

OS BIÓGRAFOS DE CAMILO

Maria Antónia Oliveira

OS BIÓGRAFOS DE CAMILO

Maria Antónia Oliveira

Lisboa 2026

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

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

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

TÍTULO
Os Biógrafos de Camilo

AUTORA
Maria Antónia Oliveira

DESIGN GRÁFICO
José Domingues

PAGINAÇÃO
Paulo Barata

EDIÇÃO
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

REVISÃO
Raquel Oliveira

LOCAL E DATA DE EDIÇÃO
Lisboa, março de 2026

Depósito legal: 558 371/25
ISBN: 978-972-27-3362-5
Edição n.º 1027298

Agradeço a Abel Barros Baptista
as conversas que deram origem a este ensaio

ÍNDICE

I. Prólogo	5
II. O biógrafo apaixonado: José Cardoso Vieira de Castro	9
III. Excurso. Freitas Fortuna: A (auto)biografia nunca escrita por Camilo	22
IV. Biografia <i>in progress</i> : Alberto Pimentel	29
V. De Camilo, todos temos um pouco: Paulo Osório	59
VI. O pesquisador incansável: António Cabral	69
VII. O biógrafo argonauta: Ludovico de Menezes	80
VIII. «A marquesa saiu às cinco horas»: Rocha Martins	91
IX. Quem matou Camilo Castelo Branco? Teixeira de Pascoaes	101
X. O biógrafo <i>debunking</i> : Aquilino Ribeiro	121
XI. A biografia <i>manquée</i> : Alexandre Cabral	141
XII. Um autor é um autor é um autor: Conclusão	174
Bibliografia	187

I.

PRÓLOGO

Comecemos pelo paradoxo. Numa dessas muitas aberturas wagnerianas de Camilo, a de *A Carteira de Um Suicida*, novela chegada ao público leitor da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* em 1862, lê-se o complicado diálogo que segue — na primeira pessoa, que é a de um romancista:

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

— Tenho observado que você inculca verdadeiras todas as suas histórias.

— E você duvida?

— Duvido porque as acho verosímeis demais.

— Isso é um absurdo, com o devido respeito. Pois, se as minhas histórias fossem impossíveis, seriam mais possíveis?

— A pergunta formulada desse modo é irrespondível; mas o que eu queria dizer não é o que você entendeu.

— Faça favor de se explicar.

— Lá vou. A verdade é às vezes mais inverosímil que a ficção. O engenho do romancista concatena os sucessos com tanta lógica e coerência que o espírito não pode negar-lhes a naturalidade. As ocorrências advêm tão harmoniosas, os sucessos filiam-se e reproduzem-se tão espontaneamente, que o leitor pode, sem desaire da sua crítica, pensar que o romancista é muitíssimo mais correto e natural que a natureza. Ora agora, o modo como as coisas reais se passam, os disparates que a gente observa, o desconcerto em que andam a previdência do homem com o resultado fenoménico e sempre ordinário das realidades, isso, meu amigo, é que as torna inverosímeis e inacreditáveis, se você ou eu as contarmos com a simplicidade e nudez de que elas se vestiram aos nossos olhos. Sei eu acontecimentos que relatados, como eu os presenciei, seriam incríveis, e compostos com a mentira da arte seriam as delícias do leitor, que julga só verdadeiro o que podia ter acontecido. Onde eu concluo que a arte é muito mais verosímil que a natureza, e que os seus romances são inacreditáveis por isso que são verosímeis.

Camilo Castelo Branco

Pouco apreciada no universo dos romances de Camilo, *A Carteira de Um Suicida* é mais uma daquelas novelas em que o narrador/autor mais não faz do que recolher histórias alheias, desta vez em forma de cartas, e transcrevê-las, entrecortando-as com o diálogo com este amigo, tão espirituoso quanto lucidamente esclarecido sobre a verdade da mentira na ficção.

Compare-se este diálogo de tom socrático com um outro, publicado em 1889, a que Oscar Wilde chamou *The Decay of Lying*, sobre o mesmo tema: as relações da arte com a natureza, ou seja, a vida. No diálogo wildeano entre Vivian e Cyril pode ler-se: «Quem é que não quer ser contraditório? O cretino, e o demagogo, as pessoas enfadonhas que observam estritamente os seus princípios até à últimas consequências, até à *reductio ad absurdum* da prática. Eu não. Como Emerson, afixei na porta da minha biblioteca a palavra ‘Fantasia’» (Wilde 1991: 18). A similitude das poses camiliana e wildeana são evidentes. A natureza paradoxal da conclusão no texto de Camilo, a única que verdadeiramente consegue captar a complexidade do problema, não só formula de modo muito exato a relação camiliana entre a realidade e a ficção no universo romanesco, como se torna numa metonímia do traço de carácter do escritor que unanimemente os biógrafos definem como a propensão para a contradição, e lhe vale vários diagnósticos, alguns *post mortem*, de doença mental. Ora, diga-se em breve parêntesis, se Camilo tivesse vivido no dealbar do século XX, a sua tendência para defender intelectualmente causas opostas — o que os biógrafos chamam *as contradições* da sua personalidade literária e política — seria entendida como um gosto pelo paradoxo. Não na forma epigramática de Oscar Wilde, mas em forma narrativa, ou melhor, prosaística, que era a sua. Aliás, como Wilde, Camilo era, acima de tudo, um individualista — contudo menos militante do que o escritor irlandês, que fez do esteticismo profissão de fé e missão. Como Wilde, Camilo foi abundantemente biografado, e continua a ser. Em ambos, a vida romanesca e trágica suscita tanta curiosidade como a obra. Camilo, porém, imiscuiu-se mais abertamente nos textos ficcionais que nos deixou — ou jogou neles o seu nome, como no excerto atrás transcrito, insinuado ou implícito. Um tal conjunto de circunstâncias originou uma freima biográfica incidindo na sua pessoa: com Eça de Queirós, e em menor grau Camões, é o nosso escritor mais biografado, a grande distância de todos os outros. Note-se ainda que duas dessas biografias foram escritas em vida do escritor — uma publicada quando Camilo tinha 36 anos, a outra num dos meses subsequentes à sua morte.

Esta contiguidade entre a obra e a vida originou também outro fenómeno, com que todos os biógrafos se debatem, que é a atração de ler a obra como documento autobiográfico fiel e verdadeiro, esquecendo, que também ele, Camilo, tinha afixado à porta do seu escritório a palavra «Fantasia». Ou melhor — no caso, bem *pior*, pois mais problemático se torna —, Camilo não tinha afixado coisa nenhuma, deixando sempre *em suspenso* a questão da verdade e da mentira. Atente-se, aliás, como no diálogo acima quem *faz o favor de explicar* não é o narrador, o autor das «*minhas novelas*», mas o amigo. Um escreve romances, o outro teoriza sobre eles — e, de seguida, fornece material para mais um, ou seja, as cartas que tem numa gaveta. Quanto ao autor, limita-se a registar e a ser isso mesmo — autor, que é quem figura na capa do livro ou no cabeçalho do folhetim, e recebe os direitos.

Na verdade, ao escolher um excerto de Camilo para introduzir um estudo sobre os biógrafos de Camilo, acabo de fazer, em termos de método, a mesma coisa que a grande maioria dos seus biógrafos fazem — que é deixar Camilo falar. Evidentemente não o faço no contexto de uma linear aproximação à sua biografia; o diálogo de *A Carteira de Um Suicida* é-me conveniente para mostrar a controversa questão das relações entre obra e vida, que venho implicar neste trabalho por ser central tanto do ponto de vista da biografia literária enquanto subgénero — singularizado pelo facto de se tratar de alguém a escrever a vida sobre um escritor¹ —, como do caso Camilo, que configura a um nível extremado e ímpar esta questão. Olhar biograficamente Camilo é, sem dúvida, confrontar-se com o abismo.

Também eu mirei o abismo e senti a sua vertigem. Caída nessa espécie de fatalidade, visitei a casa de Seide e rondei o escritório na busca desse letreiro com a palavra «Fantasia» — que seguramente, e por exclusão de partes, me conduziria à verdade. Não o encontrei. Ao descer as escadas, não pude deixar de recordar Bernardo Soares: se o escritório do andar de cima representava para mim a literatura, a sala representava a vida — tudo na mesma casa, num mesmo universo, numa indiferenciação alimentada ainda pela própria condição material de *freelancer* das letras (o primeiro em Portugal) que tinha sido a sua. Entrei na sala, sentei-me na cadeira de baloiço de Camilo, onde ele tinha decidido acabar com a vida a tiro. Tomei, portanto, o seu lugar, e o seu ponto de vista. Difícil me foi largá-lo. O enigma de Camilo, cuja obra romanesca conhecia e apreciava, tornou-se-me irredutível, e provocador. Embora eu não tivesse, por motivo de formação académica e do meu interesse por biografia literária, a visão ingénua de uma obra decalcada da vida, a figura avassaladora de Camilo começou por monopolizar e nortear a minha investigação sobre os seus biógrafos. Porém, esse feitiço que me tomou terminou por me ser útil para compreender os processos de cada autor biografar o escritor e, de uma forma geral, os problemas que põe a operação biográfica cujo objeto seja Camilo.

Assim, desta espécie de contágio, ou assombração — vim a perceber quando finalmente me achei liberta dela — sofreram todos os que tentaram uma aproximação biográfica à sua figura. A grande maioria das biografias de Camilo não escapa a esta tentação de dar a palavra ao Mestre, apagando-se os biógrafos como voz autoral, ou fazendo suas as palavras dele, parafraseando-o, ou aceitando como verdade aquilo que *não passa* de representação literária — seja a obra, as cartas ou os (poucos) testemunhos de Camilo sobre a sua vida. É que, realmente, lendo a sua obra, *parece* mesmo que Camilo está a contar a vida dele (e, frequentemente, a dos outros em seu redor). Esta referencialidade, proclamada pelo próprio escritor, leva os biógrafos a voltearem em redor da obra à procura da verdade, como as borboletas à volta da luz queimando as pontas das asas. Por outro lado, e tomando contacto com os episódios da sua vida, ou com a sua correspondência, diríamos estar a ler um dos seus romances.

¹ Nigel Hamilton, biógrafo de Thomas Mann, definiu esta endogamia como apanágio da biografia literária: «I have often reflected on the difference between the biography of a man of action and a man of words. There is of course something incestuous about literary biography» (Hamilton 1985: 115).

O fascínio biográfico é portanto inevitável, mas esbarra também na autoficção em que Camilo envolveu a sua vida.

Ao escolher os biógrafos a cuja obra este estudo procede, de entre os muitos que tomaram a vida de Camilo como motivo de escrita, tive em conta a relevância e a diversidade dos seus trabalhos biográficos. Tentei também abranger um leque temporal alargado, de modo a obter e fornecer uma amostragem significativa do olhar que as várias épocas lançaram sobre a figura de Camilo. Nesta perspetiva, o meu propósito é comparatista, enveredando por um procedimento em que a figura biográfico-literária de Camilo me parece não só propícia mas extremamente oportuna. Como refere Richard Holmes num interessante artigo sobre as possibilidades do estudo académico da biografia, algum trabalho comparativo já começou: «A new discipline, which might be called comparative biography. It is based on the premise that every biography is the interpretation of a life, and that many interpretations are always possible. [...] So in comparative biography the student examines the handling of one subject by a number of different biographers, and over several different historical periods» (Holmes 2004: 16).

Dedico um capítulo a cada um dos biógrafos, seguindo uma ordem cronológica, que julgo a mais produtiva na perspetiva que adoto de considerar a obra biográfica de cada um no seu conjunto. A cronologia das biografias seria diversa, já que algumas, de diferentes autores, coincidem no tempo, ou vão surgindo nos intervalos da obra de dado biógrafo — facto de que aliás vou dando conta ao longo do livro.

Pela sua similitude, agrupei os trabalhos biográficos de Agustina e de Pascoaes num só capítulo; o mesmo aconteceu com a biografia de Sousa Costa, tratada no final do capítulo sobre Aquilino Ribeiro, por consistir numa resposta declarada a *O Romance de Camilo*. Por facilidade de leitura, optei por encimar cada capítulo com a relação da bibliografia ativa respetiva, com exceção da de Alexandre Cabral, pela sua extensão.

Para cada texto, utilizei a última edição revista pelo autor. A ortografia foi atualizada.

II.

O BIÓGRAFO APAIXONADO: JOSÉ CARDOSO VIEIRA DE CASTRO

Camilo Castelo Branco (Notícia da Sua Vida e Obras), 1861

2.^a edição: 1862

Quando se escreve a biografia de um amigo,
deve-se fazê-lo como se nos estivéssemos
a *vingar* por ele.

Gustave Flaubert, carta a Ernest Feydeau, 1872

A imortalidade é indeclinável.

Camilo Castelo Branco, *Vinte Horas de Liteira*, 1864

A primeira biografia de Camilo Castelo Branco não foi escrita por um literato nem por um estudioso da sua obra. À época em que publicou *Camilo Castelo Branco (Notícia da Sua Vida e Obras)*, José Cardoso Vieira de Castro era um jovem de 23 anos cheio de ambições, aspirante a tribuno — talento que tivera oportunidade de revelar na Universidade de Coimbra, em plena Sala dos Capelos, insurgindo-se contra o júri das provas de Barjona de Freitas, estudante de Direito popular na Academia. A intervenção deu brado no país, e motivou a suspensão do estudante rebelde pelo período de dois anos (Valente 2001: 35-40). Foi nesta altura — corria o ano de 1857 — que conheceu pessoalmente Camilo (Camilo 1913-I: 20). A biografia seria publicada quatro anos mais tarde, estando o escritor na Cadeia da Relação, a algumas semanas do julgamento por adultério.

Tinha um propósito, a biografia escrita por Vieira de Castro: desagrar Camilo, condenado por grande parte da opinião pública e prestes a ser julgado em tribunal. O livro surgia assim como um instrumento de pressão junto de ambas as instâncias.

A biografia espelha claramente as circunstâncias em que foi escrita. Iniciado pouco antes da prisão de Ana Plácido, à qual se seguiria a de Camilo, o livro tinha um prazo a respeitar, uma urgência de vir a lume que impossibilitaria qualquer pesquisa hipoteticamente ambicionada por Vieira de Castro. Da leitura da biografia, porém, deduz-se não ser o trabalho de pesquisa um fundamento para a sua elaboração, mesmo que para ele houvesse tempo e meios. Vieira de Castro recorre a outras fontes: a obra de Camilo publicada até à data e a observação própria, fruto da recente e muito intensa amizade entre biógrafo e biografado — Camilo dera-lhe o tu de familiaridade ao fim de dois anos de convívio.

A mocidade estouvada de Vieira de Castro agradara a Camilo; por sua vez, o jovem revoltado vira em Camilo um modelo romântico, o homem de génio perseguido que necessita ser justificado. A identificação com o biografado é o traço mais notório na escrita do biógrafo: mais do que uma figura paternal, Camilo encarna para Vieira de Castro o homem que ele próprio já era (o perseguido) e, sobretudo, aquele que queria vir a ser (o talento reconhecido). Publicar a biografia de Camilo significava portanto uma oportunidade de se inscrever na posteridade e obter fama imediata. Para a realizar, contudo, era-lhe necessária a aprovação do escritor e, se possível, a sua colaboração.

Existem duas versões sobre a licença de Camilo para a realização da biografia — a de Vieira de Castro, que a expõe no prefácio do livro, e a de Camilo, revelada após a morte do amigo, nos volumes de correspondência com ele trocada, que publicou. Segundo Vieira de Castro, Camilo permanecia renitente à ideia da biografia. Na primavera de 1860, porém, estando a viver uns tempos com o candidato a biógrafo, e encontrando-se doente, Camilo terá expressado a sua gratidão pelos cuidados do amigo afirmando que não poderia retribuí-los. Vieira de Castro ter-se-á então aproveitado da forma retórica utilizada pelo escritor, pedindo-lhe como prova de gratidão o consentimento para publicar a biografia. Camilo deu-lha, mas negou-lhe «apontamentos» de vida, devendo o amigo basear-se no que já soubesse e pudesse extrair da convivência passada. E terá acrescentado: «Se queres tu escrevê-la, mas só tu, aproveita do que sabes o que te pareça conveniente, e deixa o resto» (Castro 1862: 10-11).

Estas palavras são reportadas por Vieira de Castro. Como tal, e inscritas no prefácio, valem como uma permissão exclusiva tornada pública — a legitimação ou, pelo menos, a condescendência. Camilo, em suma, deixava-se finalmente biografar se fosse o amigo e mais ninguém a fazê-lo, se não tivesse de fazer declarações explicitamente destinadas ao livro, e se o mistério com que gostava de rodear a sua pessoa não fosse completamente desvendado.

Embora não tivesse conseguido de Camilo as elucidações biográficas que pretendia, Vieira de Castro obteve ainda assim um autógrafo do biografado para o seu livro. No final da biografia, Vieira de Castro publicou uma carta de Camilo em fac-símile, em que o escritor se lhe dirige diretamente e lhe chama amigo, tratando-o por tu. Do seu valor para a biografia é sinal o facto de, na 2.^a edição, logo no ano seguinte, ter passado a dita carta para um lugar de destaque e mais apropriado, abrindo o livro em letra de forma:

Meu amigo:

A página mais crível e instrutiva da minha biografia será aquela em que escreveres que a *desgraça* é a pedra de toque onde se aquilatam os amigos. Podes dizer que eu perdi os muitos em quem me fiava, no dia em que a *desgraça* me deu o seu abraço mais apertado; mas diz também que vi em redor de mim aqueles com quem não contava. Olha se inventas palavras com que exprimas o nojo, que me fazem os primeiros, e nada escrevas em louvor dos outros, que a eles lhes basta a recompensa da sua consciência.

Cadeia da Relação, 10 de agosto de 1861

(Castro 1962: 7, itálicos meus)

O texto parece claro, na valorização da dimensão da «desgraça», elemento essencial tanto na formulação do autorreconhecimento e catalisador essencial da vida, aliás profissão de fé romântica, como enquanto «pedra de toque» com que se avaliam os verdadeiros amigos (e se desprezam, com «nojo», os falsos).

Uma mais demorada atenção à carta, e atentando na data que a remata, revela-a contudo como um objeto estranho. A ser realmente uma carta endereçada a Vieira de Castro, há uma incongruência entre o tom de aconselhamento prévio ao trabalho do biógrafo — Camilo dirige-se-lhe como se ele ainda não tivesse iniciado a escrita — e a datação, que é indubitavelmente posterior à escrita da biografia. Este tom, porém, creio-o puramente retórico. Como se confirma pela premência dramática da datação, o texto foi escrito especificamente para ser publicado na biografia; a sua forma epistolar é, portanto, enganadora — mais do que uma carta ao biógrafo, trata-se de uma nota introdutória destinada aos leitores, a opinião pública que era preciso mover a favor do biografado. Por cima do ombro do biógrafo (com ou sem a sua aquiescência, não o sabemos), Camilo apela à amizade e pede compreensão e solidariedade para a desgraça.

É também possível que, com este texto, Camilo se quisesse demarcar da empresa, ou por um resto da resistência que sempre tinha oferecido à ideia de ser objeto de uma biografia, ou por se não reconhecer no resultado², ou ainda por querer sublinhar que nada tinha influído no seu conteúdo. Certo é que, no final do segundo volume da *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco*, ao transcrever um texto de Santos Nazareth segundo o qual a biografia teria sido feita na época em que biógrafo e biografado tinham vivido juntos em Lisboa, Camilo tem a preocupação de corrigir, em nota de rodapé: «Inexatidão. O livro foi escrito, estando eu no cárcere» (Camilo 1913-II: 137). Pese embora a possibilidade de se trocarem cartas a propósito do conteúdo da biografia — e a verdade é que tais cartas não chegaram até nós³ —, situação bem diferente seria a de se escrever uma biografia com o biografado na sala ao lado, ao alcance diário. Mas Camilo, como biografado, pretendia distância — ou, pelo menos, queria deixar clara, ante a opinião pública, essa atitude. Vieira de Castro não foi, neste aspeto, o Boswell de Camilo, que acompanhou o seu biografado durante trinta e dois anos, registando num diário impressões e conversas a que Johnson se prestava de bom grado.

Demais, estando Camilo na cadeia, com a ameaça do degredo pendente, tornava-se óbvio que nem a sua manifesta intervenção na biografia seria eficaz, nem o propósito do livro, o de reabilitar Camilo, poderia ser completamente explícito. Além de contar a vida de Camilo, era necessário comover e conquistar a simpatia do público, louvar o escritor, arrebatá-lo

2 Sabe-se, pelas cartas escritas a Vieira de Castro publicadas por Júlio da Costa Dias, que Camilo se envolveu pessoalmente na publicação da biografia. Leia-se, por exemplo a carta XXV: «Falei ontem com o Teixeira [o editor António José da Silva Teixeira]. Só a 10 do mês que vem estará pronta a B [Biografia]. Lá para próximo desse dia bastará tirar os autógrafos» (Camilo 1931: 28).

É portanto provável que Camilo tivesse conhecimento do conteúdo do livro antes de ele chegar aos prelos. Ainda, e logo na *Revolução de Setembro* de 31 de agosto de 1961 (poucos dias depois de ter escrito a carta que atrás transcrevi), escreve a propósito Camilo, sob o pseudónimo de Felizardo: «É um livro bom de linguagem, atrevido nas formas, e corajoso nos arremessos a uma certa moral que se dói de reumatismo ao menor encontro que sofre. / Se é verdadeiro o livro, como biografia, não sei» (Cabral, Al. 1989: 266).

3 Júlio Dias da Costa editou 55 cartas de Camilo a Vieira de Castro, escritas entre 1859 e 1866, correspondendo portanto ao período em que terá sido escrita a biografia e foram publicadas as duas edições existentes. É o próprio editor quem afirma a sua crença de que outras terão existido, e possam vir a aparecer (Camilo 1931: 6).

público, empolgar emoções. Era o género adequado para uma personalidade como a de Vieira de Castro, excitada e insubmissa, que aliás Camilo tinha já compreendido, uns anos antes, por altura de um escândalo que correra o Porto e no qual o escritor se vira implicado. Tinha sido Vieira de Castro quem lhe contara, indignado, que se vinha dizendo pela cidade ter Camilo obtido os favores amorosos de Ana Plácido à custa de certas cartas que tinha em seu poder e que ameaçava mostrar ao marido. As cartas eram de amor, entre Ana Augusta e António Ferreira Quiques — amigo do escritor a quem, de resto, dedicara o romance *Vingança* (Cabral, Al. 1989: 546-547).

Camilo tudo conta, sem referir nomes, e situa neste episódio a verdadeira origem da biografia e do seu íntimo assentimento à exclamação revoltada de Vieira de Castro: «hei de escrever o livro da tua vida» (Camilo 1913-I: 27). A veemência desta amizade comovera o escritor: «Desde esse lance, conheci que Vieira de Castro acrisolara por mim o sentimento da estima aliado ao da *compaixão*. Teve dó do homem que a sociedade aviltara difamando-o, ferindo-o no seu último baluarte — o amor próprio, o orgulho até de haver amado com quanta honra um amor repreensível pode ser indultado na consciência» (*ibid.*, *itálicos meus*). Camilo compreendera neste momento que, sendo inevitável um biógrafo, encontrara o homem com o ímpeto que lhe convinha, e a amizade mesclada de admiração cega que lhe permitiriam sair ileso da investida biográfica.

A longa contextualização pré-biográfica que venho traçando, necessária para compreender este livro na sua bizarria própria como no seu posterior destino insidioso, dá-nos a medida do comprometimento de Camilo com o livro, com o autor, e com a própria imagem de escritor projetada no público, o seu contemporâneo e o vindouro.

Na verdade, *Camilo Castelo Branco (Notícia da Sua Vida e Obras)* é tão interessante pela intenção subterrânea que o engendrou (desafrontar Camilo), como pelo facto de ser a primeira biografia do escritor, estando ele vivo e sendo a ela esquivo, com todos os problemas que tais condicionantes originam.

No prefácio, Vieira de Castro propõe-se «estampar num desenho correto o vulto perfeito de um dos mais insignes patrícios da nossa república literária» (Castro 1862: 9). Aqui e além, na biografia, vai ainda jurando franqueza, minúcia e verdade. E que verdade é esta, que Vieira de Castro quer mostrar ao mundo? É fundamentalmente, e no que diz respeito a Camilo, uma verdade romântica, a tender para o mítico e para o heroico-hagiográfico. Surge-nos então uma vida cheia dos *clichés* literários do romantismo: o duelo, a tentativa de suicídio, a figura do poeta-guerrilheiro integrado nas tropas de MacDonell (figuração onde ecoa essa outra, também ela romântica, de Camões). De resto, chama-lhe repetidamente «poeta», não por escrever versos, mas para definir o *ethos* do biografado, o que constitui o elogio máximo em termos de ideário romântico.

Vieira de Castro teve, certamente, de lidar com as lendas orais que já corriam a propósito do seu biografado (como seja o episódio Fanny Owen), e de as formular, escritas, a favor dele. Este desígnio levou-o a assumir um discurso ora poeticamente vago onde se perdem os referentes — é

o caso das relações de Camilo com a família Owen⁴ —, ora agónico e paroxístico, convergindo na estratégia não só de subtrair Camilo ao escândalo de que era, com Ana Plácido, objeto, mas também de o inverter arrojadamente contra a sociedade que os perseguia.

Esclareça-se entretanto que Vieira de Castro era fundamentalmente um político que, à maneira oitocentista, utilizava as letras para se fazer notado e subir na carreira política. Muitos deputados, antes de o serem, escreveram versos e publicaram textos de teor literário nos jornais. Demais, a figura do escritor, no século XIX, tinha uma respeitabilidade necessária à aura do homem político de sucesso⁵. Parecia assim Vieira de Castro talhado para desempenhar a tarefa, já pela sua devoção ao amigo, já pelas provas dadas na escrita. Conhecia-se-lhe a prosa remontada, a frontalidade no ataque, a queda para o devaneio túrgido de poesia da revista académica *Athenaeo*, onde também publicaram Camilo e Ana Plácido, e ele próprio iniciou o romance-folhetim *Alcyna*, que lhe serviu para declarar publicamente a sua admiração pela obra camiliana; tinha ainda mostrado a sua capacidade de escrita no livro *Uma Página da Universidade*, cuja segunda parte não é senão um relato do episódio com Barjona de Freitas. Com efeito, a experiência coimbrã de insubmissão que lhe valera a expulsão da Universidade, à qual se juntou segunda em 1860 que o tornou perpetuamente banido, não fez senão potencializar-lhe a veia panfletária que era a sua. Como define Marc Angenot, «on nait pamphlétaire: une certaine véhémence biologique s'exprime dans des textes qui ne sont que des 'cris de rage'» (Angenot 1995: 25). Os gritos de assombro e de indignação de Vieira de Castro, lançados sem parcimónia, dificilmente se enquadrariam na forma narrativa clássica, inexistente nesta biografia. Os elementos narrativos, quando aparecem, subordinam-se à lógica discursiva da persuasão: anedota, parábola ou testemunho alternam com a argumentação, a interpelação ao leitor e a invetiva — tratava-se, sobretudo, de conversão. Nesta ótica deve ser entendido o desrespeito de Vieira de Castro por qualquer tipo de cronologia, linear ou outra. O fio condutor do discurso está subordinado apenas à lógica argumentativa, enredado em si próprio como um novelo (mas não como uma novela), não havendo imposições a ela exteriores: referentes, preocupação de verdade, ilusão de vida.

Deste processo de escrita e conceção do texto biográfico como texto fundamentalmente argumentativo decorrem as omissões abundantes de factos da vida de Camilo. São frequentes os eufemismos, as elipses, os episódios de vida sucintamente contados, encobertos pelo pleonismo laudatório e desculpabilizante — sobre umas das fugas de casa do jovem Camilo, escreve o biógrafo: «este incidente ignominioso é um ponto escuro na biografia, para cujo esquecimento

4 Segundo Alexandre Cabral, corria de facto o rumor no Porto que Camilo tinha sido adjuvante na tragédia dos amores e casamento de José Augusto Pinto de Magalhães com Fanny Owen, ao facultar a Pinto de Magalhães, por interposta pessoa, cartas escritas por Fanny ao espanhol Fuentes (Cabral, Al. 1989: 383).

5 Deste ponto de vista, é curioso que tenha sido, com Antero de Quental e Teófilo Braga, um dos três novos escritores de Coimbra visados no célebre posfácio de Castilho ao livro *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, que desencadeou a Questão Coimbrã — embora, para o biógrafo de Camilo, Castilho fosse mais brando, asseverando-lhe talento e um futuro «cobiçável» (Chagas 1865: 215). Este facto parece esquecido (não é mencionado por Pulido Valente), eventualmente por Vieira de Castro não ter seguido carreira literária. Em 1865, de resto, era eleito deputado por Fafe, e dedicava-se de corpo e alma à atividade política.

eu empenho toda a longanimidade do leitor austero, cuja parvulez andaré talvez a competir com a austeridade» (Castro 1862: 65).

Nada se diz também sobre o primeiro casamento, ou a relação com Patrícia Emília e consequente estadia na prisão. O biógrafo menciona, no entanto, a filha desta última ligação, e consegue fazê-lo sem mencionar a mãe de Bernardina Amélia, qual Atena saída da cabeça de Zeus (*ibid.*: 155-156). Recorde-se, a propósito, que do primeiro e precoce casamento não tinham restado vestígios — mãe e filha tinham morrido sucessivamente nos confins de Trás-os-Montes. É possível que o biógrafo não tivesse dele conhecimento, uma vez que o próprio Camilo sempre tentou ignorá-lo. Também pode ter acontecido que, conhecendo-o Vieira de Castro, o tivesse ocultado por motivo moral ou de amizade.

Deste modo fica a experiência amorosa de Camilo anterior a Ana Plácido circunscrita ao que encontrara expressão na sua escrita e já era então público — os textos de tom autobiográfico recolhidos em *Um Livro* (1854) e em *Duas Horas de Leitura* (1857), onde são referidas respetivamente Luísa e Maria do Adro (*ibid.*: 64-66). Pouco nos é dito sobre estas duas figuras da galeria camiliana, preferindo o biógrafo, no primeiro caso, remeter para o livro em que surgem; ao referir Maria do Adro, não refere sequer a fonte, pedindo apenas ao leitor que recorra à «curta narrativa desta afeição» (*ibid.*: 64). Não é explicado o critério que Vieira de Castro seguiu ao escolher estas, e não outras, representações femininas, já que, além de Luísa, encontramos em *Um Livro* poemas sobre Amélia, Rosa, Lucinda, Alda, Maria e Ângela. Terá sido o convívio de Camilo que lhe forneceu pistas para decifrar os textos? E, se assim foi, será Camilo fiável num assunto tão melindroso como este? Investido da autoridade de biógrafo oficial, Vieira de Castro não necessita justificar-se. Opta, aliás, por um caminho mais seguro, que é o das suas, muito pessoais, antipatias: Maria do Adro, apenas referida, é comparada em termos muito favoráveis às «Marias dos salões» sobre quem, aí sim, se alarga em recriminações de cunho satírico (*ibid.*).

Poucas vezes, contudo, o autor envereda pela derisão satírica. O tom adotado é sobretudo sério, inflamado, por vezes lacrimoso. De facto, esta biografia distingue-se fundamentalmente pela feição da sua escrita. Ornamentada e caudalosa até à caricatura, a frase de Vieira de Castro é um prodígio de estilo. Leia-se um breve exemplo:

Ser poeta é sentir; sentir o infinito das paixões vulcânicas sem a vaidade louca de esconder o fogo ardente que lhe aqueceu os primeiros cimentos na estéril barbacã de palavras temulentas que, se não se abrasam na mesma flama, apenas logram apagar e confundir no mesmo cinerário a crença e a poesia. (*ibid.*: 60)

Todo o livro é escrito neste registo, num estilo afetado e laborioso com pretensões a grande Literatura. Dir-se-ia ter Vieira de Castro recorrido ao dicionário para arrevesar o léxico, escolhendo as palavras por critérios de estranheza e comprimento. Estas preocupações resultam numa escrita pastosa e *kitsch*, que revela, por um lado, um sentimentalismo hiperbólico, e por outro,

uma vontade desmesurada de exibição. Por vezes, deslumbrado consigo próprio, ou com o seu *talento* literário, o biógrafo acaba por esquecer o biografado. É o que acontece ao relatar um episódio ocorrido no barco que conduz o jovem Camilo ao Porto: de tal forma o discurso deriva, em descrições e diálogos romanceados, que perde de vista o biografado, só reaparecendo este volvidas sete páginas.

Ao escrever sobre Camilo Castelo Branco, afrontando quantos condenavam ao seu biografado uma escrita pouco sóbria, afirma Vieira de Castro: «A ideia grande e majestosa quer frase onde caiba, palavra onde pompeie todas as suas opulências, estilo que a fecunde: — as campinas do Egipto, para fertilizarem, precisam das inundações do Nilo» (*ibid.*: 80). Não estará Vieira de Castro a projetar a sua conceção de escrita nestas palavras sobre o biografado, que constituem uma verdadeira sùmula do seu estilo pomposo e arrevesado?

Mas não só pelo estilo o biógrafo se torna impositivo e demasiado presente. Como se falasse do alto de uma tribuna, Vieira de Castro argumenta e exclama. Mas, sobretudo, divaga. E mesmo o seu pendor para a divagação acaba por se revelar falsamente espontâneo, uma espécie de tique de génio que, calculista, cultiva — após uma longa dissertação sobre Júlio César Machado, escreve o biógrafo: «Mas, a que veio tudo isso? — O que é a torrente do génio, leitor!» (*ibid.*: 174).

O efeito final é uma curiosa miscelânea de fundo biográfico, onde se pode encontrar: um longo e irónico retrato de António Bernardo Ferreira; a crítica de Teixeira de Vasconcelos a *Coração, Cabeça e Estômago* (na 2.^a edição da biografia); uma carta de Camilo anunciando que se vai entregar à justiça; um poema de André Chenier, «Jovem Cativa», que João de Deus enviara ao biógrafo; a tradução de Camilo de «O Lamento de Tasso», de Byron, seguido de uma conversa ficcionada entre Camilo e Tasso; e, enfim, episódios vários em que o biografado não participa. Desta errância de géneros textuais resulta um retrato desfocado do biografado — lembrando certas fotos antigas, muito pequenas, em que um grande grupo posa e não se vê a cara de ninguém, uma amálgama de gente onde é difícil distinguir quem é quem.

Não só o retrato, como a intenção de desafrontar Camilo é corroída pela personalidade forte do biógrafo: o desagravo, palavra que no caso Vieira de Castro, é sinónima de ajuste de contas, é por este apropriado e torna-se pessoal. A frase de Feydeau a Flaubert que epigrafa ironicamente este capítulo sofre, com Vieira de Castro, um desvio perturbante: os falsos amigos a confrontar são não só os que perseguiram ou abandonaram o escritor na desgraça, mas também, e de forma muito mais direta acusados no texto, os seus ódios pessoais. Leiam-se, por exemplo, as páginas dedicadas ao Dr. Neiva, o responsável pela sua suspensão da Universidade de Coimbra na sequência da intervenção a favor de Barjona de Freitas (*ibid.*: 93-103). Ocorre aqui um fenómeno algo comum no género biográfico, que ultrapassa a vulgar e inevitável apropriação do biografado pelo biógrafo, a saber, a sobreposição do biógrafo ao seu objeto. Em consequência, ao virar a última página, ficamos a conhecer melhor a personalidade do biógrafo do que a do biografado — os seus complexos, ódios, afeições, amizades e idiossincrasias acabam por recobrir a litania de encómios literários e louvores ao carácter de Camilo. A projeção atinge o auge: o livro de Vieira de Castro torna-se numa forma desviada e

perversa de autobiografia. Retomando o paralelo com a fotografia, pois que de retrato se trata aqui, temos o biógrafo a saltar para a frente da câmara e a posicionar-se em primeiro plano — e o biografado, lá atrás, em pano de fundo, a vaguear, indeciso, ora olhando, ora desviando o olhar da câmara.

A identificação com o biografado, contudo, era muito mais um desejo de Vieira de Castro do que uma efetiva comunhão de caracteres. Nas *Memórias do Cárcere*, Camilo narra uma visita de Vieira de Castro à Cadeia da Relação. O biógrafo tinha aparecido na prisão cheio de «poesia sanguínea», reclamando para o escritor um alto destino. A prisão era «desgraça vulgar». Para que Camilo tivesse «um destino completo e bonito» era necessário que ele morresse naquele momento: «Que livro no futuro! Que romance magnífico! Que sepultura tão sagrada a tua! Como os ciprestes gemeriam a tua história, e quantas lágrimas te levariam às cinzas a compaixão de milhares de infelizes!». Vieira de Castro, imbuído de *pathos* romântico, queria a fatalidade. Camilo ouviu-o «maravilhado», e, perante este lance ultrarromântico, vestiu-se e levou o amigo a almoçar fora (Camilo 1966-I: 201-202).

Na narração do episódio é notória a enorme diferença das duas personalidades. Camilo é um ironista, o amigo não. É este um dos grandes equívocos entre biógrafo e biografado, o traço de carácter que Vieira de Castro, o melodramático, não soube compreender em Camilo. Demais, se a biografia se destinava a salvar o escritor, para que lhe desejava o biografado a morte — redentora e memorável, mas ainda assim a morte? As palavras de Vieira de Castro revelam bem o quanto a imagem de Camilo se tinha tornado mais importante do que o próprio amigo: tendo-se apropriado de Camilo pela biografia, o biógrafo preferia ver o herói do seu livro morto que banalizado. A sua prosa esforçada (*desgrenhada*, usando uma palavra camiliana), pronta para a desgraça sublime, redobrar aliás de efeito à beira do túmulo de um suicida.

Vieira de Castro nada conta desta visita ao seu biografado. Diversamente, porém, é eloquente a sua narração da visita a Ana Plácido na Cadeia da Relação, a «mártir» a quem dedica a biografia. O nome de Ana Augusta aparece pela primeira vez a páginas 174 do livro. Apenso à biografia, porém, surge o relato da visita, em que Ana Plácido, anteriormente designada como o «velo de lã» (Castro 1862: 174), é transformada, muito sentimentalmente, em santa. O registo é aqui abertamente hagiográfico; a erudição bíblica, que vinha já sobrecarregando o discurso, atinge o seu clímax:

A infeliz senhora, sentada ali perto da mesa, com as suas mimosas faces levemente arrugadas na esteira fugaz de agonias precoces, que parecia empenharem-se para a fazerem mais linda, e o filhinho do colo, rindo e brincando sempre com as mãozinhas irrequietas sobre as páginas do livro santo, — dir-se-ia ao fundo da nave dum templo escuro a antiga e veneranda imagem duma santa alumiada ao trémulo e crepitante clarão dum círio novo. Sublime quadro, e insondável! A mãe das nações árabes, com o pequenino Ismael nos braços, e à débil planta dos pezinhos tenros sotoposto o musgoso tapete daquelas rochas do penhascoso exílio para onde a expatriara o pai de seu filho, Agar só, ressuscitando, poderia relembrar os infinitos segredos daquela profunda melancolia. (*ibid.*: 196)

Apesar de surgir como um texto apenso à biografia, a narração da visita a Ana Plácido foi porventura o excerto mais pungente e impressionante para os leitores da época. Efetivamente, é neste passo que Vieira de Castro ataca aquele que considera o responsável pela desgraça de Camilo e da amante: o pai de Ana Plácido, «o ladrão nobilitado, o salteador opulento, o embaidor corrompido, o negreiro da filha», que obedecendo ao costume, teria casado Ana com Manuel Pinheiro Alves contra a vontade dela (*ibid.*: 195). A acusação de Vieira de Castro dirigia-se, por contiguidade, contra as determinações casamenteiras das famílias burguesas, a tirania dos pais que dispunham das filhas como mercadoria. Defende-se, por conseguinte, a liberdade da mulher, e não tanto o direito ao adultério. Nesta lógica, o martírio de Ana Plácido começara com o casamento indesejado, do qual o adultério se deduzia ser inelutável consequência.

Era esta a tese central de Vieira de Castro no que tocava ao caso que tinha levado Camilo à prisão, cujo sentido lhe era necessário inverter. Pretendia o biógrafo impô-la como evidência ao comum dos burgueses que o lessem, a ela cegos não só pela moral e pela justiça que puniam o adultério, como por uma economia de mercado que era o seu suporte, e fazia dos pais «negreiros das filhas». Que Vieira de Castro confiava neste juízo, prova-o a defesa que assumiu quando ele próprio, anos mais tarde, foi confrontado com o homicídio da esposa que culpava de adultério, e que explicou sumariamente em carta a Camilo: «Eu não absolvo em caso nenhum a queda da esposa; mas também não dou direitos nenhuns ao marido que aceita a violência» (Camilo 1913-I: 170).

Desconhece-se se, com esta acusação, Vieira de Castro foi capaz de agitar consciências ou suscitar compaixão, particularmente nas leitoras, produzindo a reviravolta na opinião pública. Sabe-se porém que a disposição hostil face a Camilo e Ana começou a atenuar-se a meio da prisão preventiva. De facto, ainda antes da biografia estar pronta, correra um boato no Porto segundo o qual D. Pedro V, de visita à Cadeia da Relação, teria auxiliado o escritor monetariamente. Camilo pôde desmentir o boato na imprensa, e viria a contar o episódio nas *Memórias do Cárcere*, confirmando o interesse que o rei tinha revelado pela sua situação, e o horror que lhe inspirara o desabafo, ao cruzar a porta de saída: «Isto precisa ser completamente arrasado» (Camilo 1966-II: 213-220). Na sua biografia de Vieira de Castro, Vasco Pulido Valente considera que o retraimento dos círculos portuenses mais moralistas foi causado por uma conjugação de circunstâncias: a atitude do rei, que ofereceu «respeitabilidade à ‘paixão fatal’ de Camilo e Ana»; a permissão que foi dada a Camilo pelo ministro da Justiça, a partir de abril de 1861, para sair diariamente por motivo de doença; e o apoio cada vez mais declarado dos amigos, nos jornais e na cadeia. O Porto burguês, segundo o biógrafo de Vieira de Castro, scandalizou-se então com os almoços de Camilo nos restaurantes da moda e com a sua liberdade de continuar a publicar (Valente 2001: 100-101). Sugere Pulido Valente que a visita alucinada de Vieira de Castro à prisão, tal como é contada por Camilo, foi sinal de que o biógrafo se estava a sentir ultrapassado por esta vaga de solidariedade, que vinha retirar importância ao seu livro. Tenhamos porém em conta que a estratégia biográfica de Pulido Valente é, desde o primeiro capítulo do livro, desenhar o retrato de um ambicioso cujos atos, ao contrário da ideia feita sobre a espontaneidade romântica, são premeditados.

É contudo possível que tenha havido um progressivo abrandamento da hostilidade inicial face ao par adúltero. Já Alberto Pimentel, contemporâneo do escritor e autor de várias biografias camilianas posteriores à de Vieira de Castro, julga terem sido as permissões de saída a quebrar a arrogância moralista: para Pimentel, a opinião pública sobre Camilo passa nessa altura do desprezo scandalizado ao medo — que é, acrescente-se, um sentimento já próximo do respeito (Pimentel 1923: 302-303). Também Alberto Teles confirma esta tese de Pimentel, já exposta na 1.^a edição d'*Os Amores de Camilo*. De visita ao Porto na companhia do sobrinho de Camilo, António de Azevedo Castelo Branco, Teles relata a fúria deste ao deparar com o tio, numa das suas saídas da cadeia, atravessando a rua principal do Porto com umas botas de mulher na mão, à vista de todos. Para o sobrinho, tal atitude significava imprudência e provocação: «Ora, aqui está como meu tio é! Um desgraçado! Faz gala do escândalo! Com estas e outras anda por aí a insultar estes burgueses do Porto, sem se lhe dar para cousa nenhuma de que serão eles que um dia hão de constituir o júri, que tem de o julgar e o pode mandar para o degredo» (Teles, A. 1917: 13-14). Esta atitude de Camilo, onde se mesclam a soberana indiferença com certo gosto pela provocação, condiz efetivamente com o retrato que de si próprio pinta aquando da visita de Vieira de Castro à prisão (Camilo 1966-I: 201-202).

Aparecida a poucas semanas do julgamento, a biografia foi um êxito de vendas. Agostinho Albano, no *Nacional* de 9 de outubro de 1861, classificou-o como «o livro da moda, o livro em que todos falam, que toda a gente discute, que todos admiram!» (Castro 1862: 42-43). No ano seguinte houve que reeditá-la. A vida de Camilo suscitava uma vaga de curiosidade, tanto mais atizada quanto no final do ano surgia *Amor de Perdição*, o seu romance mais popular, que subintitoulou «memórias de uma família». Abrindo com uma transcrição dos assentamentos da Cadeia da Relação, o cunho pretensamente memorialístico e verista do romance encontrou certamente eco em todos os que já tinham procurado a intimidade do escritor no livro de Vieira de Castro. Demais, a biografia, romântica, casava perfeitamente com o novo e aclamado romance⁶. Nos anos seguintes, a par de uma 2.^a edição da biografia, surgiam mais memórias, as do cárcere — outro êxito. Tal como o do romance anterior (um perdido por amor a escrever sobre o amor que perdeu o tio), o título é um achado publicitário, prometendo mais do que de facto o livro dava: as memórias que Camilo traz da prisão são, muito mais do que as próprias (embora também as vá facultando), as dos companheiros de cela⁷.

6 Numa carta transcrita por Alberto Pimentel em *Notas sobre o Amor de Perdição*, escreve Teófilo Braga: «Foi nesse meio [estudos preparatórios, Coimbra, 1962] que apareceu o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco. Era conhecido o romance amoroso do escritor, e procurava-se, até com o maior interesse, o seu reflexo emocional na sua obra de arte. Sentíamos todos uma ingénua simpatia por aquele que estava nas cadeias da Relação do Porto, porque muito amava. O livro foi lido de um fôlego; recebeu-se nesse cenáculo como as línguas de fogo, que nos revelaram como se cria a obra de arte: a realidade retocada pela emoção ideal» (Pimentel 1915: 67).

7 Segundo Alexandre Cabral, o romance *Coisas Espantosas*, de 1826, é uma derivação ficcional de um projeto de autobiografia pedida pelo editor a Camilo, numa tentativa de corrigir lacunas e exageros de Vieira de Castro. Para Cabral, este é um dos romances mais autobiográficos de Camilo que «com o sentido de oportunidade que lhe era peculiar — ou não fosse ele experimentado jornalista e excelente publicitário — lá entendeu que não podia desperdiçar a maré favorável» (Cabral, Al. 1990: 4). Desvio ou goro, o projeto de autobiografia acabou por não ser levado avante.

Aos 36 anos, Camilo Castelo Branco era já objeto de uma biografia. Esta circunstância, única à época (e na história da literatura portuguesa do século XIX), foi determinante na construção da personalidade literária do escritor, junto de várias instâncias. Para os leitores que foram acompanhando a carreira de Camilo, foi esta a história de vida que perdurou — só no ano da morte do escritor viria a lume uma segunda biografia, de Alberto Pimentel, que não teria o êxito editorial da primeira.

Mas esta precoce biografia de Camilo teve outras implicações. Sendo a primeira, e por mais estranha e sensacionalista que fosse, não era passível de ser ignorada — qualquer outra que lhe sucedesse teria de a citar, aceitando-a como fonte ou contraditando-a. Assim é que os biógrafos que sucederam imediatamente a Vieira de Castro, apesar de alguma refutação pontual que lhe foram fazendo, não escaparam à imagem turva de génio romântico incompreendido que o primeiro biógrafo deu do amigo — a qual, aliás, servia perfeitamente o propósito de absolvição.

Quanto ao próprio Camilo, não terá certamente ficado incólume à glorificação que o livro de Vieira de Castro lhe trouxe. Não é acontecimento inócuo ser-se biografado em vida. A posteridade começava para ele aos 36 anos⁸: tudo o que escrevesse seria alvo de análise futura, mesmo as cartas mais privadas, ou as notas à margem de um livro⁹. Tome-se, por exemplo, a carta ao Visconde de Ouguela, seu amigo íntimo dos bancos de escola, em que fala da filha que teve de Patrícia Emília: «A mãe foi uma idealidade com o *quantum satis* de matéria. Por causa dela não me formei, e fui ser ajudante de ordens de Mac-Donald [sic]. Ainda não viste biografia mais atrapalhada...» (*apud* Cabral, An. 1918: 60). «Atrapalhada», é-o decerto, para não dizer efabuladora: como vieram biógrafos posteriores a demonstrar com sólidos argumentos, nem Patrícia Emília teve culpas diretas em qualquer das suas repetidas cabulices, nem o general MacDonell o contou entre as suas fileiras. Este jogo com a verdade, que não é exclusivo da sua ficção, durou a vida toda de Camilo, condenando qualquer operação biográfica à hipótese especulativa. Note-se, como exemplo extremo e paradigmático, que Camilo andou toda a vida convencido (ou de tal se reclamando) que tinha nascido em 1826, e não em 1825. Destrinçar verdade e fantasia em certos passos da vida de Camilo torna-se, não só por ação deste ou daquele biógrafo, mas pela do próprio escritor, uma questão de probabilidade — de verosimilhança biográfica —, de opinião e, em última análise, de fé.

Sintomática desta derivação do empreendimento biográfico é a forma como é tratado, nas sucessivas biografias que de Camilo serão publicadas, o episódio da exumação de Maria do Adro relatado em *Duas Horas de Leitura*. Publicada originalmente em jornal n.º A *Aurora do Lima*, a história é, entre as que se contam da vida de Camilo, das mais invulgares, aterradora e a tocar o gótico. Toda a cena, alumiada a relâmpagos e culminando no estado febril do narrador,

⁸ Como escreveu a propósito Senna Freitas, autor de *Perfil de Camilo Castelo Branco*, em 1888: «A posteridade já principiou para ele e pode-se, hoje em dia, dizer deste homem com a placidez dos nomes que nos oferecem uma perspetiva histórica» (Freitas 2005: 103).

⁹ António Cabral dedicaria um capítulo do seu *Camilo de Perfil*, de 1914, às «Notas à Margem» dos livros de Camilo. Dois anos depois, Álvaro Neves publicou *Camilo Castelo Branco: notas à margem em vários livros da sua biblioteca* (Neves 1916); Júlio Dias da Costa editou também em volume notas em livros de Camilo (Camilo 1923).

obedece perfeitamente à estratégia de composição romântica. A sua bizzarria tornou-a apetecida e das mais investigadas ou sujeitas a especulação pelos sucessivos biógrafos. Ganhou, assim, foros de autobiográfica. O texto, é certo, é escrito na 1.^a pessoa e abre em tom confessional: «— Nunca te contei, meu caro Barbosa, o fecho ou desfecho duma afeição dos meus quinze anos?» (Camilo 1967: 87). A sublinhar ainda o confessionalismo, existe o facto de este Barbosa ser provavelmente José Barbosa e Silva, ligado à redação do jornal. Vieira de Castro, compreensivelmente e atendendo à imagem romântica que projeta do seu biografado, refere-a como verdadeira. Quanto a Camilo, não há notícia de a ter desmentido. Até à sua morte, manteve sobre ela silêncio, e deixou mesmo que Freitas Fortuna a recontasse como verídica nas notas biográficas ao livro *Delitos da Mocidade*, sobre as quais é sabido que opinou, como se nota da leitura de *Dois Anos de Agonia* (Camilo 1930).

Quanto a Vieira de Castro, teve direito ao seu quinhão de glória graças à biografia de Camilo. Ascendeu na carreira de político, permanecendo amigo do biografado, ainda que com alguns arrufos a propósito de *As Memórias do Cárcere*, onde se achou vítima da desconsideração irónica do seu biografado (Camilo 1966: 29-38).

Nove anos depois, contudo, o livro viria a ter nova receção, desta vez na barra do tribunal. Em 1870, Vieira de Castro, aos 33 anos, surpreendendo a mulher Claudina, jovem herdeira com menos 12 anos que ele, com quem tinha casado no Brasil, a escrever uma carta de amor adúltero, assassinou-a, entregando-se em seguida à polícia.

No julgamento, a biografia foi usada como circunstância agravante pelo advogado de acusação, que queria provar a imoralidade do réu pela sua anterior defesa da adúltera Ana Plácido (Valente 2001: 105). De facto, em carta a Camilo escrita no Limoeiro, o réu lamenta-se: «A *Biografia* toma grande parte no libelo. Estão marcadas todas as páginas em que falo da nossa boa amiga» (Camilo 1913-I: 157).

Embora Vieira de Castro de tal não se desse conta, uma vez que estava convicto de que tinha agido em defesa da honra, já que o seu caso era diferente por Claudina não ter casado forçada, a contradição era flagrante para a opinião pública. Na cadeia do Limoeiro, sofreu o vexame de um grupo de mulheres indignadas que lhe entrou cela adentro para o insultar (Camilo 1913-I: 193-194). Finalmente, já condenado a 10 anos de degredo por homicídio premeditado, aumentados para 15 com o recurso ao tribunal da Relação, acabaria por confessar a Camilo: «sou um homem profundamente odiado pelas mulheres, e desprezado pela indiferença dos homens que me humilham mais portanto do que aquelas» (*ibid.*: 205). Por força das circunstâncias, a tese que sustentara a sua defesa de Ana Plácido caía por terra e o livro, que se queria um desagravo, terminou por se virar contra o seu autor.

A primeira biografia de Camilo Castelo Branco chega-nos marcada pelo fatalismo, e por uma inusitada promiscuidade com o meio judicial, tanto na sua génese como nesta receção tardia. A imagem biográfica de Camilo, por ela cristalizada, permaneceria durante muito tempo envolta em mitos e ocultações.

III.

EXCURSO.

FREITAS FORTUNA: A (AUTO)BIOGRAFIA NUNCA ESCRITA POR CAMILO

Repito-lhe que as suas notas são ótimas,
mas seriam mais humorísticas se eu pudesse conversar com o meu amigo,
quando as está escrevendo.

Os episódios cómicos da minha vida de rapaz,
quando recordo, procuro afogá-los no meu coração.
Eu já não espero ter vida quando o primeiro volume entrar na estampa.

Carta de Camilo a Freitas Fortuna, 13 de junho de 1889

Nos últimos anos de vida de Camilo, um dos seus amigos mais próximos, João António de Freitas Fortuna, planeava uma biografia do escritor. Eram sem dúvida muito íntimos, tratando-se mutuamente por «irmãos». Foi a ele que Camilo, após alguma hesitação sobre o destino dos seus restos mortais, resolveu confiar o seu cadáver. Tal biografia não chegou a vir a lume. Chega-nos dela notícia através de uma «Declaração», apensa ao testamento de Freitas Fortuna, onde se narra o caso.

Segundo Freitas Fortuna, Camilo, nos anos que antecederam a morte, tê-lo-ia incumbido de escrever a sua «biografia moral», sendo que da «literária» se encarregaria o sobrinho António de Azevedo Castelo Branco. A grande amizade, mas sobretudo a confiança que Camilo depositava no amigo, tinham justificado a entrega de cartas, documentos e apontamentos biográficos vários que iriam aclarar «pontos obscuros da vida do ilustre escritor». Nesta altura, afiança Freitas Fortuna, Camilo chegou mesmo a identificar os erros cometidos pelo seu primeiro biógrafo, e a avisá-lo que se andava a projetar uma outra biografia (muito provavelmente a de Pimentel), que seria «tão imperfeita quão era a trabalhada por Vieira de Castro, cujos erros de maior monta me assinalou, para que eu os retificasse» (Lanhoso 1970: 59).

As palavras que Camilo terá dito estão reproduzidas, de forma muito literária e em discurso direto, na «Declaração» de Freitas Fortuna:

A sua extremosa amizade venceu a repugnância que sempre tive em dar pormenores da minha vida, como pasto a voracidades bisbilhoteiras; dei-lhos, meu irmão, sem esperar que mos pedisse, com a máxima fidelidade e com a máxima espontaneidade: ninguém está habilitado a dizer de mim o que se deve dizer como o meu «Freitas». Descreva o longo calvário dum grande *desgraçado*, sem generosidade mas com justeza; corrija os erros publicados pois que não se deslustra a memória dum morto cuja saudade ainda me atormenta, acusando o imenso talento desse homem imensamente infeliz; castigue os erros que se publicaram; arranque as máscaras aos miseráveis, pois que então *não estarei vivo*, e *não poderei* ver-lhes as faces vincadas pelo tagante, visto que as têm menos coriáceas que as consciências.

Até então, deixemo-los viver na pífia satisfação de suporem que *me iludiram até à morte*; brevemente lhes acabará o ledó engano. O meu sobrinho e o Freitas completarão a minha individualidade: o seu escrito, será como que uma *autobiografia*. (*ibid.*: 60, *itálicos meus*)

Este texto, e parte da «Declaração a que se refere a terceira disposição do testamento de J. A. Freitas Fortuna», foi editado em 1925 pela neta de Camilo, Raquel Castelo Branco, em *Trinta Anos em Seide*. Em 1970, Adriano Coutinho Lanhoso publicou o testamento com a Declaração completa, que tem várias páginas, e constitui um panorama biográfico de Camilo muito particular. Até essa data, nenhum biógrafo se detivera na relação de Camilo com Freitas Fortuna o tempo suficiente que lhe merecesse uma investigação no espólio do amigo do escritor — aquele que, herdando o seu cadáver, poderia também ser detentor de cartas e escritos importantes. Alexandre Cabral, que escreve após a publicação deste texto, refere a Declaração, no *Dicionário de Camilo*, como «controversa», transcrevendo dela apenas as palavras de Camilo atrás lidas (Cabral, Al. 1989: 281-282). Na Nota Preliminar a *Delitos da Mocidade*, contudo, Cabral dedica alguma atenção ao texto integral de Freitas Fortuna, onde desmonta a mitificação pró-católica empreendida pelo amigo de Camilo (Cabral, Al. 1973b). Mais recentemente, Manuel Tavares Teles refere também muito depreciativamente as interpretações de Freitas Fortuna, designadamente as que respeitam a Ana Plácido, esforçadamente inculcada como tendo não só saído da residência conjugal com a honra ilesa, como tendo sido a tal compelida — é de facto este o verbo usado, como sublinha um impaciente Alexandre Cabral na Nota Preliminar atrás referida. Tavares Teles considera Freitas Fortuna um «beato» que quis espelhar em Camilo a sua religiosidade:

Sempre inflamado contra «os caluniadores», contra uma humanidade que odiava — como odiava, um a um, todos os amigos de Camilo, chegando a afirmar que ele se matou por causa deles —, Freitas permitiu-se a censura e até a supressão das «notas preciosíssimas», dos «apontamentos valiosos», de natureza literária e biográfica, que Camilo lhe havia confiado e que se comprometera a divulgar. (Teles, M. 2008: 236)

Compreendem-se tais reticências. A Declaração que Freitas Fortuna deixou apenas ao seu testamento é um texto confuso, algo delirante, cheio de entrelinhas ressentidas e acusações a pessoas não nomeadas. E, com efeito, a dado passo da declaração, confessa que possui material (cartas íntimas e alheias, escritos, notas e apontamentos) que será inutilizado por sua mulher após a sua morte, por conter segredos melindrosos e porque Camilo lhe tinha imposto a condição de só ele o ler e aproveitar para a biografia. «As cinzas respeitáveis de Camilo Castelo Branco são minhas», decreta, referindo-se certamente ao cadáver. Por um bizarro processo metonímico, todo o Camilo ficou sendo dele (refere-se-lhe aliás como «o meu Camilo»), e os papéis preciosos foram também transformados em cinzas¹⁰ (Lanhoso 1970: 58-59).

¹⁰ Sofreu igual destino uma carta que Freitas Fortuna afirma conter a revelação do motivo do suicídio de Camilo, data-da de 1888, que leu e aconselhou Ana Plácido a queimar (Lanhoso 1970: 82). Também nas notas a *Horas de Luta*, editado por Freitas Fortuna em 1889, confessa que fez «singelas modificações» às cartas que aí publica (Camilo 1889: 123).

Acrescente-se ainda que, ao inserir as palavras de Camilo no seu testamento, Freitas Fortuna confere-lhes uma aura muito particular e um tom decisivo, funcionando como outro testamento dentro do seu: «Em nome de Camilo Castelo Branco falo», declara, assumindo gostosamente o papel de ventríloquo, castigador e justiceiro (*ibid.*: 65).

