Jesus do Monte* (1864) e *Memórias do Cárcere* (1862). E trata-se, claro, dos cruzamentos, reais ou alegados, entre a vida e a obra, um assunto muito estudado e, creio, uma das provas desse interesse passional que Camilo Castelo Branco desencadeia.

Em muito do que escreveu, textos memorialísticos e ficcionais, o escritor trabalha em permanente concorrência com a realidade. Desde a sua estreia — se pensarmos que o seu primeiro sucesso de vendas foi *Maria! Não Me Mates que Sou Tua Mãe!* (1848), um episódio sangrento da vida lisboeta, e que a sua novela de estreia, *Anátema*, está preenchida com excertos de paródia à imaginação romântica na qual acreditava, mas que também desacreditou ao longo da sua carreira — o romancista é inseparável do antirromancista e convivem naturalmente nas mesmas obras sem as prejudicar. Estes aspetos, pelo enorme grau de exposição (ou evidência) nos textos e pela frequência com que ocorrem — na maior das tragédias há sempre alguma «interpolação de risos» —, são tão importantes para estabelecer a poética camiliana como para desenhar um retrato de autor, isto um dos grandes filões legados pelo Romantismo. Mesmo que pouco reste da vida de Camilo depois de retirado tudo o que não é factual e documentado, ficará sempre a garantia de uma mente cética, um espírito que não se conformou, que se divertiu com ele próprio e com as «massas» leitoras.

Por esta razão, quer dizer, por causa do ceticismo de Camilo, epitomizado nas suas tradições políticas, religiosas e «filosóficas» (e na liberdade com que usou o conceito de «filosofia»), nota-se, na receção do escritor, alguma dificuldade em encontrar o tom para falar sobre ele, ou filmá-lo, ou representá-lo nas artes plásticas, onde há muitas caricaturas, mas também imagens tenebrosas. Uma dificuldade porque se pretende encontrar um sistema onde não o há, algumas leis dentro da anarquia, uma racionalidade na incongruência, uma solução para explicar o indivíduo e o que produziu. Algumas das melhores biografias que sobre ele se escreveram têm esta vocação para encontrar a chave que explica o segredo ou de resolver a perplexidade que gera o criador e o que foi por ele criado; assim sucede com obras completamente polarizadas, como *O Penitente* (1942), de Teixeira de Pascoaes, e *O Romance de Camilo* (1956), de Aquilino Ribeiro. Polarizadas entre a idealização (Pascoaes) e a carnalidade de que todos somos consanguíneos (o génio humanizado por Aquilino Ribeiro).

Contudo, obras como as agora referidas têm um nível de pensamento e de autenticidade (e originalidade) que as coloca na zona mais restrita do sistema literário, o da arte. Outros textos, inteira ou parcialmente dedicados à vida do escritor, casos pouco sondados, mas peculiares, não atingem essa zona, apesar do esforço aparente, mas ingênuo, se tiver sido real, para o bom gosto — chamemos-lhe assim. São obras nas margens da literatura, mas onde é evidente um exercício de imitação, no sentido horaciano da palavra, de parecença e

⁵ Veja-se a segunda edição do livro, de 1863, «correcta e aumentada, precedida das melhores críticas publicadas ácerca d'esta obra» (capa).

possível emulação da escrita da figura escolhida. Por isso mesmo, ir-se-á refletir sobre uma destas obras, de Amândio César, sintomaticamente intitulada *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide* (1981), um livro curioso de entre o magma de obras onde Camilo, o autor empírico, é o objeto. Trata-se de um livro compósito, onde encontramos diversos textos do próprio Amândio César, uma entrevista a António Pinheiro Torres, que relata como foi feita a reconstituição da Casa de Camilo em Seide (foi o presidente da Comissão Restauradora da Casa de Camilo), depois de um incêndio e anos de abandono, uma edição dos diários de José Augusto Pinto de Magalhães e Fanny Owen (cujos originais estão guardados no Centro de Estudos Camilianos) e um «Apêndice necessário» acrescentado à segunda edição de 1981, ao que parece com intenções reparadoras. Nesse apêndice, coligem-se os discursos de António Pinheiro Torres, Marcelo Caetano e Augusto de Castro, diretor do *Diário de Notícias* no ano de 1958, aquele em que a Casa é inaugurada e tais discursos são pronunciados. Porquê, em 1981, a publicação de discursos estado-novistas? Possivelmente como protesto e provocação ao jovem regime democrático, algo que se depreende na maneira irónica como Amândio César regista uma alternativa à data gregoriana sete anos depois do 25 de Abril de 1974: «Lx., 2 de Fevereiro / Ano VII da Era dos Metekos» (107).

A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide constitui uma obra das margens do sistema camiliano. Os textos de Amândio César, como ele explica numa «Nota de autor», «foram publicados no jornal *Diário Ilustrado* e [...] *Revista Mundo*» (49) e aqui recolhidos. Em termos gerais, vale a pena ler o livro para conhecer o processo de reconstrução e reconstituição da casa habitada por Camilo e a sua família, tendo assim valor histórico, e também pela edição dos diários. Para este ensaio, concretamente, interessa enquanto obra simples e demonstrativa de como a biografia dos escritores, pelo menos dos admiráveis, é usada contra essa mesma biografia. Claro que esta situação não é igual à que sucede quando, mesmo ao arrepio das evidências, se ignoram os factos biográficos enquanto fenómenos em parte explicativos da obra ficcional, em condições idênticas às de *O que Fazem Mulheres*, «which incorporates the (auto)biographical as a part of its dramaturgy, a text which stages itself within a biographical scene» (Burke 1989, 202). E também não é sensato acreditar que Amândio César (ou Vieira de Castro, Pascoes, Aquilino Ribeiro) escreveu sobre Camilo empírico informado pelos princípios antifenomenológicos em que se situa a morte do autor. De modo nenhum. Para o caso, é importante na sua qualidade, desculpe-se o paradoxo, de texto sobre a biografia, mas anti-biográfico, não objetivo, dominado pela personalização, pela empatia emocional, pela grandiloquência, por um alvo, o de escrever literatura, pela diligência em romantizar. Se algum método existe nos excertos biográficos de Amândio César sobre Camilo, esse método é o da indiferenciação entre o objeto e a vontade, discricionária, de quem escreve, entre o que de facto aconteceu e o acontecimento potencial, quer dizer, entre a história e o que poderia ter acontecido, acrescentando-se a tudo isto os tropismos do discurso trágico, como interrogações retóricas que procuram a simpatia do leitor e o vocabulário pungente; no final, o autor do texto é o verdadeiro assunto sobre que se escreve. Um exemplo:

Para uma nesga de tempo, olhando esta acácia arrepiada, transida de frio, batida pela chuva que todo o dia se escoou de um céu pardo. Ela é também parte integrante do drama camiliano: a história conhece-a pela *acácia do Jorge*, o pobre filho louco, com raros instantes de lucidez, que os olhos apagados do pai observariam com a angústia de quem nele perscruta o remorso do adultério, o castigo para a sua agitada e turbilhonante vida. Desde os amores juvenis da Samardã, até este calvário de Seide, quantos passos arrastados de lama, quantas infâmias, quantos abismos? Imagino os dois nas casas de batota da Póvoa de Varzim. Imagino-os, mirando-se, como se se espissem: imagino-os... (César 1981, 17; itálico original)

Obras como a de Amândio César não são irrelevantes ou desnecessárias, pelo contrário. Fazem parte do conjunto fascinante onde se reúne a receção do escritor e da qual o seu estatuto de autor canónico depende; também elas transportam a vitalidade com que Camilo ou outro autor se renovam publicamente perante as diferentes gerações e contextos culturais. Em *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide*, os textos de Amândio César não são biográficos em sentido estrito, pois a vida de Camilo é mais um pretexto. Tudo se mistura e confunde: as emoções de quem escreve, interrogações persistentes sobre acontecimentos — a mais frequente diz respeito à última noite do «condenado» (23) —, deduções a partir da correspondência camiliana que são usadas para, de forma narrativa, reconstituir o todo a partir das partes:

Quase não tenho resistência interior para subir ao segundo piso. O horizonte alarga-se, a biblioteca não arreia ao número de volumes; o quarto de dormir é ascético, nem sequer tendo a sombra nostálgica, laivada de qualquer pecado. É tudo normal, esquemático. Semelhante às várias casas minhotas desta ou doutra terra. Uma humildade abastada, um pão nosso de cada dia garantido, um futuro sem grandes desesperanças... Mesmo assim uma asa negra povoara as suas insónias, as suas noites longas, os seus meditares sem fim... Tudo se lhe fechava, como se um anel enfeitiçado o apertasse, o sufocasse... Sombras rodopiavam em torno da sua imaginação: nos resquícios de loucura hereditária somavam-se as realidades palpáveis do dia a dia que o deixara, em todos os caminhos que percorria. Era o fim. (33-34)

A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide é um regresso à biografia, um encargo que deve ser permanente nos estudos camilianos. Como dispensar essa biografia, havendo tantas razões para a ela voltar? Mais precisamente, como estudar a obra de Camilo, incluindo a ficcional, sem esse apoio de leitura? Trata-se do contexto mais imediato de invenção e composição e é um conjunto de factos históricos com significado, com certeza não discrepantes daquilo que Camilo ou outro autor escreveram. O interesse dos historiadores na defesa que fazem dos estudos biográficos, da sua ciência, quando estudam metodologias e constroem um aparato conceptual, pode ser transportado para os estudos literários seguindo diferentes vias:

a da escrita de biografias com a necessária instrução para como se fazer (não como Amândio César); a de explorar os textos literários, no plano crítico, como lugar onde conflui a vida de quem escreve, mas fora da perspetiva determinista do século XIX. Estar-se-á a lidar com dados empíricos transmitidos de forma narrativa, o que pressupõe todas as consequências da representação — o mesmo sucede com a história dos factos monumentais ou «grande história» —, ou, no caso de relatos pessoais, as consequências específicas da autorrepresentação. As conclusões a que se chegar terão sempre uma dimensão contingente como resultado de um exercício reconstrutivo, não mais, contudo, do que sucede quando se trata de contextos mais vastos, literário, cultural, político, etc. Usar a vida de um escritor como instrumento de leitura significa apenas tornar visível a proximidade, a distância, as metamorfoses de fenómenos seguramente interligados e que, pelo menos em termos hipotéticos e parciais, se podem explicar mutuamente. Além disso, escrever biografias de escritores fundamentadas no manancial teórico que já existe, realizadas no âmbito dos estudos literários e, neste contexto, como área disciplinar, é necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buescu, Helena Carvalhão. 2022. «Turbulências de autor». In *Presença e Memória: Homenagem a Paula Morão*, coord. de Carina Infante do Carmo, Joana Matos Frias, Maria Cristina Pimentel, Ricardo Nobre e Rita Patrício, 203-210. Lisboa: Edições Colibri.
- Burke, John M. 1989. *The death of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Tese de doutoramento. University of Edinburgh. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7375> (acesso em 27 de dezembro de 2023)
- Cabral, Alexandre. 1980. *Camilo Castelo Branco: Roteiro Dramático dum Profissional das Letras*. Lisboa: Terra Livre.
- Cabral, Alexandre. 2003. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2.ª ed., revista e aumentada. Lisboa: Caminho.
- Castelo Branco, Camilo. 1982 [1851]. *Anátema*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. I, 5-287. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 1983 [1858]. *O que Fazem Mulheres*. In *Obras Completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, vol. II, 1229-1372. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Castelo Branco, Camilo. 2007 [1862]. *Amor de Perdição*. Edição genética e crítica de Ivo Castro. Lisboa: INCM.
- Castro, J. C. Vieira de. 1863. *Camillo Castello-Branco: Noticia da Sua Vida e Obras*, 2.ª ed., correcta e aumentada, precedida das melhores críticas publicadas ácerca d'esta obra. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pf?id=hvd.hnzi8p&seq=9> (acesso em 27 de dezembro de 2023).
- César, Amândio. [1981]. *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide*, 2.ª ed. Lisboa: Fernando Pereira Editor.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. 1987. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: INCM.
- França, José-Augusto. 1999. *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Klein, Christian. 2017. «Biography as a concept of thought: on the premises of biographical research and narrative». In *The biographical turn: lives in history*, edited by Hans Renders, Binne de Haan and Jonne Harmsma, 79-87. London and New York: Routledge.
- Martins, Guilherme d'Oliveira. 2022. «Os mortos têm saudades nossas». *Diário de Notícias*, 18 de outubro.
- Moulin, Joanny. 2017. «The life effect: literature studies and the biographical perspective». In *The biographical turn: lives in history*, edited by Hans Renders, Binne de Haan and Jonne Harmsma, 68-78. London and New York: Routledge.
- Moulin, Joanny. 2020. «Biography in contemporary France». *Biography*, vol. 43, n.º 2: 407-429. <https://muse.jhu.edu/issue/43910> (acesso em 27 de dezembro de 2023).

- Oliveira, Paulo Motta. 2016. «Um Camilo metafísico: O penitente de Teixeira de Pascoaes». In *Filosofia e Poesia: Congresso Internacional de Língua Portuguesa*, org. de Celeste Natário, Nuno Júdice, Paulo Motta e Renato Epifâniao, vol. 1, 338-349. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14162.pdf> (acesso em 27 de dezembro de 2023).
- Renders, Hans, Binne de Haan and Jonne Harmsma. 2017a. «The biographical turn: biography as a critical method in the humanities and in society». In *The biographical turn: lives in history*, edited by Hans Renders, Binne de Haan and Jonne Harmsma, 3-11. London and New York: Routledge.
- Renders, Hans, Binne de Haan and Jonne Harmsma, eds. 2017b. *The biographical turn: lives in history*. London and New York: Routledge.

O ROMANCE DE CAMILO A FREIRA QUE FAZIA CHAGAS E O PINTOR MANEIRISTA FERNÃO GOMES

VÍTOR SERRÃO, LÚCIA MARINHO*

Foi em 1868 que Camilo Castelo Branco lançou na editora Campos Junior o livro *As Virtudes Antigas ou A Freira que Fazia Chagas, e o Frade que Fazia Reis. Um Poeta Portuguez... Rico!* Nele conta a história fantástica de uma monja portuguesa moradora no convento de freiras dominicanas da Anunciada¹, onde chegara ao cargo de prioresa, e onde conseguiu, a partir de 1584, criar um impetuoso surto devocional pelo facto de ostentar as chagas de Cristo nas mãos, nos pés e no peito, assim enganando a credulidade popular! Tratou-se, tal como o processo de inquérito de 1588 veio a demonstrar, de um ato forjado pela própria freira, que simulou os estigmas no seu corpo, mas que gerou uma onda de devoção durante meses antes de a fraude ser denunciada à Inquisição e comprovada a sua falsidade.

O período no qual Soror Maria da Visitação começou a apresentar as chagas foi entre 1584 e 1588, altura em que se tornou aos olhos de todos uma santa milagreira. Para tal, usou de tintas involuntariamente fornecidas pelo pintor régio Fernão Gomes (1548-1612), que na altura estava a trabalhar nessa casa religiosa. Antes de ser descoberto o embuste, Soror Maria da Visitação enganou muitas pessoas que a visitaram e acreditaram piamente na veracidade da sua história. A mesma história que inspirou Agustina Bessa Luís, em 1985, no romance *A Monja de Lisboa*, bem como alguns estudos de Arte e de História, chegou a Camilo Castelo Branco, ainda que só em 1925 o historiador António Baião, então diretor do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, tenha dado a conhecer e publicado, em parte, o processo inquisitorial (Baião 1925, 66-195). O que levou Camilo Castelo Branco a escrever sobre este escândalo? Ele próprio nos diz ao afirmar que

* Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras — Artis.

1 Pertencia à Ordem dos Pregadores (Dominicanos) e era também conhecido como Mosteiro de Nossa Senhora da Anunciada ou Convento de Nossa Senhora da Anunciação. Foi fundado em 1515 por iniciativa de D. Manuel I e refundado em 1538. A partir do final de Quinhentos, o convento alcançou grande prestígio e, no início do século XVII, remodelou-se a igreja, com a colaboração dos pintores de óleo e têmpera que tinham aí a sede da sua corporação — a Irmandade de São Lucas. No último quartel do século XVI, o convento era considerado um dos principais conventos femininos da corte, onde professavam numerosas filhas da nobreza.

Quando os vicios modernos tiram do intimo de certos peitos suspiros saudosos das virtudes d'outr' hora, não motejo a ignorancia dos que suspiram, por que elles, por via de regra, apenas são hypocritas; o que faço é comprazer-me de recordar com elles certas «virtudes antigas» á feição d'uma muito nossa portugueza que deu brado no começo do seculo XVII, e aqui se reproduz desluzida de vernizes românticos. (Castelo Branco 1868, 7)

E como é que Camilo conheceu tão bem as circunstâncias do escândalo, e o soube interpretar num contexto de contrafactualidade que mostra, afinal, tanto rigor aos factos históricos sucedidos? Novamente, é ele que nos diz: «O dialogo é tirado do textual relatorio que precede a sentença, que possuo manuscripta» (Castelo Branco 1868, 31, n.)², enquanto narra o interrogatório inquisitorial a Soror Maria da Visitação, que nasceu Maria de Meneses, em 1551, de nobre estirpe que havia em Lisboa. Órfã em 1562, foi levada a professar no Convento da Anunciada. Foi em 1584, com 33 anos e de nome Maria da Visitação, que pela primeira vez se apresentou em público ostentando as chagas da Paixão. Rapidamente se espalhou fama da sua santidade e o eco de alegados milagres multiplicou-se. Todavia, a freira tinha inimigos dentro do Convento...