Antes de analisar a compreensão que delas teve Freitas Fortuna, detenho-me ainda nas palavras de Camilo. Elas põem, naturalmente, problemas de fiabilidade, demais atendendo à excentricidade das interpretações que percorrem o resto da Declaração. Contudo, existe uma carta de Ana Plácido, posterior à morte de Camilo — para a qual aliás o candidato a biógrafo remete como confirmação destas palavras —, recordando a Freitas Fortuna a última e reiterada vontade do marido: «E diga-me: se escrever ou tivesse escrito a biografia de Camilo como ele esperava, e muitas vezes lho ouvi: ‘O que o meu Freitas escrever a meu respeito deve ser o mais completo estudo da minha vida e do meu carácter. Ninguém melhor me conheceu!’» (Camilo 1930: 170). O assunto era, pois, preocupação final de Camilo; nota-se aliás na carta de Ana Plácido que a «biografia moral» foi conversa insistente nos serões de Seide. Se terão sido as exatas palavras do escritor aquelas que a nós chegam na «Declaração» poderá ser motivo de controvérsia. Elas soam muito familiarmente a Camilo — notem-se as semelhanças com a carta autógrafa que acompanha a biografia de Vieira de Castro: o mesmo desejo de desagravo, idêntica projeção de si como o *grande desgraçado*, a acrimónia face aos «miseráveis». Se foram engendradas por Freitas Fortuna, num estilo aproximado ao de Camilo, foram-no certamente baseadas no contacto íntimo entre ambos. Constituem, por isso, um valioso documento para qualquer biógrafo — na verdade, ganharão em ser lidas como um testamento do autor enquanto consciente objeto de biografias. Não só sinalizam o desejo do escritor, como desvelam a relação que Camilo tinha com a ideia de biografia (a sua, especialmente). A de Vieira de Castro, tornado homicida e entretanto falecido, não era para o biografado, como se pode ler, satisfatória. Alberto Pimentel, o biógrafo que se seguia, agitava-lhe então à frente a certidão do primeiro casamento, que Camilo nunca quis aceitar — problema, aliás, com o qual este biógrafo se debateu, como explica em *Os Amores de Camilo* (Pimentel 1923: 148). Camilo confiava, portanto, a Freitas Fortuna a missão de o reabilitar moralmente.

Atente-se ainda nas palavras de Camilo anteriormente transcritas. Estando vivo, fala à beira da morte sobre um livro que surgirá — tem-no ele a certeza — quando ele já não existir. Ao exprimir a impossibilidade de apreciar a reação ao livro dos *miseráveis* para quem ele funcionará como um *tagante*, Camilo está a projetar-se no futuro. Sabemo-lo, da leitura da sua epistolografia, que este foi um exercício sempre empreendido pelo escritor, ciclicamente ameaçando com o final iminente (como também parece ter feito a propósito de Ana Plácido)¹¹. Trata-se, no entanto, agora, da posteridade da sua pessoa — e não da sua obra, que reserva para a «biografia literária». Esta distinção é aliás bastante significativa, e algo inesperada

¹¹ Exercício, se assim lhe posso chamar, visível justamente nas cartas a Freitas Fortuna publicadas por Júlio Dias da Costa. Na carta VII, de 24 de maio de 1888, lê-se: «Vou moribundo. A noite foi atroz, sem repouso duns 5 minutos. / Não mais nos veremos» (Camilo 1930: 15).

num homem que sempre confundiu a vida com a escrita. Pede portanto Camilo a desafronta, e não a desculpabilização, por ter direito a ser julgado por outro cânone que não é o do homem comum, mas o do *desgraçado*. Ainda aqui, e por ínvias palavras, Camilo recusa esse lugar da culpa que a moral burguesa teima em lhe atribuir. O pedido de uma biografia «moral» pode portanto ser lido como uma forma de explicitar isso mesmo: a pretensão de mostrar que, para além do valor literário, e independentemente dele, havia uma personalidade moral incompreendida e inadequada à sociedade portuguesa oitocentista. Projeto romântico, certamente, provocador e, acima de tudo, arriscado. A uma biografia «moral» não seria, então, preferível uma outra, que pusesse em relevo a obra que, mau grado as reservas da geração nova e as polémicas com o realismo, tinha já o seu lugar garantido na história literária portuguesa?

O gesto (auto)biográfico de Camilo é tingido de ambiguidade. Será ele o de uma vítima, que clama por justiça? Ou, de forma mais arrevesada, o de alguém que, sabendo-se intimamente *culpado* e fautor consciente dos seus atos, procura, num *tour de force* final e desesperado, branquear uma vida acidentada e tomar em mãos a posteridade? Em qualquer dos casos, a escolha do biógrafo seria a chave da operação. Ora, Camilo bem sabia que, com tais propósitos, precisava não exatamente de um biógrafo, mas de um ventríloquo que lhe escrevesse uma quase *autobiografia* — melhor ainda do que se fosse escrita por ele, que, na hipótese improvável de conseguir reunir forças físicas para tal, estava demasiado implicado na matéria, e desacreditado. Camilo seria assim um *ghostwriter* de Freitas Fortuna, de espécie peculiar e literal, pois que o seria *post mortem*.

As suas palavras são uma antecipação do problema que irá dominar a produção das biografias futuras. De moral se tratará em larga medida, efetivamente. Como se também eles fossem vítimas de uma fatalidade, os sucessivos biógrafos debater-se-ão invariavelmente com a questão moral — do ponto de vista do senso comum, clínico, ou até jurídico — tentando, em diversos graus, encontrar atenuantes, explicações ou contextualizações para o carácter consabidamente tortuoso e contraditório do biografado. Camilo transforma-se assim, pela força do seu enigma, num *ghostwriter* póstumo dos seus biógrafos — seja no seu desejo de reabilitação e de compaixão, seja, nos mais recentes Aquilino e Alexandre Cabral, na figuração de uma vida fundamentalmente infeliz e árdua.

Para a grande maioria, ciente da inextricabilidade entre vida e obra, será mesmo *duplamente* um *ghostwriter*. Com efeito, a obra fornecerá não só a matéria biográfica, como ainda, sendo largamente transcrita, se sobreporá variadíssimas vezes à voz autoral do(s) biógrafo(s). Por outro lado, e a partir do momento em que os biógrafos começam a desconfiar da literatura como fonte biográfica, o dedo acusatório vira-se contra Camilo por ter sido responsável, parafraseando Aquilino, pela turvação dos acontecimentos da sua vida, ou pela propagação de *lendas*, como define Alexandre Cabral, biógrafo que, de resto, denuncia como «maquinação» do próprio escritor a doutrinação a que submeteu o ingénuo Freitas Fortuna «para lhe traçar a sua biografia moral, mas como ele próprio imaginava que devia ter sido a sua biografia moral, isto é, traçada com a liberal elasticidade com que se ergue e constrói o carácter de uma personagem de ficção» (Cabral, Al. 1974: 38-39).

O plano definido por Camilo, no entanto, gorou-se. Nem o sobrinho editou a «biografia literária», nem o amigo-irmão compôs a «biografia moral». Ficaram no entanto indícios do que ia ser

escrito, não só na «Declaração» mas, principalmente, nas notas a *Delitos da Mocidade* (1889), quase todas de teor biográfico, que Camilo leu e alimentou. Com efeito, nas cartas entre os dois e Ana Plácido, publicadas por Júlio Dias da Costa, encontram-se dados biográficos fornecidos por Camilo: acha as notas «excelentes», retifica o anterior biógrafo Vieira de Castro, conta alguns episódios da juventude. Todavia, se comparada com as indicações editoriais à compilação dos textos iniciais e derradeiros¹² de Camilo projetada pelo mesmo Freitas Fortuna, a informação biográfica é rarefeita e lacônica. Camilo continuava, portanto, renitente em falar de si, preferindo intervir na edição da sua obra.

O mais saliente nesta controversa resenha de episódios biográficos é a insistência na religiosidade de Camilo, que iremos reencontrar, redobrada, na «Declaração». Seria então esta a compreensão do conceito de «biografia moral»? Tudo indica que sim, funcionando então as palavras do escritor, para o *biógrafo*, como a caução absoluta que lhe permite elucidar erros e vilezas que corriam sobre o *seu* Camilo. Já o Padre Senna Freitas, no seu *Perfil de Camilo* (1887), tinha dedicado um capítulo às «Crenças de Camilo», onde defendera veemente a convicção de que o seu amigo escritor não era ateu. Mas, enquanto Senna Freitas é sóbrio e comedido, Freitas Fortuna exacerba, sobretudo na «Declaração». Eis um exemplo: «Algumas noites que velei a seu lado [...] surpreendi-o com as mãos erguidas, — orando» (Lanhoso 1970: 73). Naturalmente, e nesta lógica, reproduz um diálogo havido entre os dois em que teria declarado abertamente ao amigo que este sacrificava as santas lições do Padre Azevedo ao estilo, análise que terá agradado a Camilo. Páginas adiante, acrescenta que entre espírito cristão e talento o escritor «prefere, e *hoje mais que nunca*, aquelas a estas qualidades» (*ibid.*: 75, 77, *italico meu*). Mais do que pela insistência no catolicismo, esta frase é bem demonstrativa da pose de Freitas Fortuna que, muito além da óbvia projeção, se assume com capacidade de interpretar as vontades do morto. Verdadeira figura *fantasmática* se torna deste modo Camilo, e a pose de Freitas Fortuna não é senão a radicalização assumida do que vários biógrafos sucessivos viriam a ter como pressuposto mais ou menos declarado.

Freitas Fortuna desenha um Camilo vítima das circunstâncias (órfão e espoliado) e da hereditariedade, inaugurando na biografia camiliana um motivo recorrente e quase inescapável, o da saúde mental de Camilo: «Camilo Castelo Branco não é irreligioso; é um nevropata, um histérico, e como tal está subordinado, infelizmente para ele, a todos os fenómenos mórbidos de que não pode isentar-se, e que amarguram a vida das vítimas que flagelam desapietadamente» (Camilo 1934: 224).

Na sua tentativa de branquear a imagem do amigo, o primeiro casamento de Camilo é subtilmente ignorado, preferindo o autor das notas pormenorizar o episódio da exumação de Maria do Adro. Note-se porém que não transcreve toda a narrativa «Impressão indelével (1842)», evitando cuidadosamente a «Conclusão», onde se revela a conservação do esqueleto na casa do cunhado médico Azevedo (*ibid.*: 247-250). Nesta elipse adivinha-se um motivo. Com efeito, um dos esclarecimentos que Camilo lhe prestara por carta dizia: «caveiras, só tive uma perto

¹² Estava projetado um segundo volume intitulado *Delitos da Velhice/Últimos Atentados Literários* que não chegou a vir a lume, apesar de Freitas Fortuna o ter entregado ao editor (Cabral, Al. 1989: 230).

de mim quando estudava anatomia. Mais nada a tal respeito» (Camilo 1930: 124). Conhecemos apenas esta resposta de Camilo, e não a pergunta do amigo, que poderia ou não respeitar à veracidade do episódio ou a algum ponto particular a ele respeitante. Contudo, sem dizer se o texto «Impressão indelével» era completa fantasia ou não, o seu autor deixava uma pista — que aliás foi seguida muitos anos mais tarde por Alexandre Cabral, na refutação de todo o episódio. Perante esta carta, Freitas Fortuna elidiu essa parte do episódio, e refutou a descrição feita pelo Padre Senna Freitas do quarto do jovem Camilo, decorado com um crânio humano, tal como arranjou uma explicação intrincada para a existência do anel com uma caveira que Camilo usava, que seria «brasonado» e «de família» (Camilo 1934: 218-219).

O panegírico alarga-se, com muito latim e exemplos edificantes, salientando o «amor pátrio», a «integridade moral do seu carácter» e a «intuitiva noção do bem». E quanto a amar várias mulheres ao mesmo tempo, afirma liminarmente Freitas Fortuna que «isso é que não!» (*ibid.*: 237). Insiste na influência do padre Azevedo, e admite, contrariado, que o biografado foi miguealista, «mas a breve trecho abandonou a bandeira tradicional» (*ibid.*: 251). Há alguns motivos para julgar que Camilo alimentou como verídico esse episódio da sua juventude, o que, de resto, se compreende no contexto do valor testemunhal que tal atitude conferia a um dos seus livros, *Maria da Fonte*. Ricardo Jorge conta que, ao oferecer-lhe Camilo a *Maria da Fonte*, «narrou essa odisséia extravagante do seu miguelismo juvenil, fazendo-[me] rir com o preparo duma pistola que levava dependurada dum braço a tiracolo; era naquele séquito ‘formidavelmente estúpido’ o único que sabia francês, do que, dizia, lhe advinha especial consideração» (Jorge [1968]: 187).

Os dois textos de Freitas Fortuna anunciam o tom e o conteúdo que iria provavelmente tomar a projetada «biografia moral»: mais não seria do que uma recomposição em clave religiosa da imagem de Camilo, com muitas distorções, ocultações convenientes e incorreções. É sintomático que o biógrafo chegue ao ponto de falhar — à imagem do seu biografado — a data de nascimento do escritor.

Dissolvida a categoria da verdade, é a essência do género biográfico enquanto narrativa factual que é posta em causa. Os biógrafos que se seguem a Freitas Fortuna tentarão regressar a ela, à verdade, por métodos diversos, dos quais a obra literária como fonte biográfica principal não será o menos usado. Outros, mais tarde, condenados ao trabalho de detetive — seguir pistas, procurar documentos, descobrir enganos —, irão sucessivamente defrontar-se com estas lendas, tentando sempre aproximar-se da verdade.

A verdade, contudo, já não existia — teria alguma vez existido, no caso de Camilo? Foram, efetivamente, descobertos novos factos. Quanto à sua leitura, que é disso também que trata o género biográfico, e à forma que se lhes dá, a divergência será notória. Ideologia, estilos de época, convicções pessoais, preconceitos, relação de amizade com o biografado, conceitos sobre o género, concorrerão para multiplicar e diversificar as estratégias biográficas, fazendo prevalecer na operação biográfica camiliana um contínuo argumentativo entre os biógrafos — mas também com o próprio Camilo, biografado difícil e esquivo, a quem repugnava «dar pormenores da minha vida, como pasto a voracidades bisbilhoteiras».

IV.

BIOGRAFIA IN PROGRESS: ALBERTO PIMENTEL

O Romance do Romancista. A Vida de Camilo Castelo Branco, 1890

2.^a edição, revista pelo autor: 1923

3.^a edição, com o título abreviado *O Romance do Romancista*,
prefácio e notas de Alexandre Cabral: 1974

Edição utilizada para referir a 1.^a, de 1890, à qual é conforme

Os Amores de Camilo

(*Dramas íntimos colhidos na biografia de um grande escritor*), 1899

2.^a edição, revista pelo autor, com o título abreviado

Os Amores de Camilo: 1923

Memórias do Tempo de Camilo. A. A., 1913

A Primeira Mulher de Camilo, 1916

O Torturado de Seide: Camilo Castelo Branco, 1921

Eu já disse que todas as minudências
são traços grandes nos vultos majestosos.

Camilo Castelo Branco, *Duas Horas de Leitura*, 1857

Entre os amigos de Camilo Castelo Branco, sobretudo no círculo mais alargado dos seus devotos e discípulos, era costume referir o escritor como «O Primeiro Romancista da Península». Partindo do que parece ser um jogo de palavras com este epíteto, que ia sendo alternado com o mais comedido «Primeiro Romancista Português», um desses amigos devotados, Alberto Pimentel, escreveu *O Romance do Romancista – A Vida de Camilo Castelo Branco*, vindo a lume no ano da morte do escritor. Pimentel era vinte e quatro anos mais novo do que Camilo. Conheciam-se já em 1871, ano em que Camilo prefaciou *O Natal na Residência*, livro de poemas do jovem Pimentel, à data com 22 anos. Camilo tinha 46 e vivia com Ana Plácido e filhos em S. Miguel de Seide, onde Pimentel o visitou. O biógrafo conheceu portanto um Camilo amadurecido, com família, vivendo a fase mais estável da sua vida. É natural que o escritor projetasse sobre ele uma aura paternal – como, aliás, o próprio Pimentel admite, num breve e sentido texto onde conta a primeira vez que o viu, em 1861. Era rapaz e passeava com o pai que, sendo médico da Cadeia da Relação e encontrando Camilo numa das suas saídas diárias da cadeia, quis saber da sua saúde. O jovem Pimentel ouviu-o queixar-se dos olhos e viu-o entrar na prisão. Desde esse momento, a sua curiosidade levou-o a não passar no Largo da Cordoaria sem erguer o olhar para as janelas da cadeia, ignorando ainda que viria penetrar no círculo daquele homem que escandalizava o Porto da sua infância (Pimentel 1875). Pimentel repete esta memória em *Os Amores de Camilo*, querendo porventura vincar o seu interesse precoce pelo escritor¹³. No entanto, e devido talvez à diferença de idades, Pimentel não fez parte do grupo mais restrito dos amigos de Camilo – como fizera Vieira de Castro, Freitas Fortuna ou Tomás Ribeiro. Certo é que, no seu primeiro livro camiliano, de 1885, confessa que havia dez anos que se não avistavam, o que diz bem da frequência convival entre os dois (Pimentel 1885: 5). Ainda assim, em 1886, Camilo prefaciou-lhe outro livro de poemas.

13 «Eu frequentava então a aula de instrução primária do Joaquim Ribeiro de Figueiredo, duas vezes, de manhã e de tarde, levando ao ombro a saca dos livros. Não passava nunca sem olhar, para a janela da secretária onde às vezes via Camilo, ou para a do quarto de D. Ana no mesmo pavimento, onde às vezes também a via a fumar charuto como um homem. / Mal diria eu então, entre os onze e doze anos de idade, que mais tarde viria a ser um íntimo de Camilo e a passar longas horas conversando com D. Ana Plácido numa familiaridade que me dava a impressão de ser contemporâneo da mocidade dos dois» (Pimentel 1923b: 314).

Alguma intimidade havia portanto. Dela se poderia esperar, n'O *Romance do Romancista*, a referência a episódios vividos por ambos, testemunhos ou conversas com o biografado, incidentes triviais — aquelas impressões voláteis que, mais do que o abstrato de uma personalidade, conferem ao biografado consistência humana e individual. Qual era o tom da sua voz? Quais os seus gestos, os tiques? Como se comportava em família? A nenhuma destas perguntas O *Romance do Romancista* dá resposta. Dir-se-ia, aliás, que Pimentel se empenhou em esconder essa convivência, apagando-se também duplamente, como biógrafo e enquanto narrador, como se se obrigasse à objetividade, a um exercício de abstração imprescindível à seriedade em biografia. Neste aspeto, o biógrafo/narrador deste livro é o oposto do seu antecessor e impositivo Vieira de Castro — cujo trabalho, aliás, Pimentel tem em pouca consideração enquanto biografia («deixa muito a desejar»), não deixando porém de o louvar como prova de amizade e dedicação e como «audaciosa arremetida contra os preconceitos sociais» (Pimentel 1923a: 154).

Tal como o livro do seu antecessor, O *Romance do Romancista* foi concebido, não o esqueçamos, em vida do biografado. Havia que ser, por um lado, amável e contido nas incursões na intimidade do escritor; por outro lado, e apesar da devoção de Pimentel por Camilo, e pelo facto mesmo de ela ser do domínio público, era necessário ao biógrafo escapar ao peso tutelar e magistral que o escritor indubitavelmente exercia sobre ele.

Perante estas condicionantes, o amigo de Camilo escudou-se na apresentação cronológica e cumulativa de dados. Desde o primeiro capítulo, vai transcrevendo integralmente documentos oficiais — assentos de nascimento e de casamento, registos da cadeia da Relação — e outros mais privados, como cartas várias, que vai alternando com excertos da obra camiliana, à qual recorre abundantemente. Forma-se deste modo uma espécie de *patchwork* de transcrições, na qual o narrador intervém minimamente. Não raro, a ligar citações, há apenas um parágrafo do narrador, ou mesmo uma única frase. Assim, ligando a transcrição de três estrofes da poesia «Meditações» e a descrição do cunhado da irmã Carolina Castelo Branco, temos apenas este breve esclarecimento do narrador: «O médico tinha um irmão que era padre» (*ibid.*: 31). Um capítulo há, «A primeira poesia de Camilo», constituído por uma transcrição de onze páginas do livro *Ao Anoitecer da Vida*. O penúltimo capítulo, «Apoteoses», consiste na reprodução da sessão parlamentar em que se discutiu o viscondado a atribuir a Camilo¹⁴. Sobre a complexa interpretação deste lance da biografia de Camilo, o biógrafo nada diz; não se interroga sobre a estranheza da pretensão de Camilo, nem arrisca interpretá-la à luz da personalidade do biografado ou das circunstâncias da sua vida.

A escolha estrutural de Alberto Pimentel levanta questões interessantes de cariz essencialista no domínio da escrita biográfica: poderá considerar-se biografia esta cronologia cumulativa

¹⁴ Em nota de rodapé à 2.ª edição, Alberto Pimentel admite haver matéria sobre a concessão do título nas *Cartas de Camilo Castelo Branco a Tomás Ribeiro*, publicadas em 1922 por Branca de Gonta Colaço. O capítulo, porém, feito das transcrições dos discursos no parlamento, não sofre alterações da 1.ª para a 2.ª edição, limitando-se Pimentel a reproduzir na mesma nota de rodapé a carta de agradecimento de Camilo ao rei (Pimentel 1923a: 245-247).

de dados biográficos não tratados, lançados ao papel sem estratégia de narração ou de criação de uma dinâmica temporal? — sem, enfim, qualquer preocupação em escrever nos moldes daquilo que era considerado uma narrativa? Neste livro de Pimentel não há verdadeiramente qualquer recriação ou simulacro de uma vida a decorrer. Minada a «natureza dramática da biografia», não ocorre n’*O Romance do Romancista* aquilo que Richard Holmes chama «a ilusão literária da vida, a ilusão que a aproxima tanto do romance» (Holmes 1995: 175). Neste sentido, o título que Pimentel escolheu para o seu livro revela-se um jogo de palavras disfuncional, pois não estamos de forma alguma perante uma apropriação da forma romanesca, na aceção oitocentista da palavra.

De facto, nesta época embrionária do género biográfico em Portugal, era usual o procedimento de Pimentel. Levava o nome de biografia todo o livro que versasse sobre a vida de alguém, quer contasse episódios dispersos presenciados pelo biógrafo ou contados por terceiros, quer apresentasse os documentos mais diversos relacionados com a figura em causa. Nos dicionários contemporâneos de Alberto Pimentel, a palavra «biografia» não vem definida como narração mas, invariável e vagamente, como «história de vida» — compreendida no sentido de um conjunto de dados e factos passados. Só em 1899, no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo, surge uma definição que não se limita a reproduzir as entradas dos anteriores dicionários — biografia é «descrição da vida de alguém». Sendo embora as recolhas e definições lexicográficas comprovadamente atrasadas em relação à circulação das palavras na língua, e apesar da relativa indiferenciação a que estavam sujeitos os conceitos de descrição e narração nesta época, revela-se esta definição de biografia bem significativa no que toca à prática generalizada do género no século XIX: no mesmo dicionário, diferentemente, encontramos já a palavra «narração» insistentemente utilizada na definição de «romance».

O domínio do documento escrito que encontramos em *O Romance do Romancista* parece ter cunhado a biografia no século XIX. Segundo Daniel Madelénat, nesta época o género aproxima-se da historiografia, por influência do positivismo: «Guettée par l’abstraction symbolique, ou la dissolution métonymique dans l’histoire générale, la biographie trouve encore des contraintes sévères dans des prescriptions méthodologiques de plus en plus strictes: le poids du document écrit, la nécessité de prouver chaque assertion accentuent la part de la conscience claire, des motifs et des fins, au détriment du non-dit, de l’intention inexprimée. L’investigation de l’enfance et de la vie intérieure se heurte à cet impérialisme du témoignage» (Madelénat 1984: 58). Esta tendência, acrescenta, tão contrária ao espírito romântico que atravessou o século, teria levado o biógrafo oitocentista a orientar-se para a procura de leis sociais, e não para a particularidade do indivíduo (*ibid.*: 57-58).

Neste contexto se compreende que o autor d’*O Romance do Romancista* reclame para o seu livro o estatuto de biografia. Por outro lado, é possível ler o título como uma referência aos contornos romanescos (e romanceados) da própria vida de Camilo. Em nota introdutória à 1.ª edição (inexplicavelmente ausente na 2.ª), o biógrafo expõe brevemente a estrutura do seu livro e a crença que lhe subjaz: «O mesmo é ler este escritor que coordenar mentalmente o romance da

sua existência. O que eu fiz apenas foi dar à emoção produzida pela sua obra a fixação cronológica de uma biografia» (Pimentel 1974: 7).

Privado do testemunho facundo do escritor¹⁵, ou constrangido pela sua sombra, Alberto Pimentel recorreu, confiante, à matéria literária que intuitivamente lhe parecia autobiográfica, e dela se serviu, quase sempre de forma linear, como fonte para a sua biografia. É, de facto, aos livros de Camilo que o biógrafo vai buscar abundante matéria. Fá-lo de forma sistemática e exaustiva, interpretando-a por vezes à letra, outras cotejando-a com testemunhos do biografado (raramente) ou de outrem.

Pimentel afirma ainda ter sido norteado por uma outra regra de método: a de não se permitir enveredar pela crítica literária que, confessa, não é de todo o seu projeto. Na 1.ª edição da biografia, aliás, tinha explanado longamente o que determinara serem os três períodos da obra de Camilo, «correspondentes a outros tantos da história das literaturas»¹⁶, admitindo não estar «fazendo um livro de crítica, mas uma biografia» (Pimentel 1974: 307-313). Na mesma lógica, na 2.ª edição da biografia, reformula e abrevia a sua polémica classificação, distinguindo apenas dois períodos, ou «maneiras»: o «romance de imaginação, tenebroso e complicado» e, a partir de *Onde Está a Felicidade?*, a segunda fase, determinada pela influência de Balzac, melhorado (Pimentel 1923a: 191-193). E repete: «Mas eu não estou fazendo um livro de crítica; traço apenas uma biografia» (Pimentel 1923a: 184).

Concordando com o biógrafo na inadequação de uma tal análise no corpo de uma biografia, e por não ser objeto deste ensaio a obra de Camilo, prescindo eu também de comentários sobre as considerações periodológicas de Pimentel, atentando antes nesta separação entre crítica e biografia tão ingenuamente assumida pelo biógrafo. Pois não constituirá ato crítico assumir como mecanicamente autobiográfica toda a obra camiliana? Ou deverá chamar-se ausência de sentido crítico, e apenas método — baseado na confiança cega na referencialidade externa dos textos e na *sinceridade* do biografado como autor?

Parece-me ser este um exercício não consciente de crítica literária, que não é senão a outra face do biografismo crítico que dominava os estudos literários no século XIX. E revela-se um equívoco do ponto de vista metodológico relativamente ao género biográfico. *O Romance do Romancista* é, sem dúvida, um produto do seu tempo, e como tal deve ser entendido, tanto na superabundância de documentos transcritos — que, ao invés de funcionar como uma outra maneira de provocar o efeito de real biográfico, ou seja, um efeito de verdade, transtorna a «natureza dramática da biografia» —, como pelo pressuposto biograficamente pouco rigoroso da indiferenciação entre arte e vida, ao converter linearmente matéria literária em fontes documentais.

¹⁵ As indecisões que Pimentel mostra sobre certos assuntos indicam que Camilo, mais uma vez, não se terá prestado a muitos esclarecimentos sobre a sua vida.

¹⁶ Este excerto da biografia é retomado de um texto de Pimentel, publicado no n.º 1 do jornal *O Biógrafo* de 1 de fevereiro de 1880, dedicado na íntegra a Camilo Castelo Branco.

Ora, a vida de Camilo era, já de si própria, uma autorrecriação mítica. Este é, indubitavelmente, o grande problema de qualquer biógrafo camiliano: lidar com essa figura de autor/narrador que Camilo Castelo Branco soube criar, bem à maneira romântica de quem sabe que a aura é indispensável e inseparável do criador que larga a pena e parte para o quotidiano arrastando consigo as suas personagens, para logo as abandonar ao convívio do café Guichard e se sentar novamente à mesa da escrita, convulsionado pela experiência, efabulando-a. Em Camilo, vida e escrita confundem-se. Como define Tomachevsky, os românticos, fazedores de mitos, criavam à volta de si uma lenda biográfica onde se misturava a literatura — eram «heróis de si próprios»: «Once the question of copying characters from life has arisen, writers actually do begin to copy from life — or at least they pretend to do so. The author becomes a witness to and a living participant in his novels, a living hero. A double transformation takes place: heroes are taken for living personages, and poets become living heroes — their biographies become poems» (Tomachevsky 1923: 50).

Segundo o formalista russo, esta confusão entre vida e literatura tem repercussões morais e torna por vezes difícil decidir se a literatura recria a partir da vida ou se acontece o contrário. Parece ser esta a mesma linha de pensamento de Eduardo Lourenço, quando fala do tempo de Camilo como uma época sobredeterminada pelo domínio da ficção: «É a este tempo de estrutural ficção que Camilo pertence e sua questão única enquanto *autor de histórias* e como tal assumido diante de um público para o qual elas devem existir como *credíveis* ou mesmo *verdadeiras* é a de se convencer ele mesmo e descobrir estratégias de verosimilhança que de maneira frustrante aparecem logo nos primeiros textos» (Lourenço 2006: 66).

Neste sentido, o caso de Camilo é paradigmático. Nos seus livros, a *verdade* dos factos jaz, irreconhecível, por debaixo de várias camadas que o próprio escritor se encarregou de sobrepor: a ironia, a autoficção, a mitificação, a literatura — e, não menos importante, o seu estilo pseudorreferencial, recorrente nos primeiros romancistas modernos, baseado na alusão a documentos encontrados ou intrigas ouvidas, que estariam na génese do romance e produziam o *efeito de real* desejado, por forma a, nas palavras do próprio folhetinista, «fazer sensação no público».

Alberto Pimentel deparou com este problema muito cedo. No livro *Uma Visita ao Primeiro Romancista Português em São Miguel de Seide*, de 1885, relata uma conversa literária com Camilo em que o escritor afirma preferir *Romance dum Homem Rico* a *Amor de Perdição*, porque neste último não tinha alterado a «veracidade dos acontecimentos que se encadeavam na dramática biografia de meu tio Simão Botelho», sendo portanto o primeiro mais artístico (Pimentel 1885: 32). No livro *Notas Sobre o Amor de Perdição* (1915), onde se ocupa de destrinçar factos e ficção na história contada por Camilo, Pimentel pôde constatar que era esta a ideia que o público leitor tinha do livro — que era tudo verdade. Sintomaticamente, a sua análise de *Amor de Perdição* (mesmo no capítulo intitulado «Ação e Personagens», promotor de algo semelhante a uma *close reading* crítica) constitui a resposta a uma inquietação de «um antigo romântico da rua de Cedofeita», que perguntava a Pimentel, na sua qualidade de estudioso de Camilo, se o enredo era imaginário. «E desabafava comigo melancolicamente: ‘Oxalá não seja, para

não ver aniquilada uma das mais gratas recordações da minha mocidade'» (Pimentel 1915: 23). Amigo imaginário, talvez, mas bem demonstrativo do que o público leitor oitocentista esperava do livro, e dos romances em geral: verdade ou, pelo menos, completa ilusão de vida (Tomachevsky 1923: 49-50).

Haverá porventura certos livros onde o cariz autobiográfico é mais patente, como sejam, pelo próprio título, as *Memórias do Cárcere*, designadamente nos capítulos em que Camilo se não dedica a contar a história dos desgraçados com quem privou na prisão. É a este livro que Pimentel recorre para construir o capítulo «No cárcere», coadjuvado pelo testemunho de Júlio César Machado no livro *Cenas da Minha Terra*. No final do capítulo, no entanto, desenvolve tese própria, a de que a catástrofe amorosa e o ano de cadeia lhe melhoraram as qualidades de escritor, lhe retemperaram a linguagem e lhe aguçaram o poder de observação (Pimentel 1923a: 218).

Apesar da fiabilidade a que votou a obra de Camilo como fonte biográfica, Pimentel procurou confrontá-la com depoimentos. Exemplar deste procedimento é o caso da narração, em *Duas Horas de Leitura*, da exumação do cadáver de Maria do Adro. Os estudiosos de Camilo dividem-se quanto à autenticidade ou, mais exatamente, à fidelidade autobiográfica deste texto, «Impressão indelével (1842)»¹⁷. O que é significativo, porém, é que não sejam só os biógrafos, mas também a crítica literária mais tardia e insuspeita de biografismo que se debruça sobre tal questão, já no século xx, o que só vem corroborar a promiscuidade entre vida e literatura na figura de Camilo.

Alberto Pimentel concede a este episódio um capítulo (não o tinha feito na 1.^a edição), certamente pelo seu impacto, sensação e aura romântica de que se reveste: «É um lance que parece medieval ou talvez shakespeariano. Pelo menos lembra Alphonse Karr no *Sous les tilleuls* e Dumas filho na *Dame aux camélias*» (*ibid.*: 65). Embora continue a apresentar como verídico o episódio contado por Camilo, Pimentel retirou da 2.^a edição um testemunho importante que abria o capítulo na 1.^a, o do sobrinho de Camilo: «Contou-me António de Azevedo Castelo Branco que em casa do padre António de Azevedo estiveram, durante alguns anos, os ossos da Maria do Adro, sem que o padre soubesse disso. Foi um acaso que lhos deparou» (Pimentel 1974: 127). Não menciona Pimentel o motivo deste desaparecimento¹⁸. Mas, perdido o testemunho, a autenticidade da história fica reduzida à crença na veracidade do texto camiliano. Apesar de ter acesso a Camilo ao longo da sua vida, não surge no texto qualquer resultado visível de um possível acareamento do biografado com este episódio, nem com outras ocorrências

¹⁷ Segundo Alexandre Cabral, nas abundantes notas retificativas à edição da obra em 1974, esta personagem romanesca poderá ter ecos de uma provável namorada de Camilo, Margarida Maria Dias, da qual pouco se sabe além da data de nascimento (1 de setembro de 1820), que não coincide com a da personagem de «Impressão indelével» (Cabral, Al. 1974: 474, nota 31). Foi, aliás, António Cabral, em *Camilo Desconhecido*, quem revela a identidade da mulher que terá inspirado a personagem Maria do Adro.

¹⁸ Insistiu porém Pimentel na obtenção de um testemunho familiar sobre os famosos ossos. Em *Os Amores de Camilo*, sem referir exatamente este depoimento do sobrinho de Camilo, reporta ainda que ele lhe terá confirmado a «alvura de jaspe» da caveira de Maria do Adro, e fala novamente do «acaso imprevisto» que o fez deparar com o esqueleto, remetendo discretamente, em nota de rodapé, para a 1.^a edição d'*Romance do Romancista* (Pimentel 1923b: 125).

biográficas que faziam a lenda do escritor. Temos um vislumbre do tipo de relação entre os dois no opúsculo *Uma Visita ao Primeiro Romancista Português em S. Miguel de Seide*, publicado em 1885. Recebido por um Camilo doente e pesaroso, Pimentel limita-se a relatar a conversa literária que decorreu ao jantar, e a descrever sumariamente a casa (Pimentel 1885). Sente-se, nesta breve narrativa, o respeito eivado de silêncio e de distância que Camilo, conscientemente ou não, impunha ao jovem Pimentel¹⁹.

Outro caso paradigmático do processo biográfico de Alberto Pimentel é a forma como decide sobre a propalada estadia de Camilo em Coimbra como estudante. Pesquisados os arquivos da universidade e do liceu desde 1840 a 1860, nada foi encontrado. Testemunhos de pessoas garantiam também que ele não tinha frequentado nenhum estabelecimento de ensino. Perante o resultado da pesquisa, Pimentel insiste na história, citando mais uns textos de Camilo em que este refere a sua «batina esfrangalhada» e uma casa na Couraça dos Apóstolos, em Coimbra, no ano de 1845 (Pimentel 1923a: 93-94). N' *O Romance do Romancista*, a fonte primária é a obra de Camilo — em caso de dúvida, é a ela que Pimentel recorre, preterindo o documento. Há, contudo, uma exceção neste procedimento, que é o presumível alistamento de Camilo nas forças do general MacDonell. Confrontando o leitor com as habituais citações da obra camiliana (*Memórias do Cárcere* e *Maria da Fonte*), Pimentel hesita em aceitá-las como autobiográficas: «Camilo Castelo Branco não tomou a sério as proezas militares dos guerrilheiros realistas. Se alguma vez os acompanhou, e se armou cavaleiro, seria propellido a isso por espírito de aventureira mocidade, e não como partidário aguerrido» (Pimentel 1923a: 107, *itálicos meus*). Compreende-se, porém, no seguimento do texto, que não se trata aqui de desconfiança do texto camiliano, mas da absolvição de uma faceta política do carácter do biografado que desagrade ao próprio biógrafo. Mesmo a poesia «Salve, Rei!», dedicada a D. Miguel, significa para o biógrafo «apenas uma condolência do poeta para com o príncipe proscrito, não uma convicção intransigentemente cristalizada no exclusivismo da facção. Camilo não era sujeito a paixões políticas, que aliás o enfasiavam, como em anos sazonados tantas vezes manifestou» (*ibid.*: 107-108).

Esta é uma forma hábil de afastar um assunto incómodo²⁰. De facto, concordando embora os biógrafos no escasso interesse que Camilo tinha pela política, as suas opções juvenis pelo

¹⁹ Pelo que nos confessa Alberto Pimentel em texto de 1880, o seu interesse pelo estudo da «intimidade» de Camilo fora precoce, mais precisamente desde os seus 22 anos — provavelmente a altura em que o conheceu e o escritor lhe prefaciou *O Natal na Residência* (Pimentel 1880: 2). No entanto, a génese da biografia propriamente dita foi provavelmente este pequeno texto memorialista sobre a visita a Seide. *O Romance do Romancista* viria a lume cinco anos depois, antecedendo em alguns meses a morte de Camilo.

²⁰ Alberto Pimentel não foi o único a sentir-se incomodado com este passo da vida de Camilo. Teófilo Braga, em *Camilo Castelo Branco: Esboço Biográfico* (1916), é omissos quanto ao envolvimento do escritor com os miguelistas — compreensivelmente, se atendermos ao perfil político de Teófilo. Sem cair no panegírico, prefere salientar a singularidade da figura literária do biografado: «Camilo não só criava o romance, mas o livreiro-editor»; ou dar-nos a extensão da popularidade da sua pessoa e da obra, ainda em vida do escritor: «Feio e um pouco esquelético, a sua figura apontava-se no Porto; e quando se contava algum caso ou cena emocionantes já se dizia proverbialmente: *Que romance para o Camilo!*» (Braga 1916: 20).

miguelismo talvez merecessem alguma detença, e não esta categórica e amável explicação. Mas Pimentel não se aventura na análise, ou sequer na exposição mais aprofundada da personalidade política contraditória do seu biografado.

Mau grado a escassez da voz autoral, são visíveis certas escolhas onde ela se manifesta, mormente na tentativa de desculpabilizar atitudes do biografado, tanto no envolvimento político como nas relações afetivas. No terceiro capítulo, «Primeiros amores», é notória a pretensão de Pimentel de escusar Camilo pelo abandono a que votou sua primeira mulher, Joaquina Pereira de França. O episódio é contado por meio de «uma carta escrita por pessoa residente no concelho de Ribeira de Pena», que Pimentel não identifica, nem dela refere o grau de familiaridade, amizade ou parentesco com os protagonistas da história, deixando o leitor, que é suposto formar juízo a partir da transcrição da dita carta, sem poder determinar o seu grau de fiabilidade. E conclui, apenas: «Quanto ao seu procedimento no respeitante a Joaquina Pereira, a longa carta que deixamos trasladada não o anatemiza, antes se inclina a desculpá-lo. / E eu sinceramente confessarei do mesmo modo» (*ibid.*: 45).

Na verdade, como a biografia de Pimentel não segue uma ordem estritamente cronológica, não é possível avaliar a «correção» do comportamento do escritor: só o leitor avisado, conhecedor dos reveses da vida de Camilo, sabe que, estando ele ainda casado, raptou Patrícia Emília de Barros, e viveu maritalmente no Porto com ela. Ora, apenas quatro capítulos adiante se alude a tais factos, de forma confusa e elíptica, sem qualquer cuidado de contextualização cronológica (*ibid.*: 80-90). E, a terem algum fundo de verdade os amores com Maria do Adro, eles seriam ainda anteriores a estes, e também contemporâneos do seu primeiro casamento.

Louve-se, no entanto, Pimentel, por ter ousado publicar a certidão deste primeiro casamento no seu primeiro livro. Como viria a contar no livro seguinte, *Os Amores de Camilo*, o seu biografado «ficara muito excitado» quando o biógrafo lhe dissera que possuía este documento, e pedira-lhe então que não publicasse «enquanto ele vivesse, a biografia para a qual até esse dia me havia dado muitas indicações, dizendo uma e muitas vezes que não a queria escrita por outra pessoa» (Pimentel 1923b: 148). Nessa altura, Pimentel respondeu-lhe que a sua vontade seria satisfeita. Camilo veio a morrer em junho, pouco meses antes d'*O Romance do Romancista* vir a lume, com a certidão nele incluída. Pelas cartas entre Ana Plácido e Freitas Fortuna, sabe-se que a viúva tencionava embargar a publicação do livro, por conter referências às «tais descobertas que tanto magoaram o nosso saudoso morto» (Camilo 1930: 183-184). É provável que Ana Plácido esteja a referir-se ao malogrado primeiro casamento de Camilo, como aventa Júlio Dias da Costa, em nota a esta carta. Mas a biografia foi motivo de preocupação para a viúva também pelo receio do que pudesse ser revelado sobre ela própria: «Sei que Alberto Pimentel [...] vai explorar todos os acontecimentos em que eu figuro, no cárcere, tribunal, etc. Tanto que me pediu um retrato anterior a esses factos» (*ibid.*).

De resto, Ana Plácido andava indisposta com o biógrafo e amigo desde o funeral de Camilo, por motivo de um *Protesto contra a Suposta Filha de Camilo Castelo Branco* (tratava-se de Bernardina Amélia, filha de Patrícia Emília), redigido pelo filho Nuno, que Alberto Pimentel tinha contradito

veementemente. Num típico comportamento de viúva de biografado²¹, Ana Plácido teria gostado de ocultar os rastros de mulheres anteriores a ela na vida de Camilo, fossem eles a filha Bernardina Amélia, ou o primeiro e obscuro casamento.

Quanto a este último lance da vida de Camilo, Alberto Pimentel regressaria a ele em 1916, dedicando-lhe mesmo um pequeno livro, *A Primeira Mulher de Camilo*, o que denota alguma preocupação em esclarecer um assunto sombrio, sobre o qual possuía apenas um documento, um testemunho e uma frase excitada de Camilo, que cita: «Esse casamento foi uma infâmia» (Pimentel 1916: 10). O opúsculo conta a versão dos parentes sobreviventes e prósperos de Joaquina Pereira de França e reproduz alguns retratos da família (mas não o de Joaquina). Sem grande surpresa, o relato dos França contradiz a versão corrente segundo a qual o feto do pai Sebastião teria sido a herança de Camilo, ao casá-lo aos 15 anos com a filha, que tinha a mesma idade; fora, antes, a afeição de Sebastião pelo jovem Camilo que desencadeara as relações. Já a estudar medicina no Porto, Camilo teria sido admoestado pelo sogro devido a dívidas contraídas, e por fim banido de casa. Pimentel, embora faça o relato fiel da explicação dada pelos familiares, não o aceita completamente, e vai avisando o leitor que notoriamente a família prosperara graças a «casamentos vantajosos» (*ibid.*: 41). Trata-se, ainda aqui, de absolver Camilo: a culpa fora do pai, que separara os recém-casados e não tivera compreensão com as «criancices» de Camilo. Esta convicção não o impediu, porém, de retocar a figura de Sebastião Martins dos Santos, na 2.^a edição do seu livro seguinte, *Os Amores de Camilo*, publicado originalmente antes deste seu contacto com a família França. Efetivamente, na edição de 1923, surge-nos um pai menos ávido e calculista. É suprimida a referência à herança de Camilo como móbil do matrimónio e, em vez de apontar o dedo acusatório à «ambição desmedida» responsável pelo desastre conjugal (Pimentel 1899: 67-77), acaba o capítulo em tom mais complacente: «Dizem que foi bom homem e eu acredito. Mas nem sempre a sua previdência foi igual à sua bondade» (Pimentel 1923b: 98).

Pimentel não quer ferir suscetibilidades. Ora, a opção pela brandura, num biógrafo, leva ordinariamente à ocultação, ou pelo menos à distorção. Neste aspeto, Pimentel encarna bem o que Aquilino Ribeiro virá a chamar «os biógrafos de punhos de renda» (Ribeiro 1961-I: 92). Toda a biografia se queixa desta escolha, e das circunstâncias pessoais em que foi escrita. Assim, e ainda no que toca à inquietação da viúva Ana Plácido com as revelações sobre a sua pessoa na biografia, era sem motivo: n' *O Romance do Romancista*, Ana Augusta é convenientemente deixada a recato. Demasiado próximo do biografado, Alberto Pimentel evitou mesmo pronunciar-se sobre um tema central na compreensão da pessoa de Camilo: os amores com Ana Plácido e o escândalo que originaram.

21 Virginia Woolf retrata irónica e certamente esta atitude tradicional que vingou durante o século XIX: «A viúva e os amigos eram vigilantes implacáveis. Suponham, por exemplo, que o homem de génio era imoral, irascível e atirava com as botas à cabeça da criada. A viúva dizia: 'mesmo assim eu amava-o — era o pai dos meus filhos; e o público, que adorava os seus livros, não pode de modo nenhum ficar desiludido. Trate de camuflar, omitir.' O biógrafo obedecia. E, assim, a maioria das biografias vitorianas são como as figuras de cera, atualmente guardadas na Abadia de Westminster, que acompanhavam os cortejos fúnebres pelas ruas — efigies que têm uma ligeira semelhança superficial com o corpo que está no caixão» (Woolf 1939: 421).

O assunto é novamente confiado a pena alheia, desta vez não só à de Camilo como à de Ana Plácido. Para a pergunta «quando começou o grande drama de amor de Camilo?», não tem o biógrafo resposta na 1.^a edição do livro: «Não sei ao certo: são investigações que se perdem no segredo de duas almas» (Pimentel 1974: 315). Em 1923, tendo já a viúva falecido, o biógrafo é menos vago: feitas as contas, e recorrendo ao livro de Ana Plácido, *Luz Coada por Ferros*, e à obra de António Cabral, *Camilo de Perfil*, entretanto vinda a lume, ter-se-iam conhecido «num baile» em 1848 e dez anos mais tarde consumado o namoro, que vinha pelo menos de 1855 (Pimentel 1923a: 194). Segue-se um excerto do livro de Ana Augusta, que o leitor perspicaz deverá confrontar com outro que se lhe sucede, retirado de *Anos de Prosa*, por forma a construir ele próprio o sentido, uma vez que o narrador se demitiu de tal tarefa. Deste modo, nos dois capítulos consagrados a este assunto (os amores entre os dois e o escândalo), temos apenas a fuga de Camilo à justiça e a vida na Cadeia da Relação (a partir de *Memórias do Cárcere*). A figura de Ana Plácido permanece na sombra. Nada se diz sobre o processo que levou os dois amantes a tribunal e remata-se o lance num salto cronológico, com a notícia do casamento dos dois, que se realizaria muitos anos mais tarde.

É efetivamente necessário, para conferir sentido a estas páginas, um leitor não só arguto como informado. Para lá dos pruridos de invasão de privacidade que possam estar na origem deste escondimento, Pimentel contava certamente com o leitor da época, cujos ouvidos não foram alheios ao tumulto que o amor adulterino de Camilo provocou. Mas se o escândalo era público, por que razão alhear-se dele, esquecendo que é tarefa (ingrata) do biógrafo revelar, e não encobrir — ou dourar — certos passos de uma vida que lhe parecem menos favoráveis? Quis Alberto Pimentel escrever o «drama de uma alma superior», conforme anuncia na introdução à 1.^a edição (Pimentel 1974: 7). Camilo, no entanto, não correspondia aos anseios morais do seu biógrafo. Como qualquer ser humano, era vulnerável, volúvel, defeituoso. E estava vivo: desta contingência, não soube Pimentel tirar proveito, mas tão só desvantagem, aproximando-se subtilmente do panegírico, não tanto pelo louvor direto, como o seu antecessor Vieira de Castro, mas pela omissão ou truncamento cronológico.

Feitas estas ressalvas, *O Romance do Romancista* é obra de interesse considerável, não tanto como biografia mas como repositório de dados e documentos biobibliográficos. Com efeito, revelando embora um conhecimento profundo da obra camiliana, bem como um trabalho de pesquisa esforçado, resulta difícil e enfadonha a leitura d'*O Romance do Romancista*. Não se sente a evolução dramática do biografado ao longo da vida, a recriação de uma personalidade, a tensão de certos momentos da sua vida. Por um lado, a montagem de excertos de livros e documentos dispersa a atenção do leitor, solicitando-a constantemente para textos de teor muito diverso; de outro lado, as emissões textuais do narrador, de tão rarefeitas, não têm qualquer poder evocativo — que, a existir, é suscitado pelos textos do próprio Camilo, e não pela pena do biógrafo. Está-se, em suma, a ler excertos de Camilo, e não Alberto Pimentel — neste sentido, o título da obra pode ser lido literalmente como um genitivo subjetivo, desde que se entenda esta espécie de montagem como uma seleta camiliana.

Sete anos passados sobre a publicação d'*O Romance do Romancista* e da morte de Camilo Castelo Branco, Alberto Pimentel retomou o seu labor de biógrafo do escritor, encetando a

escrita d'*Os Amores de Camilo*: «Foi num dia límpido do inverno de 1897 que eu, passeando na alameda de S. Pedro de Alcântara, resolvi redigir definitivamente para o público estas memórias amorosas de Camilo» (Pimentel 1923b: 420). A nova biografia veio a lume em 1899.

Em boa hora tomou Pimentel esta resolução, pois muito tinha ficado por dizer no livro anterior. É aliás o próprio autor quem tal reconhece no prefácio: «Farei um livro que talvez eu só, por ter vivido largos anos na intimidade de Camilo, poderia fazer. Farei, finalmente, um livro que completará *O Romance do Romancista*» (*ibid.*: 18).

Acrescente-se que, quando decidiu lançar-se à nova empresa, Pimentel tinha atrás de si dois mortos: Camilo, mas também, e não menos importante para a escrita deste livro, Ana Plácido, falecida em 1895. A grande paixão do escritor, a mulher invisível d'*O Romance do Romancista*, é agora central. Desvelam-se finalmente as circunstâncias da relação entre Camilo e Ana Plácido, os episódios do processo judicial, as intimidades que Pimentel pôde presenciar.

A esta nova e original investida biográfica não será alheia a morte da pessoa que Pimentel quer tirar da sombra. Demais, da família direta de Camilo, restava apenas o filho Jorge, abstraído na sua loucura, e a filha de uma anterior relação, Bernardina Amélia, com quem Camilo mantinha relações afáveis mas distantes. Nuno, o único descendente direto que poderia interferir no seu trabalho, morrera em 1896. Quanto aos netos, numerosos, eram ainda crianças²².

Receio de profanação da intimidade e pudor de biógrafo da era pré-Strachey terão porventura tolhido o impulso biográfico de Pimentel no livro anterior, elidindo os amores de Camilo com Ana Plácido. São estes motivos suficientes, aliados a um título ousado, para Pimentel ter munido o novo livro com um prefácio, onde se defende invocando exemplos estrangeiros e nacionais, tanto de biógrafos afoitos, como de escritores que autobiografaram as suas paixões, não encontrando o prefaciador neste gesto senão proveito para o género biográfico e para a Literatura.

Em vez de meramente *registar*, como fizera em *O Romance do Romancista*, Alberto Pimentel propõe-se, desta vez, *revelar* — intuito que o aproxima consideravelmente dos objetivos da biografia moderna. Distantes ainda do anterior livro são a estrutura e o estilo d'*Os Amores de Camilo*. Evitando as transcrições de documentos e optando pela parcimónia na citação da obra camiliana, a narrativa torna-se mais fluida e articulada, submetida a uma dinâmica temporal que ampara e dá ritmo à leitura.

Não só com o tempo da narrativa (da história, como do discurso) se nota uma acrescida preocupação de Pimentel: importa-lhe também o tempo histórico, a contextualização de época de que carecia a biografia anterior, fundamental para bem compreender não só a dimensão do escândalo Camilo/Ana Plácido, como os últimos trinta anos de vida do escritor. Para transportar o leitor até à época, Pimentel encontra uma solução interessante: adota regularmente o ponto de vista do «bom burguês do Porto». A urbe nortenha tem sem dúvida um lugar essencial na vida de Camilo, e na formação do seu carácter. A cidade, de resto, é

²² Em 1901, Alberto Pimentel publicou *Os Netos de Camilo*, obra cujo único e confessado interesse foi o de tentar chamar a atenção do poder estatal para a família desvalida monetariamente após a morte de Jorge Castelo Branco, que recebia uma pensão do Estado português.

quase elevada ao estatuto de personagem, configurada na sinédoque do burguês portuense, identificada portanto com um grupo social específico. Manifestamente, o quotidiano do Porto romântico era bem diverso da vida da capital. José-Augusto França, em *O Romantismo em Portugal*, dedica-lhe um esclarecedor capítulo: «A vida monótona e igual do Porto era ritmada pelos mesmos hábitos ou virtudes burguesas: ganhava-se dinheiro, comia-se desalmadamente nos bailes, nos piqueniques — até no próprio teatro, para onde se levavam assados e caçarolas cheias de arroz no forno, para cear no recato dos camarotes... [...] Os bons burgueses [...] quando saíam a visitas ou em passeio, o veículo utilizado era o ‘carroção’, veículo arcaico e monumental, puxado por bois — mas podiam ver-se ainda nas antigas cadeirinhas transportadas por criados!» (França 1993: 309).

Esta imagem do Porto, provinciana e patriarcal — um tanto camiliana, de resto — corresponde àquela que Pimentel vai dando ao longo do livro. Sabe-se que as duas cidades portuguesas, já na época do romantismo, tinham um carácter bem diverso entre si. Tanto que chega a ser incompreensível para o biógrafo o motivo que terá levado os dois amantes perseguidos de volta à cidade hostil, uma vez que em Lisboa, sociedade mais aberta, eram bem recebidos e Camilo tinha facilmente trabalho:

Camilo devia viver constrangido em Lisboa, porque sempre se dera mal aqui. D. Ana Plácido era portuense e naquele tempo os portuenses dificilmente se aclimatavam fora do Porto. Não sei se estas razões bastarão para explicar o facto de voltarem ambos ao Porto, donde haviam fugido; mas poderá acrescentar-se uma terceira razão, a atração misteriosa que o lugar do delito exerce sobre os delinquentes. (Pimentel 1923b: 268-269)

Como se nota deste excerto, a voz do narrador é muito mais límpida e atrevida do que no livro anterior. O biógrafo intervém, conjetura, admite a dúvida. Quanto ao teor das suas suposições, deixo de lado a terceira hipótese que põe, aliás algo cómica pela forma como é expressa, e concentro-me na tentativa inovadora de compreensão do carácter do biografado e de Ana Augusta a uma luz diferente que não a dos documentos ou da obra literária de Camilo. Logo no início do livro, descreve-se o Porto romântico e a fama duvidosa que antecedeu a chegada de Camilo à cidade:

O bom burguês do Porto conhecia-lhe a vida por alto.

Supunha-o natural de Vila Real e Trás-os-Montes, terra afamada de morgados destemidos e caceteiros audazes. [...]

Ouvia dizer de Camilo que ele tinha casado com uma camponesa de Friúme, em Ribeira de Pena, e que mais tarde estivera na cadeia da Relação por ter fugido com uma menina de Vila Real; que sendo estudante no Porto, era um demónio folião que trepava para o telhado a tocar viola às vizinhas, desorientando meninas honestas na rua escura e dos Pelames, e inventava farsadas com os condiscípulos para incomodar as autoridades. (*ibid.*: 28)

Eis um exemplo da intervenção da personagem cidade-do-Porto/burguês portuense que referi. O biógrafo recorre várias vezes a este tipo de focalização, não isenta de ironia. Sendo de difícil classificação como uma típica biografia «vida e época», *Os Amores de Camilo* socorre-se da análise sociológica quando ela se revela necessária ao entendimento do meio portuense e dos tipos femininos que nele evoluíam, que são o seu tema central neste livro:

Naquele tempo, a mulher da «cidade invicta» podia dividir-se em três categorias: a senhora, a *grisette* e a lavradeira.

Fora destas três classes havia o suprimento anual das morgadas do Douro, que, na época dos banhos, corriam à Foz.

Individualizemos.

A «senhora» vivia em casa, rezando ainda pela cartilha romana do — *domum mansit, la-nam fecit* — permitindo-se a intervalos o gozo intelectual de ler e escrever, sob condição de que ocultaria quanto possível as suas prendas literárias. (*ibid.*: 173)

A ironia é óbvia, e de índole algo camiliana. O estilo de Pimentel, de resto, acompanha bem o assunto: apesar de se declarar no prefácio um imitador de Camilo nos seus arroubos literários de juventude, o biógrafo não escapa, ainda aqui, ao seu primeiro mestre — tendência subtil e pouco censurável, já que contribui para tornar mais saborosa a leitura a todo aquele que mergulhar na biografia, e que será certamente um amante ou um curioso da obra camiliana. O estilo que se admira é contagiante. E mais ainda numa relação biográfica, em que um indivíduo tenta penetrar ou assimilar outro: o contágio, a imitação, fazem parte da experiência íntima do biógrafo (Madelénat 1984: 93).

O livro é estruturado em duas partes: «O homem fatal» e «A mulher fatal». Os amores de Camilo surgem assim marcados pelo ferrete do destino. Na primeira parte, é Camilo o agente; na segunda, Ana Plácido. A tipificação da amante de Camilo como «mulher fatal» foi certamente retirada por Pimentel da obra de Camilo, ou do livro por ela escrito na prisão, *Luz Coadá por Ferros*, onde se pode ler: «Eu sou uma mulher fatal. Por toda a parte tenho acendido impressões fortes, dedicações grandes, mas de repente quebro umas, outras despedaçam-se contra o meu sestro maldito» (Pimentel 1823b: 337).

Quanto à primeira parte do livro, além das paixões rústicas e do *flirt* com Maria Browne²³ com quem teria trocado poemas publicados nos jornais, já mencionados anteriormente, Pimentel

23 A identificação de Maria Browne como a «dama de posição social que sucedeu no coração de Camilo à modesta e dedicada provinciana de Vila Real» só ocorreria na 2.^a edição d'*O Romance do Romancista*, após António Cabral, em *Camilo de Perfil*, ter apontado as relações entre os dois escritores como o motivo de um duelo entre Camilo e o filho Ricardo de Clamouse Browne. Ainda assim, Pimentel alude à aristocrata portuense de forma ínvia, como «a senhora a quem, em 1849, Camilo dedicou *O Marquês de Torres Novas*» (Pimentel 1923a: 113). Ao leitor da biografia é necessária a consulta da obra de Camilo na edição referida, uma vez que na seguinte foi a dedicatória expurgada. Também Paulo Osório, nas duas edições da sua biografia (1908 e 1920) refere apenas a rival de Patrícia Emília como «uma senhora da melhor sociedade portuense» (Osório 1920: 109).

discorre sobre outros dois casos: a freira Isabel Cândida [Vaz Mourão] e uma anónima costureira do Candal cuja existência lhe foi revelada por José Gomes Monteiro, prestigiado erudito portuense ligado à editora Viúva Moré, que lhe garantira ser o romance *Onde Está a Felicidade?*, de 1856, inspirado nesta relação. Esta nova personagem na vida de Camilo nasce apenas do testemunho repetido de J. G. Monteiro, uma vez que Pimentel, como ele próprio admite, nada investigou a partir dela (*ibid.*: 180-181). Apesar disso, o simples testemunho contribuiu para alicerçar em Pimentel a convicção de que existia uma relação linear entre a vida e a obra e Camilo, e por conseguinte era possível encontrar na ficção camiliana a história de vida. E conclui, lapidar:

Foi o amor que marcou as principais datas na evolução literária do grande romancista. A cada paixão mais intensa corresponde um progresso mais acentuado. Patrícia Emília inspira o *Agostinho de Ceuta*; a costureira do Candal inspirara um romance que Alexandre Herculano considerou como a verdadeira revelação do talento de Camilo. (*ibid.*: 181)

Ora, apesar de Pimentel apresentar Camilo como um amoroso inconstante — e fatal —, não consegue atribuir-lhe tantos casos como os livros marcantes que escreveu. Por outro lado, e relembrando os dois períodos que achou na obra de Camilo explanados n'O *Romance do Romancista*, sobriariam amores pouco produtivos do ponto de vista da evolução literária. A afirmação transcrita não é mais, pois, do que uma avaliação da perspetiva amorosa que adotou para esta nova biografia. Estranho é, porém, que não relate o caso Fanny Owen, apenas aflorado a partir da narrativa de Vieira de Castro (*ibid.*: 211-212). Já no seu livro anterior fora parco em informação. Ora, a história tinha corrido o Porto, era do conhecimento geral. Todavia, apesar de os protagonistas estarem mortos, persistem a ocultação e o não-dito.