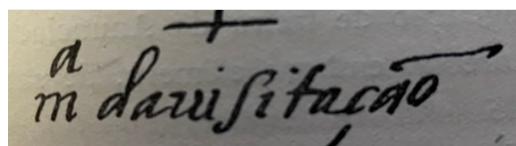


Figura 1. Assinatura de Soror Maria da Visitação, no processo inquisitorial a que foi sujeita (Baião 1925, 73)

Outras freiras, irmãs e filhas do Conde de Linhares, netas de Fernão Álvares de Andrade³, denunciaram o facto de haverem visto a prioressa a pedir tintas ao pintor Fernão Gomes, que na altura trabalhava na Sala do Capítulo do Mosteiro, e a forjar as chagas no seu corpo. Do mesmo modo apareceu o equipamento escondido com que fingia levitar em certas ocasiões. Avisada, a Inquisição ordenou a abertura de um processo que confirmou a fraude. Depois de

2 António Baião acrescenta: «Camilo apaixonou-se do assunto, bem tentador na verdade. Leu e releu a respectiva sentença inquisitorial e alguns documentos anexos; recorreu à história das dominicanas e nas páginas de fr. Luís de Sousa foi beber sôfregamente bem como nas aristocráticas páginas da *Historia Genealogica da Casa Real*. Mas não conheceu as emaranhadas fôlhas dos autos da Inquisição, cujos pormenores vamos extractar para os confrontar depois com a fantasia Camiliana» (Baião 1925, 71-72). Acrescenta ainda: «Camilo para o seu romance *As virtudes antigas*, ou *A freira que fazia chagas* serviu-se duma cópia da sentença, tão espalhada em miscelâneas seiscentistas, e dum resumo do processo [...]. Além, é claro, da bibliografia citada. Daí o ficar incompleta a sua narração» (Baião 1925, 195). Refere-se à *Sentença tirada do processo com a sustância e sumário do conteúdo nele*, publicado na Sé de Lisboa, no dia 8 de dezembro de 1588 (Baião 1925, 162).

3 Fundador do Mosteiro da Anunciada, nas Portas de Santo Antão, «e a capela-mór da sua igreja lhe foi dada para jazigo em 1542» (Baião 1925, 75; 104).

confessar, Soror Maria da Visitação foi condenada em dezembro de 1588 a ingressar com penitência severa e regime de clausura no Convento de Nossa Senhora da Graça de Abrantes. Durante o processo inquisitorial, Fernão Gomes, que pintara Soror Maria da Visitação ostentando os falsos estigmas na Sala do Capítulo do cenóbio, também foi interrogado. O depoimento é revelador de um homem crédulo e temeroso, sendo dos poucos depoentes que acreditava piamente na veracidade das chagas. O retrato da freira estigmatizada foi mandado destruir pelo Santo Ofício, mas provou-se a não culpabilidade de Fernão Gomes na fraude, pois cedera algumas tintas de óleo sem saber do fim a que se destinavam.

Como o provou Dagoberto L. Markl, Fernão Gomes retratou Soror Maria da Visitação por volta de 1585 numa boa composição alegórica, o *Triunfo da Obediência*, com a freira ostentando as falsas chagas. Destruído o quadro pela Inquisição, dele só resta o desenho no Museu Nacional de Arte Antiga. O autor do desenho foi o mesmo Fernão Gomes, pintor régio de Filipe I, a quem Félix da Costa Meesen, no tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), elogia:

Fernão Gomes, pintor, homem de bravo talento, e mui destro no pintar, com grande valentia e excelente Debuxo, foi discípulo de Bloedant Flamengo, fez admirações em suas obras, sei admirável painel, a Transfiguração do Senhor na igreja de São Julião, e o tecto da capela mor do Hospital Real, e nas mais das igrejas Pintura sua (Silva 2018, 189)⁴

Hernán Gómez Román, ou Fernão Gomes, nasceu em Albuquerque (Estremadura) em 1548. Em 1573 radica-se em Lisboa e abre oficina em São Bento. Trabalha ao longo de quatro décadas com prestígio e elevado estatuto. Em 1594 é nomeado pintor régio de Filipe II, I de Portugal, cargo confirmado por Filipe III. Foi pintor dos Mestrados das Ordens Militares (1601). Em 1602 foi um dos fundadores da Irmandade de São Lucas, a primeira academia artística portuguesa. Faleceu em 1612.



Figura 2. Fac-símile da assinatura de Fernão Gomes
(Serrão 2008, 127; Markl 1973, 103)

Cerca de 1573, pintou o célebre retrato de Luís de Camões para uma das edições de *Os Lusíadas*, de que só existe a «fidelíssima cópia» oitocentista.

⁴ Citação retirada da dissertação de Monica Messias Silva, *Antiguidade da Arte da Pintura, Sua Nobreza, Divino e Humano que a Exercitou, e Honras que os Monarcas Fizeram a Seus Artífices*. Félix da Costa Meesen — 1696, na qual foi transcrita e modernizada a obra original de Félix da Costa Meesen. V. também George Kubler (1967), *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, Yale University Press, p. 12 e 464.

Soror Maria da Visitação, de ascendência nobre, nasceu em Lisboa no ano de 1551, filha de D. Francisco Lobo, filho do segundo Barão de Alvito⁵ e embaixador na corte de Carlos V na Flandres, em 1539⁶, e de D. Branca de Meneses⁷. Teve vários irmãos, dos quais se destacam o herdeiro, que morreu em África com D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, e uma irmã que, ainda nova e viúva, se recolheu no Convento da Madre de Deus de clarissas franciscanas com o nome de Soror Clemência (Marques 2008, 76)⁸. Órfã de pais, entrou, com 12 anos⁹, no mosteiro dominicano da Anunciada, cuja comunidade era composta por monjas vindas da melhor nobreza do reino. Dotada de grande moralidade, irradiante simpatia e trato afável, mostrava-se piedosa e observadora de todas as regras. Com 16 anos e meio professou, tomando o nome de Maria da Visitação, a 2 de julho, dia da festa litúrgica deste mistério de Nossa Senhora. Valorizada pela inteligência, instrução recebida e esmerada criação, era possuidora de uma contida alegria, natural discrição e trato religioso. Tais eram as excelentes qualidades que possuía que, ainda não tinha catorze anos de profissão, era vista por todos, dentro e fora do mosteiro, como «algo caído do céu». As pesquisas de Ana Cristina Costa Gomes revelam a sua cultura, designadamente o que lia na sua cela, e a rápida ascensão a prioressa, em 1583, com apenas 31 anos de idade (Gomes 2008, 92). No ano seguinte, a 7 de março, festa de São Tomás de Aquino, anunciou à comunidade religiosa que tinha «recebido» as chagas «que o Espírito Santo lhe dera», mostrando as mãos para que se vissem as marcas (Marques 2008, 77). Seguiram-se outras marcas assinalando as chagas de Cristo, êxtases, arrebatamentos e revelações, que a própria soror confessou como falsas durante o inquérito no ano de 1588, descortinando-se as artimanhas usadas para o engano (Baião 1925, 149-151). Tal era a fama de santidade que, em vésperas da partida da Invencível Armada, nesse mesmo ano, o estandarte real foi levado à sua presença para que o benzesse (Castelo Branco 1868, 11-12)¹⁰.