Mas é sob o signo de Ana Plácido que se escreve grande parte desta segunda biografia. Tal como fizera no livro anterior, muitos *factos* biográficos são deduzidos da obra literária de Camilo. O princípio mantém-se:

Nos livros do grande escritor, o que não é propriamente autobiografia, são memórias disfarçadas de personagens e lugares que ele mesmo tratara e conhecera. Nos seus romances amontoam-se recordações pessoais fragmentadas e repartidas por diversos episódios, através dos quais o romancista aparece sempre. (*ibid.*: 42)

É, pois, tarefa do biógrafo Alberto Pimentel reunir estes fragmentos e com eles reconstruir uma totalidade a que chama a biografia de Camilo. Porém surge agora uma forma nova de tratar este material, que não se limita à transcrição. Opta desta vez por integrar este tipo de informação na sua narrativa, numa espécie de paráfrase reconstitutiva e criativa. Assim, da excessiva preocupação em apresentar documentos e transcrever textos na primeira biografia, o que tornava a leitura agreste, passa-se agora a um certo resvalamento para o romance que, se bem que episódico, pode suscitar no leitor algum descrédito. Torna-se óbvio que, ao narrar acontecimentos que não pode ter presenciado, o biógrafo reconstrói de forma especulativa as minudências da vida de Camilo.

É o caso do primeiro encontro entre os dois futuros amantes no baile de 1848, na Assembleia Portuense, reconstituído de forma ficcional a partir dos livros *Anos de Prosa* e *Cenas Inocentes da Comédia Humana*. A cena do baile é narrada como se fosse um romance: Pimentel começa por dar o ambiente de um baile portuense; expõe depois o conceito que de tal ocorrência tinha o bom burguês — detestando os bailes e as suas liberdades perniciosas à tranquilidade doméstica, suportava-os por querer acima de tudo «nobilitar-se» (*ibid.*: 226). Após este prólogo, Pimentel inventa: personagens, situações, diálogos, trocas de olhares. Em conversa com José Augusto da Silveira Pinto, terá então Camilo indicado a mulher vestida de branco que acabava de o fascinar como «a sua mulher fatal». Este diálogo parece ter sido ficcionado pelo biógrafo baseando-se no texto «O tormento da memória» (*Cenas Inocentes da Comédia Humana*). Não foi certamente relatado por Silveira Pinto, falecido tragicamente quatro anos depois, data em que Pimentel era ainda criança. Terá sido o próprio Camilo quem lho repetiu, muitos anos mais tarde? Se o fez, seria difícil reproduzir as réplicas com tanta minúcia. Contudo, Pimentel nada nos diz sobre as suas fontes, orais ou escritas.

A ficcionalização do famigerado baile prende-se com a sua centralidade na arquitetura da biografia e na definição dos dois amantes como seres dominados pela fatalidade, (mal)fadados um para o outro. Não só Ana Plácido, como Camilo, parecem não poder escapar ao estereótipo romântico, que se revela primariamente no retrato físico que o biógrafo traça de cada um deles: «Foi, pois, nessa ‘noite fatídica’ do baile da Assembleia Portuense que a lenda do ‘homem fatal’, feio e irresistível, varioloso e sedutor, se quebrou sob o olhar magnético de D. Ana Plácido, como o roble da floresta estala despedaçado por vendaval tempestuoso» (*ibid.*: 247).

De Ana Plácido, com quem Pimentel privou tardiamente, dá-nos o biógrafo um longo e favorável retrato de três páginas, entrecortado com versos de Camilo e citações da sua prosa — está, pois, seguro de que é ela a Raquel de *Anos de Prosa*, a mulher sem nome a quem o narrador se dirige em «O tormento da memória», a Adriana de *No Bom Jesus do Monte*²⁴. Serve-se Pimentel dos traços físicos destas personagens, provavelmente de fotografias da juventude e da própria memória para compor o retrato final, que transcrevo, e vem precedido de um aviso ao leitor de que o burguês do Porto gostava de mulheres fartas e de contornos redondos (Pimentel 1923: 248):

D. Ana Plácido tinha um busto escultural, que parecia talhado em mármore de Carrara. A curva dos ombros era geometricamente perfeita, os braços *potelés*, como se Rubens, o pintor da carne, os houvesse desenhado. No rosto oval, havia firmeza de linhas e segurança de expressão fisionómica. A fronte era alta, espaçosa. [...]

A boca suave e breve; os dentes de uma alvura de jaspe esmaltado; os olhos fulgurantes e negros como o cabelo; as sobrancelhas intensas lembravam dois sulcos de carvão nitente.

²⁴ Também o biógrafo Alexandre Cabral designa o criptónimo Raquel como o mais usado por Camilo para encontrar o nome de Ana Plácido nos versos que lhe dedicava (Cabral, Al. 1989: 550).

[...]

A viveza do olhar quebrava-se docemente nas «franças sedosas e longas das pálpebras».

[...]

Desta sólida beleza, como a das mulheres da Grécia, conservaram-se até à velhice irrecusáveis vestígios; perdido o frescor da mocidade, ficou a correção das linhas, a pureza das feições, a majestade graciosa do porte.

Quem a contemplasse quando próxima dos sessenta anos, compreendia e absolvía a paixão de Camilo. (*ibid.*: 248-250)

Nesta primeira descrição onde sobressai a carnalidade de uma mulher rubeniana, insinua-se já a personalidade forte e um temperamento voluntarioso revelados no decorrer da biografia. Ana Plácido foi certamente uma mulher poderosa. O fascínio que exerceu sobre Alberto Pimentel lê-se nas entrelinhas d'*Os Amores de Camilo*. Sobretudo, e mais importante, a empatia do biógrafo por esta personagem secundária na biografia do escritor manifesta-se num olhar divergente sobre o próprio biografado, em relação ao livro anterior: a tendência desculpabilizante atenua-se grandemente. Desviando o seu olhar da figura de Camilo para a de Ana Plácido, o biógrafo ganha distância em relação à personagem central e consequentemente uma nova percepção dela. Pimentel parece ter intuído que é tarefa do biógrafo compreender também as vidas secundárias entrelaçadas na do biografado, como bem explica Catherine Peters no ensaio justamente intitulado «Secondary Lives»: «Both reader and writer need to be aware that this concentration on one life, to which all others must become secondary, distorts both the historical record, and, perhaps even more importantly, the central figure itself» (Peters 2000: 46).

Para podermos avaliar a dimensão da empresa que tomou em mãos, ao adotar a perspetiva de Ana Plácido sobre certos traços do seu biografado, não podemos esquecer que Pimentel viveu no século XIX português: tratava-se de, sendo homem, compreender o estatuto da mulher burguesa oitocentista e portuense. A forte personalidade da «mulher fatal» terá porventura influenciado o biógrafo, ao decidir retomar a escrita da vida de Camilo: algo ficara por dizer, e era a ela, deixada anteriormente na sombra, que competia agora iluminar zonas do carácter do biografado. Deste modo, em vez de uma «alma superior», temos um Camilo mais humano: sempre torturado pelo demónio da indecisão, errando sem descanso pelo Norte, em paranoia persecutória, antes de decidir, à beira da exaustão moral e física, entregar-se na Relação (Pimentel 1923b: 281-290); saturado da conjugalidade, mas ciumento de Ana Plácido (*ibid.*: 335-340); doente caprichoso e irritável. Por vezes, Pimentel compreende Ana Plácido contra Camilo — assim acontece quando relata um episódio que parece ter sido testemunhado pelo próprio biógrafo, onde salienta a paciência infinita de Ana Plácido como enfermeira de um Camilo «em período agudo de fobias e vesânicas» (*ibid.*: 363).

A esta nova e arrojada luz sobre o carácter de Camilo Castelo Branco não é provavelmente alheio o trabalho do filho de Alberto Pimentel, seu homónimo, que defendeu perante a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, em 1898, uma tese intitulada *Nosografia de Camilo Castelo Branco*,

publicada nesse mesmo ano. No prefácio, aliás, paralelamente à apologia da biografia amorosa de Camilo, Pimentel Filho defende a «biografia patológica»: «No momento atual, a psiquiatria fornece elementos preciosos, que não é lícito recusar, para a biografia e a crítica dos homens ilustres. Hoje a história literária apoia-se basilarmente na medicina; o estudo de Sousa Martins sobre Antero de Quental é um itinerário pautado pelos modelos dos grandes psiquiatras estrangeiros, Schüle, Magnan e Crafft-Ebing» (*ibid.*: 16).

O perfil «nosológico» de Camilo é traçado sumariamente neste prefácio: atormentado pela ação do tempo, exagerava a velhice; era catastrofista e nevropata «por hereditariedade mórbida» (*ibid.*: 14):

Em Camilo recaíram por herança nosológica os síndromas da degenerescência e, talvez por atavismo, o talento, como se a natureza quisesse preencher a lacuna intelectual que se dera nos dois imediatos ascendentes. Por isso o seu espírito ardeu em fulgurações geniais, e atingiu a culminância mental em que já Aristóteles via o engenho e a loucura. Padeceu as vesânicas e fobias dos degenerados. O horror das multidões (*antropofobia*) levou-a a isolar-se em S. Miguel de Seide, mas o terror de estar só (*monofobia*) arrastava-o a abandonar contrariado o seu ermitério para tentar viagens ao Porto, ao Bom Jesus, à Póvoa do Varzim, viagens com um longo programa e que duravam apenas dois ou três dias.

D. Ana contou-me uma vez que Camilo, mostrando-se desesperado de ouvir os *pinheiros gementes* de Seide, quisera partir para a Póvoa. Carregaram-se as bagagens num carro de bois, que partiu quase ao mesmo tempo que Camilo. D. Ana Plácido devia demorar-se ainda alguns dias em Seide para liquidar uns negócios de lavoira. Pois bem, a meio caminho da Póvoa, D. Ana encontrou o carro que, por ordem de Camilo, voltava com as bagagens. (*ibid.*:15-16)

A associação entre patologia mental e arte é, sabe-se, um mito antigo. Já no livro anterior, o biógrafo tinha brevemente abordado a necessidade de entender os últimos anos de Camilo «à luz da psicologia mórbida» (Pimentel 1923a: 278). No trabalho do filho, Alberto Pimentel encontra agora as bases científicas, demais ao gosto do século, para nomear certos traços de carácter e atitudes de Camilo que ele próprio tivera oportunidade de presenciar. Assim se explica que o biografado possa apresentar simultaneamente sintomas de uma certa patologia e do seu contrário — monofobia e antropofobia. O uso do jargão, porém, em nada esclarece o leitor sobre esta inquietação de Camilo, que parece ter marcado toda a sua vida e não apenas os anos de Seide. Este tipo de considerações, aliás, é remetido para o prefácio e não se constitui em perspectiva sistemática. Pimentel não se alonga sobre o que chama a «organização nevropata» de origem hereditária (1923b: 332).

Mais interessante e esclarecedor é o testemunho empírico do biógrafo, que privou com Camilo e Ana Plácido nas duas últimas décadas das suas vidas. É raro Pimentel contar episódios ou conversas na primeira pessoa, como a reproduzida atrás, preferindo fornecer de forma

impessoal a informação que se nota provir da sua observação particular, que prima pela argúcia, como é exemplo o excerto que se segue:

Se alguma visita entrava na casa de Seide, e se essa visita era a de um homem de letras, o que de tempos a tempos acontecia, estabelecia-se entre os dois espíritos, de Camilo e Ana Plácido, um traço de união que, por intermédio do recém-chegado, os atraía aos mesmos assuntos literários, ao elogio dos mesmos livros, à predileção dos mesmos autores, e conhecia-se então que, quaisquer que fossem as asperezas da sua vida íntima, aquelas duas almas haviam nascido uma para a outra e estavam solidariamente ligadas por uma consubstanciação indestrutível.

De repente, D. Ana Plácido, abandonando a conversação literária, retirava-se da sala para ir curar dos seus deveres de dona de casa, ver se as frutas já estavam na mesa, se os criados tinham ido buscar o vinho à adega, se o jantar ainda se demoraria muito.

Nunca esta senhora, que conhecia as obras mais transcendentais da literatura antiga e moderna, perdeu o carácter de uma cuidadosa *femme d'intérieur* e de uma solícita *ménagère*. Nunca jamais, nem ainda no tempo em que viveu rodeada por maior número de escritores, se entregou ao ridículo de parecer uma *bas-bleu*, ao contrário de outras que conheci depois em Lisboa, e que valiam muito menos.

Convivia tanto com a gente rústica de Seide, que chegou, involuntariamente, a assimilar o *patois* minhoto, convertido, dentro de alguns anos, em hábito inveterado. (*ibid.*: 397-398)

Não foi certamente no convívio de Seide que Pimentel conseguiu a reconstituição minuciosa dos episódios que antecederam a prisão de Camilo e de Ana Plácido, designadamente a errância de Camilo por terras nortenhas antes de se entregar à justiça, retirada das *Memórias do Cárcere*, como o biógrafo vai indicando em nota. O capítulo onde tais passos são relatados, «O artigo 401», e o capítulo «Anos de prosa», que narra a vida de Camilo e Ana após o julgamento, são as efetivas inovações, em termos de conteúdo, relativamente à biografia anterior. O capítulo que os entremeia, pelo contrário, nada traz de novo: é a vida na cadeia, reconstituída a partir dos escritos de ambos. Note-se, no entanto, que Pimentel mais uma vez homenageia a amante de Camilo, ao dar a este capítulo o título «Luz coada por ferros».

Ana Plácido, repete Pimentel nas várias biografias, era senhora de uma «memória assombrosa», ao contrário de Camilo, que recorria a Ana nas suas pesquisas livrescas (*ibid.*: 343). Tornou-se assim a sua imprescindível companheira intelectual, mesmo quando a relação, como nos explica Pimentel, mostrou sinais de se deteriorar. De facto, muito cedo, segundo o biógrafo, notou Ana Plácido o esfriamento da paixão de Camilo: «entre os dois viera entrincheirar-se a fadiga do passado, chame-se remorso, arrependimento, saciedade, fastio, o que quer que seja» (*ibid.*: 335). Tudo se domesticara e perdera o fulgor: «A 'Raquel' vestida de branco, do baile da Assembleia, tinha cristalizado naquela espécie de morgada de Famalicão, que sabia o preço do vinho e dos feijões, as histórias dos vizinhos, e que tinha lido toda a biblioteca de Camilo» (*ibid.*: 345).

Estas linhas ressumam um quadro vivido pelo próprio biógrafo. Perdida a graça, Ana tinha caído na desgraça e no prosaísmo — mas ainda aqui, neste amor extinto e domesticado que Pimentel soube perceber, se revela a fatalidade destes dois seres, por ela acorrentados um ao outro.

Note-se que, apesar do seu fascínio por Ana Plácido, Pimentel não se furta ao retrato desvantajoso da amiga. Camilo, pelo seu lado, neste novo livro, surge humanizado, por vezes posto em causa, mais próximo do leitor. Estando ambos mortos, tal como o filho Nuno, o único (e provável) membro da família que podia rebater o livro ou inspirar no biógrafo uma autocensura que o levasse a ocultar ou a amenizar factos e situações, Pimentel tinha finalmente a liberdade de dizer o que permanecera oculto — as tais revelações que Ana Plácido tanto temia, que a levaram a perguntar a Freitas Fortuna dos seus direitos, como viúva, a embargar a publicação do primeiro livro.

A vontade de concretização de uma biografia de Ana Plácido está nas entrelinhas deste livro. Sob o título *Memórias do Tempo de Camilo. A. A.*, aparecido em 1913 (catorze anos após o anterior), Alberto Pimentel leva a cabo essa empresa. As iniciais A. A. (o subtítulo é pertinente) pertencem obviamente a Ana Plácido, que em 1860, o ano da sua prisão, assim assinara o texto «Martírios obscuros» na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*²⁵.

Evitando a palavra biografia, Pimentel prefere chamar ao novo trabalho um «esboço literário da protagonista de um drama passionai» (Pimentel 1913: 51). Com alguma pertinência ilude Pimentel a palavra biografia, mesmo que a designação descritiva que forja não prime pela exatidão. De facto, trata-se de um livro híbrido, onde as memórias próprias, anunciadas no título, se misturam com um esboço de biografia de Ana Plácido. A vida da amante de Camilo, contudo, é sempre contada em função do escritor, portanto uma personagem secundária, nada se sabendo sobre a sua infância, ou sobre a sua vida anterior à data em que geralmente é associada a Camilo — apenas, e significativamente, são mencionados a sua educação literária e o gosto precoce pela leitura de poesia, atributos que nela funcionam como uma espécie de predestinação (*ibid.*: 39). Para o final do livro são reservados alguns documentos a ela relativos — certidão de nascimento, casamento e óbito, testamento e inventário dos bens do marido e uma carta de Camilo. Deste modo, detenho-me apenas na revelação de novos dados ou na leitura inovadora de lances da vida de Camilo mencionados anteriormente pelo biógrafo.

Devo ressaltar previamente que não é pretensão de Pimentel alcandorar à glória literária a sua protagonista. Reconhece que «nesta infeliz senhora o talento era modesto e humilde, conforme ao seu carácter extremamente bondoso e ameno. Jamais deixou de ser a *femme d'intérieur* para ser a *femme savante*» (*ibid.*: 217). A obra de Ana Plácido serve a Pimentel para lhe seguir os traços de vida, uma vez que a considera estritamente autobiográfica, e por isso mesmo empobrecida: «na obra literária de Ana Plácido a sua galeria de personagens é estreita, o campo de observação pouco firme, a análise rápida e sempre mais ou menos eivada de vagas recordações de um insistente personalismo». Se bem que o livro de Ana Plácido não prime pela qualidade ou interesse literários,

²⁵ Já na revista *Atheneo*, de 1859, Ana Plácido assinara com as iniciais A. A. o texto «Meditações», que viria a ser incluído em *Luz Coada por Ferros*.

é curiosa a acusação de «personalismo» por parte de alguém como Pimentel, para quem era ponto assente ser a obra de Camilo fundamentalmente autobiográfica. Pimentel faz suas as palavras de Béranger, segundo o qual as mulheres, incapazes de invenção romanesca, estão limitadas a escrever autobiografia (*ibid.*: 62), estando reservado às versáteis no amor a produção de literatura mais variada — como George Sand, que aliás se travestia de homem. Ana apenas fumava charuto.

Sublinhando sempre a «grande distância literária» entre os dois (*ibid.*: 44), Camilo e Ana, Pimentel tem da estadia na cadeia de ambos uma conceção romântica: em Camilo — tese já desenvolvida em *O Romance do Romancista* —, o drama de amor e o ano na prisão ter-lhe-ão melhorado consideravelmente as qualidades de escritor (Pimentel 1923a: 218); Ana Plácido «deveu ao amargurado trânsito pela cadeia do Porto, as dolorosas crises morais ainda maiores que as de Camilo, a revelação das suas aptidões de escritora até então desconhecidas do público e que sem uma violenta tempestade teriam decerto estiolado na obscuridade tímidas e inconscientes» (Pimentel 1913: 215).

Ana Plácido fez 30 anos na prisão. Estava no auge: era a mulher adúltera detestada pela boa sociedade, mas admirada como rebelde pelos literatos e boémios das tertúlias portuenses, cujas imaginações incendiava, e que viam no adultério cometido «um protesto revolucionário contra a plutocracia matrimonial do burguês» (*ibid.*: 68). Pimentel, no entanto, ao descrevê-la neste livro, tenta subtraí-la ao estereótipo em que a sua imagem se tinha cristalizado com o passar dos anos:

Ela não era a mulher incuravelmente romântica, de que tantos exemplares abundam em quase todas as novelas do seu tempo... e do nosso.

Também não era a mulher masculinizada pelo talento literário como George Sand ou, ainda como George Sand, fragilmente acessível ao contacto dos homens.

Ana Augusta foi na escultura do seu busto e na ténpera do seu espírito — a mulher forte. Tão forte como bela e inteligente.

Da autora de Lélia apenas teve um defeito: o vício de fumar. (*ibid.*: 38-39)

Este vício de Ana Plácido preocupou mais do que um biógrafo ou candidato a biógrafo²⁶. Veloso de Araújo, no livro *Camilo em São Miguel de Seide*, afirma que fumar é a «última degradação a que pode chegar uma mulher no conceito dos povos do campo» (Veloso 1925: 32). Segundo os biógrafos Aquilino Ribeiro e Teixeira de Pascoas, também na cidade o hábito de Ana Plácido incomodava, e era visto como uma provocação.

O desenho de uma mulher de forte personalidade e independência, que já vinha sendo traçado em *Os Amores de Camilo*, surge agora mais nítido. Parece não ter sido Camilo o primeiro

²⁶ Ricardo Jorge, na sua narração do conturbado casamento de Ana Plácido e Camilo, retrata os noivos no sofá, «ambos de charuto ao canto da boca» (Jorge [1968]: 143). Neste mesmo capítulo das suas memórias, refuta a tese de Alberto Pimentel, que será a de todos os biógrafos sem exceção, de que a relação entre os dois esfriou com o tempo e a conjugalidade a que se viram condenados, chegando à repulsa: «Não; através das impaciências e arrebatamentos de Camilo, filhos da sua sensibilidade, exaltada por temperamento e padecimento, e das suas aberrações imaginárias, o afeto pela Aninhas nunca morreu» (*ibid.*: 144).

caso extraconjugal de Ana Plácido — dado que, aliás, contribui para abalar a imagem de pureza e santidade que Vieira de Castro pretendia inculcar. No livro anterior, Pimentel fora nebuloso sobre tal assunto. Em *Memórias do Tempo de Camilo*, lê-se:

Havia na alma de Ana Plácido um profundo vácuo de sentimento, no seu espírito uma abrasadora sede de ideal, que um homem vulgar não lograria preencher de sonho e de encanto. Por isso a primeira tentativa de libertação passou rapidamente sem atingir a loucura e a catástrofe.

Camilo, sim, era o homem predestinado pelo prestígio do talento, pela celebridade ruidosa, para arrastá-la ao abismo, à perdição. (*ibid.*: 63)

Note-se, contudo, que o caso amoroso de Ana Plácido anterior a Camilo é apresentado como um devaneio, próprio de quem tinha casado sem amor. Na lógica da sua perspetiva biográfica, Pimentel faz prevalecer o mito romântico do encontro fatal entre duas almas gémeas.

Muito provavelmente, era António Ferreira Quiques, amigo de Camilo, o homem sugerido, com quem Ana teria mantido um caso amoroso (Cabral, Al. 1989: 546-547). Pimentel, todavia, nada certifica: remete, em nota de rodapé para a correspondência entre Vieira de Castro e Camilo e para *Os Amores de Camilo*, onde igualmente se demitira do papel de biógrafo, preferindo a insinuação ambígua através da transcrição de escritos camilianos. Confia novamente ao leitor a tarefa que seria sua: a pesquisa e a reconstituição do episódio.

Se Quiques foi ou não amante de Ana Plácido parece ser menos importante para o biógrafo do que o ciúme descontrolado que este homem suscitou em Camilo. No livro anterior de Pimentel, as crises de ciúme que iam atormentando o biografado eram apenas mencionadas. Ousa agora Pimentel nomear outro alvo do escritor: era Júlio César Machado, seu amigo desde o início dos anos 50, prefaciador de *Luz Coada por Ferros*. O biógrafo, porém, como é seu hábito, ressalva a atitude de Camilo — as crises passavam-se entreportas, e era Ana Augusta a única a suportá-las: «Mas o próprio Camilo reconhecia, a breve trecho, a inanidade das suas suspeitas e recriminações. Assim foi que, duvidando de Ana Plácido, acusando-a muitas vezes, nunca a repeliu de si, nem ofendeu nenhum dos amigos que o rodeavam, especialmente Júlio César Machado» (Pimentel 1913: 110).

Apesar de certo tom encomiástico, que reservou para o último capítulo, «Morte redentora», o biógrafo não deixa de frisar novamente o progressivo descuido de Ana Plácido com a aparência — passou a vestir-se de «chita vulgar» —, que interpreta neste livro amavelmente como uma «expição do adultério» (*ibid.*: 61). Já a sua completa ruralização, patente na adoção da pronúncia minhota, confessa o biógrafo nunca a ter conseguido compreender, provavelmente por significar para ele uma descida na escala social:

Quando pela última vez Ana Plácido veio a Lisboa, fez-me pena ouvi-la falar com uma pronúncia cerradamente minhota, como o poderia fazer uma vulgar *biscondessa* de riba-Vizela ou de riba d'Ave.

Isto me penalizou quase tanto como os vestígios cruéis da velhice, os vincos da fadiga física e moral, o gravame dos anos e dos trabalhos. (*ibid.*: 233)

Diferentemente de Ana Plácido, «Camilo conservou a exterioridade *surannée* de janota romântico até que a cegueira o insulou do mundo» (*ibid.*: 61). Já em livro anterior Pimentel escrevera um breve e ilustrativo parágrafo (mais uma vez, tudo o indica, fruto do seu testemunho) sobre a aparência de Camilo:

Mas no meio de todos os seus desgostos e tormentos, na solidão angustiosa de Seide, Camilo conservou sempre alguns dos hábitos mundanos da sua mocidade: jamais deixara de trazer na algibeira o pequeno pente com que amaciava o bigode, um limpa-unhas e um apertador para luvas.

Estes três objetos constituíam o epitáfio ambulante da sua antiga mundanidade. (Pimentel 1923b: 411)

O contraste exorbita: ainda que serôdio (em 1887, Camilo apareceu em Lisboa com a sua velha capa à espanhola dos tempos românticos) o dandismo de Camilo é o seu heroísmo na decadência — uma teimosia revoltada contra o isolamento a que se vê forçado. Em Ana Plácido não há heroísmo, mas sacrifício, penitência, aviltamento da sua condição de mulher burguesa — pois foi a sua própria classe, a burguesia, quem a condenou. Ruralização e dessexualização: nestes dois processos parece resumir-se o drama tardio da amante de Camilo, que o biógrafo testemunhou com desilusão e pena (Pimentel 1913: 232-233).

O esmorecimento da relação amorosa de Camilo e Ana volta a ser objeto de análise neste livro. Novos dados se insinuam, mas sempre em tom ambíguo e pouco explícito: alude o biógrafo às infidelidades de Camilo, mas fá-lo veladamente, estabelecendo uma comparação com a intriga de *Adolphe*, novela de 1816 escrita por Benjamin Constant. *Adolphe* conta a história dos amores entre o personagem que dá o título à novela e Ellénore, amante de um homem rico mais velho, de quem tem dois filhos. O desejo de Adolphe, atizado pela dificuldade em seduzir Ellénore, esmorece quando ela cede e se apaixona — há algo de D. Juan nesta personagem, pois o que lhe interessa, mais do que a mulher, é o ato da conquista. É, no entanto, um D. Juan culposo: quer romper, mas não tem coragem, consumido pela má consciência. Sente-se irremediavelmente preso, subjugado. Pimentel viu no paralelo com a novela uma forma hábil de expor a relação de Camilo com Ana sem efetivamente o fazer, não revelando nomes, datas ou situações:

O romance vivido por Camilo só deixa de parecer-se com o que Benjamin Constant escreveu em Leonor não ter sido casada e em ter morrido primeiro que o atormentado Adolfo. No mais é igual. Camilo e Ana Plácido não podiam separar-se como inimigos nem ser felizes um com o outro.

Precisarei contar por miúdo o enredo de *Adolphe*, depois do que fica dito? Decerto que não, tanto mais que esta pequena obra-prima tem curso entre todos os nossos patrícios cultos. (*ibid.*: 207-208)

Parece óbvio que Pimentel sabia mais do que aquilo que quis insinuar. Mas esta é a barreira com que todo o biógrafo se confronta: seleccionar o material de que dispõe em função do conceito de intrusão na privacidade, o seu, e o da sua época — se não quiser entrar em rutura com a tradição, como Lytton Strachey ousou fazer, poucos anos mais tarde, em 1918²⁷. Pimentel, porém, escrevia em Portugal, no início da segunda década do século xx, num país onde não havia tradição de biografia. E estava, apesar de tudo, a escrever sobre dois amigos mortos, sobre aquele escritor que ele procurava com o olhar deslumbrado dos doze anos, nas janelas da cadeia de Relação.

Se em 1913 as putativas infidelidades de Camilo a Ana Plácido foram omitidas, já o mesmo não aconteceu com a confissão *in articulo mortis* de Manuel Pinheiro Alves. Nos seus livros, Pimentel tinha apresentado invariavelmente o marido burguês de Ana como uma vítima do seu amor pela esposa. Em *Memórias do Tempo de Camilo*, argumenta mesmo que foi a opinião pública, *os da sua classe*, que o forçou a ir para os tribunais, amargurado e confundido: «Manuel Pinheiro Alves era uma exceção entre a sua classe, um fraco por amor» (*ibid.*: 33). No entanto, apesar de adorar a esposa, e talvez mesmo inspirado por esse sentimento, nunca lhe terá perdoado a traição — haveria, como era usual, questões de honra a que não se podia eximir. Conta então Pimentel que, à beira da morte, em Famalicão, Pinheiro Alves chamou um padre, que se negou a confessá-lo perante esta recusa de perdão. Morreu, pois, sem os últimos sacramentos, num final aterrador e de grande impacto dramático (*ibid.*: 36-37).

Como penetrou Pimentel no segredo da confissão, esse segredo, entre todos, o mais escondido e respeitado? Para caucionar tal intrusão, foi necessária a nota de rodapé, onde pode ler-se: «Comunicação *fidedigna*, que recebi de um *respeitável* cavalheiro de Vila Nova de Famalicão, o sr. senador Sousa Fernandes» (*ibid.*: 37, itálicos meus).

Evidentemente que este dado novo foi demasiado atraente para o biógrafo dele prescindir, sobretudo se o relacionarmos com certa conversa tida por Pimentel com Camilo, em Lisboa, relatada em *Os Amores de Camilo*:

Duas vezes me contou, parecendo desejar que eu algum dia pusesse em evidência este facto, que na noite de 15 de julho de 1863, estando a ler recostado no leito, se sentira de repente asfixiado como se mão invisível e hercúlea quisesse estrangulá-lo.

Da primeira vez que me contou este incidente comentou-o dizendo:

²⁷ Sobre os limites éticos da biografia, Janet Malcolm propõe uma imagem extrema e provocatória: «A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhes são tomados e expostos à vista de todo mundo. Em seu trabalho, de facto, o biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto da sua pilhagem» (Malcolm 1995: 16).

— Há coincidências terríveis, correlações misteriosas no destino dos homens...
Da segunda vez já não precisou de comentar. (Pimentel 1923b: 333)

Manuel Pinheiro Alves morreu no dia 15 de julho de 1863. Repare-se, no entanto, na insistência de Camilo, que até ao biógrafo pareceu suspeita, em contar esta estranha história fatalista. Teremos aqui Camilo, mesmo que hipoteticamente mortificado pelo remorso, a mitificar a sua própria história de vida, destinando-a porventura à posteridade? Ou, mais modestamente, um Camilo personagem de si próprio, sempre tentado a misturar vida e ficção, verosimilhança e verdade — a trocar as categorias até ao paradoxo?

É neste livro que, finalmente, Pimentel faz a crítica ao de Vieira de Castro. Embora tivesse vindo a recorrer à biografia do seu antecessor para escrever as suas, Pimentel corrigira pontualmente o que lhe pareciam inexatidões, e pusera algumas reservas quanto à veracidade completa de certas situações. Noutros casos, provando confiança na versão do primeiro biógrafo, citara-o diretamente. Em *Os Amores de Camilo*, por exemplo, é pela pena de Vieira de Castro que o leitor se confronta com a tentativa de suicídio de Camilo, por volta de 1847, que iria ser objeto de polémica entre os biógrafos²⁸. Em *Memórias do Tempo de Camilo*, no entanto, trata com mais detença não tanto o livro como o próprio biógrafo, a cujo retrato e biografia dedica várias páginas. O motivo desta incursão na pessoa de Vieira de Castro é porventura a tentativa de dar a conhecer ao leitor de 1913 o escândalo que envolveu o livro e o seu autor, que era já «herói de lenda» antes de se tornar biógrafo de Camilo (Pimentel 1913: 75-78). Quanto à biografia, e designadamente no que toca à descrição da visita a Ana Plácido na cadeia, com todos os exageros e liberdades de linguagem que Vieira de Castro se permitira, Pimentel classifica-a como um imprudente livro «de escândalo», que «não foi útil a ninguém, nem a Camilo, nem a D. Ana, que não ficaram em melhor terreno, nem ao autor» pelo motivo de ter sido utilizado em tribunal (Pimentel 1913: 73-74). Já não há agora lugar a louvores à audácia e à amizade dedicada que, apesar de tudo, lhe reconhecera nas páginas d'*O Romance do Romancista*.

Sendo *Memórias do Tempo de Camilo* a terceira biografia (e quarto livro) que Alberto Pimentel publicou sobre o escritor, a sua obra camiliana fora alvo de críticas, questões e censuras. O biógrafo sentiu-se compelido à resposta, e aproveitou as páginas deste livro para o fazer. Esclarece primeiramente questões de certa leitora, para quem tinham ficado inexplicadas atitudes de Camilo e de Ana Plácido: «Por que não entrou ele na cadeia logo que a sua cúmplice foi presa?»; «Por que não se separariam de comum acordo o Camilo e a Plácido quando reconheceram que tudo estava acabado entre eles?». Pimentel foi argumentando como pôde, mas acaba por admitir, com a sua leitora, a existência de «problemas impenetráveis» na biografia de Camilo (*ibid.*: 136-137).

²⁸ Já começava a ser. Na 2.ª edição d'*Os Amores de Camilo*, Pimentel menciona a nova datação proposta entretanto por António Cabral em *Camilo Desconhecido*, de 1918.

A refutação de Pimentel, contudo, torna-se bem mais interessante quando abandona questões biográficas localizadas como as que esta leitora lhe põe, e se dedica a aspetos éticos e metodológicos da biografia enquanto género. É por este prisma que inaugura o penúltimo capítulo do livro, respondendo a «três pretextos malévolos» que lhe apontam (quem? não o diz) na sua aturada dedicação a Camilo. Graças a eles, podemos finalmente assistir ao biógrafo expondo pressupostos, método, motivação — se não teoria, pelo menos reflexão, ainda que rarefeita e a pedir desenvolvimento.

Foi Pimentel acusado de se servir da glória de Camilo para explorar o mercado literário. A tal responde que escreve em «homenagem», por «admiração» e «saudades», para prestar «enternecido culto, que nunca poderá ser excessivo, ao maior romancista que temos possuído; não divinizo falsamente um espírito vulgar, qualquer mediocridade lentejoulada» (*ibid.*: 189). É um biógrafo deslumbrado que se confessa nestas linhas, que declara sem pejo ser o seu biografado o maior romancista português. Teria talvez razão, mas competir-lhe-ia a ele proclamá-lo?

Quanto às intimidades que foi revelando, e que aparentemente incomodaram alguns, explica Pimentel:

Essas intimidades colhi-as nos próprios livros de Camilo e Ana Plácido, processo honesto que iniciei n’*O Romance do Romancista* e que outros escritores adotaram depois de mim, porque é certamente o mais seguro e mais fidedigno. Onde não transcrevi, documentei. Creio que não se pode exigir maior probidade profissional. (*ibid.*: 189-190)

Nada há de inovador nesta formulação do seu método, que tanta tinta faria correr na era do pós-positivismo. O que me parece realmente interessante nesta declaração é ela só ser válida relativamente a *O Romance do Romancista*. Com efeito, nos dois livros seguintes, torna-se óbvio que Pimentel recorreu a outra fonte, que foi a sua observação e convívio com o biografado e Ana Plácido, donde resultou alguma penetração perspicaz, ainda que sempre determinada pela amizade respeitosa, no carácter e nos hábitos de vida do casal. Pimentel, contudo, defende-se com o «processo honesto», remetendo para a voz autoral de Camilo e Ana a informação biográfica: não revelou, nem inventou — tudo estava já escrito.

Por último, e tendo sido acusado de fantasiar revelações, Pimentel argumenta com a ausência de contraditório: nunca as «revelações fantasiosas» foram derrubadas (*ibid.*: 190). Seria na verdade difícil contrapor factos a certas passagens d’*Os Amores de Camilo*: se a interpretação de factos pode ser discutível, já não há impugnação possível quando se entra no domínio da ficção. É o que sucede, por exemplo, com a cena do baile de 1848 onde Camilo e Ana se conheceram, extremamente romanceada através de diálogos e situações. A pergunta que se impõe a qualquer leitor será aquela que Eça de Queirós fez a Oliveira Martins a propósito de «certas minudências do detalhe plástico, como a notação dos gestos, etc.,» na *Vida de Nun’Álvares*: «Como sabes tu? [...] Estavas lá? Viste?» (Queirós 1983: 314). Similarmente, o leitor d’*Os Amores de Camilo* perguntar-se-á: como é que o biógrafo sabe isto tudo, e pôde fazer tal reprodução? À pergunta

seguir-se-á, naturalmente, a desconfiança. Ao entrar no domínio da ficção, Pimentel rompe abertamente com o pacto de verdade que existe entre biógrafo e leitor. Enquanto o ficcionista tem toda a liberdade para engendrar o seu texto, o biógrafo constrói a partir de material factual, ao qual não pode escapar. A «suspensão voluntária da descrença» definida por Coleridge, que permite ao leitor entregar-se à ficção, não existe na leitura de uma biografia. Poderia designar-se a relação contratual entre autor e leitor de biografias como uma *imposição implícita da crença*: o leitor espera de uma biografia a verdade sobre determinada pessoa que existiu realmente, que ela lhe dê um «Eu real» (cf. Kaplan 1986) e as texturas íntimas de uma personalidade.

Todavia, Pimentel parece não estar ciente dos seus deslizes ficcionais, pois afirma: «Contudo eu poderia haver tentado alguma vez iluminar pela idealização retrospectiva os acessórios da ação biográfica, sem desdouro para mim nem para a verdade histórica — unicamente para lhe dar mais colorido» (Pimentel 1913: 191). Reclama então em seu favor a conceção de História de Oliveira Martins, com o «poder de dramatização» que a singularizou e deu à narrativa factual um tom romanceado. Pimentel vê a tarefa do biógrafo essencialmente como a do historiador, que à aridez dos factos junta o sal da imaginação evocadora (*ibid.*). Consequentemente, no espaço de duas biografias, passou da exposição seca de documentos (*O Romance do Romancista*) para uma narrativa influenciada pelo estilo romanceado de Oliveira Martins, em *Os Amores de Camilo*. Supõe-se que para defender este último trabalho, transcreve então um parágrafo de «um livro rigorosamente científico» publicado em 1909, do historiador Gabriel Monod, que, curiosamente, poderia ser assinado por um biógrafo atual, se lermos «biografia» onde se escreve «história»:

não é indiferente que o historiador possua ao mesmo tempo que um espírito crítico penetrante, uma sensibilidade viva, uma forte imaginação e o dom do estilo. O historiador apenas terá cumprido metade da sua missão se unicamente houver reunido e coordenado os materiais que constituem a realidade histórica. Para fazer compreender esta realidade, é preciso que ele lhe dê vida. Para fazer reviver os homens, ressuscitar o passado, e é este o fim supremo da história, é necessário associar à ciência esse elemento pessoal que se encontra em todas as obras de arte. (*ibid.*: 192)

Como todas as teorizações, esta é uma abstração — e também um lugar-comum sobre biografia, uma espécie de receita em que se indicam os ingredientes mais óbvios. Toda a arte, ou técnica, reside na quantidade que se toma de cada um. Ora, ainda que o não assuma — e por esse motivo mesmo — a fronteira entre factos e ficção é por vezes, em *Os Amores de Camilo*, muito ténue, deixando o leitor sem indicações para distinguir o que aconteceu do que poderia ter acontecido.

E, no entanto, Pimentel possui a penetração, a capacidade de observação e a sensibilidade apurada; não lhe neguemos também o manejo do estilo e fluência de narração, sobretudo no segundo livro. Mas a tudo isto faltou o espírito crítico, que evitaria também a leitura abusivamente autobiográfica da obra de Camilo — procedimento que deve ser entendido no contexto de uma época em que o biografismo dominava. Por outro lado, sobrou-lhe imaginação — o seu

empolgamento e utilização inadequada conduzem invariavelmente à ficcionalização em biografia. Tal como o seguinte, que seria o seu último, *Memórias do Tempo de Camilo* é um livro menor no conjunto da obra camiliana de Pimentel.

Entre *Uma Visita ao Primeiro Romancista Português*, o primeiro livro dedicado a Camilo Castelo Branco, de feição memorialista, e *O Torturado de Seide: Camilo Castelo Branco*, o último, decorreram 37 anos, durante os quais Alberto Pimentel não cessou o seu labor camiliano: os livros iam-se completando sucessivamente, numa espécie de *work in progress* biográfico. O último foi publicado no final da vida deste prolixo biógrafo camiliano, no ano em que perfez 72 anos. Um longo percurso — desde que, criança de escola, passando ao largo da Cadeia da Relação, se deixou fascinar pelo homem que viria a ser seu duradouro objeto de estudo.

Contendo embora alguns elementos de cariz biográfico, *O Torturado de Seide* é dificilmente classificável como uma biografia. O livro é constituído por capítulos sem qualquer interligação. Abordam-se temas camilianos, uns sem qualquer interesse diretamente biográfico — um comentário a uma sátira de Camilo («*O Dropp*»), ou um texto sobre o projeto de erguer uma estátua ao escritor na Samardã («Camilo janota») —, outros com dados biográficos avulsos que poderão constituir fonte de uma biografia. É o caso do capítulo onde se faz a relação das casas onde o escritor viveu no Porto («Camilo tripeiro»); dos esclarecimentos sobre a sua nomeação para adido honorário à legação portuguesa no Rio de Janeiro («Ainda as ‘Cem Cartas’»); e, talvez o mais interessante porque baseado na experiência própria, o relato do convívio com Jorge («O filho mais velho de Camilo»²⁹).

Pimentel fornece ainda informação sobre a freira Isabel Cândida Vaz Mourão — a educadora da filha Bernardina Amélia, com quem Camilo teve amores —, transcrevendo cartas várias, sem estabelecer conexão narrativa. No mesmo capítulo («A freira de S. Bento... e de Camilo»), refere uma outra mulher, Isaura, atriz do Porto, mas confessa que não lhe seguiu a pista por julgar, enquanto biógrafo, indignos de menção os amores fugazes: «Só julgo dignas de figurarem na vida dos escritores aquelas mulheres a cuja memória eles deram relevo nas suas obras ou nas suas cartas, porque de algum modo atuaram no seu espírito, ainda quando lhes não inspirassem paixão nem desvairamento» (Pimentel 1921: 49). Como se pode verificar nestas linhas, o biógrafo continua fiel aos pressupostos que orientaram os seus livros anteriores. Igualmente permanece nele a tentação de ficcionar: todo o capítulo «Horas Alegres numa Casa Triste» é a narração da visita a Seide de Castilho, do filho Eugénio e de Tomás Ribeiro. Tomado por um furor ficcional, Pimentel inventa os diálogos à mesa, onde intervém mesmo Vieira de Castro que, por sinal, nem estava lá — segundo Veloso de Araújo e posteriormente Alexandre Cabral, Vieira de Castro chegou depois, embora o seu nome tivesse sido gravado na famosa pedra do jardim da casa a celebrar a visita (Araújo 1925: 221-225; Cabral, Al. 1989: 166). No restante do livro, apresentam-se curiosidades, dados marginais, textos memorialistas posteriores à morte de Camilo, e repete-se informação já

²⁹ Texto já publicado em *Através do Passado*, de 1888.

fornecida em livros anteriores. Tudo indica que este volume serviu a Pimentel para reunir dados dispersos que entretanto lhe chegaram às mãos, ou que ele próprio descobriu.

Atendendo ao conteúdo escasso e subsidiário d'*O Torturado de Seide*, uma pergunta se formula imediatamente: porque escolheu para o livro um título tão forte, o mais intenso de todos os que publicou? A resposta a esta questão está concentrada no antepenúltimo capítulo do livro, «Camilo minhoto», onde Alberto Pimentel interpreta a relação de Camilo com a província que adotou nos últimos anos de vida. O último lar do escritor, em Seide, é alvo de atenção mais específica: para o biógrafo, a casa de Seide é o «lugar de torturas», espaço opressor para um homem infeliz e acrimonioso, ele próprio uma «alma torturada» (Pimentel 1921: 202). Deste modo, o suicídio de Camilo, sobre o qual o biógrafo sempre tinha sido sucinto, surge-nos explicado a uma nova luz:

E contudo, *pobre Camilo!* arrancá-lo do túmulo de Seide, onde durante tantos anos agonizou conscientemente, antes da cegueira e depois da cegueira, seria para ele um abalo benéfico, porque nem aquele meio, nem mesmo uma vigilância que parece não ter havido, poderia havê-lo preservado do suicídio.

Foi a solidão do Minho, o isolamento, a falta de convivência que o mataram. Se Camilo vivesse em Lisboa, seria frequentado por amigos, admiradores e discípulos, que lhe levariam a conversação — *esse prazer dos velhos, esse consolo dos tristes* — que lhe abreviariam as noites, o desopilariam com anedotas dos botequins e dos palcos, lhe afastariam a ideia de morte com ministrar-lhe o caridoso refrigério do espírito que não faltou a Castilho cego, nem a Gomes de Amorim valetudinário — a conversação, esse prazer dos velhos, esse consolo dos tristes. (*ibid.*: 201-202, *itálicos meus*)

Não deixa de ser interessante esta leitura do suicídio de Camilo, que o subtrai à simplificação prosaica de uma morte apetecida por invalidez física. Esta interpretação não escapa, mais uma vez, ao estereótipo romântico do escritor maldito e à estratégia de vitimização («pobre Camilo!») que Pimentel leva a cabo neste *work in progress* que constitui a sua empresa biográfica camiliana. Camilo seria, assim, um suicidado da sociedade que, depois de o ter isolado na prisão, o condenou ao desterro intelectual. A prosa de Pimentel destila, de resto, um tom acusatório: ninguém visitava Camilo — o que não é o seu caso, como o prova a narração que faz de uma ida a Seide a cinco anos da morte do escritor (Pimentel 1885); se «vivesse em Lisboa», teria companhia — hipótese puramente académica, uma vez que, em livro anterior, se afirmara a sua incapacidade de viver na capital. Repetidamente, o biógrafo projeta-se, ele próprio confrontado com a velhice e o final da vida: repare-se na ênfase colocada na definição, reiterada e afetiva, de «conversação». A identificação com o seu biografado, porém, não retira pertinência à sua análise — e a repetição mais não faz do que servir à *amplificatio* afetiva.

Tendo sido publicado a quatro anos do centenário do nascimento de Camilo, *O Torturado de Seide* finaliza com uma antecipação das homenagens que lhe seriam devidas, nas quais o

biógrafo, como se compreende, estava particularmente empenhado. Contudo, por uma dessas «coincidências terríveis, correlações misteriosas no destino dos homens...» que tanto impressionavam Camilo (Pimentel 1923b: 333), Alberto Pimentel morreu em 1925, o ano em que se comemorou o centenário do nascimento do seu biografado.

O *Romance do Romancista* e *Os Amores de Camilo* tiveram ambas reedição, revista pelo autor, no ano de 1923. A existência de alterações não é senão natural no trabalho de um biógrafo a longo curso como é Alberto Pimentel. Em *Os Amores de Camilo*, contando com uma ou outra nota, a revisão foi de pouca monta. A primeira biografia, contudo, foi objeto de alguma reescrita. Por um lado, novos trabalhos tinham surgido — como seja o de Pedro de Azevedo que, entre maio de 1907 e fevereiro de 1908, tinha publicado no *Arquivo Histórico Português* uma desenvolvida e muito documentada investigação genealógica da família de Camilo, que deitava por terra a pretensa ascendência fidalga. Esta parece ter sido, aliás, a primeira brecha aberta no complexo de lendas que constituíam o mito Camilo. O estudo de Azevedo remeteu a primitiva árvore genealógica de Camilo, reconstituída a partir de um manuscrito de Jerónimo Pimentel constante da 1.^a edição, ao estatuto de «fantasista» na 2.^a (1923a: 12). Por outro lado, e já sem o peso do desagrado do biografado (ou da viúva), o biógrafo-narrador pôde libertar (ainda que ligeiramente) a escrita. Tornou-se, enfim, mais afoito. Comparem-se os dois excertos:

Foi no ano seguinte que Camilo Castelo Branco, passada a crise que arremessou o seu espírito para o lago sereno dos estudos religiosos, voltou com ardor ao trabalho literário. (Pimentel 1974: 298)

Foi no ano seguinte que Camilo Castelo Branco, já menos teólogo que mundano, porque a sua paixão por Ana Plácido, nunca esquecida, se refrigerava nos braços duma *grisette*, com quem viveu no Candal, foi então que Camilo Castelo Branco voltou com ardor ao trabalho literário. (Pimentel 1923a: 183-184)

Graças à sua pesquisa, à notoriedade como biógrafo de Camilo ou a material biográfico entretanto vindo a lume, Pimentel teve acesso a novos documentos, como o célebre texto de Camilo datado de 22 de novembro de 1886, onde escreve sobre a possibilidade do suicídio (*ibid.*: 234-235). Cartas de Camilo iam surgindo na imprensa ou em livro, acumulando-se os estudos vários e as biografias sumárias. De maior vulto, tinham sido também publicados os trabalhos biográficos de António Cabral (que Pimentel refere) e de Paulo Osório. O ano do centenário do nascimento aproximava-se.

V.

DE CAMILO, TODOS TEMOS UM POUCO: PAULO OSÓRIO

Camilo Castelo Branco: Esboço de Crítica, 1905

Camilo: A Sua Vida, o Seu Génio, a Sua Obra, 1908
2.^a edição: 1920

A noite passada foi das tais medonhas.
Não consegui dormir. Já não descanso sem narcóticos
que cada vez mais me desafinam os nervos.
As minhas cartas estão sendo para ti, meu filho,
um boletim sanitário.

Carta de Camilo a José Cardoso Vieira de Castro, [s. d.]

Ciclicamente, o género biográfico da era moderna tem sido objeto da curiosidade de médicos do foro mental, interessados pelas relações entre a arte e a patologia mental ou pela personalidade desordenada de certos escritores. O enigma que constituía o carácter de Camilo, acrescido da sua reputação de hipocondríaco, parecia certamente destinado a este tipo de abordagem.

Em 1898, Alberto Pimentel Filho tinha publicado a sua tese apresentada à Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, a *Nosografia de Camilo Castelo Branco*, breve descrição clínica de alguns passos da biografia camiliana traçada por seu pai, onde concluía ter o escritor sofrido de «neurastenia vesânica» — designação redundante e pouco esclarecedora, uma vez que vesânia é uma denominação genérica para diferentes formas de perturbação mental (Pimentel Filho 1925: 97). Este estudo não é de todo uma biografia, mas uma utilização de factos de vida para ilustrar conceitos dos primórdios da psiquiatria. No entanto abriu portas a futuros trabalhos biográficos, exercendo uma influência que já se notara, ainda que levemente, na segunda biografia de Alberto Pimentel³⁰.

O trabalho de Paulo Osório, já na primeira década do século xx, ambiciona um mais sistemático e exaustivo retrato nosográfico de Camilo, a partir da obra e dos factos conhecidos da vida do escritor. No prefácio de 1908³¹, enuncia os pressupostos que o norteiam: a base factual e o rigor científicos, mas também o «amor» por Camilo, ditado por uma «velha admiração por [...] essa figura grande de artista e desgraçado, fazedor de tragédias e ele próprio protagonista duma bem dolorosa e bem intensa: a tragédia da sua vida inteira» (Osório 1908: 11). O biógrafo Paulo Osório trabalha, pois, a partir de um envolvimento afetivo com o biografado — um estádio primário que Richard Holmes define como pré-biográfico: «it is a primitive form, a type of hero- or heroine-worship, which easily develops into a kind of a love affair» (Holmes 1995: 66).

30 Em 1903, José Lopes de Oliveira, no seu *Camilo Castelo Branco*, estudo breve integrado numa coleção de biografias da Livraria Central de Gomes de Carvalho, relacionara já o génio do escritor com «desequilíbrios da função nervosa, com brusqueras de mau humor, reviravoltas súbitas e inexplicáveis e contradições flagrantes, na incoerência do espírito que não assenta em dogma algum» (Oliveira 1903: 32).

31 Este prefácio foi suprimido na 2.ª edição, sendo substituído por outro onde, além de se ressaltar que a «obra ficou tal como era», se faz a contextualização do livro na sociedade portuguesa 12 anos passados (Osório 1920: 9). Refiro várias vezes o prefácio de 1908 por conter informação relevante sobre a metodologia e o processo biográfico.

Paulo Osório frequentou a Escola Médico-Cirúrgica, desistindo dos estudos para se dedicar à escrita. O primeiro livro, *Camilo Castelo Branco: Esboço de Crítica*, saiu em 1905, e tinha dado azo a uma polémica com Miguel Bombarda. O segundo, diferentemente intitulado — *Camilo: A Sua Vida, o Seu Génio, a Sua Obra* —, é uma versão bastante aprofundada do primeiro, incluindo já nas notas finais os textos da dita polémica (que, aliás, tinham sido publicados separadamente em opúsculo em 1905). Foi eliminado um trecho do primeiro livro, em que Paulo Osório se defendia duma acusação de Egas Moniz aos biógrafos de Camilo, no seu livro *A Vida Sexual* (1901), por insinuarem um instinto necrófilo a propósito da exumação do cadáver de Maria do Adro. O biógrafo rejeita esta interpretação, argumentando que «*ne-crofilia implica sadismo*», ao passo que este lance da vida de Camilo não passa do «explicável proceder duma organização de romanesco, morbidamente anormal por já expostas razões de progénie» (Osório 1905: 29). Alberto Pimentel, na 2.^a edição d'O *Romance do Romancista*, viria também a rebater as afirmações de Egas Moniz, tomando como prova a presença do cunhado no momento da exumação, o que punha de parte qualquer hipótese de «excitação genésica» (Pimentel 1923a: 65). Egas Moniz regressaria ao assunto, no *In Memoriam de Camilo* de 1925, asseverando finalmente que «Camilo não só nunca foi um anormal genésico, mas não mostra, por este relato, o mais leve pendor para o campo das perversões sexuais» (Moniz 1925: 61). Não me demoro na argumentação de Egas Moniz, similar à de Pimentel e baseada nos textos de Camilo. O mais curioso desta polémica, porém, é o facto de Egas Moniz, neste texto publicado em 1925, recorrer, como prova da veracidade do episódio, ao testemunho do sobrinho do escritor, António de Azevedo Castelo Branco, publicado na 1.^a edição d'O *Romance do Romancista*, mas retirado da 2.^a, de 1923, que já existia então (Moniz 1925: 50). Porventura não a terá lido. Contudo, este lapso diz bem do apego dos estudiosos de Camilo a este passo da sua vida e da vida heroica que um testemunho (facto?) *interessante* pode ter em biografia. Em 1903, Lopes de Oliveira — publicista que deixou obra no género biográfico, incidindo sobretudo na Geração de 70 —, na breve biografia de Camilo que abre, muito significativamente, com a citação «A minha vida é uma elegia continuada», não menciona Patrícia Emília ou Ana Plácido. Em contrapartida, dá um extraordinário relevo ao episódio «Maria do Adro» e garante que este amor exerceu «sobre a sua vida uma tão mórbida — e duradoura influência que ele conserva sempre depois junto a si o esqueleto da primeira mulher que bem amara» (Oliveira 1903: 26).

Na versão alargada do seu livro, de 1908, no final do prefácio, Paulo Osório inclui uma carta de Teófilo que o tinha aconselhado a «matizar o [seu] livro com trechos autobiográficos de Camilo, e referências dele à origem ou motivos da sua obra» (Osório 1908: 15). Paulo Osório assim fez, tendo contudo o cuidado de escolher maioritariamente prefácios em que Camilo expõe as suas ideias sobre o romance, a verdade em literatura ou as expectativas do público português — matéria, enfim, não tão declaradamente ficcional como a que nos habituara Alberto Pimentel. Em 1920, o segundo livro teve nova edição pouco diferente da anterior.

Ao refazer o seu livro de 1905, Paulo Osório pôde recorrer ao trabalho do historiador Pedro de Azevedo³², onde se concluíra que os Correia Botelho não eram nobres nem fidalgos. Mais ainda, adiantava a probabilidade de serem «de procedência talvez israelita (cristãos-novos)» (Azevedo 1907-1908: 174). Esta hipótese posta por Pedro de Azevedo quadra-se no perfil de doente que Osório traça de Camilo, uma vez que «a ciência afirma que a raça hebraica é, entre todas as raças, uma das que maior contingente fornecem para o cadastro da patologia nervosa» (Osório 1920: 23). Em nota de rodapé confirmatória de uma afirmação tão tremenda, cita Servi, Verga, Bouvert, Ribot e até Fialho de Almeida que, efetivamente, tinha apresentado Camilo, 15 dias após a sua morte, como «um tipo clássico de louco literário» condição para a qual tinha concorrido, entre outros fatores, a sua «filiação hebraica» (*apud* Coelho 1946: VIII).

Graças ao estudo de Azevedo, a epígrafe de Darwin «Heredity is the law», escolhida por Paulo Osório para o capítulo de abertura, intitulado «Genealogia», pôde ser desenvolvida com mais conhecimento.

Antecedendo a primeira parte do livro, a mais especificamente biográfica, o autor, avalizado por «dados positivos», deteta na genealogia de Camilo uma «tara mórbida luxuriante» de feição amorosa (Osório 1920: 32). A este diagnóstico não será certamente alheia a centralidade que o perfil amoroso em Camilo tomou na segunda biografia de Alberto Pimentel, publicada seis anos antes. A tara terá sido manifesta em sucessivas gerações, não podendo contudo Paulo Osório determinar se o comportamento de feição amorosa foi causa ou efeito do mal. Umas linhas adiante, é mais assertivo: existindo psicopatia, o amor poderá tornar-se no «ponto em destaque da sua entidade psíquica» (*ibid.*: 34). Na família de Camilo, o amor seria portanto vivido de forma patológica:

Ora, o amor dos Botelhos não foi decerto um amor normal: surgindo em criaturas presas duma nevrose herdada que a sequência das suas vidas depois nos aclara, a paixão amorosa dominou-os com uns caracteres particulares, uma intensidade, um exclusivismo que fazem saltar aos olhos a sua maneira mórbida de ser. (*ibid.*)

Não nos diz Paulo Osório em que difere esta compulsão amorosa/sexual da de outras famílias anónimas, pois a estatística não é o seu desígnio. Trata-se aqui da genealogia, ou da hereditariedade de um génio, perspetiva previamente explícita no título que deu ao seu estudo. Também não nos diz como chega a esta conclusão, pois os documentos encontrados por Pedro Azevedo referem os antecedentes criminais, isentos de pormenores passionais, e as relações assíduas que a família foi tendo com a justiça e tribunais.

Além do que vem documentado sobre a família, que é pouco, este diagnóstico é exemplificado também em Simão Botelho, de cuja «vida [...] existem duas versões» (*ibid.*: 29, *itálico meu*). A contaminação ficção/biografia é aqui flagrante: trata-se da «vida» da personagem ou

³² Trabalho que, em 1923, viria a ser tomado como fonte por Alberto Pimentel na 2.ª edição d'O Romance do Romancista, dando origem às alterações já referidas no capítulo IV.

da pessoa? Para Paulo Osório, existe, afinal, apenas um Simão Botelho, com duas versões de vida, uma retirada dos arquivos por Pedro de Azevedo, mais autêntica, e outra, a camiliana, «amplamente desenvolvida» (*ibid.*). Esta é uma forma assaz curiosa de não falar de ficção, nem das suas relações com a realidade, ou os factos. De resto, as «duas vidas» de Simão Botelho são convergentes no que diz respeito aos traços de carácter — era um «impulsivo, de maus instintos, violento e desordeiro», como aliás Paulo Osório demonstra, entrecruzando pedaços d'*Amor de Perdição* com os documentos achados por Pedro de Azevedo (*ibid.*: 32). Quanto à questão amorosa, que não consta dos arquivos da Torre do Tombo ou outros consultados, e se bem que surgida apenas no romance, em nada repugna ao biógrafo aceitá-la como verdadeira, uma vez que se enquadra completamente na sua tese central da feição amorosa mórbida da família. É, aqui, uma questão de probabilidade. Todavia, sendo ela interessante para a sua tese de morbidez amorosa hereditária, Osório vai explorá-la mais desenvoltamente em nota de fim de livro, pondo o que chama «meras hipóteses», que são as de ter existido uma menina amada por Simão, e que, por amor dela, contrariado pelo pai (por ser de classe baixa), o herói do romance tivesse recorrido à violência, e por tal condenado. Se bem que admita estar no domínio da especulação, Osório sente-se à vontade para o fazer por ausência de contraditório: «Mas se não há documentos oficiais que comprovem a existência real dos personagens a que o sr. Azevedo se refere, também, pelo menos que eu saiba, ainda até hoje não apareceram quais quer que neguem essa existência» (*ibid.*: 359).