Contudo, o tempo levou à desconfiança inclusive da própria comunidade da Anunciada, que «não era imune aos grãos de cizânia que a emulação e intriga semeavam [...]. Havia, efetivamente, quem entre as religiosas alimentasse sérias desconfianças e procurasse reunir provas por processos nada ortodoxos para desmascarar a fraude» (Marques 2008, 80). Por

5 D. Diogo Lobo da Silveira, e de D. Joana de Noronha, filha de D. João de Almeida, segundo Conde de Abrantes.

6 D. Francisco Lobo pertenceu ao conselho do rei D. João III, foi comendador de Rio Torto na Ordem de Cristo, senhor das Saboarias de Torres Vedras, Soure e Pombal, por mercê régia de 1522.

7 Filha herdeira de Afonso Telles de Meneses, Alcaide-Mor de Campo Maior e de Ouguela.

8 Frei Luís de Granada dá conta da nobre estirpe de Maria de Meneses na sua obra, *Historia de la admirable vida de Sor María de la Visitación, religiosa dominica, por el P. Fr. Luis de Granada*, hoje na Biblioteca do Escorial (Ms. J-ij-14), editada em 1962, e o relato das origens da freira portuguesa pode ser lido no livro I, capítulo I, p. 180-181. V. também Sousa (1747, t. XII, 467-468).

9 A idade com que Soror Maria da Visitação entrou no Mosteiro da Anunciada varia entre os 9, 10, 11 e 12 anos, consoante o autor.

10 V. também Granada 1962, 33-34; Marques 2008, 77.

exemplo, as duas filhas de Fernão Álvares de Andrade¹¹, fundador deste mosteiro, tiveram um papel importante na sua denúncia e testemunho de acusação perante o Tribunal do Santo Ofício. Descrito por Camilo Castelo Branco na sua obra, pode explicar a animosidade entre Maria da Visitação e as duas irmãs (Castelo Branco 1868, 21-28)

Em agosto de 1588 foi instaurado o processo pelo Santo Ofício e, em novembro do mesmo ano, foram várias as figuras da Inquisição, e não só, que entraram no mosteiro com o intuito de averiguar a veracidade dos acontecimentos¹². Foram chamadas as testemunhas e, por várias vezes, Soror Maria da Visitação foi interrogada. Após o interrogatório inicial, foi sujeita a um exame de verificação das chagas. Descoberta a fraude, escreveu Camilo: «*Ora, reza a sentença que, em seguida ao lavatorio e restante exame, dizendo-lhe os inquisidores que confessasse suas culpas, ella respondêra que não estava para isso; que outro dia responderia ao que lhe perguntassem. Doida, ou não?*» (Castelo Branco 1868, 46; itálico do original).

Maria da Visitação confessou e, a 8 de dezembro de 1588, o Santo Ofício tornou pública a condenação da prioresa da Anunciada. (Gomes 2008, 90, cópia da sentença de Maria da Visitação). Era irremediável a queda perante a condenação, cuja notícia se propagou à mesma velocidade com que se divulgara a sua glória e santidade que rapidamente tinha conquistado tanto o espaço nacional como o internacional. Foi de tal ordem a convicção que imediatamente envolveu figuras ilustres e irrepreensíveis como o Vice-Rei Cardeal Alberto de Áustria, o geral da ordem dominicana, Frei Sixto Fabri de Luca, o confessor do Arquiduque, o teólogo Frei Juan de las Cuevas, e Frei Luís de Granada: «*Dois destes, o Cardeal Alberto de Áustria e Frei Juan de las Cuevas, assinavam agora a sentença daquela em que eles próprios já haviam acreditado e mesmo certificado*» (Gomes 2008, 90). Foi desterrada para o Convento da Ordem em Abrantes até que, em 1603, viu a sentença ser aligeirada num ato de clemência e por respeito à sua posição social.

A sentença incluía ainda, segundo determinações expressas nesse sentido, o propósito solene de apagar por completo da memória de todos os crentes quem foi e o que fez Maria da Visitação. Diz Ana Cristina da Costa Gomes:

O retrato pintado da monja com as chagas (que estaria em frente ao conhecido Triunfo da Obediência de Fernão Gomes e o qual seria, provavelmente, também da sua autoria), no capítulo do Mosteiro da Anunciada, devia ser tirado e apagado, assim como deveria ser destruído qualquer outro seu retrato existente noutro local e todos os papéis manuscritos ou impressos a ela referentes. Os autos dos seus milagres, outrora guardados no cartório

¹¹ Para António Baião, como já foi referido, as freiras em questão eram netas e não filhas de Fernão Álvares de Andrade (Baião 1925, 104). Sobre as referidas freiras denunciantes, irmãs do historiador Francisco de Andrade e do diplomata e escritor Diogo Paiva de Andrade, mais dados são hoje conhecidos: cf. Serrão e Silvestre 2024, 160-187; 207-219.

¹² Camilo Castelo Branco diz que foi a 8 de agosto de 1588 (Castelo Branco 1868, 29).

de São Domingos de Lisboa, os panos das chagas e cruzes que dava como relíquias deveriam ser entregues, de imediato, no Santo Ofício ou, na sua falta, aos prelados ou a pessoas designadas pelo mesmo tribunal. (Gomes 2008, 90)

No entanto, e apesar desta ação que resultou na eliminação «de todos os seus objectos pessoais, retratos, relíquias e documentos com ela relacionados» (Gomes 2008, 96), a sua memória perdurou no tempo: «A história, que alguns consideram medíocre, atraiu a veia literária de muitos escritores, desde o século XVI até hoje» (Gomes 2008, 97), como foi o caso de Camilo Castelo Branco, que, no século XIX, escreveu sobre «As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas...»

Ativo em Portugal entre o último terço do século XVI e o princípio do século XVII, Fernão Gomes é um dos pintores mais relevantes da história da arte e do Maneirismo nacional, com uma relação particular à Ordem de São Domingos e às suas casas femininas. O seu percurso artístico conduziu-o a Delft para um aprendizado com Anthonie Blocklandt, um dos melhores pintores romanizados do Norte da Europa, contrariando a tendência italiana e a de Sevilha¹³. Foi aqui, e quem sabe se em Roma também, que aprendeu a

sedução do alongamento das formas, o capricho das cenas aparatosas e os efeitos de *noturno*, o naturalismo dos acessórios, sempre esmerados, os preciosismos de modelação de pormenor (desenhos de mãos e tecidos, por exemplo), a par do gosto por uma atmosfera cromática fria e compacta. (Serrão 2008, 104, itálico do original)

Mais tarde, o pintor estabeleceu-se em definitivo em Lisboa, em 1573, procurando o sucesso e a fartura de encomendas, tendo a benesse de uma carreira de rápida ascensão e ocupando cargos de prestígio, como o de pintor régio dos Filipes¹⁴, até à sua morte em 1612. Primeiro na Calçada do Combro, e depois na Rua dos Poiais de São Bento, nesse mesmo ano desenhou a efígie do poeta Luís Vaz de Camões para uma das primeiras edições de *Os Lusíadas*, desenho do qual subsiste uma cópia do século XIX, enquanto outro poeta, Jerónimo Corte-Real, apadrinhou um dos seus filhos. Casou-se com Luísa de Sousa e instalou-se na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai, onde manteve relações privilegiadas com a comunidade flamenga e setores influentes da aristocracia. Por outro lado, a sua relação com a Ordem dos Pregadores foi significativa, como o comprovam as decorações que fez no Mosteiro da Anunciada e, em 1602, na qualidade de fundador da Irmandade de São Lucas, ao escolher

¹³ Com o seu mestre, Fernão Gomes aprofundou um gosto italianizante marcado pelo rigor do desenho, seguindo também nas formas agitadas um estilo miguelangelesco muito pessoal.

¹⁴ Substituindo, por exemplo, o pintor Francisco Venegas, e gozando de uma consideração social muito elevada.

o mesmo mosteiro para sede desta nova instituição de classe dos pintores portugueses (Serrão 2008, 104)¹⁵.

Da formação de influência maneirista ítalo-flamenga dos anos 60 e 70 da centúria de Quinhentos, converteu-se, mais tarde, num defensor da doutrina contrarreformista aplicada às artes plásticas após o interrogatório às freiras e serventes (Baião 1925, 143-145)¹⁶. Mas esta viragem também se explica não tanto na pose ideológica, mais conservadora, mas sim nos contactos diretos com a arte romana onde, na década de 1570, presenciou grandes viragens de gosto e orientação estética. A contradição entre *maniera* e *decorum* foi, em suma, o drama de Fernão Gomes. Certo é que, no último quartel do século XVI, a margem criativa dos pintores foi perdendo a vitalidade inicial de irreverência e de capricho, introduzidas pela geração romanista, e é nesta viragem de gostos, sob o peso da Contrarreforma católica, que a arte de Fernão Gomes pode e deve ser entendida. Homem do sistema ao acumular o cargo de pintor régio com o de pintor dos Mestrados das Ordens Militares, foi-se acomodando aos novos preceitos estéticos e, à medida que os cânones revolucionários da *Bella Maniera* começavam a ser condicionados pelas necessidades de contenção prescritos pelo espírito de Trento, foi abandonando um *tónnus* mais ousado e rebelde que, ainda assim, persistiu nos seus desenhos. A sua é uma pintura mais «pedagógica» em termos de clareza das imagens e cenas narrativas, caso típico de um excelente artista que adapta o gosto do Maneirismo em que se educou às normas impostas, em nome do *decorum* tridentino (Serrão 2008, 110).

Considerado o melhor pintor de tradição e educação flamenga que se conhece e documenta em Portugal na viragem do século XVI para o XVII, período em que o tardo-maneirismo romano era ainda a via dominante, após observação das suas pinturas e desenhos, o mais evidente é a imagem de um profissional competente que trabalha à luz das suas profundas convicções religiosas e um criador «onde a sedução das formas arrojadas da *Bella Maniera* tocaram fundo e continuaram a colher, de modo mais ou menos assumido, na sua carreira» (Serrão 2008, 113). Em relação ao extraordinário desenho, da autoria de Fernão Gomes, para o Capítulo da Anunciada, representa o *Triunfo da Obediência* e é um exemplo da questão ideológica tridentina que se impôs no último quartel do século XVI. Trata-se de um estudo «para uma espécie de medalhão a fresco da casa do capítulo do mosteiro domínico da Anunciada, em Lisboa, datável de ca. 1588 e constitutivo de um dos *quadri riportati* que decoravam paredes

¹⁵ Empenhado na defesa da *liberalidade* artística, sabe-se que, em fevereiro de 1612, ano da sua morte, dirigiu um movimento de 16 pintores de Lisboa, que exigiam melhor estatuto social para a sua classe. Sobre a sua atividade profissional, remetemos para Serrão 2008, 106.