Para lá desta peculiar defesa da *fantasia verista* que empreende, o problema que vejo nisto é que, sendo o Simão Botelho/amoroso (além do próprio Camilo) uma peça central nesta tese — uma vez que pouca segurança tem acerca da vida amorosa do resto da família, sobre a qual apenas *ouviu dizer* — torna-se difícil a sustentabilidade da dita tese. Sustenta-se, por assim dizer, em si própria. Note-se também que não é sobre a hipotética influência da «tara mórbida luxuriante» na construção da personagem Simão por Camilo que Paulo Osório se interroga, mas ainda, e mais uma vez, sobre o grau de veracidade da novela. O seu procedimento é claro e simples: trata-se de provar uma tese pré-definida, elucubrando biograficamente a partir dela.

O determinismo hereditário servirá portanto a Paulo Osório para ir explicando a vida, o carácter e, finalmente, a obra de Camilo. A segunda parte, «Biografia», ocupa cerca de um terço do livro e não traz dados novos em relação a anteriores biografias do escritor, sendo Alberto Pimentel o biógrafo a quem recorre mais frequentemente. Vieira de Castro, por pomposo e hiperbólico, apenas é referido como fonte da precoce tentativa de suicídio de 1847 — o que se compreende, pois é ele, e continuaria a ser, a única fonte extra obra camiliana para este episódio.

Não sendo um dado novo a ausência de registo do nome de Camilo nos arquivos escolares de Coimbra, que aliás Paulo Osório teve o cuidado de voltar a pesquisar (como Pimentel, por interposta pessoa), é contudo notícia a interpretação de Osório deste facto:

Fica assente, pois, que nesse ano de 46, Camilo deturpava a verdade, — *romantizando* a própria vida à custa de algum dos seus heróis de novela, como, de resto, tanto romantizou

alguns dos seus heróis de novela à custa da própria vida, — mas deturpava-a, não para se desculpar duma má ação, não para prejudicar interesses doutrem, não para mendigar um empréstimo ou uma esmola, mas para pedir trabalho. (*ibid.*: 206-207, *itálico meu*)

Cumpre aqui um breve parêntesis, para lembrar que esta *romantização* de Camilo, afirmando que tinha frequentado direito em Coimbra e colhido «as vitoriosas palmas das fadigas do [meu] primeiro ano», ocorreu numa carta a Alexandre Herculano a pedir-lhe meios de subsistência («seis vinténs para o pão de cada dia»), ou seja, emprego (*ibid.*: 203-205).

O que é original, contudo, é a aceitação, por parte de um biógrafo, da categoria — chamemos-lhe assim — ficção. Tratando-se aqui de uma carta e não de um folhetim, esta distinção vai mais longe do que a mera separação entre romance e correspondência. É a admissão, ou melhor, a descoberta de que 1) qualquer escrito de Camilo era passível de desconfiança; 2) de que havia um sentido inverso na equação vida/obra. Se Camilo ia roubar material à vida para fazer literatura, convicção que tinha sido a base do método de Alberto Pimentel, considera agora Paulo Osório que o escritor também literarizava a vida. Corresponde isto a aceitar que ele mente? Parece-me que sim, atendendo à imediata desculpabilização do biógrafo: Camilo deturpa num momento extremo da sua vida, por motivos compreensíveis. Após os estudos de Pedro de Azevedo, que contrariavam a pretensão fidalga, o veneno da desconfiança instalava-se.

No capítulo a que chama «biografia», Camilo é apresentado como «um sacrificado ao amor, como já o haviam sido, em linha de curta ascendência, os seus maiores», dominado por uma «tendência hereditária e circunstancial (ficou quase só no mundo) para procurar afetos fortes» (*ibid.*: 67). A narração da história de vida — o que chama «biografia» — acaba com o julgamento e absolvição do escritor e de Ana Plácido, porque,

a partir daí, a história da vida de Camilo é a história da sua doença, que pormenorizada-mente eu contarei reatando o fio da narração dos incidentes curiosíssimos da sua herança mórbida. Afora isso e abstraindo do trabalho insano, constante e infatigável do escritor, essa vida decorre sem factos salientes [...] Basta que se diga [...] que essa vida não foi feliz, e a melancolia de um amor morto, sem que, do lado do romancista ficasse arreigadamente a estima ou o respeito, e depois o ciúme, e o remorso, e a doença — sobretudo a doença, congénita, fatal e irreparável — fizeram bem do declinar da vida aventureira desse homem de génio um período triste de tortura: Camilo foi um desgraçado. (*ibid.*: 152)

Admita-se, então, que a vida de Camilo perdeu intensidade dramática após a sua instalação em Seide. À parte as polémicas em que se envolveu, os episódios da sua vida propriamente dita deixaram de causar escândalo nacional — ou, pelo menos, perderam a aura *aventureira* do passado. Para Paulo Osório, sintomaticamente, esta fase não é biografável, porque não tem *histórias*: não se lhe conhecem mais exaltações amorosas, raptos, fugas ou estadias na prisão. Nada de sensacional, portanto — apenas a doença e o declínio.

Na parte seguinte, «Nosografia», Osório expõe o que chama «os factos», sua «discussão» e «conclusões». Retoma então a vida de Camilo do ponto de vista exclusivamente médico, abordando certos gestos onde deteta sintomas da sua neurastenia/nevropatia amorosa (*ibid.*: 173). A seleção dos factos obedece ao critério predeterminado de serem caracterialmente significantes, e comprovativos da sua tese sobre o escritor. Particularmente exaustivo é o estudo das fobias de que Camilo seria vítima, muitas vezes contraditórias: fobia à multidão mas medo de estar só também; fobia à luz e à obscuridade; patofobia (horror à doença); celafobia (horror aos ruídos); tanatofobia a par da tendência para o suicídio (biofobia). A extensa lista culmina na fobofobia (horror ao medo) e na pantofobia (horror a tudo) (*ibid.*: 163-172).

Esta listagem, que já constava da primeira versão do livro, inflamou o brio profissional de Miguel Bombarda, médico de alienistas, vulgo psiquiatra, estatuto que o biógrafo não possuía — e facto que Bombarda não deixou de sublinhar no decorrer da polémica. Mas também argumenta com o bom senso: «O autor procura demonstrar que Camilo era um neurasténico, e para isso vale-se, valha a verdade, do avolumamento de muito pormenor que não contém, longe disso, a significação que se lhe quer conceder. É assim que se faz um montão de fobias onde nem uma talvez se possa apurar: porque a verdade é que a fobia não é simplesmente horror à doença ou à morte, porque então seria neurasténico, mais ou menos, todo o ser humano» (*ibid.*: 398).

Defendeu ainda Bombarda que Camilo não tinha perfil do neurasténico, mas de atáxico. Sem querer entrar nos pormenores médicos que estavam em causa na polémica — os quais, pelo que pude apurar, eram na sua essência bastante imprecisos³³ —, parece-me interessante notar que a troca pública de razões se verificava, do lado de Paulo Osório, no jornal *Primeiro de Janeiro*, enquanto Miguel Bombarda assinava os artigos na revista *Medicina Contemporânea*. O argumento de autoridade nunca deixou de estar presente, como aliás é hábito no ato de polemizar. Pelas cartas trocadas, vem também a saber-se que Miguel Bombarda tinha sido contactado por Paulo Osório, como especialista, antes da publicação do livro, e logo nessa altura tinha exposto a sua discordância da perspectiva clínica do biógrafo (Osório 1920: 406).

Na verdade, toda esta secção do livro escapa a uma classificação estrita de biografia, assemelhando-se bastante a um tratado médico, pela especificidade da linguagem e da perspectiva. Se considerarmos contudo o género biográfico de forma lata, e atendendo às várias tentativas que se irão suceder, ao longo do século xx, para aliar à biografia saberes próximos da medicina, como a psicanálise, poderemos designar o livro de Paulo Osório como um estudo clínico-biográfico. Este tipo de biografias foi continuando a ser cultivado durante o resto do século, caindo por vezes no sensacionalismo e na exposição dos aspetos atribulados da vida e carácter dos biografados, ao ponto de Joyce Carol Oates, recenseando uma biografia de Jean Stafford no final dos anos 80, ter utilizado muito depreciativamente o termo *pathography* para

³³ No prefácio à edição de 1908, é o próprio Paulo Osório que admite: «em Portugal sabe-se pouco de psiquiatria» (Osório 1908: 12).

expressar a sua profunda repugnância pela subespécie (Rollynson 2005: 3). No entanto, e ao contrário do que afirma Carl Rollynson, não foi a escritora americana quem cunhou a palavra. Ela existia, na forma francesa *pathographie*, no léxico de Max Nordau, que a empregou na carta que escreveu a Paulo Osório agradecendo-lhe o envio do livro: «Votre livre est une contribution des plus précieuses à la nouvelle science de la pathographie des hommes exceptionnels, dégénérés supérieurs. La généalogie de Branco est des plus impressionnantes, et la fatalité de ses hérédités est tragique. Et peut-être le trait le plus curieux de son cas est la transformation des tendances ancestrales criminelles en génie poétique chez lui» (Braga 1910: 5).

Paulo Osório conhecia certamente a obra de Max Nordau, uma vez que lhe enviou um exemplar do seu livro. Publicou aliás a carta de agradecimento do autor de *Degenerescência*, em folheto conjunto com as opiniões elogiosas de Teófilo Braga e Silva Pinto, caucionando desta forma o seu trabalho após a polémica com Miguel Bombarda. Mas a resposta de Max Nordau interessa-me também pela observação final, ao deslocar o fulcro da tese hereditária da tara mórbida de «feição amorosa» para a feição criminal, que é realmente a mais notória no breve sumário que Osório faz dos documentos de Pedro de Azevedo. Pode obviamente argumentar-se que esta ênfase convinha a Nordau, mais adequada às teses que vinha desenvolvendo, na esteira de Lombroso. No entanto, e porque era provavelmente ignorante tanto da obra de Camilo como da tradição biográfica camiliana, ou menos predisposto a aceitá-la acriticamente, Nordau não deixa de apontar, de forma elegante e apenas sugerida, o problema central da tese de Osório.

Quanto ao termo patografia, julgo-o efetivamente o mais apropriado para designar este trabalho — na lógica da patografia se compreende opção de narrar como uma história clínica um período de vida tão vasto e fecundo literariamente como foram os anos de Camilo em Seide. O conceito tinha aparecido recentemente para designar uma biografia médica, psicológica e psiquiátrica de um indivíduo, habitualmente alguém cuja fama no mundo tivesse excedido a do comum dos homens. Neste tipo de estudos eram observados fatores como a hereditariedade biológica, o desenvolvimento, a personalidade, a história de vida e a patologia mental e física. No caso presente, devemos acrescentar ainda os textos de Camilo, que são tomados simultaneamente como obra literária e como documentação sintomática de uma neurose. Quais, então, as relações da obra com a neurose?

O carácter pretensamente autobiográfico da obra camiliana é, segundo Osório, fruto da inclinação patológica para a «inconfidência». A par dela, e também doentias, a tendência para a auto-observação e para o culto do passado seriam o fundo nevrótico da sua obra (Osório 1920: 183-184). Parece-me estar Paulo Osório a descrever, não só Camilo, mas um escritor; se o seu intuito é explicar, apenas consegue apodar Camilo de doente. E doente será, assim, qualquer escritor.

Com efeito, todo o trabalho de Osório se orienta no sentido de explicar clinicamente a genialidade de Camilo, reabilitando-o por este meio aos olhos de quantos lhe atribuíam infâmias e monstruosidades morais. Osório quer demonstrar que Camilo não é um imoral, mas

um doente, à semelhança de outros génios e heróis, como Beethoven, Byron ou Alexandre da Macedónia. «*Nullum magum ingenium nisi mistura quadam dementiae*, disse um antigo; e a ciência moderna pode concluir: *o génio é uma neurose*», afirma, citando Moreau de Tours, a quem é de facto atribuída esta célebre definição (*ibid.*: 41-42).

No final do século XIX, a discussão sobre as relações entre génio e loucura tinha ganhado nova vitalidade com o livro de Max Nordau, *Degenerescência*. No entanto, é ao primeiro tratado psiquiátrico sobre a questão, escrito por Moreau de Tours, que Osório vai buscar conceitos que lhe permitem desenhar o perfil de Camilo (*ibid.*: 242-243). Em 1859, Moreau de Tours tinha publicado *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, onde defendia que, nos indivíduos com faculdades intelectuais superiores, a neurose influenciava organicamente o órgão do pensamento, espontânea ou hereditariamente. Este estado semimórbido do cérebro seria comum aos idiotas e aos génios, onde se verificariam estados mistos de razão e desrazão.

Deixando de parte a argumentação exclusivamente médica de Paulo Osório — que o leva a perguntar-se, a dada altura, se «será cientificamente correto filiar o génio na histeria, ou vice-versa, se em verdade nós fundamentalmente ignoramos quer o que seja a histeria, quer o que seja o génio» (*ibid.*: 240) —, relevem-se as conclusões do biógrafo: Camilo foi um nevropata amoroso, degenerado hereditário e sofria de histeroneurastenia, e de tabes, doença degenerativa de origem sífilítica que estaria na origem da cegueira progressiva que o vitimou: «Ao desvio patológico da sua função nervosa devem atribuir-se os seus males físicos, as suas desigualdades de carácter e a sua superioridade intelectual eminentíssima» (*ibid.*: 264).

O enfoque na disfunção e na doença, na angústia e conduta anómala que deteta em Camilo torna a biografia de Paulo Osório muito semelhante a um relatório clínico. Esta, como qualquer concentração numa determinada perspetiva, tende a invadir e a contaminar toda a operação biográfica, instaurando um preconceito e eliminando a complexidade de uma existência humana. Como bem nota David Ellis, a explicação médica em biografia parece ser particularmente impositiva e usurpadora de todo o espaço interpretativo: «Once a person has fallen seriously ill every feature of their behaviour which strikes an observer as abnormal tends to be attributed to their disease. [...] Illness is a sharp reminder that we are first and foremost bodies, and in one view of the matter *only* that. As a result, it not only tends to provoke the marginalisation of other kinds of explanation but also a sudden shift into a different way of thinking and talking: an alternative discourse» (Ellis 2000: 93).

A biografia é por natureza um género híbrido, que recorre eventualmente à psicologia, à medicina ou à psicanálise — como se vale da história ou da sociologia. Qualquer redução ou especialização de perspetiva corresponde quase sempre a um empobrecimento da personalidade e à pulverização da sua individualidade: da descrição das patologias de Camilo, fica no leitor a sensação de que o ser humano mais comum será também um neurasténico tomado por medos — palavra que não é exatamente um sinónimo de fobia, como bem faz notar Miguel Bombarda. À vista desarmada, e leigo em matéria psiquiátrica, o leitor tende a perguntar-se

se não será natural o medo da doença em alguém que sentiu muito cedo a cegueira aproximar-se — e, ainda que tal medo assumisse manifestações patológicas, como parece ter acontecido com Camilo, a interrogar-se ainda se tal patologia seria condição ou produto exclusivos de uma mente genial.

Quanto à neurastenia, o termo corresponde àquilo que hoje se chama depressão, e que é, como se sabe, uma doença com sintomas muito variáveis e, sobretudo, das mais frequentes do foro psiquiátrico. Sabe-se hoje (como já na época Paulo Osório pressentiu) que é difícil determinar uma relação entre génio, ou talento, e estados depressivos, ou estabelecer padrões comportamentais típicos de artista. O determinismo psicossomático torna-se assim altamente problemático para o biógrafo atual, como o foi para Osório: é trabalho arriscado, o de avaliar o significado da doença no quotidiano do biografado — por isso, muitos biógrafos preferem concentrar-se no momento em que o biografado toma consciência da sua doença (Ellis 2000: 77).

Apesar destas objeções, que nos surgem nítidas à luz do século XXI, o trabalho de Paulo Osório teve notória influência nos biógrafos que se lhe seguiram. António Cabral, um dos mais conceituados camilianos das primeiras décadas do século XX, ainda hoje citado, descreve Camilo como um neurasténico fóbico e obsessivo, não lhe negando, obviamente, o estatuto de homem superior, que lhe advém, justamente, do «desequilíbrio doentio de verdadeiro homem de génio» (Cabral, An. 1922: IX, XI).

A parte final do livro, especificamente dedicada à obra (por conselho de Teófilo Braga), aumentou consideravelmente o estudo primitivo de 1905 a que tinha chamado *Esboço de Crítica*. Certas características dos textos camilianos e da sua produção são reavaliadas à luz da psiquiatria: a patologia da vontade teria originado a falta de método, a escrita por impulso. A abulia e a falta de energia moral explicariam a hesitação constante, as diversas carreiras literárias, a variação de géneros, a defesa de ideias contraditórias.

Nesta secção, intitulada «A Obra», Osório começa por afirmar que «a vida de um grande escritor é o melhor comentário das suas obras, a explicação e, por assim dizer, a história do seu talento» (Osório 1920: 267). Ora, sendo a vida de Camilo irregular, desordenada, por vezes até incoerente, a obra será então o seu espelho. Assim, para o biógrafo, não há fases literárias em Camilo, porque a variação da obra corresponde fundamentalmente à «sinuosidade da sua vida» (*ibid.*: 276), e não a uma procura estética ou qualquer outra. De resto, no panorama literário de época que esboça, e relacionando-o com a biografia do escritor, julga Camilo arredo à doxa da escola romântica, já pela educação do Padre Azevedo que lhe mostrou os clássicos, que para sempre ficou a amar, já pelo seu carácter inconstante. Apoiando-se principalmente nos prefácios de Camilo, que foram muitos e excelentes, mas também contraditórios e grande oportunidade de desconstruir a própria ideia de prefácio — que um pouco mais tarde seria levada muito mais a sério por Eça de Queirós e pelos realistas e naturalistas —, o biógrafo, que não sendo médico também não é especialista em literatura, nada pode concluir, senão da extraordinária *sinuosidade* daquele pensamento.

VI.

O PESQUISADOR INCANSÁVEL: ANTÓNIO CABRAL

Camilo de Perfil, 1914

2.^a edição: 1922

Camilo Desconhecido, 1918

Camilo e Eça de Queirós, 1924

Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo, 1939

A história dos homens descomuns
deve começar a escrever-se à lâmpada do seu túmulo.
À luz da vida tudo são miragens nas ações dos heróis
e estrabismos na contemplação dos panegiristas.

Camilo Castelo Branco, *O Cego de Landim*, 1876

Na epígrafe que comungo com a do prefácio a *Camilo de Perfil*, o primeiro estudo biográfico de António Cabral, manifesta-se o pressuposto norteador da operação biográfica por ele empreendida em torno de Camilo. De facto, a frase concentra todo um programa de libertação da pessoa física do biografado, impensável para Vieira de Castro e impossível para Alberto Pimentel que, lidando ambos com um biografado vivo, com quem mantinham uma relação pessoal, não puderam eximir o seu trabalho das condicionantes que daí resultavam. Por um lado, conhecendo pessoalmente o biografado, torna-se difícil o exercício de abstração necessário para o imaginar em certas situações e fases de vida. A propósito de James Boswell, que conheceu o seu biografado Dr. Johnson quando este tinha 54 anos, e ele próprio não tinha mais de 23, Richard Holmes acentua o facto de Johnson ter sempre projetado sobre o seu biógrafo uma figura paternal e veneranda, um conselheiro moral. «So, perhaps understandably, [Boswell] could never really accept the vulnerable, tender and romantic side of ‘the Great Charm’, in his far-distant youth. This has subtly affected our view of Johnson’s whole biography ever since» (Holmes 1994: 20).

Por outro lado, e por definição, a biografia de uma pessoa viva está sempre incompleta, não por *faltarem* anos de vida, mas porque é difícil ter uma visão da vida de alguém antes de o seu ciclo se ter fechado — neste sentido, não pode senão ser um «relatório inacabado» (Ellis 2002: 3), com a sombra viva do biografado, quer ele seja cooperante ou não, pairando sobre o texto. Cabral, pelo contrário, está a escrever sobre um homem morto, que não conheceu pessoalmente — apenas o viu passar uma vez numa rua de Coimbra, envolto na capa à espanhola, seguido pelo cão (Cabral, An. 1922: 248). Esta circunstância transforma radicalmente a atividade de investigar e contar a vida de alguém. Invocando a autoridade das palavras do próprio Camilo, Cabral posiciona-se vantajosamente em relação a estes dois antecessores. A sua relação com o biografado anuncia-se, pois, como sendo materialmente, ou fisicamente, desprendida, pese embora a veneração e o amor confessados que lhe devota como escritor — mas não como homem, uma vez que o considera, fundamentalmente, um desgraçado e um doente, como explica no prefácio a *Camilo de Perfil*.

Este seu primeiro livro, que considera «de memórias», é realmente uma miscelânea de estudos biográficos, de recordações próprias e alheias relacionadas com Camilo respigadas

entre aqueles que conhecia, cartas inéditas e recolha de notas à margem dos seus livros. É uma primeira aproximação a Camilo, embora nela já se note a *anima* de investigador do biógrafo que, na tentativa de «desentenebrecer» cenas obscuras da vida do escritor, opta por dirigir a sua pesquisa para fontes inexploradas, como os testemunhos orais e os jornais da época. Esta última fonte tinha sido até este momento, senão completamente, muito desleixada.

Assistimos também, neste biógrafo, a uma desconfiança relativamente à obra de Camilo como fonte de informação biográfica — hesitante e assistemática, porém já patente no próprio recurso a fontes diversas. Como os biógrafos que o antecederam, baseia-se também na obra e em cartas do escritor para chegar aos factos, mas propõe-se utilizá-las, sobretudo a obra, como fonte secundária, último recurso depois de esgotadas as demais fontes. No livro que publicou em 1924, *Camilo e Eça de Queirós*, esclareceu o seu método:

Por mim, fiz sempre por aclarar os pontos escuros da aventureira existência do romancista. Para isso, não me firmei somente nas suas indicações, que pus muitas vezes em dúvida: ouvi testemunhas coevas do escritor, folheei jornais, examinei documentos, rebusquei os registos e arquivos públicos, visitei lugares a que a sua ação andou presa. Se nos meus livros algumas vezes me fundei em trechos e afirmações de Camilo, foi por não ter outras provas, mais segura documentação dos factos. E fi-lo sempre com as devidas reservas, não só porque a fantasia do romancista imaginoso tinha asas de largos voos, mas porque ele errava frequentemente as datas, não sendo de fé o seu depoimento. (Cabral, An. 1924: 37)

Dos quatro livros que escreveu sobre Camilo, nenhum é uma biografia ortodoxa. *Camilo de Perfil*, *Camilo e Eça de Queirós* e *Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo* poderão ser descritos como estudos biográficos temáticos, onde são abordados temas camilianos soltos. Cabral não dá forma de narrativa biográfica global aos dados que foi recolhendo. Não é essa a sua ambição — como explica no prefácio do primeiro livro, «a biografia de Camilo está feita», e ele pretende apenas completá-la (*ibid.*: II).

Na verdade, Cabral escrevia para um público conhecedor, o que explica em parte a sua opção formal. Desde o momento em que se tinham tornado públicos os episódios da relação com Ana Plácido, a vida de Camilo abandonara para sempre a esfera do privado onde tinha até aí permanecido — mau grado alguma fama já existente, mas muito circunscrita ao meio portuense, e natural em qualquer escritor romântico digno do adjetivo. Depois, os artigos na imprensa e conferências por altura da sua morte, e para além dela, em conjunto com as biografias, tinham completado a divulgação dos passos mais sensacionais da vida do escritor, que eram deste modo, à data em que António Cabral publicou *Camilo de Perfil*, do domínio do consabido.

Neste contexto se compreendem tanto a opção de António Cabral, ao estruturar o seu livro tematicamente, como o êxito do livro junto dos leitores da época. Só uma vida tão conhecida como

a de Camilo suportaria esta forma fragmentada e não cronológica, própria das biografias temáticas. Ainda assim, precavendo um possível alheamento do público dos seus lances mais importantes, o autor abre o livro com um resumo da vida de Camilo, onde é notória a influência dos estudos de Paulo Osório: o escritor é «herdeiro, por atavismo, de infelizes e degenerados» e afligido por «fobias, obsessões, insónias e dores» (*ibid.*: v, ix)³⁴.

O título de cada capítulo, breves narrativas biográficas, permite uma leitura autónoma de cada um deles: «Camilo guerrilheiro», ou «Camilo polemista». É notório o cuidado na pesquisa e a constante preocupação de contextualização. Alternando com eles, existem outros capítulos alheios às formas biográfica ou narrativa, onde se apresentam textos inéditos, notas escritas por Camilo na margem dos livros, ou testemunhos orais sobre o escritor, antecédidos de um elaborado perfil do depoente. A opção temática de Cabral converte o seu *Camilo de Perfil* numa resenha de episódios avulsos com graus diversos de relevância na biografia camiliana: a relação de Camilo com o seu cão, uma alteração com Sousa Guedes (ambas ouvidas do pai do autor³⁵) ou a vida do escritor em Coimbra com Ana Plácido e os filhos.

De facto, não se pretende aqui representar o fluxo de uma vida, mas antes relatar certos passos, esclarecendo e corrigindo. Igualmente, e pese embora o título, o livro de António Cabral não é bem um perfil, como já o fora *Perfil de Camilo* de Senna Freitas, editado em vida do escritor, que contemplava o homem nas suas várias facetas — física, intelectual ou religiosa. Diversamente, não obtém o leitor um retrato global dos vários capítulos temáticos de Cabral, gradualmente esboçado, mas antes uma coleção de instantâneos de diferentes épocas da vida do escritor, tanto mais iluminadora quanto é fruto de uma pesquisa perseverante e honesta — chegado a uma dificuldade insuperável, o biógrafo não hesita em afirmar humildemente «não sei» (Cabral, An. 1922: 68).

Do empenho na investigação, tem o leitor comprovação do próprio biógrafo, que vai relatando diligências feitas, dúvidas surgidas, impasses a que chega. Acontece porém a sua pesquisa contradizer as palavras de Camilo em fontes como a correspondência. É assim que, graças ao testemunho de Manuel Negrão, António Cabral pode contestar, nas notas finais que acompanham a 2.^a edição de *Camilo de Perfil*, a afirmação do biografado de que tinha assistido à morte do general MacDonell, como quis fazer crer em carta a José Joaquim de Ferreira de Mello e Andrade (*ibid.*: 306).

A militância de Camilo no exército miguelista do general e o testemunho da sua morte eram factos tacitamente aceites entre os biógrafos. António Cabral pretende repor a verdade, fazendo uma laboriosa narração da morte trágica do general por meio do depoimento de um dos poucos que o acompanharam e escaparam com vida, Manuel Negrão. No entanto — e eis um dos casos em que o seu método vacila —, e porque Cabral quer deixar bem claro que de

³⁴ Semelhante apreciação encontramos no prefácio a *Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo*, de 1939.

³⁵ A 1.^a edição de *Camilo de Perfil* é dedicada à memória do pai do autor, «que foi amigo de Camilo Castelo Branco». Este é mais um dado para compreender o apego ao testemunho oral demonstrado por este biógrafo.

facto Camilo foi guerrilheiro miguelista, recorre à obra literária: «a prova desta minha afirmação está escrita pelo próprio Camilo a páginas 246 da *Maria da Fonte*» (*ibid.*: 24). Procede do mesmo modo para provar que o escritor foi ajudante de ordens de MacDonell: além dos testemunhos do seu pai, de Vieira de Castro e de Teixeira de Vasconcelos, governador civil de Vila Real em 1846, «afirma-o ele [Camilo]» (*ibid.*: 26). Para António Cabral, importa o passo biográfico a que chama «Camilo guerrilheiro» — que abre destacado o livro. Cabral era em 1914 um destacado monárquico, oriundo de família nortenha provavelmente miguelista, e tinha abandonado a atividade política com o advento da república em Portugal. Fora deputado e ministro. É portanto possível que a longa argumentação em prol de um Camilo miguelista se prenda com o contexto ideológico do próprio biógrafo. Mas a questão que aqui se põe, e que António Cabral não se coloca, é mais profunda do que determinar onde estava o escritor na hora da morte de MacDonell, ou se participou na guerrilha ou não: se o biógrafo admite que Camilo inventa factos da sua vida, mesmo nas cartas, como aceitar os seus textos, ainda que como fonte secundária, ou último recurso? As reservas que Cabral afirma terem estado subjacentes à sua composição biográfica de Camilo são, portanto, pouco sistemáticas, ocasionais e por vezes regidas pela lei da conveniência. Como todos os biógrafos camilianos seus antecessores, Cabral deixa-se deslumbrar pelo tom autobiográfico da obra do seu biografado.

Este diletantismo metodológico poderá explicar a inexistência de qualquer interpelação de Cabral a Manuel Negrão sobre um lance da vida do biografado tão mal contado como é o da sua tentativa de suicídio de 1947, frustrada pela intervenção do próprio Negrão e de José Augusto Pinto de Magalhães, relatada por Vieira de Castro. Nada se acrescenta, afinal, ao assunto, para lá do já relatado por biógrafos anteriores. Aliás, o capítulo «Um Amigo de Camilo» constitui um retrato do amigo Manuel Negrão, muito mais do que um depoimento do próprio sobre Camilo. Aparentemente, o biógrafo deixou-se ofuscar pela pessoa do depoente, que se sobrepõe à do biografado. Este fenómeno é algo recorrente na utilização do testemunho oral em biografia, que pede atenção redobrada — às vaidades pessoais, à importância que cada um se atribui na vida do biografado, à capacidade e tipo de memória, aos conflitos antigos nunca superados.

Um dos capítulos mais interessantes do livro, pela sua originalidade de pesquisa e utilidade como fonte para uma biografia, é inteiramente constituído pela transcrição das notas nos livros da biblioteca de Camilo. Afirmo o biógrafo que «toda a personalidade complicada de Camilo se revela e define com clareza nas notas por ele escritas à margem dos livros que ia lendo» (Cabral, An. 1922: 163). Cabral viu bem: a biblioteca de um escritor é o seu mundo literário quotidiano. A leitura deste tipo de anotações dá a qualquer biógrafo a sensação de penetrar numa intimidade mais autêntica, uma espontaneidade que nem certas cartas possuem.

Os restantes capítulos alternam assuntos tão paralelos como a breve biografia de José do Telhado em «Um companheiro do cárcere», ou «Camilo em Coimbra» — onde se defende ter o biografado estudado, posto que ele próprio o afirmou em *Noites de Insónia* (*ibid.*: 248). Às suas facetas de polemista e de orador são também consagrados capítulos; noutro registo, em «O santo

da montanha», aventa-se a hipótese de o romance homónimo ter sido inspirado numa lenda, alterada e romantizada, sobre a ermida de Baião, terra de origem do biógrafo.

Traçada a panorâmica do livro, regresso à epígrafe, e ao seu valor como expressão de uma metodologia. António Cabral não a glosa no corpo do seu texto, nem mesmo quando descreve os meandros da sua pesquisa. Na verdade, apesar do propósito implícito na epígrafe, este biógrafo está ainda muito próximo da atitude reverente dos anteriores: basta lermos o capítulo sobre a sua visita «de devoção» à casa de Seide, dominada por «religioso respeito» (*ibid.*: 267-271). Aliás, a frase escolhida como mote do prefácio de *Camilo de Perfil* é, ela própria, algo dúbia. A sua ressonância ultrarromântica e excessiva evoca um biógrafo sentado à secretária, escrevendo com os olhos postos no sepulcro do biografado. Mais exatamente, uma banca de trabalho que partilha da mesma luz que alumia a campá, e o biógrafo em convívio próximo com a *existência fantasmática* do biografado, efetivamente morto, mas muito presente — ele, e a sua obra, que é a sua imortalidade. Um halo de sacralização se liberta indubitavelmente desta imagem, envolvendo o biógrafo António Cabral que, mau grado os pressupostos enunciados, não consegue emancipar-se nem da devoção ofusca da obra nem da imagem de Camilo vinda da tradição biográfica escrita e oral.

A metáfora de Camilo escolhida por Cabral como epígrafe é repassada de sentidos. Com efeito, a figura do biógrafo, ser por natureza multiforme, tem sido amiúde metaforizada. Ele é detetive, psicólogo, explorador, jornalista; num registo que remete para a natureza transgressora da biografia, ele é o *voyeur*, quando não o bisbilhoteiro, ou o assaltante — no sentido de *cambrioleur* (Malcolm 1995: 16). Martin Stannard propõe a imagem do biógrafo — e é esta que me interessa particularmente — como um necrófilo (cf. Stannard 1996). A sua tarefa, ou missão, será então a de *desenterrar*, prazenteiramente, não só o falecido mas todo um mundo perdido onde ele se movimentava, e que é necessário reconstruir e *iluminar artificialmente*. É nesta fase que a operação biográfica recorre às técnicas narrativas desenvolvidas pela ficção — o que não significa literalmente que se ficcione, ou seja, que se expressem gestos ou pensamentos do biografado, ou inventem diálogos que poderiam ter acontecido. Tal implicaria um narrador onisciente — sinónimo, em biografia, de ficcionalização.

Ao analisar as relações entre discurso ficcional e discurso factual através das categorias francesas tradicionais da narratologia — ordem, duração, frequência, modo e voz — Gérard Genette conclui que elas divergem no modo (o acesso direto do leitor à subjetividade das personagens, inexistente na narrativa factual), mas também, e principalmente, ao nível da voz: «La distinction de niveau est sans doute ici la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d'un recours trop massif aux narrations du second degré: on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant un de ses 'personnages' le soin d'assumer une part importante de son récit, et l'on sait depuis Thucydide quels problèmes pose au premier la simple transmission d'un discours un peu étendu» (Genette 1991: 79).

O discurso distendido dos depoentes pode, evidentemente, constituir um problema — verificado e não resolvido em António Cabral. Sob este aspeto, não posso senão discordar de Genette, e da grande parte dos estudiosos que recusam ou desvalorizam o testemunho oral como

fonte histórica na narrativa factual. Deixando de parte a historiografia — disciplina, aliás, com a qual a biografia tem muito em comum — reporto-me ao género biográfico, que tem nos testemunhos orais uma das suas fontes vitais. Com efeito, pode acontecer que a narração de segundo grau («niveau») seja de extrema importância, e o biógrafo opte por dar diretamente a palavra a «personagens» do seu livro, no caso de existirem testemunhos vivos de pessoas que privaram com o biografado. Mesmo na historiografia, o testemunho oral tem vindo a ser reavaliado criticamente — por meio dele se fez grande parte da história do século xx, como refere Rui Bebiano, em «O passado em discurso direto», interrogando-se retoricamente sobre a diferença de valor que estes teriam em relação aos escritos — na verdade, tão passíveis de falsificação ou manipulação como o discurso oral (cf. Bebiano 2007).

Será talvez também pelo relevo dado ao depoimento oral que António Cabral define *Camilo de Perfil* como um livro de memórias, esparsas e soltas como é característico do processo de memorização. Sem nunca ter empreendido a grande narrativa biográfica que contasse a história da vida de Camilo, o biógrafo escreve breves narrativas, que poderemos equiparar a pequenos (e heterodoxos) contos, como é exemplo o capítulo «Um companheiro do cárcere» (*Camilo de Perfil*).

Prosseguindo nas suas pesquisas, Cabral reincidiu neste tipo de livro biográfico. Em 1924, publicou *Camilo e Eça de Queirós*. A inevitável comparação entre as obras dos dois está no prefácio. Após o elogio e a breve biografia dos seus dois autores de eleição, António Cabral detém-se sucintamente nos defeitos que encontra nas respetivas obras:

Camilo, exagerado na sátira e impetuoso na polémica, mal seguro em muitos pontos de História, desceu, por vezes, à banalidade em alguns dos seus romances. A versatilidade das suas opiniões traduz a *inconstância do seu carácter*. A *sentimentalidade doentia* revela-se-lhe na obra irregular e desigual. Eça de Queirós, um pouco cético, amando e cultivando o paradoxo, de limitada erudição, abastardou a língua portuguesa, polvilhando-a de galicismos, de francesias. Plagiou. Foi um demolidor, que tinha obrigação de indicar os remédios para os males que censurava, e não cumpriu esse dever. Escreveu muitas páginas em que, escusadamente, deixou a moral a escorrer sangue... (Cabral, An. 1924: 13-14, *itálicos meus*)

Para António Cabral, em Camilo, a doença determina a obra, no que não difere de muitos outros biógrafos. Mas o que me interessa nestas considerações é muito mais a diferença notória na análise crítico-literária dos dois escritores. Enquanto a prosa ajuizadora da obra *Eça de Queirós* aparece livre de considerações biográficas, e toda a sua caracterização provém da análise dos seus livros (ou é neles detetável), o mesmo não acontece com o discurso sobre a obra de Camilo, onde imediatamente há uma interpenetração biografia/obra. Este mero parágrafo é sintoma do caso especial que é Camilo, pela inevitabilidade, que se diria automática, da intromissão da sua pessoa na apreciação da obra, por contraposição a um escritor como Eça, que cultivava a impessoalidade em literatura.

O livro de 1924 regressa aos «pontos obscuros da biografia»: a identidade da mãe, a verdadeira casa onde Camilo nasceu (correção aliás vinda já do estudo anterior), as suas movimentações juvenis à capital, a data do famigerado baile onde «explodiu a paixão de Camilo por Ana» (*ibid.*: 25-26) e a exumação do cadáver de Maria do Adro, que o biógrafo garante de todo o ponto verídica pelo testemunho do sobrinho. O conselheiro António de Azevedo Castelo Branco tinha visto o crânio e garantia ter o esqueleto permanecido debaixo da cama do seu tio padre António de Azevedo, que de tal não se apercebera, nem dera crédito à história até ao momento em que «um cão, entrando-lhe no quarto, sem ser pressentido, saiu debaixo do leito com um fémur atravessado na boca» (*ibid.*: 32). Era pois este o «acaso» que Alberto Pimentel repetidamente referira mas não contara, provavelmente por pudor de um relato que tem tanto de macabro como de cómico, além de ser pouco dignificante para o biografado e seus próximos.

A veracidade do texto «Impressão indelével» foi outra das teses insistentes de António Cabral. No livro seguinte, *Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo*, regressa a ela no capítulo «Camilo amoroso». Tinha entretanto andado a investigar a região de Vilarinho da Samardã, tentando descobrir a mina para onde o cadáver teria sido transportado; ganhara também mais um testemunho, do sobrinho-neto do escritor, o padre Luís Castelo Branco, de quem transcreve uma carta que não só confirma a versão dos familiares como lhe acrescenta pormenores. Vem assim António Cabral confirmar as afirmações de Alberto Pimentel contra todos os que tomavam como fantasia o episódio. E faz a irresistível pergunta:

Se o seu testemunho fidedigno e o de seu sobrinho e meu bom amigo, sr. Padre Luís Castelo Branco, nada valem e nenhum peso têm no espírito dos que são descrentes, não sei então como possam provar-se factos importantes e acontecimentos de qualquer ordem. Assim, para que servem depoimentos de testemunhas? (Cabral, An. 1939: 25)

O problema que poderá existir nestes testemunhos parece-me ser a sua proveniência unilateral, toda familiar e sem qualquer confirmação exterior. A história foi certamente recontada de geração em geração e, na última versão, a do padre Luís Castelo Branco, acrescentada com um vago testemunho ocular de um camponês e outro de uma irmã da morta, ambos perdidos no tempo e sem voz direta e convincente. Ora, a utilização do depoimento oral em biografia não se compadece com esta situação, que o torna muito lacunar. Necessitando, para ter credibilidade, de ser multiplicado, diversificado e comparado, o testemunho oral pede um tratamento seletivo posterior, que o afasta da simples entrevista ou conversa. Rui Bebiano, a propósito do problema, levantado por Irene Flunser Pimentel, de o testemunho oral ser «provocado» pelo historiador, que assim constrói a sua própria fonte, contrapõe que esta situação «requer, justamente, não a desistência, mas um cuidado suplementar da parte desse mesmo historiador, forçando-o a confrontar os testemunhos orais entre si e na relação com outro tipo de fontes, escritas ou não, servindo-se apenas das informações que podem ser aferidas e claramente identificadas» (Bebiano 2007). Nesta lógica, seria desejável que António Cabral tivesse recolhido mais depoimentos

sobre o episódio. Por vezes, contudo, tal não é possível. Como explica António Cabral, este foi assunto que, pela sua natureza que tocava o sacrilégio, teve de ser abafado, o que complicou grandemente a tarefa do biógrafo³⁶.

Dos capítulos temáticos que constituem *Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo* o mais inovador é «Camilo ciumento». Nele se revelam, ainda que de forma cautelosa, as relações tumultuosas do escritor com António Ferreira Quiques e Duarte Gustavo Nogueira Soares. O mais dos dois volumes (este último e *Camilo e Eça de Queirós*) são cartas inéditas e outras já publicadas pelo próprio biógrafo, anedotas e testemunhos entretanto obtidos — podendo considerar-se ambos úteis compilações de dados biográficos. Como em todos os livros deste autor sobre Camilo, dedicam-se algumas páginas de exortação à homenagem institucional, quer através da trasladação dos seus restos mortais para o Panteão, quer pela construção de um monumento.

No intervalo das biografias temáticas atrás referidas, António Cabral escreveu *Camilo Desconhecido*, uma cronologia desenvolvida da vida do escritor, onde cada ano é tratado singularmente sem encadeamento narrativo. Como é natural, ao prosseguir as suas pesquisas camilianas o biógrafo foi sempre descobrindo novos documentos e episódios. No prefácio, o autor considera o novo livro um complemento do seu *Camilo de Perfil*. Assim é. A segunda metade do volume é feita de capítulos avulsos que apresentam os resultados das pesquisas, por vezes muito marginais em relação à figura do biografado — como é exemplo o capítulo dedicado a uma personagem da biografia do marquês de Pombal escrita por Camilo.

Na apresentação da vida de Camilo, que ocupa a primeira parte do livro, Cabral foge novamente à forma narrativa, estreando uma estrutura que se poderá designar por cronologia biográfica³⁷. Os acontecimentos da vida de Camilo são arrolados, ano após ano, aproveitando o autor para corrigir erros seus e de anteriores biógrafos. Cabral não explica a opção pelas citações em cadeia, nem pelo formato cronológico. Não tendo obviamente vocação de narrador, o biógrafo opta amiúde por dar voz a outrem (jornais, certidões) e sobretudo ao biografado. Recorre assim a excertos da obra — toda aquela onde apareça o pronome pessoal de 1.^a pessoa —, artigos, e maioritariamente a cartas, em longas transcrições, por vezes integrais. Esta metodologia, sobretudo a utilização da correspondência, tem o efeito duplo de conferir um efeito de veracidade — as palavras de Camilo confirmando a datação que vai determinando — e de funcionar como uma forma de fazer valer as suas aturadas pesquisas, mostrando o que de inédito encontrou.

36 No seu *Camilo Desconhecido* (1918), António Cabral refere mesmo, em nota de rodapé, um hipotético processo-crime instaurado contra Camilo e cunhado, insinuado por uma carta aparecida n'*A Nação* (14 de outubro de 1914, por J. M. Veiga). Mas ressalva: «Consta-me, porém, que tal processo nunca existiu. É certo que no povoado correu o rumor do desenterramento, mas, devido à respeitabilidade do cunhado de Camilo, nunca o facto foi denunciado aos tribunais» (Cabral, An. 1918: 48).

37 Recentemente, o modelo foi de novo adotado por Fernando de Castro Brandão, que deu à estampa *Camilo Castelo Branco — Uma Cronologia* (2007), obra bastante minuciosa, de pesquisa aturada e multimodal, bastante mais extensa, completa e estruturada do que aquela que nos apresenta Benjamin Salgado, também em formato cronológico, em *Camilo em Datas Factos e Comentários*, de 1972.

A adoção do modelo que designei por cronologia biográfica comporta entretanto certos riscos. Anos há em que a vida de Camilo está pouco documentada — como, por exemplo, todo o período da infância do escritor —, ou em que faltam os lances romanescos — os anos 70 e 80, quando Camilo se instala na rotina de Seide e da conjugalidade com Ana Plácido. Efetivamente, não se pode dar a rotina de uma vida numa cronologia. Sendo, na sua essência, um texto dominado por *acontecimentos*, feito de frases lapidárias que dão o fundamental de uma existência, à cronologia escapam as subtilezas, delongas e encadeamentos que existem em qualquer vida. Ainda que extensa e minuciosa, a cronologia de *Camilo Desconhecido* tende a tornar-se telegráfica, e a prosa do biógrafo desgarrada, quando se aproxima do fim da vida do escritor — eis um exemplo, respeitante aos anos de 1869 a 1871, que sintomaticamente (a informação tornava-se rarefeita) engloba num só subcapítulo, ou entrada:

Camilo regressou a Seide em princípios de novembro. Demonstra-o o seguinte período de uma carta que, em 12 desse mês, dali dirigiu ao seu amigo Francisco Martins Sarmento: «Cheguei de Lisboa há 8 dias.»

Esta carta encontra-se a páginas 88 do livro *Camilo Castelo Branco*, de Silva Pinto.

Nesse ano, publicou apenas o romance *Os Brilhantes do brasileiro*.

Em 1870, deu-se a catástrofe que levou Vieira de Castro ao Limoeiro e a esposa dele à sepultura. (Cabral, An. 1918: 185)

Neste caso, há uma única frase retirada de uma carta, para provar certa datação. Esta inserção é tanto mais estranha quanto uma das desconfianças declaradas de Cabral em relação a Camilo — em vários livros o repete — é a sua falta de fidelidade às datas, esse instrumento mítico do biógrafo que lhe permite estabelecer uma linha no tempo onde evolui o biografado³⁸. Em busca da data do baile onde Ana e Camilo se terão conhecido, António Cabral compulsa variadíssimos jornais nas secções relativas à vida social, às chegadas e partidas do Porto (onde encontra Camilo), compara-os com os escritos do biografado, põe hipóteses — e conclui a extensa nota de rodapé, para onde remete este relato de pesquisa, admitindo que continua mergulhado em dúvidas.

Noutros momentos do livro, a transcrição integral de cartas e artigos revela-se fastidiosa e desconcertantemente descontextualizada; reina a acumulação, e não a seleção criteriosa, ou a paráfrase, ou ainda a incorporação de alguns dados no discurso próprio — que é, como referi, escasso, tendendo para a rarefação das componentes narrativas, empregues na sua função minimal. Leon Edel, biógrafo de Henry James, chama a este tipo de biografias meros compêndios: «A compendium is like a family album: a series of pictures, selections from an archive.

38 É bem conhecida a descrição de James Boswell desta voracidade por datas característica do biógrafo, que toca a obsessão: «Let me only observe, as a specimen of my trouble, that I have sometimes been obliged to run half over London, in order to fix a date correctly; which, when I had accomplished, I well knew would obtain me no praise, though a failure would have been to my discredit» (Boswell 1799: xv).

The biographer producing such a work pretends that he is allowing the character to speak for himself or herself. This is an ingenious way of avoiding biographical responsibility» (Edel 1986: 19). Esta opção, bastante adotada em biografia, não é, pois, apanágio nem de Cabral, nem dos primeiros biógrafos camilianos, como Pimentel ou outros de menor relevo. Deixar falar Camilo, lembremo-nos, foi o conselho que Teófilo Braga deu a Paulo Osório. Se esta escolha é deliberada e engenhosa, como pretende Edel, ou se é fruto do respeito do biógrafo, também ele agente de escrita, por Mestre Camilo, ou ainda da crença de que é ele, o biografado, quem deve ter a palavra sobre a sua própria vida, não é possível determinar. É todavia provável que todos estes fatores estejam na origem de tal opção, que remete o biógrafo enquanto autor de texto para uma posição subalterna, quase inexistente.

VII.

O BIÓGRAFO ARGONAUTA: LUDOVICO DE MENEZES

Camilo. Documentos e Factos Novos

Parte primeira/a sua vida e o seu carácter/período primeiro/de Lisboa a Vila Real (1825-1835), 1924

Camilo. Documentos e Factos Novos

A Garra da Ascendência, 1925

Camilo. Documentos e Factos Novos

Parte primeira/a sua vida e o seu carácter/período segundo/de Vila Real ao Porto (1835-1848), 1925

How can one make a life of six cardboard boxes full of tailors' bills,
love letters and old picture postcards?

Virginia Woolf

Sabe-se pouco sobre a vida de Ludovico de Menezes. À semelhança de outros biógrafos camilianos, era médico (ou, pelo menos, formado em medicina). É aliás intrigante a predominância de médicos na classe dos biógrafos camilianos. Há ainda Paulo Osório e Maximiano Lemos, que publicou em 1920 um extenso estudo, *Camilo e os Médicos*, centrado justamente na profusão de médicos que privaram com o escritor, desde o seu cunhado até ao último, consultado no dia da sua morte. O motivo pelo qual a vida de Camilo atiga o instinto biográfico desta classe profissional é um mistério³⁹. Porém, a biografia de Ludovico de Menezes não é um estudo clínico, nem uma estrita «patografia».

No final do primeiro volume da biografia que dedicou à vida e personalidade de Camilo, Ludovico de Menezes revela um plano bastante ambicioso que infelizmente não foi completado. A primeira parte do trabalho seria dedicada à «sua vida e seu carácter», englobando quatro volumes, dos quais só vieram a lume dois — ficaram por publicar *Do Porto a S. Miguel de Ceide* e *De S. Miguel de Ceide à Morte*. A segunda parte, *O Seu Génio e a sua Obra*, também não viu a luz do dia. Em contrapartida o segundo volume, subintitulado *A Garra da Ascendência*, surgiu sem estar programado.

O título que escolhi para este capítulo, mais propriamente o adjetivo que achei adequado a este biógrafo, tomei-o de empréstimo a Aquilino Ribeiro que, no manancial *exasperante* de biógrafos camilianos idólatras e de «punhos de renda», tem em grande estima o trabalho de Menezes, apodando-o de «superatilado Argos» no esclarecimento do processo de orfanato e de espoliação subsequente de que Camilo foi vítima (Ribeiro 1961-I: 66). Ludovico parte, de facto, em busca da verdade. No prefácio ao seu terceiro volume, encontramos uma série de reflexões que denotam uma consciência aguda do género biográfico, centradas porém apenas na fase da investigação. Notoriamente enformado pelo espírito positivista, e tendo cursado medicina, Ludovico de Menezes tende a encarar a biografia como uma ciência dos factos e dos

39 Também o médico Ricardo Jorge, amigo de Camilo nos últimos anos de vida, deixou um volume de memórias. Mas são «recordações e impressões» esparsas e não uma biografia. Ricardo Jorge, que Camilo, nos seus sofrimentos derradeiros, chegava a mandar chamar «umas poucas de vezes ao dia», achava que o escritor era tabético, tal como Paulo Osório (Jorge [1968]: 137-138).

documentos, e como o diagnóstico de um carácter. Compara a pesquisa biográfica à matemática, determinando como essenciais no investigador biógrafo a acuidade da visão mental, a lucidez de espírito e a atenção ao incidente, por menor que seja; é necessária muita paciência e força de vontade; finalmente, e não menos importante, a capacidade de lidar com o fracasso:

Por último, sobrevém a fadiga, os nervos esgotam-se e então os olhos recusam-se a ver, os dedos a passar páginas, a mente a prosseguir na leitura e, se insistimos, a visão das coisas apaga-se diante de nós e tudo é obscurecimento e névoa. É a altura em que se larga a tarefa; mas volta-se a ela no dia seguinte, impelidos pela força de vontade que nos anima, e assim durante dias, semanas, meses, anos, até que dúvidas entram a assaltar-nos o espírito, tenazmente, desalentando e quebrando a mesma força de vontade. (Menezes 1925b: vi)

É a primeira vez que o trabalho de biógrafo sofre uma reflexão teórica no panorama das biografias de Camilo. Antes de Ludovico de Menezes, se os biógrafos iam relatando as suas pesquisas, faziam-no a propósito de um determinado passo da vida do biografado, sem qualquer julgamento abstrato sobre as suas experiências enquanto biógrafos ou investigadores de biografia. Deste parágrafo que transcrevi, e que tão certamente descreve o lado obsessivo da tarefa de biografar, resuma algum tom didático em que se mistura ainda uma espécie de lamento vão — como se Menezes quisesse chamar a atenção do leitor para o labor insano que jaz efetivamente nas entrelinhas dos seus livros, que aliás considera uma «verdadeira revolução em camiliana» (*ibid.*: viii).

A paixão investigadora deste biógrafo é sem limites, e estende-se ao próprio documento, que se torna objeto de fetichismo, à semelhança das relíquias que constituem os pertences de certos indivíduos, especialmente os que foram biografados (ou hagiografados) — no caso de Camilo, os óculos ou a pistola com que se matou. Este império do documento é, de resto, indiciado no título que escolheu para os três volumes: *Camilo. Documentos e Factos Novos*. Utilizo aqui a palavra fetichismo tanto no sentido de veneração como no de desvio, pois de desvio se trata se o documento não é tratado, decifrado, selecionado e incorporado numa qualquer narrativa que não seja a que ele próprio transmite. Menezes vai interpretando e extraindo ilações, mas a profusão documental é de tal ordem que por vezes os documentos funcionam eles próprios, em sucessão, como narrativa, e não como prova do que é narrado antecipada ou posteriormente. Este processo de mostragem de textos alheios à pena do biógrafo já tinha sido encetado por Pimentel, embora este transcrevesse sobretudo da obra de Camilo. Ludovico de Menezes, nos seus três livros, e intercalando com a narração, expõe documentos.

Chegado à segunda década do século xx incólume à crítica, o documento biográfico, em especial no que respeita a Camilo Castelo Branco, tornara-se mercadoria preciosa. O achamento de uma qualquer carta das muitas que o romancista escreveu a pessoas diversas era

suficiente para justificar a publicação de um livro⁴⁰. Por outro lado, cada novo biógrafo redobrava esforços junto das conservatórias, notariados, registos de variada sorte — enfim, em todo o arquivo que pudesse albergar o nome de Camilo, ou dos que com ele privaram. Neste sentido se compreendem os repetidos títulos reclamando-se da novidade ou do ineditismo de documentos e factos. Sublinhe-se porém que nenhum investigador fora tão longe nesta busca como Ludovico de Menezes. O documento oficial surgia investido de uma mais-valia de veracidade, como se o pacto de verdade que se estabelece entre autor e leitor de uma biografia tivesse de ser constantemente renegociado. Outros documentos escritos, não oficiais, transportavam, também eles, uma aura de autoridade que o tempo lhes conferia: se tivesse sido escrito, era verdade. Este afã de pesquisa que a biografia tomou fazia tanto mais sentido no caso Camilo quanto os sucessivos biógrafos se iam apercebendo da autoficção que o escritor cultivara, mesmo em escritos tão íntimos e autobiográficos com as cartas. A desconfiança crescia, e era necessário confirmar cada pormenor. Em 1907, recorde-se, surgira o estudo documental de Pedro de Azevedo, «Os antepassados de Camilo», que viera abalar as pretensões de ancestralidade fidalga insinuadas por Camilo em mais do que uma passagem dos seus escritos.

Nesta fé absoluta no documento escrito subjaz a crença oitocentista no cientismo em biografia. Sobre uma hipótese que se põe relativa ao assento de batismo de Camilo, Menezes afirma: «Não digo que sim, nem que não, porque a índole deste estudo nada me permite avançar que não seja solidamente fundado em documentos» (Menezes 1924: 217). Ora, os documentos são apenas o registo escrito de um qualquer acontecimento, e portanto passíveis de erro. Quem os escreveu, e em que circunstâncias? Os documentos não são todos iguais, indiferenciadamente analisáveis, apenas porque a palavra escrita e o tempo lhes conferiu uma autoridade que, para os positivistas, toca as raias da magia. Mesmo quando se trata de uma procuração ou um registo de nascimento, textos que um olhar distraído classificaria como objetivos e anódinos, há sempre entrelinhas, pormenores reveladores ou insultos manifestos — como é o caso do litígio, por dinheiros emprestados, entre Domingos José Correia Botelho, o avô Brocas, e sua tia Ana Margarida Mourão, onde se pode ler, na réplica dele ao requerimento inicial dela, que sua tia

nunca emprestou dinheiro algum ao Embargante nem o podia emprestar porque é uma pobre meretriz pública que de seu não tem coisa alguma nem para se sustentar mais que o que adquire pelo ilícito trato que tem com muitos homens sendo alguns os referidos para testemunhas que entressados [interessados?] para lhe fazer benefício se têm conjurado contra o Embargante [...]. (Menezes 1925a: 193)

40 Um dos exemplos deste fenómeno sem par nas letras portuguesas no século XIX parece ser *Camilo Castelo Branco na Cadeia da Relação do Porto*, de Alberto Teles: atendendo à escassez de informação que este livro traz à fortuna biográfica camiliana, tudo leva a crer não serem os capítulos que o constituem senão uma introdução às seis cartas que Alberto Teles possuía, e que publica no final (Teles, A. 1917).

O que o sobrinho diz da tia será verdade porque está escrito em documento jurídico? Ou esta prosa diz mais do avô de Camilo, seu autor, do que propriamente da tia, e como tal deveria ser interpretada? Ludovico de Menezes, em parágrafo breve que antecipa as transcrições, inclina-se para esta hipótese, deixando contudo ao leitor a tarefa de retirar conclusões. Por vezes dá a impressão de que o biógrafo meticoloso, uma vez terminado o trabalho de pesquisa, coloca o leitor em frente da sua ordenada mesa de trabalho.

Este é um breve excerto dos inúmeros documentos transcritos ao longo dos três livros. Na verdade, os volumes remetem uns para os outros de forma um tanto desordenada, tornando a narrativa descontínua e pouco estruturada. Assim, acontece o biógrafo fazer afirmações cuja documentação probatória «em outra parte» se expõe (Menezes 1924: 9), ou, inversamente, transcrever uma escritura da qual só tirará ilações «em outro volume» (*ibid.*: 134). Dominado pelos escrúpulos documentalistas, o investigador Ludovico de Menezes parece alheio a preocupações formais, fornecendo-nos antes um inventário de factos de onde resulta uma biografia sobrecarregada⁴¹ e por vezes de difícil leitura uma vez que os documentos não estão editados, nem a ortografia atualizada. Deixando-os falar por si, o biógrafo demite-se do seu trabalho: os documentos não *falam*. Obriga assim o leitor a ler longos testamentos, a decifrar linguagem jurídica e a fazer ele próprio ilações. Por outro lado, os documentos de época têm o encanto da sua crua autenticidade — e alguns deles são bem saborosos, quase uma pequena narrativa dentro da biografia, como é exemplo aquele que transcrevo atrás, porém excecional, pois a grande parte são textos de carácter jurídico, áridos e extensos.

Mark Schorer, em «The Burdens of Biography», distingue no biógrafo três pessoas: o pesquisador incansável — ou, mais exatamente, o escravo («the drudge») —, o crítico e o artista. É este último que faz viver o morto, fá-lo viver num mundo vivo que é o passado e tem de ser ressuscitado também: «We need a third man, and you must forgive me for saying he must be an artist, not only the man who can bring shape out of the mass but more especially the man who can give it a living shape. [...] We can talk about the shape if not its animation. This brings us to the similarities with fiction, for biography, also, is a narrative art, and it seems probable that all the principles that pertain to fiction except for one — the free exercise of invention — pertain to proper biography» (Schorer 1986: 87). Ignorando, por me parecer estéril, a polémica relativa à afirmação da biografia como uma arte, interessa-me nesta categorização de Schorer o valor que dá à forma narrativa como construção final do mundo em que

⁴¹ Quanto à morte do avô do biografado, e refutando Alberto Pimentel (que por sua vez já tinha corrigido Camilo, que o dava como assassinado), Ludovico de Menezes chega a transcrever um assento de óbito para provar que Domingos Correia Botelho morrerá em Vila Real e não em Montezelos, de uma rutura e não de uma hérnia estrangulada, como afirmara Pimentel (Menezes 1924: 118). Eis um caso de excesso de informação, que sobrecarrega a biografia. Um pormenor secundário como este (hérnia ou rutura?) adequar-se-ia melhor a uma nota. Desta obsessão pela minúcia, atributo de qualquer biógrafo, Daniel Madelénat dá o exemplo de Ximénès Doudan que confessou, em 1843: «Je ne peux pas me guérir de ma passion biographique. Si je savais où l'on voit combien de grains de sel César mettait dans son œuf, je partirais sur l'heure pour aller chercher ce précieux document; je vous avertis que j'ai mauvaise idée des grands esprits qui n'aiment pas les petits détails — ce sont des pédants» (Madelénat 1984: 11).

o biografado viveu, e do próprio biografado. Não seria deste modo mais importante *o que se narra* do que *como se narra*. Schorer, contudo, admite não ter receitas para esta última tarefa do biógrafo — aquela que quase todos os biógrafos de Camilo, por variados motivos, evitaram. Ludovico de Menezes não foi exceção.