¹⁶ «A 27 [de agosto de 1588] depôs no mesmo sentido [contra a Soror Maria da Visitação] sóror Antónia da Cruz, de 60 anos e 31 de religião; desconfiou dela por a ter visto falar *manso* com um Fernão Gomes, pintor, a quem perguntou se a tinta misturada com verniz se podia tirar com água e êle lhe respondeu negativamente» (Baião 1925, 130-131). Após os exames, lavagem das «chagas» e interrogatório, concluíram que Soror Maria da Visitação «Não tem cúmplices; as tintas havia-as no mosteiro para pintar registos e Fernão Gomes lhe deu algumas, sem saber para quê» (Baião 1925, 154). V. também Serrão 2008, 113-114.

e tecto dessa sala monacal» (Serrão 2008, 113; itálico do original)¹⁷. Passível de representar um triunfo de Soror Maria da Visitação ostentando os estigmas, coevo do escândalo proporcionado no mosteiro pela dita freira, mas também um retrato alegorizado da mesma, numa rara cena promocional dos seus pretensos «milagres», foi alvo de censura e sacrificado. Exibe Soror Maria da Visitação ao centro, prostrada e com as chagas de Cristo mas de semblante sereno, num carro triunfal puxado pelos Cinco Sentidos, sob o peso da Cruz, mostrando o domínio da fé proselitista sobre os homens e a intolerância religiosa desse tempo, aspectos tão bem reconstituídos no romance de Camilo¹⁸.

O desenho, à pena, tem só por si o maior interesse iconográfico e plástico, como uma das raras alegorias conhecidas da época. Hino de renúncia e de submissão à Igreja contrarreformista, como o define Dagoberto L. Markl, a composição desenvolve todo um discurso ideológico decalcado dos dogmas tridentinos, que hoje nos terrifica pela sua violenta carga catequética — exemplo acabado da ideologia dominante (Markl 1973, 55-56).



Figura 3. Fernão Gomes, *Triunfo da Obediência* (alegoria). Desenho para um medalhão a fresco no Capítulo do Mosteiro da Anunciada, ca. 1588. Museu Nacional de Arte Antiga (Serrão 2008, 111)

¹⁷ Dagoberto L. Markl data o mesmo desenho de 1585, como já foi referido antes no presente artigo.

¹⁸ Desconhecendo este desenho, Camilo dá conta da existência de outra obra literária na qual consta, na página de rosto, um retrato da freira dominicana. O título do livro é *Grandes milagres, e as santíssimas chagas que aconteceram à reverenda madre Priora, no presente anno de 1586, do mosteiro da Annunciada na cidade de Lisboa, reino de Portugal, da ordem dos frades pregadores, aprovados (os milagres) pelo reverendo padre fr. Luiz de Granada e por pessoas dignas de fé...* Frei Estevão, na dedicatória, diz que «tendo achado alguns escriptos impressos em varias cidades os recolhêra e reimprimíra juntos, nos quaes encontrára os maiores milagres que em nossos tempos Deus todo poderoso tinha operado na pessoa de uma nobilíssima, virtuosíssima e religiosíssima virgem, a madre Maria da Visitação» (Castelo Branco 1868, 68-71).

Num carro triunfal, viaja a **Obediência**, figura de olhos vendados e vergada ao peso da Santa Cruz; desta saem pesadas correntes que prendem a **Vontade**, sentada, em pose submissa, atando-a de pés e mãos diante da esfera simbolizando o Mundo submetido à ordem tridentina, retrato da própria Soror Maria da Visitação. Antecedem este carro triunfal figuras que simbolizam três dos cinco sentidos: o **Ouvido**, de cabeça alada («possível alusão ao desvario daquele que tudo ouve, seja bom ou não, e que numa manifestação de obediência tapa as 3 orelhas para não ouvir duas aves, talvez papagaios – curioso simbolismo para os palradores sem sentido...», Markl 1973, 56), a **Vista**, que oculta os olhos em sinal de submissão, e o **Gosto**, que transporta numa bandeja os manjares com que procura satisfazer o seu apetite (livros, terços, rosários)! A **Diligência**, alada, espora no pé, e manejando um fole que torna mais viva a combustão de uma fornalha de corações incendiados, e o **Pensamento**, bela jovem, que arremessa, ao que parece, os corações que fazem mover o carro, ardendo num fogo de Fé, seguem na retaguarda deste carro temível, que dá a medida exata do contexto religioso reacionário em que a alegoria se insere. Sobre a sua cabeça iluminada por uma auréola de luz, **uma caveira**, símbolo de meditação que acompanha as representações dos êxtases de São Francisco e de Maria Madalena na pintura barroca, mas que é igualmente atributo de um dos grandes pensadores da Igreja, São Jerónimo, assim como os corações em fogo o são de Santo Agostinho. A obra final seria, de certeza, magnífica.

Quem foi o responsável pela encomenda destas obras de arte? De acordo com Ana Cristina da Costa Gomes, Soror Maria da Visitação, graças à sua posição social, que terá sido determinante para a sua educação esmerada, revelou também a sua extrema sensibilidade no gosto pela arte, ao encomendar as pinturas da Sala do Capítulo do Mosteiro da Anunciada, e pagá-las a suas expensas, ao pintor Fernão Gomes (Gomes 2008, 92).

Considerações finais

Os acontecimentos em torno da Soror Maria da Visitação tiveram lugar após a morte de D. Sebastião, no descalabro de Alcácer-Quibir, em 1578. Consequência do mesmo foi Filipe II de Espanha, como neto de D. Manuel I, conquistar o trono de Portugal, apesar das tentativas em contrário de D. António de Portugal, prior do Crato, também ele neto do rei português. É neste contexto que há quem interprete as ações da «santa» monja a nível político, e como um genuíno (ou disfarçado) apoio à causa portuguesa contra a pretensão espanhola (Marques 2008, 75; 79). Certo é que, à freira da Anunciada, ainda em período áureo de agraciamento, foi-lhe pedido que benzesse o estandarte real da Invencível Armada (Castelo Branco 1868, 11-12)¹⁹ que veio a sofrer uma pesada derrota em julho de 1588 e, a dada altura, foi-lhe completamente vedado o direito de tratar de assuntos relacionados com a política do reino. Será

¹⁹ V. também Granada 1962, 33-34; Marques 2008, 77.

que esta determinação já era reflexo das suspeitas que existiam sobre o seu apoio a D. António? A questão foi levantada quando começaram a surgir rumores de que a santa prioresa falava contra Filipe II, que, por sua vez e após o desaire da Invencível Armada, não hesitou na sua punição.