Graças à sua imaginação e ao faro detetivesco⁴² de que é dotado, Menezes apresenta documentos de espécie variada e origem heteróclita: além das costumadas certidões e escrituras, obteve informação de ordens do juiz de paz, do inventário dos bens do pai de Camilo, da conta do alfaiate, de petições, testamentos e requerimentos e ainda dos livros de Arruamento e de desobriga — onde encontrou o pai Camilo, em finais de 1832, a confessar-se na freguesia das Mercês, em Lisboa (Menezes 1924: 197). As diligências da pesquisa vão sendo narradas, e chegamos a encontrar, no meio do texto, agradecimentos a quem lhe facultou arquivos.

Pese embora a primazia do documento, Ludovico de Menezes não dispensa o recurso à obra de Camilo, nomeadamente ao romance *Coisas Espantosas*, que acredita ser ficção autobiográfica: «À parte a desfiguração dos nomes das personagens e da alteração de alguns factos, não há no trecho anterior palavras que se não ajustem, como uma luva, à vida de Camilo na sua infância» (Menezes 1925b: 80). É bastante eloquente e retórico ao identificar a personagem Balbina deste romance com a ama de Camilo: «E Balbina, nem no nome, nem na pessoa, é ficção do romancista. É criatura de carne e osso, que realmente existiu e grandemente influiu na infância de Camilo, substituindo-lhe a mãe morta cedo» (Menezes 1924: 85). Outras obras se lhe afiguram citáveis pelo mesmo motivo. Sobre a deserção de Manuel Joaquim Botelho, o pai, aceita a hipótese de ter sido por questão «de amores, como diz Camilo no *Amor de Perdição*. [...] Nada custa aceitar neste ponto a narração de Camilo no romance citado» (*ibid.*: 127).

Apesar destas apropriações de aspetos da obra literária como facto verídico, a retórica de Menezes é já a de um biógrafo honesto e cauteloso: interroga-se, põe hipóteses e utiliza modalizadores («inclino-me a crer», «consta que», «possivelmente», «deve ter ido...»). Após uma argumentação para determinar o ano em que Camilo esteve em Lisboa, em que conclui ter havido «tergiversação» do biografado ao indicar o ano de 1840, o biógrafo, reiterando a incapacidade do biografado para datas e factos⁴³, assume a sua suspeição basilar: «Mal vai quem se fia em Camilo, mais uma vez se prova» (Menezes 1925b: 174).

Mais raramente, o biógrafo apoia-se na tradição oral — é o caso da confirmação da estadia de Simão Botelho em Coimbra como estudante (Menezes 1924: 113-114) — ou no testemunho oral de pessoas que tinham privado com o biografado, designadamente os condiscípulos, que lhe gabavam a «memória, tamanha e tão prodigiosa, que bastava Camilo ler uma vez uma página para a reter e repetir depois de cor» (Menezes 1925b: 193). Tal como António Cabral antes

⁴² Aquilino Ribeiro chama-lhe «arguto detetive das letras» (Ribeiro 1961-I: 82).

⁴³ Como efeito da «fraqueza mental» de Camilo, Ludovico de Menezes refere ainda a sua incompetência para fazer contas de cabeça, que deduz das subtrações feitas pelo escritor na margem de um livro, anotações constantes em *Escritos de Camilo*, editados Júlio da Costa Dias (Menezes 1924: 25).

de si, Menezes aceita o testemunho oral como fonte biográfica, embora o faça de forma menos recorrente e, sobretudo, mais contida no ato de dar a palavra e protagonismo ao depoente. Vem a ponto referir que, para Ludovico de Menezes, os dois «livros-mestres da camiliana» são *Os Amores de Camilo* e *Camilo Desconhecido*, que prefere aos mais conhecidos e divulgados *O Romance do Romancista* e *Camilo de Perfil* (ibid.: 223). Não revela os motivos da sua preferência mas, atendendo à índole do biógrafo Menezes, há de ter nela peso serem as duas biografias onde os seus antecessores puderam corrigir erros factuais que vinham dos seus livros anteriores. Quanto a António Cabral, tem com ele em comum o gosto pela pesquisa documental levada ao limite. Recorre ao seu trabalho assiduamente, rebatendo-o em alguns pontos, tal como se socorre de Pimentel. No entanto, e quanto a este último, torna-se claro que encontra nele algum resvalamento para a fantasia, como é exemplo a notícia dada repetidamente por Pimentel de uns amores lisboetas de Camilo, quando o biografado não teria mais de seis anos. Apesar de alguma ressalva que lhe faz, julga o trabalho de Pimentel laborioso e indispensável, fundamental mesmo por ter conhecido e privado com o escritor, e portanto alicerce de toda a biografia que se seguisse:

Mas por isso mesmo que era inicial essa sua trabalhosa tarefa e por este motivo fatalmente contingente, faltou ao ilustre admirador de Camilo, seu amigo dedicado e preclaro biógrafo, o *apoio sólido de documentos* agora descobertos para ver *com verdade* em toda a questão dos primeiros amores do torturado de Seide. (Menezes 1924: 230, itálicos meus)

A obra de Pimentel, surge, assim, como o trabalho basilar, sobre o qual é necessário exercer a vigilância de quem conhece as condicionantes em que a sua obra (especialmente a primeira biografia) foi escrita. Menezes chega a sugerir ter sido Camilo quem influenciou o seu biógrafo Pimentel a aceitar a «disparatada versão da ascendência» fidalga constante da 1.ª edição d'*O Romance do Romancista*, «sensatamente» emendada na 2.ª (Menezes 1925a: 141-142).

Um episódio há, porém, vindo da tradição biográfica camiliana, e muito insistido por todos os que quiseram contar a vida de Camilo, ainda que resumidamente, que Ludovico não aceita de modo algum: «aquela cena macabra da profanação da sepultura». Para o biógrafo, trata-se de uma fantasia literária inspirada na *Dama das Camélias*, livro saído em 1848. E quanto aos ossos, os célebres ossos descobertos por um cão debaixo da cama (história que diz ter sido efabulada pela tradição local), tratar-se-iam do usual esqueleto que qualquer aluno de medicina possui, trazidos para casa pelo médico cunhado de Camilo (Menezes 1925b: 225-227). A argumentação de Ludovico baseia-se ainda na análise das incongruências do texto de Camilo enquanto relato verídico, e ainda no artigo publicado em 1923 por Maximiano de Lemos, «As perversões do sentido genésico em Camilo»⁴⁴ que tinha posto em causa a realização da exumação. Aliás, já no seu livro de 1920, *Camilo e os Médicos*, este biógrafo tinha avisado, em lacónico rodapé, para a «muita

⁴⁴ O artigo de Maximiano Lemos está incorretamente citado por Ludovico de Menezes como tendo por título «As perversões sexuais de Camilo» (Menezes 1925b: 226).

fantasia» da narrativa de Camilo (ob. cit.: 15). Expõe mais detidamente os seus argumentos em artigo na revista *Arquivo de Medicina Legal*, explicando a improbabilidade técnica de uma operação deste tipo, que exigiria exposição «durante semanas e meses», e mais do que rudimentares bisturis e tesouras (Lemos 1923: 54). Foi, sem dúvida, Maximiano Lemos o primeiro biógrafo a pôr em causa este lance da vida de Camilo, tão caro aos que sobre a sua vida se detiveram.

Até onde chegam as investigações de Ludovico na vida de Camilo? A bem dizer, tendem a recuar no tempo, em relação ao biografado: os antepassados do escritor são o seu objeto biográfico mais proeminente, o que se compreende parcialmente atendendo ao facto de o seu projeto inicial ter ficado incompleto.

Assim, no primeiro livro, apenas o último capítulo é dedicado diretamente à infância do biografado. Anteriormente, o biógrafo ocupa-se dos antecedentes: o nascimento, a casa onde veio ao mundo, a irmã, a mãe e o pai. Esta detença na genealogia é de imediato prenunciada pela epígrafe deste volume, que é a transcrição da caderneta do filho Jorge no Hospital Conde de Ferreira, da autoria de Júlio de Matos:

A história ancestral, aliás incompleta no atestado da admissão, descobre uma longa mancha hereditária, do máximo peso degenerativo. No lado paterno existe a alienação mental no avô e em dois tios; o pai é nevropata, espírito desequilibrado, instável nas convicções e nos afetos, oscilando constantemente entre as crenças religiosas mais arraigadas e o ceticismo mais completo, cultivando preocupações hipocondríacas, pretendendo-se em vésperas da morte há mais de 30 anos, ânimo exaltado e agressivo, amando a polémica na fase emotiva das personalidades e das referências propriamente individuais. A sua história está escrita em dezenas de livros, eminentemente pessoais todos eles e apaixonados... (Menezes 1924: 7)

Este relatório dá o tom à aproximação de Ludovico de Menezes ao carácter de Camilo. Todos os volumes são atravessados pela formação médica do biógrafo, que considera o ser vivo resultado de «três fatores — Ancestralidade, Individualidade e Meio» (Menezes 1925b: 97). Como recorda David Ellis, no capítulo «Ancestors» de *Literary Lives*, a linhagem foi sempre um elemento vitalmente importante na cultura europeia. A propriedade era transmitida pelo sangue, que foi sendo também associado a noções de carácter. O século XIX, todavia, trouxe a ciência da hereditariedade: «These ancient prejudices in which ‘blood’ figures so largely are part of the reason why so many biographies begin as they do, but they would not still be so powerfully operative without the support they received in the nineteenth century» (Ellis 2002: 40). Atualmente, o determinismo biológico tornou-se ainda mais complexo, a determinação e isolamento dos fatores genéticos mais arriscada. Remetendo-nos ao século XIX e princípios do XX em Portugal, em que a hereditariedade era a lei, difícil seria também distinguir em determinados traços de carácter de um indivíduo aquilo que era fruto da hereditariedade, do meio ou da própria construção identitária individual. Será possível estabelecer uma responsabilidade por certo comportamento do biografado através do conhecimento dos seus antepassados? E como explicar então que os filhos

de Nuno não tenham sofrido nada desta tara mórbida tão determinante e fatal? — nas palavras sumárias do biógrafo, «Nona geração/Filhos de Nuno. Ingresso na massa geral da média vulgar. Normalidade» (Menezes 1925a: 241).

É provável que tenha sido este entusiasmo pela hereditariedade como explicação do indivíduo que desviou Ludovico de Menezes do seu projeto inicial ao publicar o segundo volume subintitulado *A Garra da Ascendência*, que não estava previsto, e tem como epígrafe esclarecedora o provérbio latino *aut insanit homo versus facit*. É o volume menos inovador. Muito baseado no trabalho genealógico de Pedro de Azevedo, e na esteira de Paulo Osório, faz uma abordagem clínica do biografado, aceitando o diagnóstico de sífilítico deste último e acrescentando-lhe o de epilético sem convulsões. À epilepsia chama Menezes repetidamente o «mal sagrado» — acreditava-se à época que esta doença do foro mental correspondia a um momento de possessão do indivíduo por uma força superior, sobrenatural. Este diagnóstico, note-se, não equivale a identificar em Camilo a chama da genialidade, conceito que aliás Ludovico de Menezes aproveita para definir como «contingente» e «variável», querendo com isto dizer que é génio quem assim é denominado, ou pelos seus contemporâneos ou pelos vindouros, que entronizam, denigrem ou esquecem consoante as épocas (*ibid.*: 132-133). Quanto a Camilo, «não é para nós um genial, porque faltam às suas obras especiais qualidades que caracterizam a obra dos geniais» (*ibid.*: 136). Menezes diz quais são estas qualidades, que Camilo não tem. Reconhecendo-lhe o «raro espírito invulgar», considera faltar-lhe «sentido filosófico» e ter um «lado dramático fraco e frouxo», ao contrário do lírico, «vivo e intenso», o que não lhe retira poder de observação do mundo exterior, «quanto a pessoas e quanto a coisas» (Menezes 1925a: 136-138).

A esta apreciação não é alheia alguma filiação de gosto literário no realismo português: segundo Menezes, Camilo nunca terá compreendido nem Oliveira Martins, nem a grandiosidade do realismo de Eça⁴⁵ (*ibid.*: 138). A identificação com o pensamento positivista e cientista ultrapassa a metodologia da operação biográfica, estendendo-se deste modo à valoração da obra camiliana. Na lógica da afinidade com o realismo se compreende a afirmação do biógrafo de que Camilo, antes de ser um romântico, era um «comicial», todo virado para o seu mundo interior e dificilmente impressionável «por excitações vindas de fora» (*ibid.*: 138). Apesar de já ter existido a geração de Orpheu, na sociedade capitalista pobre em que Portugal se ia apesar de tudo tornando, sopravam ainda fortes, em 1925, os ventos franceses do naturalismo e do movimento pensante positivista que tinha iluminado a segunda metade do século XIX burguês, todo ocupado no laboratório do progresso.

Para demonstrar a tese central da epilepsia, Menezes traça um esquema enumerativo dos sintomas viscerais, motrizes, sensitivos e psíquicos que encontra no seu biografado. Sobre estes últimos se alarga o biógrafo, subdividindo-os em: maldade — que seria «a mesma essência do

⁴⁵ Ao repor a verdade factual sobre Simão Botelho, Ludovico de Menezes utiliza uma expressão tipicamente queirosiana que diz bem das suas preferências literárias: «Desfez-se a auréola amorosa do herói do *Amor de Perdição*, na nudez crua da verdade dos factos, mas ficou imperecível a alta sentimentalidade ideal do romance, como superior obra de arte, de uma riqueza emotiva inigualável» (Menezes 1925a: 240, itálico meu).

seu carácter» (*ibid.*: 49) —, dissipação, ânsia vesânica por dinheiro⁴⁶, irascibilidade, mobilidade e versatilidade, emotividade, egoísmo, orgulho e vaidade, vagabundagem, loucura amorosa, manias (religiosa, da perseguição, da grandeza, do suicídio) e amnésia. Esta enumeração (resumida, mas substantivamente fiel) é aqui necessária, porque mostra plenamente a reputação que o escritor tinha granjeado. Fazendo uso de um léxico menos técnico do que Osório, Ludovico de Menezes vai todavia mais longe. De tal se apercebendo, o biógrafo encerra o livro com o que intitula «Palavras Necessárias», advertindo o leitor sobre as boas intenções que alimentam o volume, que pretende mostrar que

os super-homens não são de modo algum criaturas sobrenaturais que estejam fora do alcance da compreensão humana, mas simplesmente pessoas de carne e osso como todos nós, e foram tão só circunstâncias especiais e anormais que os tornaram aquilo que eles vieram a ser. (*ibid.*: 285)

Pretende portanto Ludovico de Menezes humanizar Camilo, operação que, na sua ótica, corresponde a apresentá-lo como um doente — o que significa também desresponsabilizá-lo: «E também, como não compreender que, sem o seu desequilíbrio moral, Camilo não teria sido o desequilibrado mental que se elevou à grandeza de um invulgar?» (*ibid.*: 286). Nesta pergunta retórica atribui-se a grandeza de Camilo a um desequilíbrio moral que, esse sim, é a raiz da patologia mental — e não o contrário, note-se. No entanto, e lendo o relato dos feitos dos seus antepassados, especialmente do avô e do tio, Camilo parece ser afinal bastante equilibrado: não assassinou, não assaltou, não foi corrupto. Ao analisarmos a lista de sintomas atrás feita, tentando discernir algo que o diferencie da maioria dos seres humanos, fica a dita lista bastante reduzida. Evidentemente que o caso muda de figura se estes traços de carácter se conjugam num só indivíduo. Consequentemente, Camilo sai muito mal no retrato que dele pinta Menezes. Contudo, e ironicamente, o biógrafo conseguiu o feito que se propunha, a saber, tornar o biografado mais humano, pois quase todos os sintomas que enumera não são senão banais traços de carácter da norma dos indivíduos. À parte esses, isole-se um, de cariz mais patológico: Camilo era, fundamentalmente, um maníaco. Para além disso, era mau (a base do seu temperamento), e sem nenhuma queda para os números e para a matemática — a referida «amnésia». Este traço psíquico não deixa de ser desconcertante para qualquer leitor de Camilo: terá então o escritor ido buscar a matéria dos seus inúmeros romances apenas à imaginação, uma vez que era pouco dotado para memorizar? Tudo leva a crer que, para Ludovico, a memória é predominantemente a de teor matemático, e não a memória de histórias, de situações, de gentes ou de diálogos. O próprio biógrafo, no seu primeiro livro, confirma esta conceção de memória, a propósito do facto, realmente extraordinário, de Camilo errar constantemente o ano do seu nascimento. Chega o biógrafo espantado a

⁴⁶ Só Alexandre Cabral, muitos anos mais tarde, iria reinterpretar esta «obsessão» com o dinheiro, que para Ludovico de Menezes é parte da patologia hereditária de Camilo (Menezes 1925b: 59), como a normal preocupação do profissional de letras que tinha de viver da sua pena, se sentia a ficar incapacitado pela cegueira progressiva e tinha uma família para sustentar.

enumerar estes erros por defeito (14), por excesso (3) e por acerto (13). Estas *fugas de memória* são atribuídas, na sua persistência, ao estatuto de comicial que lhe atribui:

Por vezes fazia afirmações que por incorretas eram tidas na conta de *mentiras* e faziam passar Camilo por *mentiroso*. Na verdade Camilo *mentiu* algumas vezes, mas a *mentira* nele era inconsciente, *mentiu* pela infidelidade da memória em evocar com exatidão o facto, *mentiu por mentir*, *mentiu* julgando dizer a verdade no que dizia e como dizia.

Há criaturas que *mentem* assim. (Menezes 1924: 16)

Há ainda um aspeto relevante na inter-relação entre desequilíbrios moral e mental na caracterização de Camilo por Ludovico de Menezes. De que moral fala o biógrafo? É que ao narrar a vida da tia Rita Preciosa, a responsável pelo esbulhamento da herança de Camilo e irmã, e certamente mulher com poucos escrúpulos no que tocava a dinheiro (pelo que se pode deduzir dos documentos), Menezes tem palavras de um puritanismo acerado no que toca à vida sexual da senhora: além de a censurar por ter escorregado «pela ladeira desonesta do concubinato» (Menezes 1925b: 60), interroga-se se esta mulher «escandalosa» não teria «apetites de carne pelos setenta fora» (*ibid.*: 69). Quanto à filha, vivia «em magno regabofe», e dizia-se em Friúme que tinha sido apanhada em flagrante adultério (*ibid.*: 70). A condenação moral estende-se até à neta, de quem quase nada sabe, a não ser que foi espoliada pela mãe, mas conjectura: «se é que esta [a neta], arrastada pela libertinagem dos seus, não deu também em droga com o património e... o mais» (*ibid.*: 74). A hereditariedade é, de facto, a lei — até para dar palpites⁴⁷.

Compreende-se algum facciosismo por parte do biógrafo contra esta mulher, que aproveitava todas as oportunidades para espoliar património alheio, atendendo a que a questão da herança de Camilo foi um dos seus triunfos enquanto biógrafo, tendo investigado a fundo os acontecimentos e concluído da conduta inqualificável, no que toca a dinheiro, da tia dos órfãos. Como se passa da condenação moral a propósito de dinheiro para essa outra, de teor sexual, chegando a condenar o concubinato em que a tia vivia como «situação moralmente duvidosa» (*ibid.*: 63)? Ficamos sem saber se aplicaria a mesma censura ao biografado, pois não chegou a escrever o livro sobre o tempo dos amores adulterinos de Camilo.

Tendo o projeto de Ludovico de Menezes ficado inacabado — à maneira de um folhetim, no último parágrafo lê-se: «Camilo, ao deixar definitivamente Vila Real e vir para o Porto trazia um grande amor no coração. Por quem?» (*ibid.*: 272) —, não chegamos, nesta biografia em três volumes, a contactar com Camilo enquanto escritor. Por uma bizarra coincidência, Ludovico acaba onde Rocha Martins começa, o que equivale a dizer que durante os anos de 1924 e 1925, o ano do centenário do nascimento, os leitores tiveram à sua disposição duas biografias, em registo completamente diferente, a contarem, cada uma, sua parte da vida de Camilo.

⁴⁷ Alexandre Cabral, muito adverso à tendência dos biógrafos camilianos para a especulação abusiva, distingue: «O *palpite*, que é coisa bem diferente da *hipótese*, não faz parte da utensilagem do investigador, que utiliza como ferramenta útil: a perspicácia, a paciência, o estudo e até a imaginação. Mas neste caso, considerando a imaginação tão-só como fonte de hipóteses, que devem em seguida ser sujeitas à contraprova dos factos averiguados e indesmentíveis» (Cabral, Al. 1985a: 25).

VIII.

**«A MARQUESA SAIU ÀS CINCO HORAS»:
ROCHA MARTINS**

A Paixão de Camilo (Ana Plácido), 1925

Um título altissonante e apelativo — *A Paixão de Camilo* (Ana Plácido) — e uma capa con-
dizente — um desenho de Stuart Carvalhais representando a cabeça de Camilo, de olhos fe-
chados, com um fio de sangue a escorrer da têmpora direita: assim vinha a público, no ano
do centenário do seu nascimento, mais uma biografia de Camilo Castelo Branco, escrita por
Francisco José da Rocha Martins.

Do livro de Rocha Martins, porém, não se pode dizer apenas que é mais um estudo bio-
gráfico a acrescentar à já longa lista de obras sobre a vida do escritor. Na verdade, *A Paixão de
Camilo* rompe, em várias frentes, com a tradição biográfica camiliana.

Trata-se da primeira biografia de Camilo Castelo Branco a assumir uma forma narrativa
continuada. Não se pretende apresentar factos novos, ou documentos inéditos (embora eles
existam, e o biógrafo se sirva deles), mas antes contar a história da vida de Camilo a partir do
momento em que, segundo o autor, ele conheceu Ana Plácido. E começa:

O Porto, por 1849, vivia grave, pesada e comedidamente do tráfico, da lide do negócio
golpeada por um gume de sentimentalismo ultrarromântico da gente apontada, detrás
dos balcões, em desconfianças largas.

Abrira-se um abismo de castas; no seu fundo bulcuavam irritadamente despeitos e con-
vulsivos ódios. (Martins 1925a: 5)

Este início tão oitocentista quer agarrar o leitor. Na segunda frase, estabelece-se a situação
de conflito que irá ser o motor dramático da narrativa. Prossegue Rocha Martins, durante quatro
páginas, na descrição do «Porto de há 75 anos», como se anuncia na sinopse que acompanha
o título de cada capítulo — deste modo deslocando imediatamente o leitor de 1925⁴⁸ para um
ambiente que vai constituir o pano de fundo (físico e social) dominante da narrativa, e situando-se
simultaneamente o narrador, em termos de distância temporal, em relação ao que vai contar.

⁴⁸ *A Paixão de Camilo* não tendo senão a data de escrita, «setembro a dezembro de 1924», e não a da edição, assumi,
com Alexandre Cabral, ter sido editada durante o ano de 1925 (Cabral, Al. 1989: 394).

Camilo só aparece após estas quatro páginas, cheias de pormenor vívido resultante de uma pesquisa sedimentada, atravessadas de um pendor satírico que nos revelam um narrador onisciente, e intruso: pode o leitor estender-se no sofá, confiado e entretido — o narrador ampara-o e está do lado de Camilo, nessa guerrilha que o opôs à cidade do Porto, seu palco de ascensão e de bravata.

A abertura à maneira clássica da narrativa oitocentista («A marquesa saiu às cinco horas»), em termos de tradição biográfica camiliana, é um notável progresso em relação aos herdeiros do positivismo: em vez da certidão de nascimento, ou das averiguações feitas para determinar a igreja em que Camilo foi batizado, temos uma tentativa de dar a ilusão literária da vida — a ilusão que tanto aproxima a biografia do romance. De outra parte, se quisermos falar de pura biografia (narrativa de vida), assistimos a uma fuga ao óbvio expediente de inaugurar o texto com a figura do biografado — «Camilo nasceu...»; ou, no caso presente, «Camilo conheceu Ana Plácido...». Trata-se aqui de jogar com as expectativas do leitor, adiando a aparição do protagonista, mas sobretudo de apresentar a terceira personagem desta relação amorosa, a cidade do Porto, com quem Camilo e Ana Plácido vão constituir um triângulo de paixão, feito de emoções violentas: desprezo e provocação, mas também vontade de domínio e grande dependência. Sempre que esta terceira personagem é assunto, o biógrafo torna-se de imediato em narrador abertamente intruso — sarcástico e corrosivo, como é o caso da longa e saborosa descrição da vida no Porto, a páginas 111 e 112 da biografia, onde não se poupa no ataque sarcástico ao provincianismo do burguês portuense, de lazeres pascácios e achinelados.

A sua parcialidade é óbvia. Ficam no entanto por colocar questões respeitantes à ligação umbilical do biografado à cidade do Porto. O texto, na sua aguda perceção da convivência dos amantes com a cidade, acaba por sugerir-las apenas, sem lhes dar resposta, especulativa que fosse: por que motivo Camilo e Ana Plácido insistiram em viver no Porto após o processo de adultério? O que prendia profundamente Camilo à cidade? — já que, como nos relata Rocha Martins, Camilo e Ana eram respeitados em Lisboa, e tratados de forma bem diversa, com «curiosidade feita de simpatia» (*ibid.*: 110).

Nesta questão está provavelmente uma das chaves do carácter de Camilo: o seu gosto pelo confronto, pela praça a conquistar. Rocha Martins sugere-a, ao interpretar a relação do escritor com Ana Plácido: ela tê-lo-ia empolgado enquanto era proibida; depois, banalizada pela conjugalidade, perdeu a chama. A melhor época da vida de Camilo, nos seus amores com Ana, teria sido, portanto, a das grandes perseguições e enredos secretos, antes da prisão:

Porém enciumava-se, tinha ansiedades, dúvidas, sentia o espírito endoidecido. Fantasiava loucuras; desejava antes sabê-la já presa do que no acaso da aventura em casas amigas onde a sua beleza despertasse galanteios. Longe dela era ainda mais amoroso, enchia-se de maiores direitos sobre a sua vida. (*ibid.*: 128)

Ou ainda, noutra descrição do temperamento amoroso do biografado, que em tudo corresponde ao comportamento donjuanesco típico — uma variação narrativa, enfim, da figuração

do Camilo amoroso vinda da tradição biográfica, à qual o livro de Rocha Martins não tenta escapar nem pôr em causa:

Carecia de variar; não dava às amadas pela lascívia nem sombras de direitos sobre ele e desaparecia-lhes com uma rapidez de duende sempre que não as via chorar. Então, sensibilizado, fundida a sua ânsia de novos prazeres, oferecia-lhes uma cómoda e platónica amizade de irmão. A grande força da sua paixão por Ana Plácido era, além da sua esplêndida beleza, da sua inteligência, romantismo e infelicidade, a resistência, a dificuldade de obter seus beijos. (*ibid.*: 24)

Mau grado a acuidade desta análise da personalidade do biografado na sua juventude, Rocha Martins não se permitiu alargá-la para fora do âmbito amoroso — provavelmente por se entender, à época, que o comportamento afetivo-amoroso do homem não passava disso mesmo, de uma relação específica com o sexo feminino, que não transbordava ou fazia parte duma forma mental mais lata e complexa — um *ethos* dominado pelo comprazimento no confronto.

Rocha Martins possui, no entanto, o talento da análise de carácter e da interpretação de comportamentos. Cito alguns dos seus *insights* sobre o jovem Camilo, Ana Plácido, ou sobre a relação entre ambos, quando já corrompida:

Bastava aproximar-se duma fêmea para a desejar, possuí-la para não lhe querer. A carnalidade dissipava toda a poesia. [...] Amava a publicidade de seus afetos, não por vaidade, mas por um sestro de romancista tornado em personagem viva de sentidos romances, herói teatral de dramas engendrados na sua cabeça ardente e talentosa. (*ibid.*: 25)

Ela [Ana], tomada de atração profunda pela leitura, intimamente uma romântica, era dos espíritos que albergam sentimentalismos, aninham insatisfações, palpitam e anseiam por seus pares para os devaneios de uma novela a viver; queria ser a personagem dum romance sobre o qual soluçassem os leitores. (*ibid.*: 17)

Para que a torturava assim? É que a amara doidamente enquanto ela vivera do romance do seu martírio e queria-lhe como a uma menos etérea visão desde que a sentia romancista. (*ibid.*: 186)

Como é notório nas citações, não se limita o biógrafo a expor factos: faz conjecturas, usa a intuição, arrisca interpretações — algumas delas inovadoras e subtis, como a que insinua algum fastio de Camilo por Ana tornada romancista, outras que seguem a tradição biográfica, como o já referido temperamento donjuanesco de Camilo, acrescentado porém da carnalidade, até este livro sempre recoberta pelo véu circunspecto do platonismo amoroso.

Rocha Martins inventa? Sim, no sentido muito lato e relativista que nos diz ser todo o ato interpretativo uma invenção. Mas ficciona também, a partir de cartas, de periódicos, de anteriores

biografias, mais raramente da obra de Camilo, e da sua imaginação dramática, inventando diálogos (poucos), situações, estados de alma, de espírito ou de corpo. Vai, no entanto, em notas de rodapé, citando fontes, por vezes testemunhos orais; mas não se sente obrigado a provar documentalmente tudo o que diz.

O biógrafo reservou o seu talento de dramatização ficcional para dois momentos do livro, já no final. A narração do rapto da brasileira que viria a casar com Nuno Castelo Branco, visto como uma encenação em que o próprio Camilo se entretive «— o mais formidável dos romances vividos» (*ibid.*: 277) —, é uma das mais elaboradas ficcionalizações do livro. Outra, de grande alcance, é a cena final do suicídio. Após o diálogo com o médico, deixado sozinho na sua cadeira de balanço, o narrador, ainda que por meio de modalizadores («Devia crescer muito a sua desesperança; igual à escuridade da sua alma ela seria.»), entra decididamente na mente do biografado prestes a pôr termo à sua vida. Surge-nos então a sua vida em *flashback*, ou melhor, a morte dos muitos amigos desgraçados: todas as tragédias, infortúnios e violência, todo o «sangue! Sempre Sangue!». O biógrafo obviamente inventa, envolvendo o leitor no grande e solene mistério que é a mente do indivíduo no momento do seu suicídio. Mas logo regressa à exterioridade: «Um tiro estalou secamente» (*ibid.*: 329-330).

Rocha Martins é audacioso; este tipo de procedimento dá a ilusão de um narrador onisciente, liberto das lacunas documentais. A ilusão de omnisciência vai sendo moderada pela introdução muito esporádica dos modalizadores típicos da retórica biográfica «— [Ana Augusta] devia sorrir ingenuamente» (*ibid.*: 15) — ou pela formulação de hipóteses em forma de pergunta: «Aquele saída da rua da Picaria para o convento bracarense criara um amuo entre eles. Quem sabe se gerara o primeiro desarroubamento dos namorados, prenúncio de maiores ardores nascidos das zangas dos que bem se querem?» (*ibid.*: 111); «O escritor olvidava a amante, ou não a podia esquecer um só minuto?» (*ibid.*: 205). Por vezes, Rocha Martins confia no poder da sugestão para deixar o leitor chegar às suas conclusões, sem tentar explicar tudo — e muito menos demonstrar, frase a frase, como chegou ali.

Estas opções, da ordem específica do biográfico, prendem-se com a crença numa narrativa forte e coesa, que acompanha os dois protagonistas ao longo de 46 anos: a vida de cada um, a vida a dois e, em epílogo, a sobrevivência de Ana Plácido a Camilo. A ordem cronológica é linear, e a ela obedece o tratamento dos factos e documentos biográficos: a contrapelo da tradição biográfica, as cartas de Ana Plácido a António Ferreira Quiques, o seu amor de juventude, surgem na narrativa no momento em que ela as escreveu, e não, como habitualmente, quando Camilo delas teve conhecimento através de Vieira de Castro. Camilo deixa de ser o centro da construção do texto — tudo se submete às leis da narrativa. Repare-se ainda na estratégia de inserção de um facto biográfico, como a representação de *O Último Ato*, por forma a dele extrair simbologia e dramatismo: Ana Plácido, em Lisboa, fugida com Camilo antes da prisão, assiste, no fundo do camarote do D. Maria, à representação de uma peça escrita pelo amante que não era senão a *mise en abyme* da sua situação naquele momento — a protagonista chamava-se mesmo Ana Augusta —, dura e copiosamente chorada (*ibid.*: 122).

É a natureza dramática da biografia, os seus poderes de recriação de um mundo, que finalmente encontramos no livro de Rocha Martins. É assim que podemos assistir à evolução da imagem de literato de Camilo: de detestado «jornalista»⁴⁹ no seu início; depois, com o êxito d'*Amor de Perdição*, escritor ilustre tocado pela fatalidade; por fim, a «ruína física aureolada pela glória», alvo de uma romaria de intelectuais, políticos e celebridades, aquando da sua visita a Lisboa em 1887 (*ibid.*: 304)⁵⁰. Ora, para recriar este mundo, o autor teve de pesquisar fontes muito variadas, e munir-se de uma grande quantidade de material, que selecionou e manipulou: obra e cartas de Camilo e Ana Augusta, biografias anteriores, testemunhos orais, o diário inédito de Ana Plácido, processos judiciais, literatura e imprensa da época. A esta última, que tudo indica ter-lhe merecido uma pesquisa exaustiva, o biógrafo foi buscar notícia não concernente a Camilo — coisas menores como o anúncio da venda da quinta onde se casou Ana Plácido em 1850, a queixa pública de um desfalcado pelas traficâncias de Pinheiro Alves, ou os pormenores trágicos do naufrágio do vapor Porto, que levou consigo o pai de Ana Augusta, no início do capítulo iv. A referência às fontes é geralmente remetida para rodapés de fim de página, escolha óbvia de quem dá a primazia à narrativa⁵¹.

Este gosto patente pelo pormenor é sintoma de paixão biográfica. «Parva, si non fiunt quotidie», nas palavras de Plínio (Madelénat 1984: 55) — o pormenor inócuo da vida quotidiana, que simultaneamente dá sabor e verosimilhança à narrativa, mostrando uma intimidade doméstica que pode ser muito mais reveladora do que o grande gesto público: o nome do cão de Camilo, Martírio; a relação íntima do escritor com a hospedeira Eufrásia, confidente e intermediária nos

49 «Detestado jornalista» e não escritor, ou futuro romancista, designa Rocha Martins o seu biografado por antonomásia, no início da sua narrativa biográfica. André Maurois, nos seus famosos ensaios sobre biografia, explica a necessidade deste artifício (a fingida ignorância inicial da carreira do indivíduo biografado) por imposição da ordem cronológica, essencial à verosimilhança da biografia e à percepção da mutabilidade e evolução do carácter do biografado. Exemplifica então com o que considera um erro de Foster, ao iniciar a biografia de Dickens afirmando que o «romancista» e «um dos grandes humoristas» ingleses nasceu em Portsea a uma sexta-feira, dia 7 de fevereiro de 1812: «Non, aucun romancier populaire, aucun grand humoriste n'est jamais né. Ce qui naquit le 7 février 1812, ce fut un petit bébé» (Maurois 1928: 57-58).

50 Neste livro, centrado nas relações com Ana Plácido, Rocha Martins não se alonga sobre vários aspetos da vida do seu biografado, como sejam as suas opções políticas. Viria, contudo a fazê-lo para o *In Memoriam de Camilo*, de 1925, contribuindo com o artigo «Camilo e a política», onde afirma a sua filiação pontual no miguelismo por influência familiar, e por cólera contra o despotismo dos Cabrais, embora reconheça que o escritor era fundamentalmente um arredado da política (Martins 1925b). Regressaria ao tema político na revista *Camiliana & Vária* com um texto sobre as relações de Camilo com D. Pedro II do Brasil, mero repertório das ocasiões em que os dois se cruzaram (Martins 1951).

51 Na pesquisa que fez, Rocha Martins ocupou-se também da data do baile que a tradição biográfica indicava ter sido o momento em que Ana Plácido e Camilo se apaixonaram. Partindo da poesia «Verdades», (citada parcialmente no corpo do texto), tida como escrita no dia seguinte ao baile, afirma, em rodapé, o biógrafo: «Somente não houvera baile algum nessa data. Os versos devem antes ser alusivos a algumas palavras anteriormente trocadas entre ambos e não preto de uma visão primeira» (Martins 1925a: 23). Como se verifica, o biógrafo, apesar das investigações contrariarem a tradição, não põe em causa que os versos se refiram a Ana. Também não aprofunda a hipótese que fornece de um encontro anterior entre ambos.

seus amores, que «sabia muitíssimo da vida dele» (*ibid.*: 52); ou o anel gótico (ou ultrarromântico) que, em 1865, Camilo ostentava à porta da livraria Moré, «com a caveira e as tíbias cruzadas» (*ibid.*: 208). Se bem que anteriores biógrafos tivessem já habituado o leitor ao relato do pormenor, este surgia descontextualizado, ou contado isoladamente, tornando-se num mero episódio que roçava a futilidade ou a anedota. Ora, o que Rocha Martins pretende é narrar a evolução de um carácter, sugerir o passar do tempo sobre uma personalidade: o anel de Camilo, enfeitando-lhe o dedo à porta da livraria em 1865 (o ano em que uma nova geração, em Coimbra, se insurgia contra o ultrarromantismo), torna-se símbolo de um mundo antigo, que era e seria sempre o seu.

Ainda na relação que inevitavelmente se cria entre biógrafo e biografado Rocha Martins se furta à tradição. Não há complacência, nem flagrante omissão piedosa; não recorre, para explicar a personalidade complexa do biografado, a qualquer diagnóstico de nevropatia ou de doença do foro psiquiátrico: Camilo era um «estranho volúvel» (*ibid.*: 184), impulsivo e dado à cólera mas também generoso; um ser feito, enfim, de inconstância. Ignorando o apodo de nevropata que entretanto se fora colando ao escritor, prefere descrever-lhe a personalidade de forma mais subtil e menos deslumbrada — pois é também deslumbramento, de tipo mórbido, a vontade de detetar genialidade doentia em qualquer traço de carácter que estremeça o torpor da bem-aventurança burguesa: «À sua habitual coragem sucedia um desânimo enorme, bem próprio destes temperamentos de audácias e de quedas súbitas» (*ibid.*: 124). Esse deslumbramento tão de época, lucidamente o deteta o biógrafo no próprio Camilo que, ao observar as variações de humor no seu filho Jorge aos cinco anos, encontrava «nessa desigualdade de sentimentos sintomas de génio» (*ibid.*: 228). Quanto à saúde mental de Camilo, que fora objeto de análise em anteriores biografias, Rocha Martins prefere utilizar o testemunho de uma pessoa que com ele lidou, competente para se pronunciar sobre este assunto, o médico Joaquim José Ferreira, amigo de Camilo, poeta e homem de espírito que, calcula o biógrafo, conjugaria um «deleite de psicólogo» com a amizade ao escritor, «no qual o seu olho perito via um soberbo caso patológico» (*ibid.*: 119).

Este desapego do biógrafo em relação ao biografado, uma frieza de análise feita de inteligência sentimental (Maurois 1928: 118), é fundamental para escapar ao registo apologético ou tipificado: na pena de Rocha Martins, Camilo não é o génio, nem o doente, nem o maldito. E como é necessária ao leitor a construção mental de uma figura corpórea — um ser de carne e osso e não, apenas, um nome de grande escritor — o biógrafo vai-lhe descrevendo o físico, a pose e o traje ao longo dos anos. Eis o jovem Camilo, chegado de Vila Real, temperamental e blasfemo; para trás, ficara a província e os amores campônios que lá vibrara — olhava agora mais alto:

A anemia que lhe sorvia os glóbulos rubros, lhe esbatia a amarelidão nas faces dava-lhe o ar triste que bem cabia às imprecações rimadas em seus versos. Poetizava exteriormente tudo em que tocava e como alçado a um mundo fictício povoado por outros seres até romantizava o nome da criada, da Gertrudes, à qual de Gertruria tratava. [...]

Cuidava muito do seu traje, tinha conferências demoradas com os alfaiates, preferia o negro que lhe realçava a descorada fronte e como só de anelos de amor vivia não deixava de frequentar todas as festas onde quase sempre encontrava um espinho de roseira a arranhar-lhe a sentimentalidade. (Martins 1925a: 12)

A ironia complacente vai pontuando a narração da vida de Camilo jovem. Mas à medida que os anos avançam e a desgraça se abate sobre o biografado, o tom irónico vai-se esbatendo. Seco e sóbrio, o biógrafo vai conduzindo o leitor pelas várias etapas da vida e da carreira literária de Camilo. A imagem pública de Camilo vai alternando com incursões na sua intimidade, às quais não falta coerência global, apesar de frequentemente baseadas na interpretação dos factos e em suposições.

Além dos rodapés contendo a origem da informação que vai utilizando na narrativa, existe uma secção de «Documentos» no final. Poderão parecer escassos os documentos, e assistemática a referência às fontes, se compararmos *A Paixão de Camilo* com as biografias que a antecederam. Efetivamente, a forma narrativa obriga a uma maior liberdade neste domínio. Como explica liminarmente o biógrafo de Walt Whitman, Justin Kaplan, «you can't write a narrative and after every paragraph or two come to a dead stop and say this is what I've done and this is what I've demonstrated. It really comes down to the business of how to tell a story» (Kaplan *apud* Oates 1986: xi).

Assim sendo, o biógrafo aposta na confiança do leitor, ou seja, no pacto de verdade que se estabelece no género biográfico (Dosse 2005: 70). Por outro lado, liberto da tirania da demonstração documental, o texto biográfico torna-se mais próximo tanto do leitor como do biografado, que deixa de ser um *case study* ou o resultado de uma construção factual para se transformar numa pessoa sujeita à ação do tempo: uma personagem de uma narrativa.

Neste sentido, a forma narrativa faz incidir uma luz nova sobre as relações amorosas de Camilo. Sendo ou não exato que Camilo tenha amado platonicamente Ana Plácido desde 1849⁵², pela primeira vez fica clara a simultaneidade das relações com Ana Plácido, Maria Browne e a freira Isabel Cândida Vaz Mourão. Em *Os Amores de Camilo*, Alberto Pimentel tinha já adotado a forma narrativa, embora de modo incipiente, entrecortada por testemunhos, provas e exposição do contraditório. Da leitura desta última biografia, ficara no leitor a ideia, pela estrutura dos capítulos, de que estes amores (platónicos, literários ou carnaís) teriam sido sucessivos: cada mulher que inspirou paixão em Camilo é objeto de um capítulo separado, numa esquematização que, facilitando a escrita da narrativa, simplifica também um carácter e uma vida só capturável, afinal, se contada espelhadamente e em turbilhão. Como num quadro de Turner, a vida de Camilo ganha dimensão com os esbatidos, os *blurs*, a rarefação da luz. Não há nitidez possível, e por isso a aproximação positivista fracassa: *A Paixão de Camilo* tem a virtude de demonstrar quanto é necessária, para mostrar a vida de Camilo, uma narrativa complexa.

⁵² Vide nota 51.

Rocha Martins, contudo, não foi completamente imune à tentação demonstrativa. Para contar o período anterior à prisão dos adúlteros, faz uso abundante dos telegramas da «Via Dolorosa», trocados entre Ana Plácido e Camilo entre 1859 e 1860, e ainda inéditos na casa de Seide. Os telegramas, todos feitos de emoção e redundância, acrescentam emoção à história, para além de dados factuais como pormenores do percurso de Camilo fugindo à prisão. São porém sujeitos a uma transcrição exaustiva, talvez por ser a primeira biografia em que aparecem — são *documentos novos*. Se bem que confirmam à história um efeito de verdade, a narrativa sofre, e perde ritmo.

Qual o lugar da obra camiliana nesta narrativa biográfica? Embora trate como fonte os textos enunciados como autobiográficos (por exemplo, as *Memórias do Cárcere*), Rocha Martins evita utilizar de forma indiscriminada a obra de Camilo como fonte documental. Normalmente, a produção camiliana vai sendo referida ao longo da narrativa como um facto em si, ou seja, livros e artigos são inseridos tomando em conta o ano em que foram escritos ou publicados a primeira vez, e não o seu conteúdo mais ou menos pretensamente autobiográfico. Mostra-se a obra, sem dela se tentar retirar dados de vida. É certo que por vezes os textos ficcionais servem para ilustrar as interpretações do biógrafo. Mas, como não se estabelece uma relação causal direta com a vida, permanecem, na construção biográfica, como produção sintomática de um certo momento da vida do biografado:

O escritor olvidava a amante, ou não a podia esquecer um só minuto? Apreciava assim as adúlteras:

«Chega uma hora em que a mulher esfacelada pelas cordas em que estrebucha, quando a mão inexorável do dever lhas estira e reaperta, sente em si a desesperada ousadia de pregoar à face do marido o seu amor maldito.

Se o insulto à moral não se desprende, então, dos lábios febris da energúmena, é porque em todo o coração congestionado de sangue peçonhento, como que se abre uma válvula por onde os pulmões ingerem um oxigénio purificante.»

[Ana Plácido] devia ler estas cousas mas sabia que ele encontrava sempre defesas, separações entre as suas heroínas e o correntio da vida. Em todo o caso chocar-se-ia mais com os atos da existência dele do que em presença dos seus desabafos literários. (Martins 1925a: 205)

O excerto de Camilo pertence à obra *O Esqueleto*, publicada em folhetim em 1864 — o mesmo ano em que Rocha Martins situa estas suposições sobre o «desenfeitiçamento» que sobreveio entre os dois amantes após o julgamento (*ibid.*: 204). Estamos aqui já afastados dessa espécie de biografismo às avessas (a obra como fonte biográfica) praticado por anteriores biógrafos. Não se trata aqui de deduzir a relação de Ana e Camilo da transcrição do romance, mas de especular sobre a reação de Ana Plácido que, na opinião do biógrafo, sabe bem distinguir-se das heroínas literárias do amante.

Apesar da mestria narrativa que revela — tendo em conta a enorme quantidade de materiais, a seleção a que os submeteu, e a forma como os estruturou —, e da independência afetiva

do «grande e ousado homem» que fora o seu biografado, um aspeto existe em que a sombra de Camilo parece ter dominado a biografia de Rocha Martins. Leia-se, a título de exemplo, o seguinte excerto sobre o ambiente à porta do Teatro S. João:

Galegos de capotes de dois cabeções e chapéus altos para a nuca, os portadores das cadeirinhas, descalçavam as luvas de algodão e roíam nacos de broa conduitados de toucinho ou de cebola, sentados nos varais, no intervalo do frete; bolieiros fadistas, tilintavam as esporas metálicas, o penante à banda e a perna, vestida no cano da bota alta, vergada com o pé cambo, à facaia; os bois das pesadas máquinas do Oliveira — os carroções onde se arrumariam as famílias — remoíam rações de palha milha, descangados, babando-se e piscando os olhos à iluminação da fachada em gala. (*ibid.*: 49)

De uma sombra se pode falar aqui, obscurecendo a escrita e impelindo-a para um tempo antigo⁵³ — como se o fantasma do escritor lhe assombrasse o estilo, que soa manifestamente a Camilo, mas tão exagerado e artificioso que chega à distorção sonora. Muitos biógrafos de Camilo padeceram desta obsessão epigonista de *pastiche* do estilo do biografado. Contudo, e menos camilianamente, o problema da escrita não se resume ao contorcionismo lexical, a querer-se forçosamente vernáculo e rebuscado. Num movimento paradoxal a esta afetação vocabular, a sintaxe é anómala: as frases alongam-se em orações apenas justapostas, desconexas, num ritmo estranho que torna difícil a leitura. Tal desleixo estilístico é difícil de compreender num polígrafo como Rocha Martins que, sendo jornalista, exercitou abundantemente a sua pena em romances, livros de História e da vida política do país.

Os biógrafos camilianistas que se lhe seguiram, aliás, parecem não ter acolhido entusiasmamente o livro, pois raramente o citam. Este alheamento dever-se-á porventura ao facto de se tratar de uma biografia muito entranhada de ficção. Não devemos esquecer que o conceito de biografia *séria*, que perdurou na comunidade camiliana até há muito pouco tempo (no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, de Alexandre Cabral, *A Paixão de Camilo* é apenas descrita na sua estrutura, sem qualquer juízo valorativo), estava inevitavelmente determinado pelo positivismo e consequente identificação da biografia com a ciência: a narrativa, portanto, seria coisa menor, equivalente a ficção.

53 A escrita de Rocha Martins toca as raíais do arcaísmo ao utilizar palavras no seu sentido antigo, como «finalidade» significando desenlace, e não objetivo: «Quando o delegado do ministério público se ergueu compreendeu-se que da sua oração dependia a finalidade do processo» (Martins 1925a: 174).

IX.

QUEM MATOU CAMILO CASTELO BRANCO? TEIXEIRA DE PASCOAES

O Penitente (Camilo Castelo Branco), 1942

Agustina Bessa-Luís, Camilo. Génio e Figura, 1994

Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter.
The sitter is merely the accident, the occasion.
It is not he who is revealed by the painter;
it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

Escrever a biografia de um suicida é tarefa perigosa. «Yes, writing lives is the devil!», desabafou, a propósito do seu trabalho de biógrafa, Virginia Woolf, também ela suicida, e muito biografada. Hermione Lee, uma das suas biógrafas, interroga-se sobre o peso do suicídio na narrativa da vida: «Why should there still be so much pressure on the biographer to read the whole life of the subject in terms of the death (especially if that death is a suicide)? The Christian tradition, which has had a profound bearing on the history of Western biography, and which explains our last curiosity about last words, still makes us want the death to complete the meaning of the life». É difícil aceitar que não haja uma interpretação da morte, que ela seja apenas contingente, «sem conteúdo», acrescenta a biógrafa (Lee 2005: 103-104). Tal como se procura um sentido para a vida, procurar-se-ia, também, um sentido para a morte. O biógrafo de um suicida, inevitavelmente intrigado pelo gesto final do indivíduo cuja vida decidiu contar, tende a procurar na vida o motivo que justifica a decisão de lhe pôr termo. O suicídio de um escritor contamina não só a narração da sua vida, como a obra que deixa — assistimos frequentemente a hermenêuticas póstumas à luz mais ou menos difusa do suicídio do autor. Certamente que uma obsessão suicida, a existir, deixa traços numa obra, literais ou simbólicos, gritados ou em forma de murmúrio. Mas aquilo que alguns querem obter, a chave definitiva, única, desse gesto desmedido e fascinante, parece nunca estar lá. Tentar encontrar essa chave do suicídio na obra literária é algo tão complexo e aventuroso como procurar nela motivos da vida⁵⁴.

De semelhante impulso é o biógrafo objeto, e frequentemente sua vítima. Um primeiro raciocínio, ditado pelo senso comum, leva-nos a julgar a vida lugar mais óbvio e linear do que a obra para tentar encontrar factos ou sentimentos que expliquem a vontade de morrer. Assim

54 Blanchot definiu o conceito de morte dupla: «existe como que uma dupla morte, uma das quais circula nas palavras de possibilidade, de liberdade, que tem como horizonte extremo a liberdade de morrer e o poder de se arriscar mortalmente — e a outra é o inacessível, o que não se pode apreender, o que não está ligado a *mim* por relações de nenhuma espécie, o que nunca vem, em direção ao qual não me dirijo» (Blanchot 1987: 101). O suicídio seria, portanto, efeito de um jogo de palavras, ao tomar uma morte por outra, apropriando-se daquilo que é, por natureza, inacessível, uma vez que a morte em si nunca está presente, sendo «eu morro agora» uma conjugação impossível. A condição da morte é o futuro, a única morte apropriável seria esta que circula nas palavras.

é que, encandeado pelo suicídio do biografado, o biógrafo procura razões; lê os factos, e traça-lhe o carácter de modo a tentar conferir sentido a um gesto que acaba frequentemente por permanecer secreto e inexplicável. Pode assim a biografia tornar-se uma tanatografia: tudo se tinge de luto, mesmo a *verdade dos factos*. A própria seleção factual, que ocorre em qualquer biografia, é então determinada por este preconceito. O suicídio tem assim um efeito retroativo e determinista sobre a biografia: é como se se contasse uma vida a partir do seu final.

Começo eu também pelo final. No último parágrafo de *O Penitente*, encontramos Teixeira de Pascoaes, o biógrafo, num exercício de presentificação fantasmática aparentada com a alucinação, que pontua todo o livro e recorre, imperturbável, ao verbo ver na 1.^a pessoa do presente do indicativo:

Perante o cadáver de Camilo, *sinto* o desgosto enorme dele não haver falado, depois de ferido mortalmente. Essa palavra, que não pronunciou, é como um grito emudecido, talvez o maior da sua dor. Quando evoco a sua figura, *vejo-a* nimbada de uma auréola negra [...]. (Pascoaes 2002: 199, *itálicos meus*)

Não será esta última palavra, pela qual Pascoaes mostra um interesse ávido, a resposta à pergunta que circula em todo o livro, e que determina o próprio título, *O Penitente*: por que se matou Camilo? Por não ter sido pronunciada, a última palavra do escritor que se mata nimbava-se de todos os sentidos — ou, justamente, da ausência dele. Segundo Pascoaes, é nela que a dor de Camilo atinge o inexprimível: é, por um lado, o culminar de um sofrimento de remorso que atravessa toda a vida do biografado; e é também o desfecho de uma obsessão suicida que o biógrafo deteta na obra, como na vida — além das múltiplas referências suicidárias nos escritos de Camilo, refere, recorrendo muito provavelmente a Alberto Pimentel, a tentativa de suicídio de 1947 contada por amigos, aos 22 anos.

Pascoaes recusa o motivo óbvio que terá levado Camilo a matar-se: a cegueira. Sendo o suicídio, parafraseando Camus, o único problema filosófico verdadeiramente sério, a índole de Teixeira de Pascoaes não se satisfaria com uma causalidade tão material num «homem que ele ergue a altura de símbolo», como bem resume Jacinto do Prado Coelho (Pascoaes 2002: 206). Na parte final da biografia, onde se conta a vida em S. Miguel de Seide, podemos ler:

Um suicida é, numa só pessoa, o verdugo e o delinquente, ou um animal sacrificando-se no altar do Deus ignoto. Não foi a cegueira a causa do suicídio. As causas próximas dum efeito são as que menos o determinam. Não é a última gota que enche o copo; é a primeira. A queda de Napoleão não está no Waterloo, mas na estrela que lhe presidiu ao nascimento, a estrela vermelha dos suicidas, a sangrar na escuridão. Camilo matou-se como Paulo, Jerónimo e o Corso, por misticismo ou adâmico desgosto, esse terror da vida que ensombra certas almas predestinadas, aquelas a quem falou a Esfinge, no deserto. (Pascoaes 2002: 172)

O Camilo de Pascoaes não se mata; é morto por uma força que lhe é simultaneamente exterior e transcendente, e que existe em si desde sempre, porque é um *suicida nato* (*ibid.*: 99). A pergunta «por que se matou Camilo?» deixa deste modo de ser pertinente, ou melhor, volve-se numa outra: quem matou Camilo? Transforma-se então a narrativa biográfica numa espécie de policial *whodunnit*. Ao biógrafo cabe apresentar os factos, fornecer pistas e apontar suspeitos que conduzam o leitor, no final do livro, à solução que, como nos bons policiais, não é a mais óbvia.

«Todo o suicida é um homicida, procurando a vítima em si próprio: um Caim narcísico — a forma trágica da bissexualidade, que leva ao heroísmo, ao crime e à santidade...» (*ibid.*: 198). É a razão desta força homicida, que está para lá da razão, que Pascoaes procura ao biografar Camilo. A sua seleção dos factos é, por conseguinte, muito particular e autoritária, na medida em que obedece à ideia preconcebida de ser Camilo Castelo Branco um suicidário predestinado: são relevantes apenas feitos e factos espiritualmente interessantes. Nota-se, aliás, que Pascoaes não fez pesquisa própria para o seu livro. Citando muito ocasionalmente as fontes⁵⁵, o biógrafo acolhe de bom grado a tradição biográfica mais romântica, elaborando o carácter do biografado a partir dela.

Este modo de biografar não nos surpreende, se tivermos em conta a personalidade literária de Teixeira de Pascoaes. Aquilo a que o senso comum chama realidade, ou que o biógrafo tradicional designa como factos, interessam pouco ao poeta do Marão, para quem as realidades materiais são apenas aparências e símbolos do mistério do Ser. «Da vida e da obra de Camilo aproveitei apenas o que constitui o *drama camiliano*, profundamente humano ou religioso», explica no epílogo (*ibid.*: 201). Não procura portanto Pascoaes a verdade histórica, como não pretende contar a história de uma vida, mas antes exprimir uma personalidade ou, mais exatamente, pintar o retrato de uma alma. Surge-nos assim um retrato físico de Camilo jovem, pejado de aforismos, máximas e definições, onde se indicia já a tristeza, a saudade adâmica, a sensualidade eivada de melancolia, o ser em luta, a imaginação que ama a morte e o luto — idiossincrasia que se prolongará vida fora no culto do remorso e da dor, numa penitência dúbia porque desviada pelo prazer que dela extrai.

A liberdade que Pascoaes se permite no tratamento dos factos não significa contudo que se possa classificar *O Penitente* como uma biografia ficcionada tal como Paul Murray Kendall a define, não sem algum menosprezo: «In fictionized biography the seductive influence of the 'literary element' is all too apparent. Just as the compiler of biographical information risks no involvement, the fictionizer admits no limit to it. The heady airs of novelistic freedom encourage him to invent, transpose, as he will. The result is usually a flaccid compound of fact and fancy, ill-mated, a sort of mutant» (Kendall 1965: 127). Efetivamente Pascoaes ressalva que esta não

⁵⁵ Ao traçar o retrato da tia Rita Emília, Pascoaes refere-se-lhe como mulher casta e beata, olhando o seu sobrinho como fruto do pecado (Pascoaes 2002: 36). Obviamente, Pascoaes não leu a biografia de Ludovico de Menezes, que lança uma luz completamente diferente, senão oposta, sobre esta figura através dos documentos relativos à herança encontrados por este biógrafo.

é «uma biografia completa», porque «o que há de interessante, num escritor, é a sua atitude metafísica» (Pascoaes 2002: 201). Não nega porém ao seu livro o apodo de biografia — assim se lhe refere por três vezes no decurso da narrativa. Com efeito, sendo a seleção assumidamente restrita, Pascoaes não desrespeita os materiais que escolhe; não se trata aqui de simular a vida, inventando diálogos, situações dramáticas, ou monólogos interiores do biografado. Considerando as tipologias biográficas de Kendall, *O Penitente* está muito mais próximo daquela que Kendall denomina «biografia interpretativa», se colocarmos a palavra «filosofia» — no sentido muito particular que ela tem no pensamento poético pascoaliano — no lugar que Kendall atribui a psicologia. Assim, e utilizando a psicologia como meio de aceder a uma verdade essencial superior à verdade dos factos, o biógrafo psicologista ou interpretativo, segundo Kendall, subvaloriza os factos porque os distorce. A distorção, no entanto, é diferente da falsificação deliberada, e a verdade mutilada é preferível, argumenta o teórico, à invenção assumida. A biografia interpretativa seria ainda marcada pela forte intrusão do biógrafo e sobrevalorização da sua figura (Kendall 1965: 128).