Na realidade, as intenções de Soror Maria da Visitação seriam apenas de provocar a veneração de grandes e pequenos, altos dignitários e pessoas da realeza, seculares e religiosos de votos sagrados. A sua vaidade, medo de confessar as suas culpas, o temor da condenação eterna ou a sua mera ilusão levaram a que arrastasse a situação desde que surgiram os primeiros indícios de acusação até ao veredito final. Igualmente a sua simpatia pelo partido que reclamava a independência deve ter tido o seu peso na sua condenação, ainda que estesjam ausentes desta quaisquer alusões a questões políticas (Gomes 2008, 96). Mesmo após o desterro para o mosteiro dominicano de Abrantes, e as humilhações e silêncio impostos, continuavam a ser muitos os que ainda depositavam fé na monja santa e nas suas profecias sebastianistas. Fernão Gomes, pintor régio e um dos fundadores da Irmandade de São Lucas sediada no Mosteiro da Anunciada, professou a sua crença nas chagas da freira, quando foi interrogado pelo Santo Ofício, e a sua ingenuidade, quando confessou que desconhecia qual o destino das tintas que a freira lhe pedia. Ou seja, Fernão Gomes representou-a por duas vezes, chegando até nós o referido desenho (MNAA), mas tendo-se perdido, por destruição iconoclastica, a pintura do *Triunfo da Obediência* de que aquele era estudo preparatório. O restante foi votado ao esquecimento e à cripto-história da arte, como por exemplo: em 1586, em pleno auge do culto da freira que pintava chagas, que se espalhara extrafronteiras, saiu em Paris o livro do padre cipriota Étienne de Lusignan (1537-90) intitulado *Les grands miracles et les tres saintes playes advenuz a la R. Mere Prieure aujourd’hui 1586 du monastere de l’Annonciade en la ville de Lisbonne Royaume du Portugal*, onde se relatam os alegados milagres tributados à prioresa da Anunciada. Após o logro ser descoberto e denunciado, este livro foi proibido ou, pelo menos, rasurado da imagem que o ilustrava, pelo que os raros exemplares existentes já não contêm a gravura, assinada F. R. D., onde se admira a figura de Soror Maria da Visitação, em corpo inteiro, junto a três figuras orantes, a receber as chagas de Cristo e a espezinhar o dragão demoníaco²⁰.

²⁰ Agradecemos ao senhor Dr. José Mantas (IAN/TT) a informação sobre este raríssimo livro. Camilo fez referência a esta obra (v. n. 54).



Figura 4. F. R. D., *Soror Maria da Visitação*. Página de rosto da obra de Étienne de Lusignan, *Les grands miracles et les tres sainctes playes advenuz [...]*, 1586.

A tudo aludiu Camilo Castelo Branco na sua obra, ainda que apenas tivesse tido acesso, como diz António Baião, a uma «cópia da sentença, tão espalhada em miscelâneas seiscentistas, e dum resumo do processo» (Baião 1925, 162). Como o próprio Camilo nos diz, quis revelar esta história despida de «vernizes românticos», numa tentativa de mostrar aos seus contemporâneos, cujos vícios os levavam a suspirar pelas virtudes de outros tempos, que afinal de virtudes o passado pouco ou nada tinha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baião, António. 1925. «O romance de Camilo 'A Freira que fazia chagas' e o respectivo processo inquisitorial». In *Homenagem a Camilo no seu Centenário (1825-1925)*, 66-195. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Castelo Branco, Camilo. 1868. *As Virtudes Antigas ou A freira que Fazia Chagas, e o Frade que Fazia Reis. Um Poeta Portuguez ... Rico!* Lisboa: Livraria de Campos Junior Editor.
- Gomes, Ana Cristina da Costa. 2008. «Apoteose Efémera e Declínio: o Caso de Maria da Visitação, a monja dominicana de Lisboa». In *Monjas Dominicanas: Presença, Arte e Património em Lisboa*, coordenação executiva Monjas Dominicanas do Lumiar, 88-101. Lisboa: Alétheia Editores.
- Granada, O. P., Frei Luís de. 1962. *Historia de Sor María de la Visitación y sermon de las caídas públicas. Estudo preliminar de Álvaro Huerga*, O. P., tomo ix, 1-146. Barcelona: Juan Flors Editor.
- Markl, Dagoberto L. 1973. *Fernão Gomes, um Pintor do Tempo de Camões. A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas».
- Marques, João Francisco. 2008. «Frei Luís de Granada e o processo inquisitorial de Soror Maria da Visitação». In *Monjas Dominicanas: Presença, Arte e Património em Lisboa*, coordenação executiva Monjas Dominicanas do Lumiar, 74-85. Lisboa: Alétheia Editores.
- Martins, Mário. 1956. «Uma biografia inédita de Soror Maria da Visitação, por Frei Luís de Granada». In *Lusitania Sacra*, 1, 229-244. Lisboa.
- Serrão, Vítor. 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal*, 2.ª ed., Biblioteca Breve, série Artes Visuais, vol. 65. Lisboa: Ministério da Educação.
- Serrão, Vítor. 2008. «O pintor régio Fernão Gomes, o Mosteiro da Anunciada e a Irmandade de São Lucas, corporação dos pintores de Lisboa, em 1602». In *Monjas Dominicanas: Presença, Arte e Património em Lisboa*, coordenação executiva Monjas Dominicanas do Lumiar, 102-131. Lisboa: Alétheia Editores.
- Serrão, Vítor, e Mário Rui Silvestre. 2024. *Camões: Altos Cumes, Scabelicastro e Correlatos*. Lisboa: Colibri.
- Silva, Monica Messias. 2018. *Antiguidade da Arte da Pintura, Sua Nobreza, Divino, e Humano que a Exercitou, e Honras que os Monarcas Fizeram a Seus Artífices, Félix da Costa Meesen – 1696: Texto Modernizado e Análises*. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Sousa, António Caetano de Sousa. 1747. *Historia Genealogica da Casa Real Portugueza*, tomo xii, parte 1. Lisboa: Officina Sylviana.