A biografia de Pascoaes corresponde, em grande parte, a este tipo de biografia, ressaltando embora as variações e desregras inerentes a qualquer tentativa de classificação. Talvez seja esta a mais «interpretativa» das biografias pascoalianas: é, de qualquer modo, a única cujo título formula de imediato uma tese, um ponto de vista sobre o biografado, de tal forma que o nome de Camilo surge em subtítulo, o que não sucede em outras que Pascoaes escreveu. *O Penitente* não é, de todo, um título anódino, abrangente ou alusivo. Ainda antes de abrir o livro, o leitor confronta-se de imediato com um Camilo sofredor, torturado pelo remorso. Depois, ao longo da narrativa, Pascoaes vai desenvolvendo este motivo, quer através de acontecimentos da vida de Camilo recolhidos e contados sob esse prisma, quer por meio de abundantes pausas reflexivas — num procedimento que o próprio Camilo não desdenharia, propensa como era a sua escrita à errância sobre qualquer assunto que se lhe apresentasse a preceito. «O processo é tudo, o assunto não é nada» — desta forma breve e sentenciosa o biógrafo define o perfil literário de Camilo (*ibid.*: 188), que acaba também por corresponder, em boa medida, à sua estratégia biográfica.

Nos variadíssimos momentos em que se afasta da ação narrativa, Pascoaes torna-se invariavelmente doutrinário: de forma muito livre, por vezes divagante, expõe as suas convicções poético-filosóficas. Na verdade, dever-se-á antes dizer que os factos vão aparecendo pontuando as divagações, insensíveis à ordem cronológica e reiterados quando tal se torna necessário à argumentação, que faz uso recorrente do discurso aforístico, conferindo maior veemência retórica pela sua condensação formal. O aforismo, aliás, surge frequentemente em forma de pergunta retórica, que Marc Angenot considera uma «modalidade intensiva da asserção»: «C'est une assertion que, par le biais d'une subjection directe, on prétend faire assumer au lecteur. Sa force énonciative est d'inciter à une réponse qui restera à l'état de lacune dans le discours» (Angenot 1995: 244).

Pela força da eloquência, Pascoaes quer conquistar o leitor para a sua leitura metafísica do mundo e do homem que escolheu biografar. Além de mascarar habilmente o aforismo de

pergunta retórica, envolvendo o leitor na sua argumentação, utiliza com o mesmo propósito a primeira pessoa do plural. Leiam-se alguns exemplos:

Não somos apenas mortos que ainda vivem? (Pascoaes 2002: 62)

A tendência antropomorfizante é a nossa característica fundamental. Os sentimentos e as sombras das cousas têm a nossa efígie. A impressão que nos causa uma árvore não é a própria imagem dessa árvore? E que é a imagem senão uma sombra colorida? (*ibid.*: 40)

Uns, aplaudem-no; outros, apedrejam-no. Ampara-o, de longe, a Fanny, um anjo do céu precipitado, sem culpa, no inferno! Sem culpa? Não será crime a formosura? Não é ela que nos tenta diabolicamente? A formosura dum anjo é um demónio. E, por isso, um anjo está no céu e no inferno, ao mesmo tempo. Não estão, na mesma alma, o Bem e o Mal? (*ibid.*: 47-48)

As pausas constantes na narração, amiúde mais extensas do que as que aqui se exemplificam, têm um duplo efeito: por um lado, justificam a sua peculiar interpretação da figura do biografado e da relação com os seus próximos, como Fanny Owen ou, mais assiduamente, Ana Plácido — e esta seria a sua função especificamente biográfica. Mas Pascoaes alonga-se e amplia as considerações, deslizando rapidamente para a exposição da sua conceção metafísica do mundo. Desvia-se deste modo de qualquer pretensão estritamente biográfica, que seria a de mostrar Camilo, e revela-se a si próprio, nesses momentos, enquanto escritor, poeta e sobretudo pensador.

A sua forte personalidade literária, para quem os bastidores de uma biografia são lugar insuportável, não se confina a tais pausas reflexivas. Ela extravasa sobre a pessoa do biografado, apropriando-se dela por um processo especular, próximo da autobiografia. Foi muitas vezes dito que as biografias de Pascoaes são fundamentalmente projeções de si próprio. No que respeita a Pascoaes, no entanto, a relação especular processa-se por meio de um espelho alternadamente côncavo e convexo, mas nunca numa imagem lisa refletida numa superfície plana. A especulação, palavra que aliás partilha a mesma raiz com espelho, *speculum*, é o seu território de eleição e de prazer.

Para António Mega Ferreira, «Camilo é o fantasma de estimação de Pascoaes», objeto de «adoração rasgada pelo fascínio» que os demais biografados seus não igualarão, «porque Pascoaes vê em Camilo, às vezes em negativo, o retrato de si, se ele tivesse sido capaz de levar o seu sentimento de revolta contra a norma social as últimas consequências» (Ferreira 2003a: 12). É de tal forma preponderante a sombra de Pascoaes neste livro, que Mega Ferreira recusa classificá-lo como biografia (seria, antes, uma «espectrografia»), preferindo lê-lo como «um diálogo de Pascoaes consigo mesmo, através da névoa que envolve a sombra de Camilo» (*ibid.*: 16, 15). A relação especular Pascoaes/Camilo não é, então, uma projeção serenamente linear mas um retrato em negativo: Camilo teria levado avante um sentimento de revolta social latente em Pascoaes, ao qual este último nunca se enlaçou por incapacidade própria, ou por circunstâncias da própria

vida. Revolta que, acrescento, especificamente incidiria sobre preconceitos da Moral nunca acatados por Camilo, que Pascoaes, reconhecendo-os embora falsos, julga necessários em sociedade. Repare-se como define o temperamento íntimo do seu biografado no primeiro capítulo:

O excesso de sensualidade, de origem fúnebre ou esquelética, porque o instinto da morte é que o provoca, como lhe provocará o suicídio, traçou-lhe o mais dramático destino. Aboliu, na sua pessoa, este princípio ordenador e prudente, que dá consistência e permanência a certos preconceitos da Moral, sem os quais não há sociedade, que é *antinatural por natureza*: isto é, firmando-se em ideias falsas, é compatível com a verdade da existência.

O temperamento de Camilo destruiu, nele, o cidadão, mas fez o desgraçado e o artista, — o Penitente. (*ibid.*: 34)

Eis o ponto em que a identificação com o biografado se transtorna em negativo, e Camilo deixa de ser um avatar do biógrafo. Mas aqui reside também o fascínio de Pascoaes por Camilo, como nos atrai o abismo e a sua vertigem. Camilo — o biógrafo reitera-o — fora um revoltado, traço de personalidade que lhe valeu o sublime em arte mas também a desgraça (com a qual o biógrafo exprime uma espécie de solidariedade mesclada de compaixão) e a doença. Pascoaes, tendo um estatuto de *outsider* no panorama literário português, não foi, na vida, um revoltado. Considera-se indubitavelmente um génio, ou pelo menos um ser superior. Assim sendo, e partindo desta configuração, podemos neste momento perguntar de que forma o biógrafo, enquanto escritor e poeta, se enquadraria nestas considerações, em especial na associação ente génio e patologia que se segue, tão reiterada a propósito de Camilo:

Os seres superiores não se desenvolvem, subordinados a uma lógica ou plano preconcebido por qualquer diretor espiritual. Não se desenvolvem pedagogicamente, mas em ímpetos vulcânicos, dum modo anárquico, imprevisto, como as lufadas do vento ou do génio criador. Camilo é este vulcão... e foi visconde... (*ibid.*: 32)

A ideia de uma genialidade de origem doentia como explicação da vida — e da morte — de Camilo é a base do capítulo inicial, mas atravessa todo o livro. «O génio é quase sempre louco e idiota, como é ridículo e sublime», diz o biógrafo a propósito da herança de loucura, que Camilo terá deixado aos filhos, ele próprio também tocado de idiotia, patenteada na pretensão do título nobiliárquico (*ibid.*: 164). Esta convicção do biógrafo toma Camilo como brinquedo de uma força, a sensualidade excessiva de cariz mórbido, que lhe é exterior, e superior, aquela que lhe vai decidir vida e morte. Mas faz também de Camilo um doente, numa compreensão do temperamento artístico onde ecoam as teorias de Max Nordau, já muito diluídas em senso comum e, sobretudo, enformadas pelo pensamento pascoaliano. Nesta forma impessoal e abstrata de definir a genialidade, atrás transcrita, está o biógrafo evidentemente a incluir a sua pessoa, além de Camilo. Deste modo, e no processo de identificação aqui patente, fica implícito que o próprio biógrafo não se furta às «leis» da genialidade — que incluem, na sua ótica, o sublime e a idiotia

(*e foi visconde*). Porém, não o esqueçamos, a sintomatologia essencial que deteta no biografado, aquela que o fascina e assombra, é a sua personalidade de suicida sempre adiado.

Regressemos à explicação patológica do temperamento camiliano intentada anteriormente por outros biógrafos. Ludovico de Menezes associara os desequilíbrios moral e mental, fazendo depender este último do primeiro (Menezes 1925a: 286). A patologia amorosa, com raiz numa «tara mórbida luxuriante», fora também detetada por Paulo Osório (Osório 1920: 32). Pascoaes, no entanto, tem uma perspetiva particular do *caso mental* de Camilo: o carácter passional e a sensualidade excessiva e patológica são destrutoras da Moral, com a consequente queda no remorso: «Camilo é o mais santo e criminoso dos nossos escritores», afirma (Pascoaes 2002: 145). Apesar de tudo, o biógrafo está pronto a perdoar-lhe, porque se penitenciou: «O que te salva, Camilo, é aquele seixo com que bates nas tábuas do peito, o mesmo seixo de S. Jerónimo, na Cálcida, o que lhe abriu (ou arrombou) as portas do céu» (*ibid.*: 87). Repare-se como, condoído, fala diretamente com o biografado, tratando-o por tu⁵⁶, como se falasse para o seu fantasma, por quem de resto se confessa, desde o primeiro capítulo, amiúde visitado (*ibid.*: 29).

É na relação biógrafo/biografado que reside o principal foco de interesse de *O Penitente*. No prólogo, Pascoaes narra a sua iniciação na obra de Camilo, através da sua mãe, que o habitou à visão dos livros de percalina vermelha à cabeceira da cama, lendo e relendo quando chegava ao último volume⁵⁷. E afirma: «Camilo, para mim, é um autor sagrado. Amo-o com todos os seus defeitos e virtudes» (*ibid.*: 25). Amor e sacralização: destes dois sentimentos nasce a pulsão biográfica e se sustentará a biografia. Indistinguem-se, para Pascoaes, o «autor sagrado», cujas páginas lê com devoção, e autor empírico. O amor que afirma dedicar à obra camiliana passa, todo inteiro, para a pessoa de Camilo Castelo Branco: «Como a figura de Camilo transparece no verbo camiliano! Mistura-se a tudo o que forma o seu mundo literário, esse Portugal ou Purgatório gemente de almas penadas. Nunca atravesso o Marão sem a *ver* esculpida naquelas fragas planetárias» (*ibid.*: 26, *italico meu*).

Esta espécie de estado amoroso e de identificação com o biografado, apontada por Richard Holmes como característica do estágio pré-biográfico, não esmorecerá. De facto, n'*O Penitente* não se verifica a passagem ao segundo estágio definido por Holmes, em que o biógrafo, após um distanciamento marcado pela desilusão, inicia a «recriação im pessoal e objetiva»

⁵⁶ Em fase posterior da biografia, reservará também a Ana Plácido um parágrafo em que se lhe dirige, tratando-a por tu, porém de teor bem diferente, a saber, para *lhe lançar à cara* que ela não passa de um erro na vida de Camilo, que não nasceu para ela, nem para fêmeas como ela, senão para as ideais Maria do Adro e Fanny (Pascoaes 2002: 136-137). Ainda Maria Joaquina, a primeira mulher, lhe merece uma interpelação, exprimindo *pena* pelo abandono a que foi votada (*ibid.*: 56).

⁵⁷ Eugénio Lisboa narra uma história semelhante sobre o pai, que ininterruptamente levava e devolia os *Camilos* da sua biblioteca: «quando chegava ao fim, recomeçava». A propósito desta leitura circular da obra camiliana, Eugénio Lisboa elabora uma interessante teoria, equiparando os aficionados de Camilo a drogados. Para uma certa «tribo», Camilo, mais do que um hábito, seria um vício — ditado, em boa parte pela reconfortante «sensação de reencontro» que se dá quando se inicia a leitura (Lisboa 1995: 19-22).

(Holmes 1995: 67). A relação especular intensa que Pascoaes mantém com o seu biografado não lhe permite distância nem objetividade: ora é o presente do biógrafo quem usurpa a figura do biografado, num exercício muito frequente de projeção e mesmo de sobreposição, ora, em movimento inverso, se dá a invasão do presente pelo passado, que Holmes deteta como sendo o principal e necessário numa biografia (*ibid.*: 66). Nesta lógica devem compreender-se as palavras exaltadas de um Pascoaes que, ao sentir-se assombrado pelo fantasma do seu biografado, atribui a construção da figura de Camilo, não à imaginação biográfica, mas à sua memória, processo que se compreende à luz do pensamento pascoaliano, que entende o mundo e o próprio ato de pensar como efeito da memória, evocadora de uma realidade outra, invisível e, ela sim, verdadeira⁵⁸. Ainda noutro passo do livro, relatando a sua visita («romaria») à casa de Seide, Pascoaes ressuscita a casa morta, não pela imaginação, mas pelo ato de recordar:

A casa estava morta, como a acácia. Mas *agora, neste ano de 1864*, está viva ou habitada, que só a presença humana aquece o interior das casas. Um fogão aceso, num salão deserto, come as próprias chamas. O calor verdadeiro exala-se dos corações amorosos e forma o ambiente simpático dum lar. Mas um prédio abandonado é mausoléu sem cruzes, onde jazem civilmente alguns defuntos, isto é, os seus antigos habitantes.

A casa *ressuscitou*. Assim o passado se faz presente, por milagre da memória. E se ela evoca o futuro, é o futuro que se faz passado; e os entes queridos que nos rodeiam, é como se já tivessem desaparecido. (Pascoaes 2002: 158, *itálicos meus*)

Paradoxal e desconcertante, Pascoaes, fala afinal do medo da morte, que é o futuro. Este parágrafo, aliás, poderia ter sido extraído do seu *Livro de Memórias*, onde, como analisa Paula Morão, o processo de evocação é semelhante. A interversão do passado e do presente — e, na transcrição anterior, também do futuro —, apontada por António Cândido Franco, é origem do que Paula Morão chama uma «hipálage derramada e especular» em relação ao mundo que rodeia o sujeito, chegando à personificação: «o inanimado desliza para o animado, dotando-se as coisas, as sombras, as evocações, do estatuto corpóreo de personagens com voz, uma voz que, evidentemente, emana do sujeito e se constitui em seu espelho fantasmático e espectral» (Morão 2004: 61, 63). Esta mesma mundividência baseada na hipálage é transposta para o Camilo pascoaliano, que «vê a tristeza nos montes, com as feições da primeira donzela que o enamorou» (Pascoaes 2002: 40). Na lógica de Pascoaes, o mundo exterior (paisagem natural e humana), é para Camilo um estado de alma, e tudo é perpassado de valor simbólico: a Samardã é Portugal, a tia Rita é a sociedade (*ibid.*: 47).

⁵⁸ Jorge Coutinho fundamenta esta convicção de Pascoaes na noção de poesia como «exercício de recordação do segredo originário das coisas» vinda dos gregos primitivos. Para Pascoaes, pensar poeticamente (e devemos entender aqui o adjetivo de forma lata, ou seja, não como género, mas como modo) será então «regredir em direção à origem» — recordar, portanto. É a «aparição da verdade em modo de recordação, a irromper no seio das 'aparências', que são mentiras a alimentar o esquecimento da mesma verdade» (Coutinho 2004: 205).

Por outro lado, a interversão temporal dá lugar a repetidas prolepses e anacronias, sobre as quais o biógrafo não informa o leitor — Pascoaes não é um escritor realista. Esta relação alucinada com a realidade, por efeito da memória, insinua uma proximidade com o biografado, como se efetivamente estivesse a privar com ele:

Que figura a de Camilo! Como ela avulta na *nossa memória*! Como o tempo, que tudo apaga, a torna, cada vez, mais nítida e perfeita! Irá aparecer-me? Se a *lembrança dum morto* ganhasse uma *energia infinita*, o morto ressurgiria fatalmente.

Enquanto escrevo estas palavras e ouço, lá fora, a chuva do inverno, direi que se esboça, no silêncio noturno do meu escritório, o seu fantasma... *É ele*, de capa a espanhola, chapéu alto de aba redonda, botas à Frederico, de fúnebres lunetas que lhe mudam em túmulos os penedos, e as árvores em ciprestes, ao lado do «terra-nova», todo mansidão e quatro patas. (Pascoaes 2002: 46, *itálicos meus*)

Assim invocado pela memória, o biografado investe-se de uma aura fantasmática à qual se une o espírito do lugar: o biógrafo escreve no Marão, essa paisagem mítica com a qual o próprio Pascoaes se confunde, tantas vezes atravessada por Camilo (*ibid*: 28), onde o próprio biógrafo ouve, como o escritor em Seide, os «pinhais gementes» — referência aliás disseminada ao longo da biografia como símbolo do remorso do biografado⁵⁹. Neste sentido se compreende a apropriação da figura do biografado, ou melhor será dizer, a apropriação do biógrafo pelo fantasma do biografado, desejando-o, invocando-o para si. Isabel Pires de Lima, analisando as estratégias retóricas em *O Penitente*, considera notória a instauração de uma relação de intimidade entre biógrafo e biografado, à qual obedece uma série de recursos narrativos e retóricos, que tenho vindo a referir, e destaca um pormenor bem significativo desta assunção, que diríamos triunfante, de uma intimidade que se transformou já em apropriação: «*Eis o Camilo*, para retrato e caricatura, o autor do *Amor de Perdição* e o visconde de Correia Botelho.’ E repare-se quer no uso do advérbio *eis*, quer no uso do artigo definido *o*. A personagem deixou de ser Camilo para passar a ser *o Camilo*, numa confirmação da aludida estratégia de construção e reclamação de intimidade, a qual aliás se repetirá nestes termos noutro momentos da biografia» (Lima 2004: 57).

Oscilando entre o amor e a sacralização, a relação biógrafo/biografado determina naturalmente o tom emocionado do texto, a linguagem litúrgica que sobrevém regularmente. Na verdade, a ênfase parece ser a *forma mentis* que presidiu à escrita d’*O Penitente*, no sentido que lhe atribui Lausberg, no domínio da *elocutio*, como «aumento da expressão em geral» (Lausberg 2004: 157). O discurso é, deste modo, vincadamente hiperbólico, exclamativo e muito redundante⁶⁰.

⁵⁹ Outro passo da vida de Camilo reiterada na biografia (que a tradição biográfica, nomeadamente Alberto Pimentel, retirara do livro *A Lira Meridional*) é a do Padre Azevedo a rezar no quarto, ao luar, imagem espectral da penitência.

⁶⁰ Nas palavras de Isabel Pires de Lima, «uma permanente retoma por justaposição e glosa, muito própria da prosa de Pascoaes» (Lima 2004: 54).

Do ponto de vista estilístico, como na relação com o biografado, está *O Penitente* muito próximo do discurso hagiográfico: conta-se aqui, não a história de um santo, mas a de um pecador a quem tudo se perdoou porque se purificou pelo remorso e pela penitência, até ao gesto final que empunha o revólver contra a têmpora. O remorso é «o seu estado normal» (Pascoaes 2002: 139), «o seu mais vivo sentimento. Cultiva-o. Peca para aumentar essa angústia, como num ataque perpétuo de masoquismo transcendente» (*ibid.*: 145).

O pendor hagiográfico que deteto n'*O Penitente* não se baseia porém na habitual reverência. É antes determinado, primeiramente, pelo fascínio assumido de Pascoaes pelo seu autor/biografado, mas também pela configuração romântica de Camilo como ser superior e predeterminado, «alma eleita» na genialidade e na desgraça. Trata-se, em *O Penitente*, de romantizar à outrance a figura e a vida de Camilo.

Este retrato desenha-se no início do texto: o seu nascimento em Lisboa é obra de um destino irónico, porque a sua terra é a Samardã, com o Marão em fundo — repare-se como Pascoaes, logo nas primeiras linhas da biografia, *rouba* Camilo à terra natal, a sulista Lisboa, para o desviar para o Norte, o *seu* mitificado Norte, lá onde se encontra a verdadeira alma portuguesa. Em seguida, representa o biografado como um mártir da orfandade, por ela torturado toda a vida (*ibid.*: 28). Mas, ainda antes do contacto com a morte dos pais, surge-nos a primeira imagem de um Camilo criança a caminho da escola topando com caixões funerários numa Lisboa em tempos de cólera. A insistência nas imagens de morte, que o biógrafo julga determinar a personalidade de Camilo, é o motor da biografia e tem um valor probatório da tese enunciada no título.

Para Pascoaes, Camilo nasce poeta, «que um poeta é-o desde sempre» (*ibid.*: 38)⁶¹. À luz do romantismo extremo em que desenha a sua figura, deve ser entendida a transformação dos passos da vida do biografado em símbolos, como seja a tempestade no paquete que o leva para o Porto, aos 10 anos, metáfora da sua vida futura de expiação (*ibid.*: 30). Paralelamente ao biógrafo, o biografado, *poeta desde sempre*, é dotado deste poder, o de ver o mundo com um valor simbólico. Camilo é a criança estranha que «vê tudo genesticamente, em nebulosa» (*ibid.*: 32). Não se regista portanto evolução na figura de Camilo: sempre visitado pela ideia da morte, pela saudade da infância (sentida aos quinze anos), sempre cego pelas paixões — o que, do ponto de vista biográfico, resulta bastante inverosímil.

Tipicamente romântica e devedora do tom sacralizante, ou hagiográfico, adotado por Pascoaes, é ainda a conceção do feminino, repetidamente enunciada ao longo da biografia, marcada pela dualidade corpo/alma, matéria/espírito. Segundo Pascoaes, as verdadeiras paixões de Camilo seriam as idealizadas e tragicamente mortas, Maria do Adro e Fanny Owen, porque «o que ele ama realmente é a morte» (*ibid.*: 72). Maria Joaquina, a primeira mulher, e Ana

61 Perspetiva (só) aparentemente coincidente tem Jorge de Sena no breve texto «Em Louvor de Camilo», ao definir Camilo como um grande poeta, não pelos seus versos mas, em sentido mais lato, pela obra, e pelo «mágico poder encantatório» do seu «pessoalíssimo estilo», enfim, por ser um «poeta da língua portuguesa» (Sena 1991: 167). Na verdade, Sena está bem longe da conceção mística da figura do poeta que Pascoaes transmite.

Plácido seriam apenas fêmeas, o apelo da matéria, a que Camilo não conseguia resistir, numa infernal oscilação cíclica de satisfação animal e culpabilização arrependida: «viverá sempre entre a fêmea e a donzela, desgostoso daquela e longe desta, desprezando a possuída e tornando a mais amada inatingível» (*ibid.*: 51).

Esta eterna oscilação de Camilo, no plano amoroso, entre o espírito e a carne é um dos motivos reiterados por Pascoaes. Para exemplificar a sua tese, o biógrafo escolhe, de entre as várias paixões atribuídas a Camilo, as quatro mulheres que referi anteriormente. Celestiais e distantes, imateriais e, principalmente, superiores pela adoração platónica que suscitam, são Maria do Adro e Fanny Owen. Sobre esta última, aliás, mulher delicada e etérea, afirma não ser só bela, mas «ainda a imagem da Beleza» (*ibid.*: 109). O ideal, portanto, feito mulher (e não fêmea), ao qual se acrescenta uma desgraçada história de vida que o reforça num lance de ultrarromantismo⁶². Quanto à frágil e delicada Maria do Adro, foi «o único amor de Camilo», mais tarde reincarnada em Fanny (*ibid.*: 69).

Sobre o segundo par, Maria Joaquina e Ana Plácido, se assanha a escrita de Pascoaes, incidindo sobretudo na figura desta última. A referência repugnada à sua corpulência, por meio de hipérboles metafóricas ou irónicas, é de tal modo redundante que chega a provocar no leitor a exaustão, e mesmo a incredulidade: ela é a «grávida poetisa», «a ancha poetisa» (*ibid.*: 129) «essencialmente gorda» (*ibid.*: 127); o seu nome é «plácido ou flácido» (*ibid.*: 141), a sua «sombra engordada e desleixada» (*ibid.*: 163); em Seide, sofre e engorda (*ibid.*: 160), até ao ponto de o corpo lhe repuxar as costuras do vestido de chita (*ibid.*: 186)⁶³.

É certo que a repetição de uma tese pode acabar por ter um efeito de sugestão. Não creio, contudo, que Pascoaes consiga obter tal efeito no caso presente. Na verdade, na luta entre amor platónico e carnal que observa no seu biografado, o biógrafo não conhece *nuances*: é direto, assertivo e principalmente caricatural. Maria Joaquina, descrita inicialmente pelas palavras do primeiro biógrafo de Camilo, Alberto Pimentel, como «reforçada moça, alta de peitos, de estatura regular», transforma-se rapidamente na pena de Pascoaes em «mocetona, de corpete mamudo e largas ancas» (*ibid.*: 51, 55).

Em contraste com Ana Plácido, sintomaticamente, Camilo é o «esqueleto mal vestido de carne» (*ibid.*: 46). A metáfora do biografado como esqueleto é insistente. «Só nos pertence o esqueleto. E o mais que a sepultura dá, são ossos, pois a carne é da terra ou do mar», declara Pascoaes (*ibid.*: 71). O esqueleto é, pois, a cristalização material que resta do Ser, finalmente liberto da sua materialidade penosa. O esqueleto de Maria do Adro, esses ossos inescapáveis nas biografias de Camilo (e a única mulher que ele amou segundo Pascoaes), considera-o o biógrafo como

⁶² Os acessos de ultrarromantismo tardio de Pascoaes levam-no mesmo a invocar a lua de João de Lemos e a afirmar, exaltado na decadência: «Todo o noivado é o do sepulcro, ó Soares dos Passos» (Pascoaes 2002: 161, 60).

⁶³ Desejando confirmar a bizarra mas muito significativa obsessão de Pascoaes com o peso corpóreo de Ana Plácido, deixo mais exemplos: «Engordou tanto! E usa lunetas!» (Pascoaes 2002: 174); «Ai da mulher, quando o seu vestido a esquece, e mal lhe cinge o corpo, embora gordo! [...] Como se fez matrona a poetisa de Lisboa!» (*ibid.*: 179); «Ana Plácido [...] gorda e de lunetas, feia, velha e desprezada» (*ibid.*: 195).

a manifestação, em matéria, do ideal. Por isso Ana Plácido, a *rosa carnal*⁶⁴ logo transformada em gorda disforme, não merece Camilo. Por outro lado, a figuração do biografado como esqueleto vestido de carne remete para a sua condição de suicidário atormentado por ideias de morte, de morto-vivo⁶⁵ dividido entre um mundo espectral (e ideal) e o chamamento da carnalidade.

Terá Pascoaes sido levado por uma tipificação excessiva da conceção romântica da mulher, distorcendo-a — fosse ela anjo ou demónio carnal — até à caricatura? Tratar-se-á aqui, afinal, de um produto da projecção do biógrafo sobre o biografado, o poeta que idealizou o amor não correspondido de Leonor Dagge? Haverá certamente algo dos dois — exagero de tipificação e a costumada projecção — mas há também, nesta tese central da biografia de Camilo, muito dos valores de Pascoaes que ele proclama, como é seu hábito, em forma sentenciosa:

E é um escritor tão masculino que, na sua obra, não há uma árvore, como dizia Junqueiro. E eu acrescentarei: nem mulheres. Quase todas as suas heroínas amam e apaixonam-se, — o que as coloca fora do seu sexo. E foi este génio masculino que o fez cultivar o vernáculo e o suicídio. A mulher nem ama, nem se mata. Nasceu para ser amada e vivida, ou, antes, para ser amor e vida no coração do homem. (*ibid.*: 53)

Amar e ser amado, eis o dom masculino e o feminino. A mulher amante e o homem amado são tipos hermafroditas ou da Fábula. (*ibid.*: 65)

[Camilo] não entendia as mulheres, talvez por ser demasiadamente masculino. [...] As mulheres, nas suas novelas, amam como se não odiassem, o que é falso: amam como se fossem homens, isto é, com uma força ativa exagerada, e até quimérica, ou toda de fantasia, a faculdade varonil por excelência. (*ibid.*: 92)

Não merece aqui desenvolver argumentos sobre a interpretação pascoaliana das mulheres na obra de Camilo, que peca por simplificação e preconceito, designadamente quanto à complexidade caracterial das heroínas camilianas entendida como um roubo de masculinidade. Julgo, no entanto, que é no contexto desta interpretação de Pascoaes que deve ser lida a sua profunda antipatia por Ana Plácido⁶⁶, a mulher amante que toma a iniciativa de abandonar o marido e «rompe, de charuto na boca, muito aceso contra a moral burguesa, pela rua acima dos Clérigos» para se juntar a Camilo (*ibid.*: 127). Numa das suas tremendas asserções, Pascoaes declara: «Só vive quem

64 «Camilo põe os olhos numa rosa, na mais carnal, que lhe fascina a alma de esqueleto» (Pascoaes 2002: 102).

65 Na sua notas de leitura sobre *Livro de Memórias* de Pascoaes, Paula Morão refere o eu como «*morador do reino dos mortos*, com os quais convive num estado onírico designado no texto, com a meridiana obscuridade do enigma, como 'um estado de alma poético, um delírio!」 (Morão 2004: 69, *italico meu*). Mais uma coincidência que nos confirma o quanto Camilo se torna, na pena de Pascoaes, uma projecção sua.

66 A animosidade que vota a Ana Plácido é tal que chega a considerar o seu matrimónio tardio com Camilo, em 1988, um casamento *in articulo mortis*, insinuando assim que Camilo já não tinha vontade própria por estar quase cego, e afirmando mesmo que foi ela quem manipulou para que o enlace se desse (Pascoaes 2002: 195-196).

ama; e, por isso, a mulher não vive, mas é vivida» (*ibid.*: 65). Ora, Ana Plácido, é agente na relação amorosa: é ela quem abandona o lar, e quem demonstra ânimo *varonil*, como muitos biógrafos salientaram, na perseguição a que os adúlteros são sujeitos. Está portanto condenada, no conceito do biógrafo Pascoaes. Fanny, pelo contrário, é amada, ou seja, é objeto de amor, e não sujeito.

Largando fumo por toda a biografia, o charuto de Ana Plácido é a metáfora mais óbvia da sua masculinidade. Pascoaes compara mesmo a mulher de Pinheiro Alves a George Sand, a fumar à janela da Cadeia da Relação, indignando mais os frequentadores da Cordoaria pelo seu charuto do que pelo adultério que a levou para trás das grades (*ibid.*: 136). Mas Pascoaes não lhe nega apenas a condição feminina. O biógrafo, para quem Ana Plácido representa a mulher fatal na vida de Camilo, afirma mais de uma vez não ter sido o homem, mas o escritor, quem fascinou esta mulher de «temperamento adiposo, pseudolírico ou enleado com devaneios pseudopoéticos» (*ibid.*: 104). Por acalentar aspirações poéticas próprias, sendo uma mulher literata, Ana Plácido não saberia distinguir amor e admiração:

O seu desejo é ser amante de Camilo: desejo acirrado pela imaginação literária e sensual. [...] Camilo é o seu ídolo, o supremo romancista do doido amor. E por isso, a seduziu completamente. Seduziu-a o poeta, não o homem. Não era o ideal do seu corpo burguês, mas do seu espírito romântico. É um ideal intelectual, ou aberração sexual, uma crise histérico-artística, e, portanto, passageira e conversível em tédio, ódio e melancolia. (*ibid.*: 126)

Em um só e temível parágrafo, numa catadupa de palavras cruas, se arruína uma aura feita de revolta romântica e de entrega ao Amor. Ao mesclar-se, em Ana Plácido, de admiração intelectual, o amor torna-se, aos olhos do biógrafo, impuro e malsão. Mas não será este sentimento, também, uma outra forma de amor idealizado, esse que Camilo sentiu por Fanny e que o biógrafo tanto exalta? Segundo Pascoaes, não completamente, pois trata-se apenas de um artifício a esconder mal a carnalidade (*ibid.*). Ana Plácido não passa de uma fêmea vistosa e com ambições pessoais. E enquanto em Camilo o amor ideal é eterno e louvável, nela é passageiro e desprezível: os transportes amorosos de espírito são, em Ana Augusta, aberrações sexuais.

Tudo, na escrita de Pascoaes se volve símbolo, e é a partir deles que escreve, e não de factos: pormenores sobre as suas personagens, que isola, reitera e complexifica, num processo algo semelhante ao que Barthes designou por biografemas (Barthes 1978: 14-15). O charuto de Ana Plácido, tão insistentemente referido, representa, além da sua masculinidade, o posterior desânimo da vida de Seide, o contraste da mulher literata e desafiadora da sua classe que fuma no ambiente campónio, o seu derradeiro laço à mulher que fora: «Na brasa do seu charuto, queimam-se-lhe muitas mágoas, aborrecimentos, ilusões. Graças ao vício inebriante e odorífero, conforma-se, enfim, com a triste sorte» (Pascoaes 2002: 186).

Quando o assunto é Ana Plácido, as palavras de Pascoaes são sempre cruas e devastadoras. Mais do que representar a culpa maior de Camilo, ela é agente de pecado na vida dele: por sua causa, o escritor, instalado em S. Miguel de Seide, não mais deixará de ser atormentado

pelo som dos pinhais gementes, lembrando Pinheiro Alves, o marido ultrajado e morto pelo desgosto (por quem, aliás, o biógrafo não esconde a compaixão): «quem geme, nos pinheiros, é um Pinheiro, que foi Manuel e desgraçado, por haver amado depois de velho» (*ibid.*: 159). No entanto, e como reconhece, a época de Seide, triste, doentia e entediante, foi a época mais fecunda de Camilo — justamente por ser na decadência que se produz obra (*ibid.*: 163). Deverá então concluir-se que Ana Plácido, a imagem mesma da decadência, terá sido fundamental neste período tão produtivo? O paradoxo parece-me evidente.

Chego assim à questão central do livro, ou seja, à resposta que formulei nesta espécie muito heterodoxa de policial *whodunnit*: por que se penitenciava Camilo a ponto de se suicidar? A páginas 58 da biografia, encontramos uma resposta muito direta e mesmo simples: «Mas quem o torturou, foi o arrependimento dos seus pecados amorosos, desde o noivado em Friúme ao rapto de Ana Plácido, nesse *infausto dia*. Palavras suas a Ricardo Jorge, pouco antes do suicídio»⁶⁷. Uma outra explicação, todavia, ocorre em vários momentos do livro: Pascoaes fala amiúde dos fantasmas — os espectros — que assombravam a vida de Camilo no seu gabinete de trabalho: a mãe amortalhada, o cadáver do pai, Maria do Adro «em marfim», Joaquina levantada da tumba com a filha nos braços, ou o general Macdonell — também Camilo, como o biógrafo, era sujeito a epifanias⁶⁸. Eram, enfim, imagens de morte, ao mesmo tempo temida e desejada, como acontece com os suicidários, designadas recorrentemente como espectros, noção fundamental na obra de Pascoes como em *O Penitente*. O espectro é, muito platonicamente, uma figuração da idealidade, a verdadeira essência das coisas. Espectros e esqueletos, partilhados por biógrafo e biografado: todos emanam da memória, porta única de acesso à verdade.

Por outro lado, a resposta à pergunta que enunciei parece encontrar-se no próprio pensamento pascoaliano, para quem «viver é expiar o pecado de nascer» (*ibid.*: 30). Consequentemente, «só a morte é perfeição» (*ibid.*: 31). No contexto desta mundividência se concebe a simpatia do biógrafo por Vieira de Castro, a quem chama «Santo criminoso» (*ibid.*: 167), porque purificou a esposa pela morte. O drama íntimo de Vieira de Castro merece-lhe aliás o único monólogo interior da biografia, assinalado como tal em *itálico* — Pascoaes, mais do que Camilo, sente como (e com) Vieira de Castro o dilema da sua tragédia.

Deste ponto de vista, o de uma Queda ontológica primordial, e em última análise, o pecado de Camilo, que ele tinha de expiar, era o simples facto de ter nascido. Somos, afinal, todos culpados, mas nem todos nos penitenciamos; entre os que o fazem, só alguns têm a coragem do gesto derradeiro, herético, que Camilo teve, gesto onde radica o verdadeiro fascínio de Pascoaes pelo biografado, e a sua curiosidade pelas palavras finais.

⁶⁷ Por falta de referência exata de fontes no livro de Pascoaes, não me foi possível localizar esta citação, onde parece existir uma incorreção, pois não há notícia de Ana Plácido ter sido raptada. De resto, Pascoaes insiste no facto de ter sido dela a iniciativa de abandonar o lar conjugal. Estará, porventura, a falar de Patrícia Emília? De qualquer modo, tal afirmação do escritor não consta do livro de Ricardo Jorge, *Camilo Castelo Branco. Recordações e Impressões*.

⁶⁸ Coincidentemente, a ficcionalização efetuada por Rocha Martins, em *A Paixão de Camilo*, do momento do suicídio é baseada na visitação angustiada dos seus mortos, logo seguida do disparo fatal (Martins 1925a: 330).

Referindo as biografias de Teixeira de Pascoaes, Maria das Graças Moreira de Sá classifica-as como alegóricas: «são *alegorias* dos diversos dramas íntimos da Humanidade, nos quais *reconhece uma parte de si mesmo*» (Sá 1999: 55). Partindo desta designação, Isabel Pires de Lima denota a tendência, em todas elas, para o arquétipo: «são arquétipos de ideias, sentimentos, sensações, emoções de alcance universal» (Lima 2004: 51). Efetivamente, sob a pena de Pascoaes, Camilo torna-se uma demonstração alegórica do seu pensamento. Em *O Penitente*, está Pascoaes, estão as suas ideias e intuições, estão os dramas da condição humana — tudo isto está presente, mas o indivíduo Camilo é que não — ou melhor, está, mas tão submetido e utilizado para provar e experimentar as preocupações metafísicas do biógrafo que acaba frequentemente por não passar de um pretexto.

Registe-se, de resto, que esta biografia é ignorada, enquanto fonte ou referência, pelos biógrafos que lhe sucedem, o que diz bem da sua estranheza. Alexandre Cabral não a menciona no seu *Dicionário*, entre os biógrafos e as biografias de Camilo que aí constam. No entanto, nos primeiros ensaios de Alexandre Cabral, há ecos da visão pascoaliana de Camilo, quando refere, ao analisar o universo romanesco, as recorrentes descrições da Queda do ser humano (Cabral, Al. 1962: 12), ou põe a hipótese de o escritor ter sido atormentado, nos últimos anos, pelo remorso «— esse sentimento que na sua obra exerce um alto poder purificador» (Cabral, Al. 1961: 22). A indiferença de Cabral pelo trabalho de Pascoaes poderá radicar na extrema diferença de mundividências entre os dois biógrafos, acrescentada ao facto de, à época em que escreveu estas palavras, Alexandre Cabral ensaiar os seus primeiros passos de biógrafo de Camilo, estando sobretudo interessado no seu universo romanesco.

A narrativa da vida de Camilo por Pascoaes é, reconheçamo-lo, um objeto anómalo dentro do panorama das biografias camilianas. Para a forma de Pascoaes biografar só encontro paralelo naquela que Agustina Bessa-Luís adota, também ela escritora, note-se, e enquanto tal grande admiradora da obra de Camilo. Estes dois biógrafos de Camilo confirmam, de todo em todo, a asserção que Scott Fitzgerald escreveu no seu caderno de notas: «There never was a good biography of a good novelist. There couldn't be. He is too many people, if he's any good».

Na verdade, Agustina Bessa-Luís não escreveu o que se possa chamar uma biografia de Camilo, como a de Florbela Espanca. Sob o título *Camilo. Génio e Figura*, reuniu alguns ensaios biográficos, outros nem tanto, e até alguma ficção inspirada na vida do escritor, na parte final do livro, a que chamou «Camilo Personagem». Detenho-me nos ensaios biográficos, dos quais o mais relevante é, sem dúvida, «Camilo e as circunstâncias»⁶⁹.

A casa de Seide foi sempre um polo de atração para os biógrafos de Camilo. Em várias biografias encontramos um capítulo ou umas páginas consagrados à visita do biógrafo a essa

⁶⁹ Os restantes são: «Um monstro a retalho», «O romanesco em Camilo — *A enjeitada*», «Camilo — A dissimulação», «Riso e castigo em Camilo Castelo Branco» e «Camilo e Eugénia». À exceção de «Camilo e as circunstâncias», datado em várias bibliografias da autora como sendo um ensaio de 1981, contudo sem referência a editora ou publicação periódica, os textos não estão datados e parecem ter proveniência diversa. «Camilo e Eugénia», por exemplo, é declaradamente uma conferência (Bessa-Luís 1994).

casa mítica, onde jazem as relíquias do biógrafo: as bengalas, os óculos, ou a pistola — não sendo a menor, e menos material, o espírito do lugar onde ele viveu e a sala onde se matou. Embora a sua biografia não incluísse a estadia em Seide, conhecem-se as lamentações de Vieira de Castro, nas cartas a Camilo, sobre a possibilidade de não mais tornar a ver Seide, o bem-querido refúgio do mundo que o não compreendeu — o primeiro biógrafo tem, de resto, o seu nome gravado na célebre pedra do jardim. Alberto Pimentel escreveu mesmo um livro intitulado *Uma Visita ao Primeiro Romancista Português em São Miguel de Seide*, onde a casa, recorde-se, é descrita como espaço concentracionário, funcionando como metonímia da alma torturada do escritor. Em 1901, reincidiu na romagem, que relatou emocionadamente em *Os Netos de Camilo*.

Também António Cabral, comovido e «tomado de religioso respeito», dedica um capítulo de *Camilo de Perfil* à «Casa de Camilo em S. Miguel de Seide», que exprime bem o sentimento (quase) geral:

Os ermos onde, em vida se refugiaram os nobres espíritos, e pensaram, sofreram e amaram os luminosos astros da humanidade, são — entendo eu — como que lugares santos, aonde, em visita de devoção, devem ir todos aqueles que admiram aqueles que o génio fadou, desde o berço, para altos destinos. Há ali sempre muito para aprender. (ob. cit.: 267)

Veloso de Araújo, autor de *Camilo em São Miguel de Seide* (1925), centra o seu livro na casa de Seide e na região envolvente, desenvolvendo a relação de Camilo com os nativos, a sua má reputação, os conflitos e histórias que corriam sobre ele — foi, enfim, registar «a memória do povo» (Veloso 1925: 42). Segundo Veloso de Araújo, já em vida a casa era muito visitada, tendo Camilo transformado Seide «numa pequena Meca, onde peregrinos e romeiros vindos de toda a parte cheios de mística unção, visitam religiosamente lugares e coisas tocadas pelo Mestre» — note-se a linguagem despudoradamente religiosa, onde paira dubiamente a ironia (*ibid.*: 20). Quanto a Freitas Fortuna, pese embora se lhe não conheça nenhum escrito sobre a casa de Camilo em Seide, é célebre a fotografia em que, na sala de Seide, olha cabisbaixo o ataúde de Camilo, tendo à sua esquerda a cadeira de balanço onde o escritor decidiu pôr termo à vida. Pascoaes, tão atreito ao espírito dos lugares, fez várias romagens à casa morta, que ressuscita por «milagre da memória» (Pascoaes 2002: 158).

Agustina inicia «Camilo e as circunstâncias» com uma visita a Seide, na companhia de José Régio. Menos atreita a calafrios religiosos do que Régio, Agustina ri, mas confessa sentir na casa «uma atmosfera especial, como que frequentada por um espírito disposto a uma absurda obstinação, como o daqueles que morreram velhos mas intrigados ainda com coisas do coração» (Bessa-Luís 1994: 24). A casa de Seide serve então à romancista para tecer uma série de considerações sobre a vida e a personalidade de Camilo. Não há qualquer referência a fontes, sejam elas documentais ou biografias anteriores, à exceção significativa de Pascoaes:

«Um prédio abandonado é mausoléu sem cruzeiros», disse Pascoais da casa de Camilo. Há nas casas dos homens trágicos uma sensibilidade própria, de reparação dessa presença

obsessiva, quase um exorcismo feito sobre os objetos que eles utilizaram e que se destina a torná-los anónimos aos nossos olhos. A exposição desses móveis, desses recantos tão ligados à fascinação dum criador, está quase completamente despida do seu ser cáustico, doloroso e independente de tantos reajustamentos psicológicos. (*ibid.*)

No seu modo muito particular de escrita, Agustina recorre abundantemente à asserção assente no paradoxo. Nestas palavras, podemos ler a recusa da relíquia, ou seja, do poder evocador do objeto outrora pertencente ao biografado enquanto manifestação da sua presença, tornando-se por isso sagrado. Ao objeto que restou sobrepor-se-ia o sujeito que, já morto, deixou um rastro na casa que habitou — a qual é também, ressalve-se, um objeto, onde a escritora encontra «uma sensibilidade própria». Entre o paradoxo e a contradição a fronteira é por vezes ténue. A propósito da biografia de Florbela Espanca escrita por Agustina, Eugénio Lisboa descreve a prática agustiniana do paradoxo como «uma vertigem das palavras que mutuamente se atraem para comporem um combinado cujo sentido final escapa ao admirador de mais boa vontade» (Lisboa 1987: 186). Neste sentido, ou falta dele, pode ler-se um anexim como «Quando um homem não tem tempo para as mulheres é porque é um génio» (Bessa-Luís 1994: 8). Ou ainda, no seguimento do putativo envolvimento de Camilo com a guerrilha miguelista: «É preciso amá-lo sem consentir dúvidas a seu respeito, para que ele more com os vivos e não com os mortos» (*ibid.*: 21). De que dúvidas fala Agustina? Certamente o famigerado mau comportamento de Camilo — o que significa, na ótica agustiniana, que só sobrevivem os santos impolutos. É portanto necessário perdoar Camilo, o vendaval, o «génio truculento», «capaz de matar com os olhos fechados e renegar até a honra» (*ibid.*: 20). No âmbito da desculpabilização da pessoa de Camilo se deve entender a interpretação das suas atitudes como uma «tumultuosa necessidade de ser ameaçado, de converter-se num objeto de perseguição, de ser tão odioso quanto possível para obter o clima criador, que é refratário à simpatia» (*ibid.*: 26). Eis, mais uma vez, na forma aforística a que Agustina nos habituou, a conceção romântica da criação na adversidade: Camilo, como aliás todo o artista, não só se tortura como procura o sofrimento e o confronto, como condição mesma da sua estatura de génio criador.

Recorrendo à tradição biográfica mais antiga, os textos de Agustina parecem imunes à problematização que um biógrafo rigoroso como Alexandre Cabral tinha entretanto submetido as lendas camilianas — sendo o caso mais flagrante desta indiferença a aceitação da ida de Manuel Plácido com o degredado Vieira de Castro para África (*ibid.*: 28), muito desenvolvida e convincentemente refutada por Cabral em 1978, nos seus *Estudos Camilianos* — I (ob. cit.: 61-107). Não deixa contudo Agustina de nos proporcionar alguns pontos de vista surpreendentes sobre a vida e a pessoa de Camilo: não escrevia para sobreviver; numa conceção *ancien régime* do estatuto do escritor, seriam os amigos, «dilettantes ricos», que o iam sustentando: «há sempre um bispo que cede os seus castiçais ao poeta» (Bessa-Luís: 31-32). Ainda, e segundo a escritora, e ao contrário do que quase todos os biógrafos opinam, Camilo não foi um sedutor (*ibid.*: 44).

De facto, afirma, «não gostava muito das mulheres», cortejando-as para lisonja dos maridos e proveito da sua carreira (*ibid.*: 63-64). Agustina partilha com Pascoaes a antipatia por Ana Plácido, mulher «turva e não sei se banal» (*ibid.*: 30), inadequada para o escritor, ambiciosa, «necessitada de afirmação, e não uma apaixonada» (*ibid.*: 44). Os maus-tratos sofridos por Ana Plácido nos ensaios biográficos de Agustina radicam na convicção, também expressa por Pascoaes, de que outra mulher seria o verdadeiro amor de Camilo, Fanny Owen, figura feminina nos antípodas da burguesa portuense Ana Plácido.

Conhece-se o fascínio de Agustina Bessa-Luís por Fanny Owen, que a levou a escrever uma ficção baseada na sua história. Em *Camilo. Génio e Figura*, regressa a ela, longamente, e ao triângulo que perfaz com Camilo e José Augusto Pinto de Magalhães, fixando a «grande crise» da vida do escritor na tragédia que se deu, e localizando a ferocidade da opinião portuense contra o escritor neste caso («Camilo comportara-se infamemente»), deslocando-a do escândalo com Ana Plácido, no que difere bastante da comum tradição biográfica (*ibid.*: 55).

Tal como na biografia escrita por Pascoaes, os ensaios biográficos de Agustina deixam-se impregnar pela figura da escritora, suas preocupações e temas reconhecíveis da obra, sobre os quais divaga, na sua maneira tipicamente aforística e desconcertante. Enquanto biógrafos, Pascoaes e Agustina ostentam muitos pontos comuns. Tal como em *O Penitente*, para ler *Camilo. Génio e Figura* é necessário possuir já uma noção da vida de Camilo, sem a qual as redundâncias, alusões e análises resultam incompreensíveis, ou de difícil assimilação. Também no tipo de escrita aforística, com forte tendência à produção de axiomas, os dois escritores se assemelham. Na recensão à biografia de Florbela Espanca na *Colóquio/Letras*, Eugénio Lisboa dá conta desta veia comum, lamentando «o desejo escorregadio de *faire profond* (à la Pascoaes)» (Lisboa 1987: 186).

Pese embora esta projeção da escritora sobre o biografado, Agustina dá-nos a ler parágrafos de grande intuição sobre a figura de Camilo. No contexto da sua ida a Seide, e partindo de uma frase de Camilo — «o meio ambiente é como a fatalidade» — a escritora divaga sobre a ideia de posteridade que resume daquela casa onde tudo é estagnação, contaminando a nossa memória de Camilo:

Ainda hoje, cento e cinquenta anos depois do seu nascimento, o romancista é assinalado por uma memória que de certo modo o repele. Ao chamar-lhe desgraçado, definimo-lo como intocável. Trata-se de uma forma de agressão, afetiva e social, e que se movimenta em torno do lugar e das circunstâncias da sua morte. (Bessa-Luís: 47)

Nesta observação de Agustina converge um problema fundamental em toda a operação biográfica centrada em Camilo. Com efeito, e relembrando as palavras de Camilo reproduzidas por Freitas Fortuna no seu testamento, pedindo-lhe a sua «biografia moral», os sucessivos biógrafos mais não fazem do que cumprir o desejo que Camilo ali expressa: «descreva o longo calvário dum grande desgraçado» (Lanhoso 1970: 60). A figura de Camilo como *ghostwriter*

póstumo dos seus biógrafos toma tonalidades diferentes. Uma das maneiras de cumprir a imagem de desgraçado com que Camilo pretendeu projetar-se é apresentá-lo como suicidário — no caso de Pascoaes — ou como doente. Para Pimentel, «moralmente, Camilo era um doente da vontade, facilmente impressionável, impulsivo e fogoso» (Pimentel 1913: 137). Segundo Ludovico, a sua grandeza advém-lhe do desequilíbrio moral que, por sua vez, origina a patologia mental (Menezes 1925a: 286). Repare-se como ambos remetem a questão moral para o domínio da patologia: a doença é, afinal a grande desgraça de Camilo, uma fatalidade inerente ao génio, ao talento, ou à superioridade de alma. Deste modo se consuma o desagravo de Camilo.

X.

O BIÓGRAFO *DEBUNKING*: AQUILINO RIBEIRO

O Romance de Camilo, 1956

Sousa Costa, *Camilo no Drama da sua Vida*, 1959

O diabo do livro parece-me que sai muito grande;
mas não será ainda assim grande maçador.
O que o público não quer é livros muito sérios.
Bem triste e séria é a vida real.

Camilo Castelo Branco,
carta ao editor Costa Santos,
citada por Aquilino Ribeiro

Toute biographie est un roman qui n'ose pas dire son nom.

Roland Barthes

Escolheu Aquilino Ribeiro chamar «romance de Camilo» à biografia que dele escreveu, fazendo uso de um genitivo que imediatamente instaura a ambiguidade: o romance é respeitante a Camilo ou foi por ele operado? Se o caso for este último, vai-se ler sobre o universo romanesco de Camilo, ou sobre a sua vida, comprovadamente romanesca? Pelo contrário, se o genitivo é objetivo, chama-se-lhe romance porque se vai ficcionar, ou porque *se lê como um romance* — ou seja, trata-se de uma narrativa, destoando da grande parte da tradição biográfica camiliana? Ou, ainda, porque é um livro escrito por um grande romancista sobre um dos seus escritores de referência, e se joga no título uma bravata? Estará Aquilino, por outro lado, a parodiar Camilo, quando o seu biografado afiança a verdade das histórias que conta? Ou podemos ler, nesta opção de título, uma referência ao carácter ambivalente e oximórico do género biográfico, que faz dele um *romance verdadeiro*? (Dosse 2005: 64)

Esta proliferação de significados, investida logo no título, é parcialmente desvendada, ou desenvolvida, na nota preliminar acrescentada na edição de 1961⁷⁰: «Este livro, em despeito do título, não pode considerar-se romance. Sendo talhado, até onde me chegou a arte, no cerne da vida, é história verdadeira». Estamos, portanto, perante um romance que não o é, denegado pela palavra do autor. O biógrafo explica ainda que, se romanceou, o fez esporadicamente, com a finalidade de dramatizar a narrativa (Ribeiro 1961-I: 7). Assim é: Aquilino recorre à teatralização, com a correspondente utilização do presente histórico, mas fá-lo pontualmente, tendo o cuidado de não deixar dúvidas no leitor sobre o carácter ficcional do passo que está a ler.

Ainda na nota preliminar, outros indícios são dados sobre o enigma do título, que põe em causa o próprio conceito de biografia tal como ele é entendido e operado por Aquilino. O romance é, certamente, produzido por Camilo, uma vez que o biógrafo o considera grandemente responsável pela turvação dos acontecimentos da sua vida, mitificando no sentido em que ela se parecesse com o que «devia ter sido» (*ibid.*: 8). Camilo ter-se-á, portanto, autoficcionado e deformado, repete Aquilino. Ele é o «homem que raramente falava verdade quando estava em causa» (Ribeiro 1961-III: 12).

70 Houve uma primeira publicação da obra em fascículos pela Fólio, em 1956 (Cabral, Al. 1989: 570). Utilizo a 2.ª edição, de 1961, à qual foi acrescentada uma nota preliminar.

Seus cúmplices ou cegos seguidores na romanceação e romantização (sinónimos para Aquilino), são os biógrafos, assombrados pela sua figura e pelo respeito idólatra, que descompõe sistematicamente ao longo da sua biografia. Ludovico de Menezes — o «superatulado Argos [do] processo de orfanato» e «terrível verificador de datas» (Ribeiro 1961-I: 66, 186) — e Alberto Pimentel são os únicos biógrafos de Camilo onde encontra alguma credibilidade. No título do livro ecoa obviamente a primeira biografia de Pimentel, *O Romance do Romancista*. Conquanto não seja dos biógrafos de Camilo que Aquilino mais refuta, Pimentel não é exemplar — merece-lhe reserva, pela amizade reverente que manteve com o biografado, pelo facto mesmo de ter escrito o livro estando o biografado vivo.

Aquilino quer ir mais longe do que todos os «biógrafos de punhos de renda» que o antecederam (*ibid.*: 92). Diz na 2.^a edição do livro:

Nada tive de expungir, emendar, invalescer em nome dos respetos que se devem ao génio, da imparcialidade que se recomenda para com os mortos, e não menos do sentimento de comisseração que impõe o infortúnio, valores morais que eu sou o primeiro a reverenciar. E, posso alegar, é porque os olhos do meu entendimento nunca se desfitaram da verdade, santo sudário da vida, voz da consciência, essa verdade verdadinha a que, nestes tempos tão astrais como latrinários, trazem emporcalhada, de toda a sujice de que são capazes, os sectários de credos batidos em brecha, os parvajolas das ideias feitas, os sucateiros das letras que desbastam o papel almaço, e certa ordem de coleópteros, como os que rolam a maçã camiliana. (*ibid.*: 12)

Este excerto da nota preliminar, se bem que dirigido aos críticos da 1.^a edição da biografia e por isso especialmente acerado, dá bem a ideia do tom adotado por Aquilino na biografia. Como diria o próprio Camilo, nada de *bioquices* com o leitor.

Ora, a verdade, no caso Camilo, implica a destruição sistemática de mitos, numa tentativa de restauro de um palimpsesto que um século de efabulações e preconceitos obscureceram. Trata-se, como escreve Margarida Braga Neves no ensaio «Aquilino biógrafo de Camilo?», de «‘desbiografar’ a personagem, por forma a reduzi-la à sua essencial nudez» (Neves 1994: 276). Com efeito, e voltando novamente ao título, estamos perante um processo de desromanceação da figura de Camilo: «a história literária não é uma ladainha, nem uma lixívia; antes uma prospeção. Escava-se no indivíduo para encontrar o escritor» (Ribeiro 1961-I: 9).

Aquilino pretende, portanto, chegar ao escritor através do homem — explorar o humano para devassar o espiritual, como explica adiante. Este processo, assim enunciado, é o inverso daquele que a tradição biográfica camiliana tinha seguido, ao tentar reconstituir Camilo-homem através de Camilo-escriptor. Tarefa complexa, esta a que se lança: encontrar o romancista desromanceando o homem.

Para desnudar Camilo, Aquilino deve confrontar-se continuamente com os biógrafos anteriores. De todos eles, é Vieira de Castro quem lhe merece ataque mais cerrado. Com nenhum

outro Aquilino é tão contundente: «uma cabeça no ar, um fantasista palavroso, um chocho efabulador que não compreendia as coisas singelas da vida, nem tinha nenhuma espécie de respeito pela humilde verdade» (*ibid.*: 245). Apontando-lhe, severo, a queda para a incongruência, Aquilino reconhece-lhe apesar de tudo a febril perspicácia com que conseguiu, perante «uma multidão de basbaques» (*ibid.*: 228), colocar o biografado no pedestal de *grande escritor*, quando ainda não tinha escrito os grandes romances que o tornariam célebre na nossa história literária (Ribeiro 1961-III: 32-33). Admite ainda ser o livro de Vieira de Castro não só incontornável como determinante na operação biográfica posterior, na medida em que estabeleceu um cânone — a saber, o da impostura ligada à hiperdulia, que contaminou qualquer aproximação verdadeira e objetiva à vida de Camilo. A biografia de Vieira de Castro é «em tudo ortodoxa, revista e censurada como não podia deixar de ser pelo biografado» (Ribeiro 1961-II: 104). Porém não foi o *chocho efabulador* o responsável pela continuação deste paradigma. Os biógrafos que se seguiram foram aceitando «a história da sua existência que Camilo contou aos pedaços, retorta, correta, mutilada, como ele desejaria que houvesse defluído e não como deflui na realidade, miséria, cainhez, desamor, grandeza literária, com as fontes que adrede turvou e em que os críticos, mais bolónios que sequiosos, aceitaram beber à boca cheia» (Ribeiro 1961-III: 303-304). Transformado numa personalidade literária fantasmática para qualquer biógrafo que dele se aproximasse, Camilo domina, pelo poder da sua lenda (na qual se mesclam o homem e a obra), toda a tentativa de chegar à verdade. Aquilino debate-se, portanto, não só com a tradição biográfica camiliana como, declaradamente, com o próprio Camilo, que repetidamente considera fazedor do seu próprio mito.

Dentro deste propósito desmistificador, não é primeira necessidade apresentar documentos novos, mas sim reavaliar os já existentes e reinterpretar os factos à luz de uma personalidade, cuja compreensão é o motivo centralizador da biografia. Diversamente dos biógrafos anteriores, que acumulavam factos e provas, Aquilino procura uma pessoa, tentando responder à pergunta «como era ele?», e não a essa outra, «como se sabe?», dominante na tradição biográfica camiliana. As novas interpretações dos acontecimentos, ou conjecturas que vai apresentando, são elaboradas no contexto de um indivíduo, e não isoladamente, *facto a facto*. A objetividade que o biógrafo pretende consiste, portanto, num esforço de máxima aproximação ao âmago de uma subjetividade, na esteira dos primeiros biógrafos da época moderna, como Boswell ou o mais tardio Strachey. Aquilino é mais afim deste último, naquilo que se pode chamar o espírito demolidor (*debunking*) em biografia, levado a cabo por Strachey, numa saudável reação contra a biografia apologética. Como o autor de *Eminent Victorians*, Aquilino é um destruidor de ilusões.

Começo pelos mitos menores, ou de pormenor: o decantado isolamento de Camilo em Seide revela-se falso — o escritor era frequentemente assediado com visitas que enxotava deslavadamente; o talento literário de Ana Plácido não passava de uma «veleidade» (*ibid.*: 123) — apreciação que aliás já encontramos em Pascoaes; a crise mística de Camilo que o levou ao seminário foi, verdadeiramente, o recurso de carreira para alguém que sofreu a pobreza e a fome; e quanto a Manuel

Plácido, primeiro e tardio filho de Ana, era fruto da sua primeva relação adúltera com António Ferreira Quiques. Manuelzinho, como lhe vai sempre chamando o biógrafo, em clave de pequena ironia malévola, era um estroina, e iniciador dos irmãos nas maldades de criança mimada (mal) educada como morgado de província (*ibid.*: 125). Detestava afinal Camilo, e nunca lhe chamou pai. Forçadas se revelam assim as lágrimas do romancista sobre o leito de morte de Manuel, choradas literariamente em *Cenas da Hora Final*, lágrimas que Camilo «tinha o segredo de soltar, como de uma comporta, era ele querer» (*ibid.*: 143).

Inesperada e polémica é a notícia da filiação de Manuel Plácido, inferida dos escritos de Ana Plácido e da confrontação de datas. Sendo a conjectura, devidamente assinalada, processo comum em biografia, já não o é tanto a efabulação. Aquilino, cedendo ao seu impulso realista e de cronista de costumes, serve-se dela neste passo, inventando um diálogo de compadres boticários e lojistas, na Praça Nova do Porto, a gozarem o escândalo da adúltera Plácido, a fumar à janela com Camilo, vinda de ter um filho de Quiques — tudo isto, naturalmente, numa linguagem própria de Joões Josés, em que a pena do escritor Aquilino Ribeiro se deleita (Ribeiro 1961-II: 318-321). Em outros momentos o biógrafo deixa a escrita deslizar para a ficção — sempre, como prevenira, com intuito de teatralização. Nesta passagem, porém, o recurso à ficção revela-se um *tour de force* do biógrafo para tornar mais credível a revelação controversa da filiação de Manuel Plácido. Demais, a escolha deste ponto de vista não é inocente: ao dar voz à maledicência rasteira, introduz uma visão naturalista dos amores de Camilo e de Ana, envolvendo em contornos sórdidos uma história que costumava ser romântica.

Corpo desejanste e animalidade insatisfeita: à volta destes motivos se vai construindo não só a personalidade do biografado, como todo um mundo que o rodeia, o romântico, pelo qual o biógrafo não tem qualquer espécie de empatia. Óscar Lopes situa a obra de Aquilino na continuidade do naturalismo, pelo «completo rompimento com a sentimentalidade e o moralismo, ainda tão portuguesesmente provincianos», pela exaltação do instinto, dos sentidos e do amor livre, «livre de qualquer senso de pecado, livre de coações sociais e mesmo, em grande medida, de obrigações civis e de imperativos morais» — características que deteta nas personagens que constituem um *alter ego* do escritor (Lopes 1987: 371, 376). Tais convicções expressas ou implícitas na obra ficcional de Aquilino tiveram efeitos demolidores na crítica que faz à tradição biográfica camilianista. Permitem-lhe expulsar as névoas românticas — e nunca chega a dar ao caso Ana/Camilo o valor de uma insurreição contra as regras sociais. A sua austeridade opinativa e o bom-senso realista levam-no a olhar tudo aquilo como uma frioleira hipócrita mal disfarçada de idealismo. Aquilino vê o romantismo como um universo lacrimajante, mera superfície e artifício perverso. Por isso, o seu olhar é frequentemente irónico, sobranceiro, umas vezes a tocar o jocoso, outras em franco sarcasmo. O fraseado «delicodocce» de Ana Plácido (Ribeiro 1961-III: 51) ou de Fanny Owen impacientam-no, e não perde oportunidade para desconstruir a paisagem autobiográfica romântica e, a seu ver, autocomplacente, que Camilo deixou que se impusesse, tanto junto dos biógrafos seus contemporâneos como da opinião pública em geral. Nesta lógica, a *factualidade* da exumação de Maria do Adro merece-lhe um desmentido minucioso de várias

páginas: para Aquilino, como já o fora para Ludovico de Menezes, a história é «mistificação pura» inspirada na leitura d'A *Dama das Camélias* (Ribeiro 1961-I: 191-202).

Reveladora é ainda a sua narração do episódio José Augusto Pinto de Magalhães/Fanny Owen. Biógrafos anteriores tinham confiado no quadro pintado por Camilo: fora um «romance pungente», um drama causado pelo «temperamento funesto» de José Augusto. Aquilino, distanciando ironicamente deste tom comovido, demonstra acuidade de análise e sobretudo desassombro: Fanny não era o anjo descido à terra, mas uma jovem namorada que não teve pejo de aceitar os favores do homem que cortejava a irmã. José Augusto, por seu lado, é alvo de vários impropérios, dos quais o menos insultuoso será «pedaço de asno» (Ribeiro 1961-II: 133). Ter-se-á interessado por Fanny unicamente por ver que entre ela e Camilo havia uma atração. Para rematar, explica-se o famigerado drama do casamento não consumado pela impotência de José Augusto — e, neste sentido, o aparecimento das cartas de Fuentes teriam sido providenciais, para além de uma malfeitoria torpe e indesculpável da parte de Camilo. Na verdade, diz-nos Aquilino, o romancista não tinha o morgado do Lodeiro em grande consideração — como de resto, não tinha ninguém, excetuando ele próprio (*ibid.*: 154, 159-160).

A validade da tese da impotência, que seria «o fulcro todo do drama» (*ibid.*: 181), é resultante de ilações e obviamente de difícil prova. Que significa a impotência numa pessoa como José Augusto, cuja vida amorosa e sexual é mal conhecida? E os ciúmes que dominavam o morgado tinham como alvo Fanny, ou o próprio Camilo, por quem tudo indica ter José Augusto a costumada admiração do bronco de boas famílias perante uma mente poderosa? A quem pertenciam os ciúmes naquele nefasto triângulo amoroso? Qual deles os provocava a quem? Para Aquilino, neste episódio, Camilo foi o culpado, pela entrega das cartas de Fuentes ao amigo, conhecendo-lhe o temperamento (*ibid.*: 171).

Quanto às motivações de Camilo, neste como noutros passos da sua vida, eram, segundo o biógrafo, exclusivamente sensuais. Era um «esfomeado de mulher» (*ibid.*: 325), para quem todas (poucas, sublinha sempre Aquilino) as que caíssem nos seus enredos eram bem-vindas — a hospedeira Eufrásia Carlota, de quem se conta o caso em termos que não desdenham o grotesco, ou a burguesa Ana Plácido. E o «mistério» a que chama, em literatura, o feminino não passa, na vida de Camilo, de um «processo de avidez psíquico-sexual e atração pela mulher» (*ibid.*: 90-91). Poucas mulheres teve Camilo, afinal, clama o biógrafo repetidamente. Uma das teses fundacionais da visão de Aquilino sobre Camilo é deste modo construída sobre os escombros de um mito, que perdurava, sobre o escritor: o seu propalado donjuanismo. Bem analisados os factos, contam-se pelos dedos das duas mãos as mulheres da vida de Camilo (*ibid.*: 202). Tal se deve, segundo o biógrafo, à sua extrema fealdade, a tocar o repulsivo — a qual Aquilino se esmera em descrever, de forma esmiuçada e, dir-se-ia, prazerosa. Leia-se o retrato de Camilo por volta dos seus 26 anos, chegado ao Porto:

Aquela sua cara de heredossifilítico — entre meio arreganhada e filha do ougamento, olhos de faquir, vidrados e buliçosos, fuzilando com nitidez molesta dentro das capelas

dum nácar sujo, com grumos de sânie à volta, faces biliosas, ligeiramente chupadas, corroídas pela escumilha das bexigas e cor de tocinho a rançar, sem queixo, bigode dum assanhado irreprimível ou crina merceceiral a poder de cosmético, boca de cobra abrindo por via de regra numa expressão de azedume ou de Mefisto com dor de barriga — afugentava as mulheres. (*ibid.*: 91)

«As mulheres não gostavam dele»⁷¹ torna-se uma asserção-motivo ao longo da biografia, e deve ser lida como «uma das chaves psicológicas tanto da vida como da obra» (*ibid.*: 203). Neste sentido, a célebre frase de Ana Plácido para a recoveira intermediária da sua correspondência «— Não sabes quem é o senhor Camilo?... Eu te digo, é o homem mais feio que lá vires com ares de que está à espera» — torna-se num eixo fundamental nas teses biográficas de Aquilino (*ibid.*: 287). Porque era feio, Camilo não teve as mulheres que queria; porque não as teve, e as buscou sempre, elas aparecem na sua obra em resplandecentes análises, que fizeram vibrar o coração («ao tempo víscera de grande nomeada», Camilo *dixit*) de quantas leitoras pôde cativar. O que este biógrafo nos diz, em suma, é que se deve compreender Camilo *ao contrário* da sua obra: de divórcio terrível entre arte e vida se trata aqui afinal, e não, como todos os biógrafos ou qualquer leitor incauto poderiam supor, de uma vida confundida com a literatura. A arte teria sido, assim, a sublimação da vida (tal como, aliás, a obra de Camilo é a única redenção, para Aquilino, de um carácter moralmente aleijado). Nesta linha de sentido, Aquilino ensina-nos a ler biograficamente a obra de Camilo de outra maneira, não literal, mas subterrânea: os livros de natureza autobiográfica, «longe de mostrar o que são de facto, indicam-nos aquele que podia ou mesmo desejaria ter sido» (Ribeiro 1961-I: 279).

Esta aproximação à obra de Camilo é bem mais complexa e subtil do que aquela a que nos tinha habituado a tradição biográfica que, tendo vindo progressivamente a apontar na escrita de Camilo a tendência ao revisionismo, ou ficcionalização, da própria vida, nunca seguiu este caminho na compreensão do biografado — o de ler a obra às avessas, como sintoma do desejo inconsumado. Claramente perpassam nesta interpretação os escritos de Freud sobre arte⁷². Situando a génese da obra na vida emocional e sexual de Camilo (e por isso o biógrafo deve repetir *era feio!*), Aquilino trata os seus romances como um catálogo de sentimentos, e não de factos. Há uma vida mítica escondida na escrita de Camilo: logo, é necessário ler nas entrelinhas, em vez de tentar extrair da ficção pormenores autobiográficos, literais e específicos.

⁷¹ Discordante também da tese de um Camilo donjuanesco, Agustina, recorde-se, expressa de forma inversa a relação de Camilo com o mundo feminino: «A verdade é que, romântico subversivo, Camilo não gostava muito das mulheres» (Bessa-Luís 1994: 63). Embora não refira diretamente Aquilino Ribeiro, esta tese inesperada de Agustina aparenta ser uma refutação implícita da perspetiva aquiliniana.

⁷² Em 1953, Aquilino travou uma polémica com Gondin da Fonseca, que tinha publicado no Brasil *Camilo Compreendido*, uma biografia do escritor à luz da psicanálise freudiana. As razões trocadas são extensas e não me detenho nelas em pormenor. Revela-se no entanto delas que Aquilino conhecia os textos de Freud, ironizando o deslumbramento de Gondin da Fonseca com a explicação freudiana, que pretendia constituir a chave da compreensão da vida e da personalidade do biografado. Esta polémica está integralmente publicada na revista *Camiliana & Vária* (Ribeiro 1954).

É possível que Aquilino conhecesse as conferências de André Maurois, reunidas sob o título *Aspects de la biographie*, que tiveram variadíssimas edições em França entre 1928 e 1930. No capítulo «De la biographie considérée comme science», Maurois trata com desenvoltura os problemas que envolvem a interpretação autobiográfica da ficção. Critica a linearidade de identificação entre autor e obra, sugerindo que o trabalho literário pode ser uma tentativa de atingir um mundo imaginado que a vida negou ao seu autor, ou que a pressão do público pode forçar um autor a moldar a sua imagem (Maurois 1928: 82-88). Esta é uma questão fundamental de qualquer biografia literária, que é o lugar da obra, e que se coloca mais agudamente no caso Camilo, com as constantes intromissões do autor/narrador de primeira pessoa, a sua pretensão autobiográfica ou factual, e o modo de representação literária a que submete a sua vida. As sucessivas biografias de Camilo ressentem-se deste problema, sem para ele acharem uma solução senão, a partir de certa altura — com António Cabral, e mais sistematicamente com Ludovico de Menezes — principiarem a desconfiar da obra literária como fonte e do próprio Camilo nas cartas. Aquilino, em diálogo constante com a tradição biográfica, coloca a questão no centro do seu empreendimento biográfico, reformulando-a: «a obra do escritor é como o forro do seu casaco» (Ribeiro 1961-II: 171). Mais do que *desnudar* Camilo, Aquilino pretende que ele nos surja vestido com o casaco vestido do avesso, o forro para fora.

Mas outro fator está subjacente a esta nova leitura: o biógrafo é, também ele, ficcionista, e sabe que nunca se poderão conhecer completamente os enredos estabelecidos entre o que se escreve e a vida que se tem. Neste sentido, tal como a sua biografia tem de ser lida a despeito do título (um «romance» que não o é), assim a obra de Camilo é objeto, em termos biográficos, de desconfiança sistemática, de «desconto», da «maior reserva». Nunca nenhum biógrafo tinha desconfiado tanto de Camilo: «Temos de ir às apalpadelas, uma vez que toda a sua linguagem está semeada de *fraude*. Muitas vezes é o contrário do que diz» (*ibid.*: 180, *italico meu*).

«Escavar no homem para encontrar o escritor»: tentando encontrar na vida de Camilo a génese da sua obra, Aquilino chega ao final da biografia com uma tese já formulada sobre a natureza da relação entre a literatura e a vida:

A desgraça de Camilo provinha toda da natureza física degradada em que encarnara o seu espírito sublime. A inconformidade entre os dois é possível que tenha fornecido todo o estofa ao drama que perpassa na sua obra. O homem está coato por forças misteriosas a fazer tudo o que faz. Não em virtude de uma predestinação, que não é mais que tendência herdada, mas por plasticização da mesma personalidade. (Ribeiro 1961-III: 323)

Afastando-se mais uma vez da tradição biográfica que olhava Camilo como um predestinado, ora por força da sua má estrela, ora da sua hereditariedade, Aquilino inaugura uma visão do escritor como um (es)forçado autodidata em luta permanente contra as adversidades; um espírito sublime num meio selvagem e adverso, mas principalmente — e é o que me interessa nesta formulação — um espírito superior para quem a indexação corporal (a fealdade, a doença)

seria não só a causa do mal-estar como a génese da obra. Estas interpretações em tom freudiano são mitigadas por um certo grau de indeterminação que Aquilino admite existir. Há *forças misteriosas* que nem biógrafo nem biografado podem determinar — nomeadamente, o acaso:

Não teve Camilo formação, nem boa nem má. Antes má, filha da sua índole arrevesada, e dos percalços do acaso, que é um farsante de primeira. Este, principalmente, empurrou-o para as letras, e ainda bem. Resultou uma sublimação complexa com muito de vernáculo e de atual. (*ibid.*: 305)

A enunciação aquiliniana do desconcerto entre a obra e a vida de Camilo tem mais consequências: não só a obra se constrói em superação, como também a vida foi uma fuga constante às contingências com que o acaso o tinha castigado. A família Correia Botelho, a orfandade, a falta de uma educação literária, a fealdade, a pobreza que o perseguiu toda a vida, são agravos a que Camilo tentou sempre escapar vivendo em tom de megalomania, como definiu Aquilino. A esta atitude se pode também chamar «viver acima das suas posses», no sentido tanto pecuniário como moral que a moderna sociedade capitalista burguesa, dominante no Porto, atribuía à expressão. O biógrafo bem nota esta tendência em Camilo, mas define-a como projeto de vida, tático — à chegada ao Porto, o (ainda) candidato a jornalista, na penúria, instala-se no Hotel Francês: «Fazia parte da sua estratégia. Nada para aviltar a pessoa aos próprios olhos e dos outros como esses quartos miserandos...» (Ribeiro 1961-II: 9).

Ora, o longo retrato de Camilo traçado por Aquilino sugere uma peculiar relação do biografado com a sua imagem, que o biógrafo acaba por não desenvolver, bem mais profunda e arrevesada do que a da comum megalomania. Camilo surge-nos, nas entrelinhas deste livro, como vítima de uma tendência muito oitocentista, a faculdade de se conceber diferente do que se é — o que veio a ser mais tarde chamado bovarismo, essa insatisfação romanesca com a realidade que leva o indivíduo a viver a vida como se ela fosse a ficção que ele próprio produz, de modo a torná-la mais tolerável. Assim se poderão compreender o dandismo (pobre) de Camilo, as mentiras e escondimentos não só aos primeiros biógrafos como na correspondência aos seus contemporâneos: a recusa em assumir o primeiro casamento, os apelidos que acrescentou ao nome da mãe, a «prosápia» (hereditária) com que inventou para si uma ascendência fidalga.

O bovarismo difere da pura megalomania ou da ambição desmedida naquilo que tem de romanesco. No caso de Camilo, implicaria uma ficcionalização de si anterior ao próprio ofício de escritor — que a escrita romanesca viria a enformar e a (a)gravar. Analisando as relações do texto camiliano com a realidade, Margarida Braga Neves põe o mesmo problema sob outra perspetiva, centralizando-a no texto e no autor e não na vida — e por isso afirma que «é a vida que se conforma à obra, cabendo ao autor o papel que a matéria plástica da sua oficina romanesca lhe determina: o de personagem entre as demais» (Neves 1994: 274). Este ponto de vista, contudo, é muito mais o de um ensaísta literário do que o de um biógrafo ou de um

crítico de biografia, para quem é forçoso existir um indivíduo cronologicamente anterior ao escritor — Camilo, o indivíduo autoficcionado que se torna ficcionista, da fraqueza fazendo força. Recentrei a questão em termos biográficos; mas a leitura paralela de Margarida Braga Neves não deixa de ser eficaz e coincidente, ao concluir que do contínuo vaivém entre texto e autor-personagem, «[se] verifica a deslocação do problema da sinceridade para outro lado, uma vez que toda a escrita se assume como *transposição* de experiências, tanto reais, como imaginárias» (Neves 1994: 275).

Se o bovarismo camiliano se subentende no texto de Aquilino — que, à semelhança do que ele próprio recomenda para os do seu biografado, ganha em ser lido nas entrelinhas —, já a tipificação de Ana Plácido como «a madame Bovary tripeira» é declarada (Ribeiro 1961-II: 326, 342). Deslumbrada ora pela glória literária de Camilo (o Escritor), ora pelos apelidos sonoros de certo aristocrata que terá suscitado o ciúme de Camilo, a Ana Plácido de Aquilino está longe do tipo da mulher fatal que vinha sendo inculcado pelos biógrafos. Esta é outra «fábula» camiliana que se empenha em desmontar: «Fatalidade em amor implica querença de raiz, contra todos os ventos. Breve se fartaram um do outro. O que queriam era ver-se à solta da coleira recíproca» (Ribeiro 1961-III: 103-104). De resto, Ana Plácido era afinal mulher leviana e namorada (como Fanny), «ociosa e de ânimo alevantado» (Ribeiro 1961-II: 327), que casou, se não por amor, por comodidade e sem violência — o que aliás explica a conjectura de Aquilino segundo a qual o lar de Pinheiro Alves foi sossegado e feliz nos primeiros tempos do casamento (*ibid.*: 280).

Esta suposição enquadra-se no propósito de desromantização que vem aplicando à vida de Camilo. Com ligeireza muito pragmática se analisa o hábito do casamento por conveniência, visto como um costume de época, em que o poder do dinheiro acabava por apaziguar leviandades amorosas: «Não havia romantismo que resistisse aos vestidos da Mme Aline» (*ibid.*: 276-280). De facto, Aquilino não é Jane Austen. O seu racionalismo de tendência prosaica não lhe permite compreender o drama que podia ser um casamento arranjado entre uma jovem de 19 anos e um homem de 43 em plena era romântica.

Tripeira ou provinciana, Ana Plácido tem em comum com Emma Bovary, na ótica do biógrafo, a imagem que projetou de rebeldia, de leviandade e a insatisfação com um marido burguesmente pacato. Mas esta é uma leitura empobrecida da personagem de Flaubert. A tragédia de Emma já se tinha iniciado no momento em que escolhe, ela própria, casar com Charles Bovary, julgando através dele subir de classe — para concluir que não tinha sido suficiente, que quer sempre mais e melhor: vestidos, relações sociais, cortinados novos, um marido médico ilustre, idas a Paris, fugas para Itália com um amante enérgico que a arrebatasse do quotidiano sonolento e rústico em que se afundava. Desde a saída do convento, exaltada pelas leituras, Emma vive em radical imersão no sonho, de onde não acordará nunca.

Haverá porventura alguma semelhança entre a Bovary e a Ana Plácido de Aquilino, ou não fossem ambas mulheres oitocentistas contrariadas nos seus desígnios e aspirações. Ao fugir à situação conjugal em que se encontrava, Ana Plácido rejeita a sua classe. Passa a fazer parte da elite de talentos, as *almas eleitas* que desafiavam o burguês portuense — ela própria tendo também

aspirações literárias, que iria desenvolver de aí em diante. Neste sentido, e tal como Emma falhou, Ana Plácido teve de beber o cálice de fel da sua rebeldia até ao fim. Desde o momento em que se viu perseguida pela justiça até ao final da vida, foi uma sacrificada, resignando-se à sua sorte e à nova família com abnegação — é Aquilino quem tal reconhece, concedendo-lhe mesmo a redenção das leviandades da juventude pelo seu comportamento tardio (*ibid.*: 332).

De culpa se trata, tanto no caso de Ana como no de Camilo. Ele, contudo, nunca se redime aos olhos do biógrafo. Vivendo em fantasia toda a sua vida, está o Camilo de Aquilino, no aspeto *psicológico*, muito mais próximo da personagem de Flaubert do que Ana. Revela-se assim pertinente e útil inverter a questão do bovarismo, porque que nos dá acesso a um Camilo mais complexo do que aquele que a biografia nos transmite. É que, ao contrário do que parece julgar o biógrafo, o bovarismo, como a histeria, não é específico do sexo feminino.

As teses de Aquilino Ribeiro sobre o seu biografado são de tal forma destrutivas e malquerentes que o leitor, chegado a certo ponto da obra, se interroga sobre o móbil desta biografia. Esta é certamente uma das zonas mais obscuras d'O *Romance de Camilo*: por que motivo terá Aquilino dedicado cerca de mil páginas à biografia de um homem de mau carácter, «paranoico e infeliz» (Ribeiro 1961-I: 342), ressentido, vingativo, moralmente deplorável, ao qual só consegue reconhecer, como virtudes humanas, a generosidade e o desassombro? Como bem nota Margarida Braga Neves, a distância crítica que Aquilino revela ao longo do livro não impede que se leia também, nesta complexa relação biógrafo/biografado, «uma enorme *ambivalência* e um envolvimento — quase diríamos passional — na teia de relações que de um para outro se tece» (Neves 1994: 277).

Para tentar compreender completamente esta relação quase passional, teríamos de biografar o biógrafo — e aí chegaríamos a uma leitura biografista da biografia. Mark Schorer, refletindo sobre a sua experiência enquanto biógrafo de Sinclair Lewis, conclui com alguma autoironia que é talvez neste nível do processo biográfico que será necessária a psicanálise: «not in the biographer analyzing his subject, but beyond both of them, analyzing their symbiotic relationship» (Schorer 1986: 91).

Os motivos que levam à escolha de determinado biografado são múltiplos, e os mais profundos podem ser, eventualmente, de raiz biográfica: uma qualquer identificação com certo episódio de vida, ou traço de carácter. Entre Aquilino e Camilo há afinidades biográficas inegáveis: a filiação irregular fora do casamento (um, filho de padre; o outro, filho da criada do pai — como acentua o biógrafo⁷³); a infância rural e plenamente imersa na natureza; a breve frequência do seminário; a vida aventureira como carbonário que lhe valeu a prisão, de onde conseguiu fugir — um rebelde na juventude, como Camilo, portanto.

O caso Aquilino/Camilo, porém, é determinado por um inicial interesse pela obra. Um *assombro*, confessa na nota preliminar. Curiosa é a palavra que escolhe, e que evoca alguma coisa de fantasmático ou sobrenatural. Assombrados, pela pessoa viva ou morta e pela obra, tinham

⁷³ O relevo dado a este fator da vida do biografado está bem patente no facto de ter intitulado a primeira parte do seu livro «Camilo, o filho do sr. Manuel Botelho e de sua criada Jacinta Rosa».

afinal andado todos os biógrafos, em graus diferentes de autoconsciência da relação que tinham engendrado com o biografado. Mas Aquilino, além de leitor, era escritor de romances. Isto há de ter tornado o assombro em sobressalto:

Pode dizer-se que nas línguas europeias, salvo o grego com a *Ilíada* e a *Odisseia*, é raro encontrar semelhante eficiência do ministério verbal. Camilo pouco corrigia os originais. [...] A palavra corria-lhe para a matriz, límpida, logo na primeira fusão. E ficava metal moldado definitivo, sem escórias nem rebarbas. Os retoques, nas edições seguintes, eram sempre superfetivos e não de qualidade. (Ribeiro 1961-III: 320)

Esta espontaneidade, aliada ao fôlego de escrita, subjugaram Aquilino, como fascinam qualquer escritor. O que o transtorna é a rapidez de vida e de escrita: onde vai buscar o tempo para tantos livros um homem com «alma de meteoro», que «tudo concebe e realiza a correr»? (Ribeiro 1961-I: 167) Quantidade e qualidade: é provável que tivessem sido as condições de escrita que levaram Aquilino da obra à vida de Camilo.

A representação de Camilo como esforçado trabalhador é assiduamente metaforizada como um trabalhador rural que trabalha à jorna, sem patrão fixo, sendo a sua pena a enxada (Ribeiro 1961-II: 82-83), ou como um ferreiro rural, na sua forja:

Escrevia de sol a sol como um cavador antigo dava a jorna. Não se lhe alagaria a fronte de suor, que a pena não pesa nos músculos como a sachola, mas dores de cabeça não lhe haviam de faltar. (Ribeiro 1961-III: 13)

Com o bastardinho cursivo e encadeado de sempre lavrava então cadernos de papel almaço que dobrava em oblongo. Ao fim do dia tinha uma redra daqueles pequenos e negros tro-lhos, direitos que nem tirados a barbante, maior que a do mais frenético lavrador da arada. (*ibid.*: 30)

Nesse mesmo ano de 62, António Maria Pereira publicava-lhe *Coisas Espantosas, O Último Ato, e Coração, Cabeça e Estômago*. É um ano em cheio este de 1862. Assombroso! Impressão igual só à boca duma forja, com o ferreiro diante da tenda acesa, o suor a escorrer-lhe pela face, em que vem esbater-se o revérbero do crisol, braços arremangados, o ferro a coruscar na bigorna. (*ibid.*: 65, *italico meu*)

Na pena de Aquilino, esta ruralização da figura de Camilo não significa de todo uma depreciação. Atendendo ao seu «enérgico apego anticosmopolita» (Lopes 1987: 371), ao culto da ruralidade e do primitivismo, é uma generosa valoração do seu trabalho. De resto, não só Camilo é ruralizado, como o Porto, tratado com displicência como «a grande aldeia», onde as irmãs Plácido eram «tidas por formosas, desta formosura do Porto, bonitos olhos, bonitos cabelos, cheinhas

de quadris e seios» — com o seu quê de campónias bem alimentadas (Ribeiro 1962-II: 167, 273). Camilo não era um elegante, mas um camponês ajanotado numa cidade rústica. A propósito da publicação *O Mundo Elegante*, lançada no Porto por Camilo, morreu, declara um irónico biógrafo, por consumpção — opinião aliás partilhada pelo próprio Camilo, citado por Aquilino: «Morreu [...] por se ter consagrado a uma classe que não existia na terra onde morreu» (*ibid.*: 334).

No contexto desta ruralização se conforma a animalização a que o biografado (e Ana Plácido) são sujeitos. Camilo é o «animal insatisfeito» (*ibid.*: 90). Com Aquilino, o corpo dos amantes chega finalmente à biografia camiliana — mas não escapa à verrina maliciosa do biógrafo:

Aquela boga gorda e tonta surgiu nas suas águas, e lançou-lhe avidamente a isca. A pesca não devia ter sido laboriosa nem complicada. Camilo sabia, por o ouvir dizer, se Ferreira Quiques lho não disse, que a sécia em questão, janeleira, bonitota, com os agrados da mulher do nosso semelhante, era fácil presa. Para quem andava a morrer por fêmea, era uma pechincha de truz.

Assim se deviam ter processado aqueles amores. (*ibid.*: 325-326)

Nem baile, nem predestinação, nem poesias feitas de madrugada: o biógrafo é implacável e, à semelhança de Pascoaes, não tem em alta conta Ana Plácido. Como aliás não tem Fanny, nem Patrícia Emília. Das amorosas que a tradição biográfica atribui a Camilo, escapam, não por acaso, Luísa, Joaquina e Maria do Adro — as francamente rurais.

Sendo a ruralidade um ideal para Aquilino, percebe-se que tenha tentado localizar a génese da obra, ou pelo menos da vocação literária, nesse tempo que Camilo passou no meio das giestas: «Ribeira de Pena representa um passo assinalado na vida de Camilo. O adolescente desabrocha. É *ponto de fé* que aqui veio colher o indeciso arrebol das letras» (Ribeiro 1961-I: 129, *italico meu*)⁷⁴. Esta afirmação, conforme o biógrafo diz, não é mais do que uma crença, que creio aliás muito baseada na sua própria experiência: «Nestas digressões pelos montes me fiz rijo, filósofo embora de filosofia barata, amigo da solidão», confessa no seu livro autobiográfico (Ribeiro 2008: 115). Trata-se, evidentemente, de um fenómeno de projeção, pois nada sabemos sobre o que queria Camilo da vida nos seus tempos de patureiro.

O que haverá então de comum na obra dos dois escritores? Na verdade, parece-me que muito pouco. Enquanto Aquilino se compraz na descrição, Camilo abisma-se na intriga. Contudo, como o seu biografado, o biógrafo era autor de vastíssima obra. Aliado a este facto, talvez certa propensão ao enriquecimento premeditado e artificial do léxico, de que Camilo foi acusado ainda em vida (Castro 1862: 79, 188-189), possa estar na origem inconsciente do envolvimento emocional que o biógrafo Aquilino Ribeiro, a despeito dos seus propósitos de objetividade, mantém

⁷⁴ Ainda dentro da mesma linha de interpretação, noutro momento da biografia Aquilino situa a origem da vocação para as letras na Granja, onde estudou latim (Ribeiro 1961-I: 170).

com o seu biografado. De Camilo, dizia-se que não se podia ler os seus romances sem recorrer constantemente ao dicionário. Tal é a prosa de Aquilino e, como a de Camilo, uma mistura de regionalismos, populismos, arcaísmos, latinismos, vernáculo e erudição. Descrevendo a escrita do seu biografado, o biógrafo parece querer falar também da sua:

[...] tinha o segredo do sarcasmo, o sarcasmo damasquinado e fulminante para o qual não havia réplica que valesse. Com efeito, o seu espírito primava na referta por uma causticidade que punha o adversário a escorrer sangue. Para estas lides dispunha de um vocabulário pitoresco, *caldeado de regateira e de humanista*, e duma imaginação para o desfrute de primeira ordem. (Ribeiro 1961-III: 216-217, *itálico meu*)

João Bigotte Chorão encontra em Aquilino e Camilo «o mesmo fecundo poligrafismo [...] a mesma opulência vocabular, a mesma linguagem entre erudita e popular, a mesma fidelidade aos valores clássicos, a mesma suspicácia em relação a ‘modernismos’, a mesma teimosa fixação na província e na vida rural, a mesma propensão para o pitoresco, o mesmo autodidatismo lançado à cara da Universidade, a mesma truculência» (Chorão 1990: 80-81). Tudo isto parece muito, assim enumerado, mas na verdade quase todas as características comuns tão certamente apontadas às duas obras são de teor estilístico-lexical. É de facto aqui que Aquilino encontra Camilo e se deixa influenciar avidamente por ele. Sabe-se no entanto que tinha uma escrita minudente e demorada, em tudo diferente do processo criativo do seu biografado.

É, pois, natural, a atração pela vida de Camilo, especialmente por aquilo que nela determinasse a génese da obra. Por outro lado, tamanha fúria condenatória, não raro injusta ou cruel, parece por vezes tomar os contornos de um ajuste de contas, fruto de ansiedade da influência: Mestre Aquilino, como era (re)conhecido, debate-se não só com a sombra de Mestre Camilo, mas também com o homem que leva o mesmo nome. A relação entre biógrafo e biografado, a poder ser definida lapidarmente, subsume-se na fórmula *Odi et amo*. A. M. Pires Cabral propõe uma leitura interessante deste confronto de Aquilino com o fantasma de Camilo (obra e vida), que atinge por vezes o tom de «verdadeiro requisitório»: «ao longo do monólogo muitas vezes adivinhamos que Aquilino responde a perguntas que o espectro de Camilo lhe propõe» (Cabral, A. M. 1992: 29). Eis, novamente, o fantasma de Camilo a ensombrar a operação biográfica: será então Camilo o responsável por certos rumos que a biografia toma, de tal forma a obsessão torna a sua sombra presente, e interventiva, tornando o monólogo num diálogo acalorado? Em maior ou menor grau, e dependendo da proximidade que se estabelece, qualquer biógrafo é assombrado pela figura fantasmática do seu biografado. Richard Holmes, biógrafo de escritores românticos como Shelley, Nerval e Stevenson, define esta relação imaginária como uma assombração («haunting»): «Nothing of course that would make a Gothic story, or interest the Society for Psychical Research; but an act of deliberate psychological trespass, an invasion or encroachment of the present upon the past, and in some sense the past upon the present»

(Holmes 1995: 66)⁷⁵. Este tipo de relação, tão determinante e assumida em Pascoaes, é em Aquilino muito mais subtil, tomando a forma de invetiva, quase de provocação a uma sombra que se desdobra em homem e obra e paira simultaneamente sobre a própria obra do romanista/biógrafo, como influência maior, e sobre a sua operação biográfica a partir do homem Camilo. Como resultado desta relação, Aquilino veio a desvendar um carácter tortuoso que, biógrafo honesto e também ele desassombrado, não estava na sua índole ocultar ou branquear, como claramente explica no prefácio.

Como é natural, a sanha moral do biógrafo contra o seu biografado produz por vezes interpretações erróneas. A título de exemplo, retome-se o caso Manuel Plácido. Apesar da documentação que possui, e que lhe permitia suspeitar que Manuel Plácido não acompanhara Vieira de Castro no degredo, Aquilino segue a tradição biográfica, que dava o primeiro filho de Ana Plácido como companheiro de viagem do homicida. O habitual discernimento de Aquilino parece aqui obscurecido por certo preconceito contra Camilo que tinha vindo a avolumar, e que lhe embota a intuição, sentido bem útil a qualquer biógrafo, ser mestiço onde a ingenuidade mede forças com a desconfiança, natural ou de aprendizagem tardia. Rompe então numa intensa catilinária contra o casal, por ter enviado a criança de treze anos para um lugar tão inhóspito com a secreta esperança de que ela não sobrevivesse. Estas são acusações graves que, a serem feitas com tanto vigor, implicariam uma pesquisa exaustiva, uma absoluta certeza dos factos.

Ora, só em 1978, baseado na consulta dos jornais da época, Alexandre Cabral viria desfazer este equívoco que há muito perdurava na biografia de Camilo (Cabral, Al. 1978a: 61-106). Este biógrafo atribui à «força sugestionadora» da tradição biográfica a convicção de Aquilino que, contraditoriamente, na mesma página em que a desenvolve, transcreve uma carta de Camilo a Castilho que desmentia o facto (*ibid.*: 103-104). Com efeito, ainda que surpreendido pela ausência de referências a Manuel Plácido nas cartas trocadas entre Vieira de Castro e Camilo, Aquilino não seguiu este indício, nem procedeu a mais investigações — na lógica do carácter de Camilo que ia construindo, tal comportamento não só se enquadrava perfeitamente, como vinha fortalecer as suas teses. O biógrafo, acusador, aponta várias vezes o dedo ríspido ao biografado. Mas como pode um justiceiro racionalista, um homem de convicções fortes como Aquilino Ribeiro, ter empatia com uma personalidade lassa (e apolítica) como a de Camilo? Como pode a *Seara Nova* compreender o Romantismo? Severamente, e em tom de impaciência. Na verdade, às vezes Aquilino assemelha-se a um professor perante o aluno brilhante, Camilo, que falta às aulas e se porta mal, repreendendo-o, desiludido e irritado, e humilhando-o — para bem dele.

⁷⁵ Enquanto escrevia a biografia de Roger Fry, Virginia Woolf deixou no seu diário a seguinte anotação: «Ao ler o Roger, sou assombrada por ele. Que estranha amizade póstuma — em certos aspetos, mais íntima, do que qualquer outra que tive na vida. As coisas que adivinhava são agora reveladas; e a voz efetiva foi-se». Quatro anos depois, já completamente imersa na escrita da biografia, podemos ler, na entrada de 25 de julho: «Que relação curiosa a minha com Roger, neste momento — eu que lhe dei uma espécie de forma depois da sua morte... Ele era assim? Sinto muito a sua presença neste momento: como se estivesse intimamente ligada a ele; como se juntos tivéssemos dado à luz esta visão dele: uma criança nascida de nós. No entanto, ele tinha poder dele para alterá-la. E, no entanto, durante alguns anos, ela irá representá-lo» (Woolf 1984: 411, 532). Estas confissões de Virginia Woolf são bem demonstrativas da bizarra intimidade que pode ocorrer entre biógrafo e biografado.

Como já explicitara em *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Aquilino desadora os maneirismos sentimentais do romantismo, suas «rúbulas» e «exasperos de paixão, satanismo e revolta» (Ribeiro 1949: 112-113). Reconhece a superioridade de composição de *Amor de Perdição* «em despeito do seu fundo romântico» (Ribeiro 1961-III: 61). Na obra de Camilo, aprecia a veia sarcástica inimitável, a ironia corrosiva — mas, sobretudo, a robustez e a vivacidade de escrita que revolucionou uma língua fossilizada, «enfática e chorona» (Ribeiro 1949: 166). Por isto o prefere a Eça de Queirós — que, em vez de utilizar o dicionário, andava de caderninho no bolso a anotar conversas e a copiar os franceses (*ibid.*: 92-93). Curioso é que, não raramente, Aquilino aplica a grelha moral naturalista à vida de Camilo — ou seja, certos passos da biografia parecem provir, senão da pena de um Eça, seguramente da sua verrina antirromântica. Indubitavelmente, o carácter programático da obra queirosiana encontrava consonância tanto no escritor político como no cidadão militante que foi Aquilino Ribeiro.

A antipatia do biógrafo pela idiosincrasia romântica traz à história da vida de Camilo um olhar límpido, saudável e racional, como o que conduz o relato do episódio Fanny/José Pinto de Magalhães. A máscara romântica com que a figura de Camilo tinha chegado ao final dos anos 50 é violenta e meticulosamente arrancada por Aquilino. Deste gesto, sobra muito pouco da mitologia que Camilo tinha construído a partir de si próprio, mitologia da qual os sucessivos biógrafos foram veículo perpetuador. Não só Aquilino desromanceou Camilo, destruindo lendas, mitos ou fábulas, como, pelo mesmo gesto, desromantizou a sua figura, corroendo-lhe indelevelmente a aura. E se nenhuma biografia se pode considerar definitiva, a de Aquilino é-o, no sentido em que estabelece um ponto de não retorno na operação biográfica camiliana. A imagem que temos de Camilo ficará para sempre tingida pelas cores com que este biógrafo a pintou — do negro gótico ou dos tons pastel das biografias anteriores, passamos aqui às cores primárias, fortes, nítidas.

Todavia, se Aquilino foi um temível destruidor de mitos, criou outros, por meio da perspectiva dramaticamente arrevesada, tortuosa e por vezes cruel sob a qual apresentou Camilo. É tarefa dura, a do biógrafo destruidor. Aquilino, contudo, podia empreendê-la — tinha a autoridade conferida pelo meio literário, o prestígio de uma longa carreira na escrita, e o facto não despreciando de ser, entre 1951 e 1954, primeiro o diretor, logo o proprietário, da *Camiliana & Vária*, revista do «Círculo Camiliano», onde aliás foi publicando artigos de teor biográfico que viriam a integrar *O Romance de Camilo*⁷⁶.

Apesar de tal autoridade, ou em alguns casos devido a ela, Aquilino Ribeiro espantou muitos leitores com a sua biografia de Camilo, e indignou uns tantos. A. M. Pires Cabral considera-a «a biografia mais incómoda e que mais engulhos e iras acendeu por esse bairro das letras» (Cabral, A. M. 1992: 29). No grupo dos ofendidos, distingue-se Alberto Mário de Sousa Costa, advogado no Porto dedicado à literatura. Sousa Costa tinha publicado em 1944 o livro

⁷⁶ Durante o ano de 1951, Aquilino Ribeiro publicou na *Camiliana & Vária* «Orfandade de Camilo», «Eufrásia, a Hospedeira Integral» e «A Macabra Ficção de Maria do Adro», que transladou praticamente na íntegra para a biografia (Ribeiro 1951a, 1951b, 1951c).

Grandes Dramas Judiciários, com um capítulo dedicado ao processo de adultério movido por Píndaro Alves contra o escritor e a alegada amante. A biografia de Camilo escrita por Aquilino desviou novamente Sousa Costa da barra do tribunal para a banca de escritor. De facto, *Camilo no Drama da Sua Vida* é escrito sob o signo d'O *Romance de Camilo*, como resume no prefácio, que provocatoriamente chama Cartaz do Espetáculo. Trata-se, verdadeiramente, de um ajuste de contas com Aquilino, o que aliás é anunciado no subtítulo *À Margem do «Romance de Camilo» de Aquilino Ribeiro*.

Sendo habitual encontrar em cada biografia o diálogo com as anteriores — já Aquilino o fizera abundantemente —, temos em Sousa Costa este processo exorbitado, e quase exclusivamente dirigido contra o seu imediato antecessor. Secundariamente, insurge-se contra Ludovico de Menezes, «audaz sangrador da memória de Camilo e seus ascendentes» (Costa 1959: 23). Aos biógrafos transgressores, Sousa Costa prefere os devotos, Alberto Pimentel, que considera o maior de todos os camilianistas, o «Plutarco do Mestre» (*ibid.*: 93, 112), e António Cabral, cujo *Camilo Desconhecido* é «admirável roteiro da vida do Mestre» (*ibid.*: 155). Este último biógrafo e Pimentel são portanto as suas fontes fidedignas.

Quanto a Aquilino, sua *bête noire*, considera o advogado biógrafo ter ele profanado a memória de Camilo. Temos, pois, um inesperado regresso à hagiografia, em tom exaltante para desagrar Camilo, e exaltado para condenar o autor d'O *Romance de Camilo*: é um *predador*, um *executor*, o «severo Javert» de Camilo (*ibid.*: 41). Por seu turno, Camilo é referido por antonomásia, amiúde em maiúscula, como o Escritor, o Romancista, o Polígrafo, o Mestre de Seide ou ainda o Judeu Errante.

Se Aquilino se afanara em destruir lendas — «rasgando-lhe a túnica de Mestre» (*ibid.*: 61) —, o novo biógrafo empenha-se em reconstituí-las, misturando a reverência religiosa por Camilo à autoridade de advogado que leu nas páginas de Aquilino um processo acusatório movido a um presumível culpado que, estando morto, não tinha como se defender. Sousa Costa insiste neste argumento, insinuando-se como aquele que, mandatado por Camilo, vem a público defender o escritor, que já o não pode fazer. Aliado a este, surge um outro argumento reiterado, mais arrevesado e evidentemente fruto da sua formação de advogado: em última análise, as culpas de Camilo prescreveram pela morte do arguido, «prescrição dum século e quase uma década» (*ibid.*: 94). Este tipo de objeção é inusual — direi mesmo extraordinária — em biografia. Se bem que em certos aspetos, como nota Richard Holmes, um processo de julgamento, com os seus conflitos de provas e várias interpretações possíveis da verdade, possa funcionar como um paradigma da operação biográfica, Sousa Costa leva esta perspetiva à caricatura (Holmes 1994: 115). Assim, e depois das biografias escritas por médicos, que soavam a relatórios clínicos, temos a biografia escrita por um advogado, que transforma a vida de Camilo, desde a infância até ao final do julgamento propriamente dito, num ininterrupto processo judicial. Fanny é sujeita por José Augusto e amigos ao «julgamento da arguida», tal como Ana Plácido, vítima do «tribunal de honra» constituído pelo marido e amigos (Costa 1959: 185, 232). Sintomaticamente, a biografia de Sousa Costa termina com a absolvição de Camilo, em 1960.

Além da linguagem jurídica, é recorrente a retórica religiosa⁷⁷. Neste campo semântico, Aquilino é visto como um profanador de sepulturas, um herético movido por intenção cruel, que

«se encanzinou em procurar traduzir a sua humanidade» — e que, desta sorte simultaneamente, se encanzinou em escaqueirar o ídolo do mito camiliano, exibindo-o na varanda de Pilatos, outro *Ecce Homo*, hórrido, chagado, grotesco, de botas cambas, chapéu à «tem-te-não-caias» e redingote de gato pingado. (*ibid.*: 12)

Na intrincada metáfora transcrita reside o sentido do empreendimento biográfico levado a cabo por Sousa Costa. A questão da culpa é, pois, central para Sousa Costa. É necessário ilibar Camilo, contra-atacando quem lhe poluiu a memória. Na imagem do Cristo julgado, alegoria da formulação biográfica que Sousa Costa engendra para Camilo, resolvem-se os dois paradigmas que orientam a sua perspetiva hagiográfica: o religioso e o jurídico.

Ora, Aquilino é tanto mais culpado quanto era o «superior da congregação do culto do Mestre na diocese de Lisboa — à frente do seminário da *Camiliana & Vária*, acreditado colégio de celebrantes e acólitos do culto» (*ibid.*: 12). Isto, que assim formulado pode parecer uma ironia, não o é efetivamente: Sousa Costa mostra ser o crente desamparado pelo sacerdote que, ao invés de celebrar o culto, como seria normal e desejável, aponta o dedo acusatório para o altar. Pior do que um herege, Aquilino é um apóstata. Perante tal gesto acusatório, torna-se necessário, mais do que um branqueamento, a ressacralização da figura do Mestre — que vai sendo laboriosamente consumada no decurso da biografia. O calvário, a Madalena (Ana Plácido), as provações semelhantes às de Cristo no deserto são imagens insistentes, que transformam Camilo num supliciado, e o subtraem à condição humana em que tinha caído sob a pena do seu mais recente biógrafo.

Como é óbvio, é difícil canonizar Camilo. Tem o biógrafo de admitir que ele teve culpas, a que chama *deslizes* — mas, repete, não cometeu crimes. Leiam-se, por exemplo, as páginas dedicadas à fuga com Patrícia Emília, em alteração com Aquilino, que rejeitara a ideia comum de rapto, preferindo-lhe a hipótese, devidamente argumentada, de furto. Sousa Costa insurge-se, contesta, e por fim opina: não houve crime de furto. Mas ainda que o tivesse havido, acrescenta, tal não abalaria o crédito literário de *Amor de Perdição* ou d'*A Brasileira de Prazins*: «O nosso convívio, de ontem, de hoje, de sempre, não é com o homem, é com o autor de duzentas obras literárias» (*ibid.*: 107). Num prato da balança, a culpa (ou eventuais *deslizes*); no outro, a pesar consideravelmente e a redimir o homem, está o escritor, o autor Camilo. Como para outros biógrafos anteriores, e para o próprio Aquilino, para quem a literatura é a redenção da pessoa Camilo, a excelência da obra camiliana constitui um refúgio de cada vez que se revela inevitável contar certos passos da vida do escritor.

⁷⁷ Outro exemplo da sacralização empreendida por Sousa Costa: «No trânsito da Relação, do Porto para o Supremo, em Lisboa, consumira quarenta e três desesperados e angustiosos dias — mais três do que os consumidos por Cristo, em jejuns e penitências, no agreste deserto, atormentado por cavilosos ardis de Satanás» (Costa 1959: 336).

Com Sousa Costa, regressamos à concepção romântica do artista como semideus, que não pode ser avaliado pelos vulgares padrões com que se julga o homem comum. Temos então novamente a hagiografia — musculada no caso presente, uma vez que é escrita contra alguém que tentou mostrar a *humanidade do homem*. Voltam, assim, temas como o da pobreza, o da ascensão fidalga de Camilo⁷⁸, a frequência do seminário causada pelo desgosto amoroso ou, mais importante pelo papel que ocupa nas teses biográficas de Aquilino, o donjuanismo do biografado, sobre o qual Sousa Costa é perentório: «creio, sem hesitação ou dúvida, no *dogma* de Camilo encantador de mulheres» (*ibid.*: 41, *italico meu*). Para Sousa Costa «os homens não se querem bonitos», repete, invalidando a tese de Aquilino. Embora não se alongue sobre os amores de Camilo, que prefere remeter para a leitura de biografias anteriores, existe uma mulher, nas poucas que Aquilino apresenta como tendo sido amante de Camilo, sobre a qual Sousa Costa não pode deixar de se alongar, acometido por uma fúria maior. De todas as acusações feitas no *Romance de Camilo*, a que mais lhe dói a é a que envolve Carlota Eufrásia, a «hospedeira integral», como lhe chama Aquilino na *Camiliana & Vária*. Nem a acusação de furto aquando do rapto de Patrícia Emília, nem a de ser alcaiete de Ferreira Quiques junto de Ana Plácido (*ibid.*: 207) revoltam tanto Sousa Costa como essa outra, também dirigida por Aquilino, de ter Camilo vivido às custas da sua hospedeira. Este parece ser, para o biógrafo advogado, o opróbrio máximo que se pode lançar a um homem, tanto assim que já as ordenações afonsinas o castigavam com açoite e degredo — repete um escandalizado Sousa Costa (*ibid.*: 227). A que vêm as obsoletas ordenações afonsinas no final dos anos 1960, ou mesmo, se quisermos deslocar-nos à época do biografado para o julgarmos à luz dos valores do seu tempo, à década de 50 do século XIX? Como se pode julgar moralmente um homem do século XIX à luz de umas leis do século XVI, que chega a transcrever, no seu indignado ataque a Aquilino (*ibid.*: 388)? Compreender-se-á melhor a concepção de Sousa e Costa dos papéis sociais masculino e feminino se atentarmos na forma como desculpabiliza o biografado do crime maior, aquele pelo qual foi de facto julgado, o adultério: o crime de Camilo é «quase comum a todos os homens, do qual a quase totalidade dos homens extrai louros de jubilosa glória» (*ibid.*: 335). A injustiça era, pois, flagrante: Camilo era julgado por algo de que muitos homens se ufanam. Repare-se, contudo, que ao utilizar os verbos no presente, o biógrafo não está certamente a reportar-se à moral sexual do século XIX, mas à sua, ou à do seu tempo. Assim se compreende a sua indignação pelo pior dos aviltamentos que Aquilino faz a Camilo, ao acusá-lo de viver à custa de uma mulher.

Outra difamação, ou «incidente grave» é o caso da paternidade de Manuel Plácido atribuída a Quiques. Não pode Sousa Costa aceitar, por absurda, a imagem de Camilo a cortejar Ana muito grávida de outro (*ibid.*: 205). Consequentemente, desmonta a tese de Aquilino com a minudência de um relojoeiro, atendendo a todas as hipóteses e socorrendo-se de várias fontes, atribuindo finalmente a Camilo a paternidade do primeiro filho de Ana. Encerra a sua

⁷⁸ Além de atribuir fidalguias de família que já Pedro de Azevedo há muito tempo tinha contraditado, Sousa Costa confunde ficção e realidade, asseverando que «o tio paterno, Simão Botelho, assassina por amor» (Costa 1959: 371).

argumentação com três monólogos inventados, de Manuel Pinheiro Alves, Ana e Camilo, à laia de declarações num processo. Utiliza, pois, a ficção como modo argumentativo, como já Aquilino o fizera, para sublinhar a sua convicção.

A secção mais relevante do livro de Sousa Costa é a relativa ao litígio de adultério propriamente dito — aqui, o biógrafo está no seu ambiente, e revela conhecimento de todo o processo. Insiste, por exemplo, na pressa dos tribunais anterior à prisão de Camilo e Ana⁷⁹, em contraste com o arrasto do processo na segunda parte da querela, depois do encarceramento dos dois, o que atribui ao dinheiro e poder de António Bernardo Ferreira, cunhado da arguida, e ao sentimento geral de animosidade na cidade do Porto, a que os responsáveis judiciais não escapavam (*ibid.*: 255). Sentimos o biógrafo à vontade neste passo da vida de Camilo, no qual aliás reincidia. Por outro lado, e para grande fastio do leitor, por causa do cariz probatório e defensivo da biografia regressamos à transcrição de documentos, agora do foro jurídico.

O biógrafo reservou para o final a sua tese mais inovadora, lançada nos quatro últimos parágrafos do livro, brevemente expressa: o suicídio do escritor dever-se-ia, não à cegueira, mas à vida de gastador boémio do filho Nuno, tese que comprova com uma carta escrita por Camilo 23 dias antes do gesto final (*ibid.*: 391). Esta tese irá merecer uma refutação enérgica de Alexandre Cabral. Quanto a Aquilino, é claro que lhe respondeu — logo na 2.^a edição d'*O Romance de Camilo*, de forma sobranceira e definitiva, invocando a «verdade verdadinha a que, nestes tempos tão astrais como latrinários, trazem emporcalhada de toda a sujice de que são capazes, os sectários de credos batidos em brecha, os parvajolas das ideias feitas, os sucateiros das letras que desbastam o papel almaço, e certa ordem de coleópteros, como os que rolam a maçã camiliana».

⁷⁹ Mais exatamente, afirma Sousa Costa: «Maratona sem precedentes nos fastos dos nossos Tribunais, num só dia conjugam-se oito termos e diferentes atos preparatórios», aos quais se juntam a intimação de 13 testemunhas num mesmo dia (Costa 1959: 254).

XI. A BIOGRAFIA MANQUÉE: ALEXANDRE CABRAL

Pois sou materialmente essa desgraçada máquina que escreveu tudo,
todo esse lastro da nau das letras nacionais,
que anda à matroca.

Camilo, citado por Alexandre Cabral

Art indeed copies life in not copying life, for life copies nothing.

G. K. Chesterton, *Charles Dickens*

Há uma caricatura de Camilo de 1879, da autoria de Sebastião Sanhudo, que o representa escrevendo numa resma de papel infinda, a qual vai formando um rolo grosso, ligado a uma pipa de tinta. Um Camilo de cabeça desproporcionada e testa alta, o olhar entre o entristecido e o concentrado, escreve com ambas as mãos, os braços ligados a roldanas movidas por uma máquina a vapor com a força de 900 cavalos. No lado oposto, a um janelo aberto, por entre um feixe de luz, uma velha boquiaberta «— a posteridade», lê-se na legenda — espregueia-lhe o trabalho. Ao lado da máquina a vapor, um homem carrancudo, com um relógio na mão, vigia — provavelmente o editor, à espera.

A capacidade de trabalho de Camilo foi sempre motivo de pasmo, admiração e, por vezes, desconfiança, tanto para os que com ele privaram como para aqueles que com a sua obra e/ou vida se confrontaram, como simples leitores, estudiosos de literatura ou biógrafos. Para além da qualidade, e a ela obviamente associada, a quantidade dos escritos camilianos, e a variedade de géneros a que se dedicou, assombraram gerações. O próprio Camilo parece ter tido necessidade de assegurar a autoria de todos os textos que apareciam assinados com o seu nome, respondendo às calúnias, designadamente com a frase que epigrafei. Dita pela boca da sua habitual figura de narrador/autor, no livro *Vinte Horas de Liteira* (1864), vindo a lume numa época da sua vida literária de grande produção, esta declaração antecede tanto a representação de Sebastião Sanhudo como uma outra de Rafael Bordalo Pinheiro, que o mostra cavalgando uma locomotiva a despachar linguados de papel com uma pena em cada mão. Foi portanto o próprio Camilo quem se figurou inicialmente como máquina, com o tom irónico que é seu apanágio quando se intromete na narrativa e nela se confunde enquanto autor — e aproveitando, da mesma penada com que ambigualmente se autodeprecia, para desferir uma ferroada na nau à deriva da literatura portuguesa sua contemporânea.

A «desgraçada máquina» de escrita impressionou também Alexandre Cabral desde o primeiro momento em que escreveu sobre Camilo — refiro-me à Introdução às *Novelas de Camilo*, de 1961, onde menciona mais de uma vez a vastidão da obra, «a laboriosa e fecunda atividade de escritor, que não encontra paralelo em toda a história da literatura portuguesa» (Cabral, Al. 1961: 17). Onze anos depois, mais conhecedor dos meandros biográficos camilianos, o seu espanto redobrava porque ao gigantismo da obra se juntavam as circunstâncias de escrita, ou

seja, a vida «— a exuberância e qualidade do seu labor literário associadas à cadência alucinante de certos eventos da sua existência» (Cabral, Al. 1972: 15-16).

A partir desta constatação, exposta em sucessivos estudos onde lista a extensa obra camiliana, e fazendo suas as palavras do seu antecessor Aquilino Ribeiro deslumbrado pelo mesmo motivo, Cabral pede então para Camilo uma «bitola fora de série, adequada à natureza do objeto» (*ibid.*: 16). Virá mesmo a falar na necessidade de outros «padrões morais», que não aqueles que se usam para compreender o homem comum (Cabral, Al. 1978a: 14) — tese que fora, aliás, e invocando motivos diversos, a de todos os biógrafos anteriores. Havia, portanto, que dimensionar Camilo não só historicamente, mas também, e sobretudo, encontrá-lo no vórtice da sua especificidade. Foi o que tentou Alexandre Cabral, ao longo do percurso camiliano que lhe tomou várias décadas.

Não foi um trajeto calmo e sem sobressaltos, o deste investigador camiliano. Dividido, nos primeiros tempos, entre o prazer da leitura de uma obra *colossal* e a irritação causada pelo que repetidamente chamou o reacionarismo da escrita novelística de Camilo, ou o imobilismo do seu universo romanesco, Cabral recusa-se, como ele próprio define, a *entrar no jogo* do pseudoateísmo de Camilo, que viu sempre como escritor católico e homem de índole conservadora.

Herdeiro do racionalismo da Geração de 70 (tal como o seu antecessor Aquilino Ribeiro), ao qual se junta a formação marxista, Alexandre Cabral não pôde aderir sem entraves ao universo camiliano. Mais do que desgostá-lo — sentimento que muito provavelmente o afastaria do escritor —, Camilo tinha o dom de o irritar. Em 1962, na Introdução a *As Polêmicas de Camilo I*, Cabral fala da «monotonia enervante» com que Camilo descreve a Queda do ser humano (ob. cit.: 12). Irritava-o que a sua escrita fecunda e poderosa se perdesse numa visão pequena das paixões e das relações entre indivíduos, fazendo pouco ou nenhum caso do «desenvolvimento dialético» da sociedade (Cabral, Al. 1961: 29); irritava-o que Camilo, sendo um rebelde e um crítico, não levasse essa atitude para as novelas, cujos enredos, em última análise, não faziam senão reproduzir a ordem estabelecida, uma vez que às personagens em revolta nunca era concedido senão o castigo final, o remorso ou a esperança na felicidade extraterrena.

Para o escritor neorrealista que Alexandre Cabral já se fizera em 1961, Camilo era um revoltado inconsequente que não se atrevia a levar para as novelas a sua «riquíssima e multimoda experiência», que se revela surpreendentemente «inútil» (Cabral, Al. 1962: 11). A questão da utilidade é fulcral na primeira aproximação de Cabral a Camilo: por um lado, a sua arte era sem finalidade, não interventiva; por outro, era a própria novela que desmerecia a vida, ou não a *aproveitava* devidamente. Desta última, Camilo retirava o episódico, transfigurando-o, para mero entretém dos seus leitores — mas não ousava *utilizar* na novela a sua faceta humana de revoltado.

Cabral chegava pois a Camilo com um preconceito ideológico, o da função social da arte, de onde decorre um outro, que dita o seu espanto primordial perante o que entende ser um

desacerto ideológico-social entre obra e vida, e que poderíamos chamar preconceito biografista se não tivéssemos em conta que o pensamento neorrealista/marxista de Cabral indissocia arte e vida (mais precisamente, revolução). É certo que Camilo, não fora um revolucionário⁸⁰, e defendera até ideias muitíssimo conservadoras e antiprogressistas nos seus escritos; mas tinha sido claramente um rebelde e um pária, condição que lhe valeu nefastas consequências ao longo da vida, como o próprio Cabral vai admitindo. Camilo (obra e vida) começa assim por desconcertar Cabral: sabe-se o que significa a revolta individual para um marxista: desperdício, incoerência, superficialidade. Camilo não é, de facto, um coletivista — como aliás o investigador virá a reconhecer.

Nos seus dois primeiros estudos camilianos, Alexandre Cabral expõe a tese do «imobilismo do universo romanesco» camiliano, ao mesmo tempo que tenta encontrar-lhe a génese, para a entender. Na Introdução de 1961, provavelmente o ensaio menos biográfico de Cabral sobre Camilo, envereda por caminhos mais consentâneos com a orientação revolucionária aberta 15 anos antes por Jacinto do Prado Coelho nos estudos camilianos: a leitura crítica da novela em si mesma, subtraída ao biografismo a que até aí se vira sujeita. Cabral submete então o universo romanesco camiliano a uma análise, isolando temáticas e motivos, apontando características e tiques de época ou de escola. Desta análise, conjugada com a leitura de outros escritos camilianos (cartas, sobretudo) e com o recurso (ainda) esporádico a biografias, emerge a causa mais próxima do «imobilismo»: a dupla descrença de Camilo no seu semelhante e na influência da novela sobre os costumes. A sua conceção da novela como uma frivolidade sem fins morigeradores seria, portanto, o corolário dessa fundamental falta de fé no Homem detetada em Camilo por Cabral.

Na verdade, nos seus primórdios de investigador, permanece surdo às subtilezas irónicas tanto das divagações que fazem pausa na intriga, que reputa como «derivações escusadas» (Cabral, Al. 1964: 56), como do metatexto camiliano que vai espreitando nelas ou na própria intriga, com a tendência para a autoparódia falsamente denegridora que é seu apanágio. O desagrado de Alexandre Cabral por estas divagações, que atribui à mera necessidade sentida por Camilo de «encher os linguados que tinha de entregar na redação» (*ibid.*), é tanto mais estranho quando deparamos com a saborosa divagação introdutória da novela «O degredado», escolhida pelo próprio Cabral para a antologia de 1961. Com efeito, a novela abre com uma longa digressão sobre a Samardã, que inclui um estudo parassociológico dos estrangeirados portuenses onde se espria a veia sarcástica de Camilo, seguido de uma apresentação, em tom de ironia dubiamente enternecida, do padre Francisco Vieira, fonte oral da história que vai contar. A perícia narrativa e a atualidade de Camilo encontram nestas divagações o seu lugar privilegiado, e colocam-no na linhagem dos primeiros romancistas modernos de língua

⁸⁰ A distinção entre revolta e revolução é fundamental para entender a tese do imobilismo do universo romanesco. Na resenha *Estudos Camilianos — I*, de 1978, Alexandre Cabral faz a seguinte ressalva: «Como quer que seja, o eminente romancista e grande rebelde social (atenção! Não confundir com revolucionário, que isso ele nunca foi!) ...» (ob. cit.: 137).

inglesa como Defoe, Fielding⁸¹ ou Sterne. Como pôde escapar a Cabral a extraordinária destreza narrativa de Camilo, que lhe permite entrar e sair da intriga conforme — e valho-me aqui de expressão camiliana bem conhecida — lhe dá a *veneta*? Tome-se outro exemplo, d'A *Filha do Arcediago* (1854):

Era um magistrado probo. Permitam este *entre-parêntesis*, porque o meu fraco é chamar probos a todos os magistrados, que recebem peitas, porque os ordenados não chegam a nada. Neste país, um magistrado probo já deu esta razão em pleno parlamento, e desde esse dia todos os magistrados são probos e a probidade e a beca e os sapatos de fivela e as meias de seda, a retidão e os bofes da camisa ficam sendo insígnias de todos os magistrados. Que é que eu vinha dizendo? Não há nada que me incomode tanto como ler o que escrevo... Acho que falava do nascimento de uma filha de Rosa Guilhermina... Há de ser isso... (Camilo 1958: 163)

Ora, é justamente nestas divagações que é possível encontrar ideologia do narrador/autor, sempre muito velada pela ironia, é certo — e por isso fluida, escorregadia e resistente a sistematizações de sentido, muitíssimo contraditória. Os exemplos abundam. Tomo ainda um outro, por ser extremo ao ocorrer dentro do mesmo livro: compare-se a defesa da emancipação das mulheres pela instrução a páginas 120 e 121 da novela *Vinte Horas de Liteira* com outro excerto, 90 páginas mais tarde, onde se louva o «dom divinizador da ignorância» da mulher minhota (Camilo 1864: 211).

No texto seguinte, de 1962, Cabral regressa ainda à imutabilidade do universo romanesco, agora com matizes mais biográficos, tentando achar-lhe a causa profunda: tal característica dever-se-ia à educação religiosa politicamente reacionária de Camilo, à qual não são alheias as simpatias jesuítas que lhe aponta, e que determinaria o seu universo novelístico.

Nesta aproximação gradual de Alexandre Cabral à biografia pesa certamente a tradição dos estudos camilianos, muito determinados por ela. A inevitabilidade da biografia de Camilo como premissa de aproximação à novela, teve-a Cabral desde cedo. Lembre-se a frase com que abre o seu primeiro ensaio sobre o escritor, ao prefaciá-lo as novelas: «Não é possível compreender em profundidade a problemática da novela camiliana sem um estudo prévio da biografia do eminente escritor» (Cabral, Al. 1961: 9). Mas agora editava as polémicas. Sendo textos não ficcionais, pediam um mergulho na vida do escritor — os contendores, as datas, os jornais, o contexto em suma.

À medida que se entrega aos estudos camilianos, Alexandre Cabral ameniza a sua tese inicial do imobilismo. Assim, na Introdução ao segundo volume d'*As Polémicas de Camilo*, de 1964,

⁸¹ Camilo estava certamente a par da obra dos romancistas ingleses. Na série *Noites de Insónia* (dezembro de 1874) publicou um artigo sobre a morte de Henry Fielding em Lisboa, onde refere episódios biográficos, os seus livros *Tom Jones* e *Amelia*, e concede ao escritor o estatuto de criador do romance em Inglaterra (Camilo 1874: 33-37).

põe-se uma questão fundamental de cariz biográfico, para a qual não tem resposta imediata, e que subsume a dificuldade em prosseguir com a sua perspectiva inicial da novela camiliana: «por que razão, tendo sido Camilo um indefetível defensor da ordem estabelecida — [...] a ordem que favorece, estimula e mantém os privilégios de uma classe: a classe dominante —, e não só no campo restrito da produção romanesca, ainda que importante, o *seu nome* e a *sua pessoa* tivessem sido tão ferozmente odiados pelas camadas burguesas, mormente as portuenses?» (Cabral, Al. 1964: 11, *itálicos meus*). Como compreender então esta contradição política fundamental: um reacionário, que propagava ideias conservadoras, odiado por reacionários? Acabou por ser a vida de Camilo, ou o que se conhecia dela, a causar turbulências no julgamento ideológico-literário que Cabral tinha inicialmente.

Em textos biográficos posteriores, Alexandre Cabral não hesita em apontar Camilo Castelo Branco como o escritor mais odiado de Portugal na sua época, ao mesmo tempo que se lhe reconhecia o mérito literário e era apodado de «primeiro romancista da Península» (Cabral, Al. 1973b: xxii; 1979a: 10)⁸². Respeito e ódio, portanto. Era Camilo detestado por causa do seu carácter implicativo, do tom chocarreiro e personalizado das polémicas que entreteteu, e da própria vida, copiosa em gestos e circunstâncias que atraíam animosidade. Muito embora aponte as suas atitudes públicas e privadas como principal causa da desadoração de que era objeto — também por efeito da literatura, acaba por conceder Cabral, suscitou Camilo o ódio das classes possidentes, pelo «tratamento caricatural com que delineou a consciência mercantil da classe dominante» (*ibid.*: 10-11). Não por acaso, esta *nuance* à tese do imobilismo surge em 1879, numa época em que o movimento neorrealista tinha perdido o fôlego que tivera durante a vigência do Estado Novo. Era então possível reler as novelas com os olhos libertos das estritas exigências revolucionárias de outrora, detê-los nos matizes da ironia — e, sobretudo, tentar compreender o mundo romanesco camiliano nas circunstâncias e no tempo histórico em que foi construído. De facto, se há cronista de uma sociedade em mudança como é a o Porto do século XIX, com toda a osmose social e a interpenetração de classes que o poder do dinheiro provoca — o dinheiro dos novos-ricos, a compra de títulos nobiliárquicos, a condição da mulher abastardada pelas leis do mercado —, esse cronista é Camilo. Cabral reconhecer-lhe-á sempre este estatuto de repórter da sua época, estatuto porém que julga limitado por falta de visão macro-histórica e de ousadia revolucionária.

Nesta tentativa de contextualizar Camilo (homem e obra) na sua época, deve ser entendida a atenção prestada ao conceito romântico de «almas eleitas» exposto por Alexandre Cabral no pequeno ensaio «Acerca dos conceitos de ‘almas eleitas’ e ‘profissionalismo das letras’ em Camilo», de 1966. A ideia firmada que a geração romântica próxima de Camilo tinha de si própria

⁸² Na célebre e prolongada polémica com Alexandre da Conceição, que o próprio Camilo denominou «Modelo da Polémica Portuguesa» (Cabral, Al. 1982: 5), o seu contendor termina um dos artigos com a seguinte observação: «O senhor Camilo Castelo Branco, pelos excessos da sua bília palavrosa, adquiriu neste país a reputação lendária dum polemista temeroso e intratável. / Nós queremos prevenir o Sr. Camilo de que emancipámos há muito o nosso espírito do terror sagrado de todas as lendas e do temor pueril dos grandes homens» (Camilo 1982: 16).

como uma elite de talentos defraudados dos seus direitos⁸³ é apresentada como uma explicação para o estranho comportamento moral e social do escritor, que biógrafos anteriores tinham classificado sumariamente como contraditório, senão patológico. Com a dilucidação deste conceito, Cabral subtrai Camilo à patologia e reinterpreta certos passos da vida e da obra de Camilo à luz do ideário romântico. Contudo, a ironia tão obviamente sobranceira com que resume o fenómeno não deixa dúvidas quanto à sua perspectiva sobre esta geração de «almas eleitas»: pregavam o idealismo no amor, mas eram devassos⁸⁴; atacavam os privilégios, porém não para acabar com eles, senão para deles se apropriarem⁸⁵. Tudo isto é insensato, imoral e egoísta — é, enfim, esclarece Cabral, tremendamente romântico e típico da época (Cabral, Al. 1966: 28-30).

Mas a perspectiva neorrealista de Cabral — façamos-lhe justiça — não *serviu* apenas para colocar Camilo e a sua obra num tribunal político-ideológico (e moral) do qual o escritor sai, senão condenado, pelo menos bastante admoestado. Em 1964 Cabral começa a desenvolver uma tese, apenas esboçada em 1961, que se tornará central nos seus estudos camilianos posteriores, e que muito deve à sua formação marxista: a noção de profissionalismo.

Já Aquilino Ribeiro tinha comparado Camilo ao trabalhador rural jornaleiro, sem patrão fixo, escrevendo de sol a sol. Jacinto do Prado Coelho, referindo-se à superprodutividade de Camilo na época pós-julgamento, usara a expressão «forçado das letras» (Coelho 1946: 49). Mas Cabral tem uma outra perceção do fenómeno, que não se prende apenas com o esforço de trabalho, mas com o estatuto de mercadoria que a literatura alcança na sociedade burguesa. Que o próprio Camilo está consciente da sua condição, não escapou ao biógrafo, que o cita neste estudo com os itálicos que reproduz: «Eu sou aquele que [...] levei a pontapés tipográficos muitos vaidosos que não puderam compreender a audácia dum *operário de gazeta* insurreccionado contra um homem de dinheiro» (Cabral, Al. 1964: 14).

Cabral distancia-se assim da visão tendencialmente ruralizante de Aquilino, e acrescenta uma nova perspectiva sobre a vida e a obra de Camilo, até à época pressentida muito difusamente por um ou outro estudioso — Aquilino chega a chamar-lhe «proletário das letras», sem no entanto elaborar a partir desta classificação qualquer tese biográfica (Ribeiro 1956 III: 279). Cabral vai todavia mais longe, e passa a operar a partir desta ideia.

83 O próprio Camilo no prefácio a *O Que Fazem Mulheres*, irónico e trocista sobre a função do romance, define «génio»: «Almas plebeias! não sabem o que é a fidalguia do talento, que tem alcáçar nos astros, e nos antros lóbregos da terra; não entendem este fadário do 'génio', que eles chamam 'excentricidade', como se não houvesse um nome português que dar a isto» (Camilo 1926: 7).

84 A filiação queirosiana de Alexandre Cabral espregueia neste passo do ensaio. Recorde-se, por exemplo, o texto d'*As Farpas* de 1871, em que Eça de Queirós pede uma coima municipal para o poeta lírico que, em pleno jornal, cantando o desprezo pelas convenções burguesas como o casamento ou a família, incita à volúpia e ao adultério (Queirós 1969 I: 85-87).

85 A edição da *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco*, em 1968, permitiu a Alexandre Cabral aprofundar o conhecimento desta geração de românticos e das suas idiossincrasias, como se pode notar na Nota Preliminar. É curioso verificar que foi essencialmente — e, diria, forçosamente — pelo seu papel de editor de Camilo que Cabral envereda pela pesquisa biográfica, tão necessária, como referi atrás, ao estabelecimento e fixação dos textos.

Camilo, a desenfreada «máquina de escrita», vivera sempre das letras, exercendo a sua atividade em variados domínios, predominantemente através dos jornais — sendo que Cabral considera o folhetim uma forma espúria de jornalismo. Apesar de ter tentado várias vezes obter um emprego que lhe permitisse subsistir, por ser excessivamente árdua a carreira exclusiva de escritor («a grilheta mais pesada que se possa imaginar»⁸⁶, assevera o biógrafo), Camilo, por ambição e circunstâncias, muita tenacidade e voluntarismo, foi o primeiro escritor a viver do que escreveu, em regime do que hoje chamaríamos *freelancer* — sem mecenas, estatal ou outro, e sem garantia de ordenado fixo. Os milhares de páginas que produziu, distribuídos por géneros tão variados como os que Cabral expõe detalhadamente (polémica, teatro, poesia, novela, tradução, prefácio, biografia, romance histórico, comentário literário), representaram muito sacrifício, dedicação e trabalho árduo quotidiano; determinaram-lhe rumos na vida e moldaram-lhe o carácter. Diferentemente da anterior, sobre o imobilismo do universo romanesco, esta é já uma tese de contornos nitidamente biográficos.

A tese do profissionalismo revelar-se-ia extremamente fecunda para iluminar o famigerado carácter contraditório de Camilo (indiciado por Pimentel, Paulo Osório ou António Cabral), no que diz respeito a ângulos da sua obra ficcional, da vida e da relação entre as duas. E é este último aspeto que vai ocupar Alexandre Cabral inicialmente. Reconhecendo o traquejo de linguagem e de entendimento do humano que lhe trouxeram o exercício intenso da escrita jornalística, encontra porém uma série de malefícios resultantes da condição de profissional de letras. Segundo Cabral, a forma de subsistência que Camilo adotou molestou-lhe a ficção, por se achar obrigado a submeter a obra à moral dominante (ainda a questão ideológica) e a exigências de prazos — a periodicidade do folhetim. A necessidade de conquistar rapidamente o público leitor e de o deixar suspenso de capítulo em capítulo teria obrigado a ação a adensar-se em prejuízo da descrição, que se crê seria entediante para o leitor comum. Das incertezas várias que caracterizam a escrita em formato de folhetim terá, enfim, resultado uma genérica «fragilidade da estrutura da novela» camiliana; da sua faceta de cronista, certa inaturalidade da ficção para os leitores vindouros (Cabral, Al. 1964: 53-56).

Mais do que os resultados que obteve, interessa-me aqui o método de Cabral. Poderá esta leitura da obra à luz das condições de vida ser classificada como biografista? — no sentido vulgarmente atribuído à palavra biografismo durante o século xx, ou seja, o método segundo o qual será inevitável e produtiva a procura de chaves de compreensão da obra na vida do autor. Apesar de desde cedo ter concedido à biografia camiliana um lugar de relevo na leitura da obra, tardiamente a palavra biografismo aparece nos textos de Cabral. Embora tenha confessado,

86 A imagem de si próprio como condenado, numa solução de contiguidade entre a literalidade (a prisão da Relação) e a metáfora — a prisão que constituía a profissão de escritor, surge também na análise de Clara Rocha das *Memórias do Cárcere*: «é um condenado ao (e do) amor, e um condenado à (e da) escrita. Queixar-se-á em 1862: 'Escrevo romances e que remédio senão escrevê-los sempre?'» (Rocha 1992: 118). De facto o período pós-Relação, a partir de 1861, foi dos mais produtivos de Camilo. Nesta ótica, Camilo parece ter escapado a uma condenação para cair noutra, a das letras.

no Prefácio de 1984⁸⁷ ao romance *Anátema*, o seu fascínio pelo exercício de rastrear as «aflorações vivenciais» nas novelas (Cabral, Al. 1984a: s. n. de p.), só em 1990, num dos seus últimos textos camilianistas, Alexandre Cabral dedica alguma atenção ao conceito.

Utiliza-o, no entanto, de forma peculiar: não no sentido de um putativo biografismo crítico exercido sobre a obra de Camilo, ou da receção do leitor leigo, mas do ponto de vista do género «biografia»: para Cabral, é ilegítimo o método de reconstruir a vida a partir da obra, amplamente adotado pelos primeiros biógrafos. Já o movimento inverso, sugerido no Prefácio a *Anátema*, não põe problemas de legitimidade desde que se tenha em conta a desfiguração a que Camilo submete o material vivencial. Submeterá alguns textos de Camilo a esta operação, designadamente, neste mesmo prefácio, o *Romance dum Homem Rico*. Virá ainda a empreender este exercício nos prefácios da edição das *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco* (Círculo de Leitores), descrito como segue: «estudámos, e documentámos, a estreita interligação existente entre cada um dos títulos e os mais díspares eventos da sua vida, com as desfigurações que lhe impunha naturalmente a arte de efabular». São o que chama as *aflorações* da vida na obra (Cabral, Al. 1984c: 15; 1984a, s. n. de p.).

Alexandre Cabral sempre se interrogou sobre a relação arte/vida em Camilo, cuja complexidade tinha escapado à maioria dos seus biógrafos. Em 1961, perguntava: «as personagens vivem na novela os diabólicos passos da existência do escritor (e dos seus pares no grémio das almas eleitas), quantas vezes numa antevisão profética e satânica, ou é o romancista que se compraz em reviver fisicamente os dramas da sua criação?» (Cabral, Al. 1961: 9). Em 1978, a propósito da «espantosa figura de romance» que é Camilo, incide na mesma tese, a de que a vida imita a arte, firmando-se na sugestão de Jacinto do Prado Coelho, na *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, de que «a partir de certo momento, é a vida que parece imitar a obra romanesca de Camilo» (Cabral, Al. 1978a: 15). No ano seguinte, ao reformular a questão, enquadrando-a na sua tese aglutinadora do profissionalismo, fala da «*tessitura orgânica* que o escritor estabeleceu entre as suas vivências e os seus escritos, por exigências do ofício, por necessidade de utilização das experiências vividas como matéria literária e por imposição da sua formação de jornalista» (Cabral, Al. 1979c: 9). A *necessidade* aqui referida é ditada, sem dúvida, pelo acelerado ritmo de escrita de Camilo, que o obrigaria a roubar à realidade matéria ficcional.

Não considera, portanto, Alexandre Cabral um fator histórico-literário como a promiscuidade vida/obra característica de certos românticos da primeira metade do século XIX, definida

⁸⁷ Abandonada há largos anos a tese inicial do imobilismo do universo romanesco camiliano, também a queixa, nela implicada, sobre a sua «monotonia enervante» (Cabral, Al. 1962: 12) foi reconsiderada: neste prefácio, de 1984, Alexandre Cabral enuncia o seu projeto de «mostrar [...] que a monotonia e o repetitivo que lhe foram assacados por vários críticos, só o são na aparência, porque de facto, na gama dos sentimentos, na representatividade das classes em confronto, nas motivações que originam os conflitos (trata-se sempre de conflitos: afetivos, morais, sociais, religiosos ou económicos), a variedade é infinita» (Cabral, Al. 1984: s. n. de p., *itálicos meus*). Repare-se na completa revisão da sua perspectiva, não só estética como política, do universo ficcional de Camilo. Tinha o biógrafo ganhado, em suma, a completa empatia do biógrafo.

por Tomachevsky como condição de leitura de ambas e causa de grande transtorno em qualquer processo de as separar: «The poets used their lives to realize a literary purpose, and these literary biographies were necessary for the readers. [...] Biography became an element of literature» (Tomachevsky 1923: 51). Cabral, é certo, deu-se conta deste problema, atribuindo ao próprio Camilo a responsabilidade pelo avolumar do que chama *lendas* sobre a sua «biografia», pelo «seu comportamento ambíguo [que] dá azo, como aconteceu amiudadas vezes, a interpretações errôneas conducentes ao engendramento da lenda» (Cabral, Al. 1978a: 40). Já no Prefácio que escreveu para a edição de 1974 d'O *Romance do Romancista*, de Alberto Pimentel, Alexandre Cabral apontara a tendência do escritor para *consentir* a propagação de certas lendas sobre a sua pessoa, atitude decorrente do «mistério» com que queria envolver a sua vida (Cabral, Al. 1974: 37). Na interpretação de vários lances da vida de Camilo, como seja, também, a forma como polemizava, o biógrafo apontou a importância da «extração antirracionalista da sua formação» (Cabral, Al. 1981-II: 22).

Cabral compreende bem a pose de Camilo. A sua «passividade» significava afinal «soberano desprezo», explica Cabral no Prefácio a O *Romance do Romancista* (Cabral, Al. 1974: 39). Além da independência profissional que lhe reconhece, Cabral reitera também esta atitude, que não é exatamente a de querer guardar a sua privacidade a todo o custo, mas a de ficar indiferente ao que dele diziam: «Mas no que respeitava a certos (ou a todos) os aspetos da sua vida particular, o romancista foi de uma altiva sobranceira. Daí, os adversários terem-lhe deturpado as ações e os atos consoante o capricho das conveniências circunstanciais» (Cabral, Al. 1980: 86). Mas não contextualizando esta forma mental e de vida do ponto de vista histórico-literário, acaba por não retirar dela as devidas consequências, uma vez que todo o seu trabalho, a partir de 1974, se centra primordialmente em distinguir ficção e factos na vida de Camilo, ato crítico, sem dúvida, porém destinado a ser insatisfatório e sempre incompleto. O seu racionalismo antirromântico, que ironizara sobre o conceito de *almas eleitas*, não lhe terá permitido também dar-se conta da enormidade insensata do trabalho que se propõe, que é o de chegar à verdade absoluta e total, a «vera biografia de Camilo Castelo Branco» — citando as palavras com que abre o capítulo «Camilo e a lenda» dos seus *Estudos Camilianos* — I. (Cabral, Al. 1978: 13). Em suma, o completo desvendamento (no sentido radical também de retirar a venda dos olhos dos biógrafos) de todas as balelas, mitos, exageros, tolices, anedotas e projeções que toldavam a verdade.

Múltiplas vezes utiliza Cabral a metáfora da cegueira para significar a atitude dos biógrafos de Camilo: a «crença [...] 'cegou' António Cabral» (Cabral, Al. 1983: 10); a «cega idolatria» de Freitas Fortuna que tomou as declarações de Camilo como única fonte (Cabral, Al. 1973b: xvi); mesmo Aquilino não lhe foi alheio. A própria palavra «obcecação», a que também recorre no mesmo contexto, radica no mesmo étimo. O que a metáfora tem de significativo é que exprime a sua convicção de que há uma *verdade* biográfica que está lá (nas cartas, nos documentos), uma evidência que ninguém quis, ou pôde ver — e não uma interpretação ou leitura de dados.

Será talvez este o motivo pelo qual o seu trabalho de biógrafo consiste fundamentalmente em ir destruindo, uma a uma, em artigos e prefácios regulares, as lendas que tinham formado uma teia à volta da figura de Camilo, deixando-a nebulosa — e, principalmente, ferida de falsi-

dade —, em vez de se dedicar à narrativa de uma biografia, a grande narrativa a que, a partir de dado momento do seu trabalho camiliano, parecia destinado. Havia que começar por desconstruir. É em 1974, no Prefácio à reedição d'*O Romance do Romancista*, de Alberto Pimentel, que Alexandre Cabral se alonga de forma exclusiva sobre a abordagem biográfica de Camilo Castelo Branco feita até à época.

Antes de analisar a reflexão de Alexandre Cabral neste livro (em prefácio e no extenso aparato de notas finais), importa abrir aqui um parêntesis para falar de um enigma nos estudos cabralianos sobre Camilo. Apesar de ter havido 2.^a edição d'*O Romance do Romancista* revista por Alberto Pimentel em 1923, Alexandre Cabral utiliza sempre como fonte a 1.^a, de 1890. O livro publicado em 1974 pela Parceria A. M. Pereira é dado como sendo a 2.^a edição, o que é incorreto, pois verifica-se que está conforme a 1.^a Como parece evidente, esta não foi uma escolha deliberada, mas um erro inexplicável. Demais, os biógrafos anteriores bem conhecidos de Cabral conheciam e utilizavam a 2.^a — falo aqui daqueles que mencionam as suas fontes, que são Ludovico de Menezes, Rocha Martins e Sousa Costa. Também Jacinto do Prado Coelho, na sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, de 1946, se vale de ambas. Que consequência tal erro poderá ter tido nos estudos camilianos em geral, a partir de 1974, no que toca à leitura d'*O Romance do Romancista*: qual terá sido a edição utilizada? Possivelmente, e por uma questão de praticabilidade, a falsa 2.^a No que toca a estudos biográficos mais recentes, temos, por exemplo, Manuel Tavares Teles (*Camilo e Ana Plácido — Episódios Ignorados da Célebre Paixão Romântica*) que, em 2008, não utiliza nem a 2.^a de 1923, nem a de 1974, mas sim a de 1890, indicando-a como tal (Teles, M. 2008: 185). Esta opção não deixa de ser outro mistério. Porque terá sido preterida a edição revista pelo autor? Terá Tavares Teles dado conta do erro de Cabral e preferido não o mencionar? Esta última hipótese, contudo, sendo estranha e pouco plausível, não se coaduna com o tom do livro, que se dedica, em grande parte, a contrariar versões de Cabral sobre certos aspetos biográficos de Camilo. Provavelmente, nesta linha de atuação, Teles decidiu não confiar na edição anotada por Cabral, valendo-se antes da original — o que significa que também não se deu conta das revisões de 1923. Caso semelhante é o da fotobiografia de José Viale Moutinho, que se vale também, e apenas, da edição de 1890 (Moutinho 2009: 413).

Este engano em que andou Alexandre Cabral é tanto mais surpreendente quanto se conhecem os seus escrúpulos de rigor. Apesar de acabar o Prefácio ressaltando que a revisão do texto de Pimentel não é da sua responsabilidade, tudo leva a crer que esta falha o seja uma vez que a repetiu nos seus prefácios e artigos, onde foi recorrendo invariavelmente à edição de 1890, ignorando a revisão de 1923. Só no *Dicionário de Camilo*, surgido em 1989, na entrada «Bibliografia passiva», este erro é reportado, mas não atribuído. Lê-se: «Alberto Pimentel: — *O Romance do Romancista* (1.^a edição 1890; 2.^a edição 1923; 3.^a edição 1974, dada erradamente como sendo a 2.^a)» (Cabral, Al. 1989: 70)⁸⁸. Ora, também não é mencionado o facto de a 3.^a edição (a falsa 2.^a) ser conforme a 1.^a, informação não desprezível e de grande utilidade para o leitor.

⁸⁸ Igual à 2.^a edição, póstuma (Cabral, Al. 2003: 86).

De resto, à parte esta nota parentética, Cabral não mais toca no assunto, e continua a utilizar a 1.^a nesse mesmo dicionário e nos verbetes que deixou e aumentaram a 2.^a edição, póstuma. Relativamente aos três textos inéditos pós-*Dicionário*, que seriam os seus últimos, não menciona Pimentel.

Quanto ao motivo que terá levado Alexandre Cabral a estas opções, podemos apenas especular. A um estudioso que se reclamava, com propriedade, de minúcia e rigor — e continuamente apontava a falta destas características aos biógrafos seus antecessores — foi seguramente difícil admitir para si próprio esta falha. Ela tem, no entanto, mais consequências do que uma mera folha de rosto com uma informação incorreta, como consta na simplificada nota retificativa do *Dicionário de Camilo* que transcrevi anteriormente.

Sendo as edições diferentes, como fui notando no capítulo sobre Alberto Pimentel, e se há alterações de somenos importância que não influem na análise de Alexandre Cabral, outras há que lhe retiram pertinência, principalmente no que diz respeito ao aparelho de notas, lugar que o biógrafo Cabral reservou para a crítica exaustiva e atenta da primeira biografia de Pimentel. É o caso das notas 4 e 5, que invocam os estudos de Pedro de Azevedo, de 1907-1908, sobre a ascendência do escritor, para invalidar a árvore genealógica de Camilo apresentada originalmente por Pimentel (Cabral, Al. 1974: 470). Ora, foi graças a esses estudos, lidos e aceites por Pimentel, que a genealogia de Camilo surge modificada na 2.^a edição d'*O Romance do Romancista*.

De algum alcance me parece também o efeito da elisão, da 1.^a para a 2.^a edição, do testemunho do sobrinho de Camilo sobre os restos mortais de Maria do Adro. Torna-se necessário recordá-lo: «Contou-me António de Azevedo Castelo Branco que em casa do padre António de Azevedo estiveram, durante alguns anos, os ossos da Maria do Adro, sem que o padre soubesse disso. Foi um acaso que lhos deparou» (Pimentel 1974: 127). A invulgar história da exumação de Maria do Adro parece a Cabral de todo inverosímil, e assim o defende em nota:

A fábula dos amores com a Maria do Adro, que por sinal se chamava Margarida Maria Dias e nascera a 1/X/1820, tem sido contestada por alguns biógrafos, sobretudo a parte rocambolesca que respeita à exumação dos ossos que foram achados «por acaso» pelo padre António de Azevedo debaixo da cama. Camilo, por seu turno, refutou também, em 1889, a veracidade da história numa carta a Freitas Fortuna: «Caveiras, só tive uma perto de mim quando estudava anatomia. Mais nada a tal respeito.» (In *Dois Anos de Agonia*, p. 124) (Cabral, Al. 1974: 474, nota 31)⁸⁹

Naturalmente que a refutação do episódio como verídico não se apoia tanto na descrença do testemunho do sobrinho conselheiro como na convicção própria do carácter fantasista de «Impressão indelével», confirmado pelo próprio Camilo na carta a Freitas Fortuna citada na nota, que é documento tomado pelo biógrafo como não ficcional, ou mais digno de crédito que

⁸⁹ Note-se que, também no Prefácio, o depoimento sobre os «ossos escondidos debaixo da cama do Padre António» é referido, certamente por ser extravagante e portanto atraente. Para Cabral, tal como a exumação, não passa de «balelas» (Cabral, Al. 1974: 25).

as novelas. Obviamente, Cabral privilegia a palavra de Camilo em relação ao testemunho oral de outrem. No entanto, tivesse Alexandre Cabral atentado ao desaparecimento do depoimento, é possível que o achasse significativo da ausência de veracidade e o convertesse em argumento da sua refutação. De qualquer modo, mais do que especular quanto ao que teria escrito Cabral sobre a 2.^a edição, interessa aqui verificar os efeitos deste caso particular originado no desconcerto editorial. Trata-se, na verdade, e usando linguagem cabraliana, da perpetuação de uma lenda — ou pelo menos de contribuir, ainda que por defeito de atenção, para que ela ganhe fundamentos ou, no caso, não os perca.

Uma terceira revisão de Pimentel ignorada por Cabral merece ainda atenção, relativamente à reformulação do capítulo «Amar para sofrer». Iniciado, em 1890, com considerações sobre as fases da obra de Camilo, Pimentel distingue três, «correspondentes a outros tantos da história das literaturas», que resumo brevemente: 1.^a: romance de imaginação — *Anátema*, *Mistérios de Lisboa*; 2.^a: o realismo, com influência de Balzac, melhorada, de onde destaca *Cenas da Foz*; 3.^a: o romance histórico, onde enquadra, entre outros, *O Judeu*, *O Olho de Vidro* ou *O Regicida* (Pimentel 1974: 307-313). Na 2.^a edição, Pimentel reconsiderou, reduziu a obra a dois períodos e abreviou a incursão ensaística (Pimentel 1923a: 191-193). Esta revisão faz com que as notas 90, 91 e 92 de Alexandre Cabral, contestando vivamente a análise original de Pimentel, deixem de fazer sentido, e cheguem mesmo a pecar, ainda que involuntariamente, por injustas (Cabral, Al. 1974: 487-488). Não era todavia a primeira vez que Cabral punha em causa esta classificação de Pimentel. Já no Prefácio a *As Polémicas de Camilo* — I, de 1962, ela fora alvo do seu comentário, atribuindo-a, como o faz nestas Notas Finais, à preponderância do positivismo contiano de extração republicana, que tendia a tudo categorizar em função da Lei dos Três Estados. Aponta ainda Alexandre Cabral, na nota 92, a falta de rigor de Pimentel ao remeter para a última fase de Camilo o cultivo do romance histórico, alertando para o facto de o escritor ter desde cedo revelado «pendor para os enredos de carácter histórico» — tendo esta questão merecido mesmo uma nota específica (*ibid.*: 488). Ora, a segunda periodização de Pimentel abandonara justamente a tese do romance histórico como distintivo do último Camilo (tomo aqui o nome como metonímia da obra), por certo dúbia e forçada. Em suma, as Notas Finais são atentas, sistemáticas, muito ricas em informação, com frequência pertinentemente retificativas e, acima de tudo, essenciais à leitura d'*O Romance do Romancista* no ano de 1974 — mas a sua elaboração padece da falha primordial, que é a de proceder a partir de um livro inadequado. No entanto, na sua grande maioria, as retificações de Cabral ao texto de Pimentel permanecem válidas — trata-se, afinal, de uma 2.^a edição da biografia, com os mesmos pressupostos e métodos.

Por este motivo, o problema não se põe no Prefácio que, não sendo tão dedicado ao texto de Pimentel, incide sobretudo na tradição da operação biográfica camiliana, sobre a qual Alexandre Cabral não poupa na censura: os biógrafos, em graus diversos, aceitaram a autenticidade das narrativas com «desprecavida inocência», que conduziu à formação de uma rede intrincada de lendas (*ibid.*: 20). Imprevidentes, incautos, ingénuos, demasiado confiantes — tais eram as características que Alexandre Cabral foi apontando aos biógrafos de Camilo, quando o assunto era a relação arte/vida. Em 1990, o diagnóstico desta espécie de doença do biógrafo — a tendência

para tomar a escrita como reflexo linear de vida — assumiu outra formulação. Em entrevista a José Goulão, Alexandre Cabral é perentório: os biógrafos «tinham obrigação de o saber, porque inclusivamente referem-se a vários acontecimentos que Camilo descreve por mais de uma vez e nunca da mesma maneira» (Goulão 1992: 51). Tratara-se, portanto, na sua perspetiva mais tardia, de erro verificável, ou de desleixo, e não só da adoção inocente de um método inadequado.

Era pois a eles, e não a Camilo, que competia desfazer as lendas, ou sobre elas refletir criticamente, em vez de adotarem o «método pouco rigoroso e demasiado falível de se apoiarem na bibliografia camiliana para documentarem as suas asserções, as mais abstrusas» (Cabral, Al. 1974: 17). Da operação biográfica norteada por este método, que considera muito naturalmente abusivo, ao qual se junta a mitificação, fruto da proximidade/amizade com Camilo (nos primeiros biógrafos), resvalando a relação por vezes para a paixão e mesmo para a idolatria, surgiram as incoerências e bizarras,

dando ao produto acabado o tom alucinante e fantasmagórico de um caleidoscópio, *não de uma vida*, mas de *mil vidas*, que pouco tem de ver, a não ser nos elementos isolados, com a verdade psicológica e histórica da vivência autêntica do biografado. (*ibid.*: 18, *itálicos meus*)

Já Aquilino Ribeiro tinha alertado para a necessidade de desconfiar da obra de Camilo como fonte biográfica. A reflexão de Alexandre Cabral será contudo, ao longo dos anos que dedicará a Camilo, mais sistemática e rigorosa. Diversamente de Aquilino, cita as suas fontes, mostra o percurso da investigação que o leva a determinada conclusão, rebate ponto a ponto as asserções provindas da tradição biográfica. À força de tomar em mãos esta empresa, a de desmontar as lendas, os artigos e prefácios que constituem a grande parte da sua obra biográfica camiliana tornam-se por vezes redundantes, apinhados de citações, e deste modo mais dirigidos à comunidade de estudiosos camilianos do que ao leitor comum. Remetendo uns para os outros, e constituindo, na sua cronologia, a história do percurso deste biógrafo investigador, os textos de Cabral devem, assim, ser lidos em sistema de vasos comunicantes, uma espécie de rede de *links* temáticos.

Mas regresso ao excerto que anteriormente transcrevi, não tanto pela contundência relativa aos outros biógrafos, mas pela conceção de biografia que nele está implícita. Para Alexandre Cabral, há *uma verdade* que é necessário descobrir — e essa convicção transparece não só neste texto, como em todo o seu procedimento de biógrafo. A vida de Camilo, para ser convenientemente relatada, teria, portanto, uma só biografia. De resto, a palavra «biografia» é utilizada, não só por Cabral como por outros estudiosos, como sinónimo de vida, numa confusão bem significativa da conceção generalizada do termo⁹⁰. Se bem que usada correntemente no sentido que lhe dá

⁹⁰ Também Jacinto do Prado Coelho, exemplo de rigor no ensaísmo camiliano, utiliza a palavra nessa aceção: «Mas a intriga da novela [*Coisas Espantosas*] pode coincidir em certos pontos com as biografias conhecidas de Camilo e de seu pai, e todavia divergir precisamente no facto que se deseja conhecer» (Coelho 1946: 13). Não sendo conhecida, à data destas palavras, nenhuma biografia de Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco, Jacinto do Prado Coelho está naturalmente a referir-se às vidas de ambos. É possível que este desvio semântico se prenda ao facto de a biografia ser género não cultivado em Portugal.

Cabral, «biografia» significa «escrita de vida», ou seja, *representação* da realidade. Uma biografia é um livro, com um autor, que interpreta documentos e factos de maneira diversa do que se lhe segue ou do anterior. Hermione Lee, autora de várias biografias e de ensaios sobre o género, chama a atenção para a facto de no ano de 1997 terem saído duas biografias de Jane Austen que, usando fundamentalmente os mesmos materiais e documentos, dificilmente podiam ser mais diferentes, rematando: «these two biographies provide a riveting example of biography as a relativist process of conjecture, invention, intuition, and manipulation of the evidence». (Lee 2005: 94) Nesta lógica, a expressão «biografia definitiva», tão utilizada no género biográfico, é mais ditada pela ingenuidade do que pela arrogância. Na lógica desta característica, se compreende a perecibilidade de cada biografia. «There can never be a definitive biography, merely a version, an attempt, an essay which in time reveals how completely all such attempts bear the impress of the age in which it was written. Few biographies last» (Homburger & Charmley 1988: xi).

A busca de Alexandre Cabral, que se revela infundável, parece ser inspirada por esta ideia de verdade final e definitiva sobre a vida de Camilo. Persistiam sempre na vida do biografado o que chamou «manchas sombrias» (Cabral, Al. 1964: 11), ou «zonas defesas» — como aponta na sua Introdução à Leitura da *Via Dolorosa (1859-1860)*, a série de telegramas entre Ana Plácido e Camilo que, apesar de existirem desde sempre no espólio camiliano, só em 1979 foram editados na íntegra por ele próprio, Alexandre Cabral, que explica este atraso pelo pudor moralista de revelar ao mundo correspondência íntima entre dois amantes adulterinos, e por nela se encontrarem as provas, apresentadas na minuciosa Introdução, de que Manuel Plácido era filho de Camilo e não de Pinheiro Alves (Cabral, Al. 1979b: 15-31). Baseia-se o biógrafo na nova cronologia estabelecida, a partir dos telegramas, para as relações entre os adúlteros e, principalmente, na frase de Ana Plácido num dos telegramas: «Vive para a tua esposa e o teu Manuel» (Cabral, Al. 1979b: 26-27).

À exceção de Teófilo Braga, no longínquo ano de 1916, nenhum biógrafo tinha ousado atribuir a paternidade de Manuel Plácido ao escritor. Havia pundonores implicados na elaboração desta hipótese. Compreende-se por isso que, num assunto tão delicado, e escrevendo em 1916, a asserção de Teófilo não seja inteiramente clara e categórica. Naquela altura não havia provas nem demandas de ADN. Posto isto, a tese vai metade em latim (*quidquid latine dictum sit, altum sonatur*) e o resto enunciado de forma dúbia. A páginas 56 do seu *Camilo Castelo Branco: Esboço Biográfico*, Teófilo Braga afirma que o primeiro filho de Ana «era filho de Camilo, filho do seu coração, como lhe chamava». Deve esta alusão relacionar-se com o que, poucas linhas antes, insinuara em latim: «Manuel Plácido, filho do casamento de D. Ana Plácido com Pinheiro Alves (*pater est quem nuptiae demonstrant*)» (Braga 1916: 56). Esta breve biografia de Camilo merece alguma atenção, tanto mais que Teófilo Braga fora objeto continuado da troça de Camilo. Apesar da animosidade agressiva que datava da Questão Coimbrã, Teófilo escreveu esta pequena biografia do autor de *Vaidades Irritadas e Irritantes*, que não é de todo um ajuste de contas. Não procedeu a pesquisas prévias, à exceção da leitura das cartas e polémicas de Camilo conhecidas à época. Neste material, descobriu mesmo uma carta, que obviamente aproveitou para citar, em que Camilo se confessa abruptamente «fartíssimo de Castilho», entediado até pelo «cheiro das cartas dele»

(Braga 1916: 37). No prefácio, estabelece uma relação de causalidade entre a obra e vida (a qual, de resto já tinha recomendado a Paulo Osório como enriquecimento das suas teses clínicas). No entanto, no decorrer da narrativa, chega a superar a linearidade habitual desta relação, deslocando-a do concreto da obra tratada como documento factual para o contexto da formação do génio de escritor: «A vida de estudante pobre naquela cidade radicalmente burguesa, rica como centro comercial de três províncias, Minho, Douro e Beira Alta, forçava-o a um isolamento de *outlaw*, sem convivência. Isto lhe acervava o génio observador, que lhe dava, com os escândalos de certas famílias, o cenário, as figuras e a trama dos romances» (*ibid.*: 14).

A breve biografia de Teófilo Braga, escrita num português moderno a que a Geração de 70 habituara o público leitor, é o primeiro ensaio, ou ténue tentativa, de subtrair Camilo à configuração romântica convencional (note-se a utilização da palavra «génio» num contexto pós-romântico). Neste sentido, apesar de não ter lugar destacado na galeria dos biógrafos de Camilo, Teófilo é um precursor da linha racionalista de Aquilino e Alexandre Cabral.

Não só nos textos da *Via Dolorosa* encontra Cabral a evidência de ser Camilo o verdadeiro pai de Manuel Plácido. Na correspondência entre Camilo e José Barbosa e Silva, que edita em 1984, achará ainda a confirmação desta sua tese (Cabral, Al. 1984c: 46-47), que nenhum biógrafo tinha enunciado por não ter dados para tal, uma vez que as cartas com Barbosa tinham sido expurgadas de referências a Ana Plácido na sua primitiva publicação pelo contumaz L. Xavier Barbosa, num ato de puritanismo que um Cabral enfurecido classifica de crime de «vandalismo cultural» (Cabral, Al. 1984b: 29)⁹¹. Graças à reposição do texto original, a verdade surgia, pois.

Contudo, o que parece evidente e inexpugnável a Cabral, não o é tanto para Aníbal Pinto de Castro, que achou duvidoso o valor probatório da frase, embora concorde que, atendendo à cronologia, tudo indica ser Camilo o pai (Castro 1982: 86). Mais recentemente, Manuel Tavares Teles tem outra leitura dos documentos e contesta absolutamente a tese de Cabral, propondo nova cronologia da relação amorosa e apontando António Ferreira Quiques como o pai — no que não é original, pois já Aquilino o fizera.

Manuel Tavares Teles aponta falhas na leitura cabraliana das cartas entre Camilo e Barbosa, e atribui à necessidade de «solidariedade com [os seus] textos anteriores» a insistência no erro (Teles, M. 2008: 234). Poderá esta preocupação de inexpugnabilidade ser também o motivo da ocultação, por parte de Alexandre Cabral, do erro com a edição da primeira biografia de Pimentel? A leitura de documentos, vê-se, não é unívoca e indiscutível. Na verdade — e este é um dos pontos em que a reflexão teórica atual sobre o género biográfico incide —, todos os documentos, tanto a certidão de cartório como a correspondência do biografado, são matéria biográfica bruta. Mesmo a maioria do que se chama factos está aberta à interpretação. Aceitar esta premissa, porém, corresponde a aceitar que Camilo (como qualquer biografado) poderá ser objeto de *mil* biografias, apesar de ter tido uma só vida.

⁹¹ Além das malfetorias de L. Xavier Barbosa, aponta ainda Silva Pinto («o mais acabado dos mixordeiros»), João Meira, Cândido de Figueiredo e Cardoso Marta como os antologiadoreis mais desastrosos de Camilo, «intolerantes idólatras» que nem merecem o nome de estudiosos (Cabral, Al. 1984b: 20-23).

A partir de 1974, com o Prefácio e Notas Finais a *O Romance do Romancista*, a indignação de Cabral contra as interpretações dos outros biógrafos será o genuíno motor da sua investigação. Começa, neste livro, por desdizer a «insinuação cavilosa» de que Manuel Plácido terá acompanhado Vieira de Castro na ida deste para o degredo, *lenda* que nenhum biógrafo tinha seriamente investigado, interpretando erradamente documentos e fiando-se na «tradição do carácter diabólico do escritor» (Cabral, Al. 1974: 43-44)⁹². Nas Notas Finais que completam o Prefácio, vai paulatinamente retificando o *Camilo* de Pimentel, que considera padecer de excessivo romantismo.

Nos seus *Estudos Camilianos – I* (1978), resume Alexandre Cabral: «Alberto Pimentel de certo não ignorava a incoerência interna da organização mental do romancista, mas não foi capaz de perceber o profundo abismo que se abria entre o facto verídico [...] e a construção romanesca, porque Pimentel era igualmente um romântico» (Cabral, Al. 1978a: 57). Cabral toca aqui num ponto central do trabalho biográfico do seu antecessor: sendo um romântico, estava-lhe vedado sequer conceber que a vida e obra não são inseparáveis e claramente especulares. Como poderia, pois, destrinçar ficção e factos? Desta noção terá certamente decorrido o respeito que Alberto Pimentel continuou a merecer-lhe, apesar dos reparos que lhe fez.

Fantasiada e romântica (palavras sinónimas para Alexandre Cabral) se lhe afiguram a interpretação da colaboração do biografado na imprensa miguelista, a exumação de Maria do Adro, a tentativa precoce de suicídio e a famigerada pobreza de Camilo. Em outras ocasiões, sente Pimentel demasiado amável com o biografado — sobre o relato do primeiro casamento, afirma Cabral, na abertura da nota 29: «O lava-culpas [relativo ao comportamento de Camilo] de Alberto Pimentel não tem explicação» (Cabral, Al. 1974: 473).

Nem todos os biógrafos, porém, lhe merecem o mesmo tratamento. Ludovico de Menezes e Aquilino Ribeiro são os dois antecessores onde encontra mais fiabilidade. Com Aquilino, especialmente, partilha numerosas interpretações — como a da «crise de misticismo» (outra *lenda*) que teria levado Camilo à frequência do seminário. Na ótica destes dois biógrafos, os estudos religiosos ter-se-iam antes devido à urgência de Camilo em encontrar uma carreira rápida que lhe garantisse a subsistência (Cabral, Al. 1974: 484, nota 79)⁹³. Como só Aquilino o fizera antes de si, considera o episódio da exumação um rematado dislate (*ibid.*: 25), sendo outro, também apenas registado como tal por Aquilino, o mito de Camilo guerrilheiro; recusam ainda ambos a *lenda* de um Camilo donjuanesco. A leitura feita por Cabral das relações amorosas de Camilo é, aliás, muito semelhante à de Aquilino: o biografado teve poucas mulheres, era considerado feio, e

⁹² Um dos capítulos dos *Estudos Camilianos – I* é consagrado a este assunto, e à pesquisa efetuada para obter prova desta sua intuição já antiga. Recorrendo a jornais da época, conseguiu Cabral desmontar a *lenda* (Cabral, Al. 1978a: 61-106).

⁹³ Na introdução a *As Polémicas de Camilo*, em 1962, tinha Cabral corroborado o entendimento de Aquilino quanto a este passo da vida de Camilo (Cabral, Al. 1962: 16). A concordância com «a opinião de Mestre Aquilino, que tantas afinidades tem com Camilo» mantém-se em 1980, no livro *Camilo Castelo Branco. Roteiro Dramático dum Profissional de Letras* (ob. cit.: 96). Refere-se aqui certamente Cabral ao facto de o próprio Aquilino ter, também ele, frequentado e abandonado o seminário. Neste, como noutros aspetos, Cabral mostra a noção bem clara de certas vantagens de Aquilino, enquanto biógrafo, para compreender Camilo.

manteve uma ligação com a hospedeira Carlota Eufrásia de Sá — a que muito scandalizou Sousa Costa (Cabral, Al. 1978a: 24-25). Sobre Ana Augusta, faz suas estas palavras de Aquilino: «Considerar Ana Plácido a sua mulher fatal, outra fábula». E acrescenta que a «atitude de Camilo, em vez de refletir um sentimento endoidado — de amor fatal, como insistem os mais destacados biógrafos —, não ultrapassa a boçalidade machista de vulgaríssimo conquistador de pacotilha» (Cabral, Al. 1984b: 40).

Compreende-se esta afinidade: os dois biógrafos comungam do mesmo pensamento racionalista e antirromântico⁹⁴. Mais ainda, Alexandre Cabral intui em Aquilino afinidades com Camilo, não só vivenciais (infância rural, seminário) como geradas pelo facto de ambos serem escritores: só «Mestre Aquilino [...] sabia muito bem que ‘o escritor é um fingidor’» (Cabral, Al. 1980: 52). Repare-se nesta formulação tão nitidamente pós-pessoana da questão biográfica vida/arte⁹⁵. De resto, a enunciação do problema feita nos seus *Estudos Camilianos — I* («Camilo e a lenda») já ressumava Pessoa, ainda que o não citasse: sendo Camilo o «principal responsável» pelos mitos, pois que «nunca descreveu um passo biográfico do mesmo feito», tal não significava que

deliberadamente procurasse burlar os contemporâneos ou criar problemas intrincados para entretenimento de ócios de vindouros. Em nossa opinião, as deformações e por vezes as autênticas falsidades históricas que deixou disseminadas pelas inúmeras páginas de excelente recorte literário e poderosa inventiva (por isso mesmo), resultaram mais da sua organização psicológica de romancista do que do intento preconcebido de se engalanar com penas de pavão de patusca heroicidade. (Cabral, Al. 1978a: 44, *itálico meu*)

Este é um tipo de entendimento que só os biógrafos pós-românticos poderiam ter. Se a impessoalidade da criação literária proclamada por Flaubert e posteriormente feita credo modernista não foram determinantes a ponto de não existir desde sempre uma noção mais ou menos intuitiva e difusa de que a vida e a literatura são domínios diferentes da experiência⁹⁶, certamente que só no pós-romantismo essa questão se tornou central e programática. Percebe-se, assim, a distância existente entre Aquilino Ribeiro e Alexandre Cabral e todos os seus antecessores. Aquilino estava em posição de desconfiar, como desconfiou, da obra de Camilo como autobiografia, tanto pela sua experiência de escritor, como pelo momento histórico-literário em que escreveu *O Romance de Camilo*. Por isso é o biógrafo com um lugar de exceção na crítica cerrada de Cabral à tradição

⁹⁴ Aquilino Ribeiro é «talvez» o único biógrafo «com os olhos limpos das névoas românticas e o espírito crítico despojado dos preconceitos da idolatria» (Cabral, Al. 1980: 65).

⁹⁵ Na 2.^a edição a *Novelas de Camilo*, de 1979, refere explicitamente «os *fingimentos* de que Pessoa falava», para dar a compreender as «*infidelidades* próprias do artista» (Cabral, Al. 1979a: 40). Em consonância, repetirá em 1986: «Haverá ainda quem teime em ignorar que Camilo, enquanto contador de histórias, era um *fingidor*?» (Cabral, Al. 1986c: 12).

⁹⁶ Ao apresentarem as suas histórias inventadas como se fossem baseadas em documentos reais, os primeiros grandes romancistas ingleses, Defoe e Richardson, sublinhavam não só o carácter referencial das suas narrativas como nos dão um forte indício da desconfiança existente em relação à ideia da literatura como relato fiel do real (Lodge 1996a: 183).

biográfica camiliana. Ao próprio Ludovico de Menezes, que a ambos merece o respeito do investigador probo e apaixonado, faz Cabral o reparo, repetido e em maiúsculas, de ser desajustado chamar mentiroso a Camilo: «CAMILO NUNCA MENTIU, EFABULOU SEMPRE» (Cabral, Al. 1988b: 10-11).

Pesem embora as múltiplas conformidades entre os dois biógrafos, Cabral contesta Aquilino em certos aspetos que são, fundamentalmente, a questão da paternidade de Manuel Plácido (atribuída por Aquilino, recorde-se, a Quiques), a ida do primeiro filho de Ana Plácido com Vieira de Castro para África — em relação à qual, aliás, se mostra um tanto desapontado com a cegueira demonstrada pelo «grande Aquilino» (Cabral, Al. 1978a: 103-104) — e, finalmente, a propalada pobreza de Camilo, «falsa tecla romântica da miséria financeira» em que muitos biógrafos tinham insistido. Ao editar uma recolha de traduções, prefácios e comentários a textos de Camilo (*Camilo Castelo Branco — Páginas quase Esquecidas*), Cabral aproveita para refutar liminarmente esta ideia, listando a vasta obra, à qual se junta a produção extraficcional apresentada neste volume, que Camilo mantinha por necessidade de subsistência económica. Conclui, assim, que o escritor viveu num desafio financeiro acima da média. Mais uma vez, a tarefa de editor nos surge aqui estreitamente entrosada na do biógrafo, permitindo-lhe descobrir não só estes factos de tipo estatístico, como também, analisando os prefácios que escreveu, certa característica de Camilo, a saber, o apoio e estímulo que deu aos principiantes nas letras, ou ainda processos de trabalho, condições de escrita ou preferências literárias — enfim, o retrato do escritor em ação, na sua banca de trabalho (Cabral, Al. 1972).

De qualquer modo, e regressando a Aquilino, torna-se evidente que Cabral não mostra com o autor o mesmo grau de severidade que tem com os outros biógrafos⁹⁷. Nem para o autor d'*O Romance de Camilo* nem para Ludovico de Menezes, a cujo trabalho recorre mais esporadicamente, há a preocupação ou intento de branquear a imagem de Camilo. No extremo oposto, situam-se outros dois: Vieira de Castro, com cujo trabalho perde pouco tempo, pois não passa de um exorbitante, defendendo à outrance o seu irmão da confraria das «almas eleitas» (Cabral, Al. 1968: 22-23); e Freitas Fortuna, catequizado por Camilo e ingénuo a ponto de aceitar o empreendimento, por este pedido, de lhe escrever a «biografia moral», projeto para o qual este amigo de Camilo simplesmente não tinha «arcaboço», sendo demasiado íntimo e enfeitiçado pela figura do escritor (Cabral, Al. 1974: 38-39). O diminuto trabalho biográfico que deixou, em forma de Notas a *Delitos da Mocidade* (edição sua com o editor Eduardo da Costa Santos) «não corresponde[m] às exigências mínimas», pois oculta e distorce de forma escandalosamente facciosa: «Em suma, Freitas Fortuna esforça-se inutilmente por apresentar o seu biografado como um santo varão, exemplo de virtudes» (Cabral, Al. 1973b: xx, xxii).

⁹⁷ Num dos seus últimos artigos, Alexandre Cabral discorda do *malicioso* Aquilino que chamara «falenas doidas» a duas mulheres que voltejaram Camilo em modo de *flirt*. Investigado o assunto, traçados os perfis e biografias das ditas, Cabral conclui que se tratava de relações puramente literárias, «sem indício de intenção pecaminosa» (Cabral, Al. 1991). É que já noutro ponto do seu trabalho, sobre assunto não amoroso, tinha apontado a *malícia* do biógrafo Aquilino Ribeiro (Cabral, Al. 1984b: 65) — a qual, para muitos e particularmente para Sousa Costa, antes se tratava de ironia maldosa.

O outro biógrafo que lhe merece menção é António Cabral. Dele aceita alguma informação de pormenor, tanto investigação nova como ocasionais interpretações da vida de Camilo — por exemplo, sobre a terrível época de «expição» que se seguiu à absolvição, em que o cita diretamente, sem comentários, fazendo suas as palavras do seu antecessor (Cabral, Al. 1978a: 31). No entanto, rejeita de forma geral o método de António Cabral, que conjuga o recurso à obra de Camilo com testemunhos pouco críveis, como o de Vieira de Castro ou de Manuel Negrão.

De resto, um dos seus cavalos de batalha, a lenda de Camilo guerrilheiro, à qual dedica um estudo publicado no *Boletim da Casa de Camilo* (Cabral, Al. 1983), tinha sido bastante alimentada por António Cabral, em *Camilo de Perfil*, de 1914. Era, pois, este biógrafo o principal defensor desta lenda, que já vinha de Vieira de Castro, e portanto responsável pela sua perpetuação. António Cabral, que considera um epígono romântico de Pimentel, é aliás objeto de muitas ressalvas, seja na sua visão de Ana Plácido como o amor supremo da vida de Camilo, seja na cronologia desta relação, que a apresenta como muito mais longa do que ela aparenta ter sido, nas contas de que faz a partir da correspondência de Camilo (Cabral, Al. 1984b: 39 e 137).

Quanto à refutação da história de Camilo ter pertencido às tropas do general MacDonell, apoia-se Alexandre Cabral na falta de evidências, na leitura inadequada dos textos camilianos e na preferência do testemunho oral em desfavor de outras fontes de informação. A retórica argumentativa de António Cabral é, aliás, objeto da sua crítica: «*afirma-o ele*» (Camilo), «*assegura-o Vieira de Castro*», «*garante-o António Augusto Teixeira de Vasconcelos*» (Cabral, Al. 1983: 9). Para Alexandre Cabral, tanto as afirmações do escritor como os testemunhos orais apresentados que as confirmam não são fiáveis, como também não o era o depoimento do sobrinho de Camilo apresentado por Pimentel, confirmado posteriormente por António Cabral com testemunhos acrescentados da família — os quais, aliás, Alexandre Cabral não refere.

Vem ainda a acusá-lo de ocultar deliberadamente factos que viriam transtornar a sua versão. Esta é uma grave acusação, sobre a qual vem a ponto lembrar a ideologia política que cada um dos biógrafos professa. Há de facto uma enorme dissonância entre o marxista Cabral e o monárquico Cabral. Na lógica um tanto perniciosa de cada biógrafo tentar, conscientemente ou não, arrastar o biografado para o seu campo ideológico, compreende-se que algo mais estava aqui em jogo do que saber se Camilo tinha andado na guerrilha ou não. Não por acaso, Alexandre Cabral termina o artigo com uma extensa listagem de citações jornalísticas de Camilo para provar que, nesta época, fora um defensor da liberdade, contra os tiranos e o despotismo, colocando-se não do lado da rainha ou dos migueлисты, mas antes ao lado do povo — se alguma posição tivesse tido, seria, então, um patuleia. Contudo, e não lhe interessando, por carácter, as lutas políticas (no que todos os biógrafos são concordantes), a hipótese mais provável é que estivesse ocupado na escrita e, principalmente, no caso amoroso com Patrícia Emília, não mencionado, ou *ocultado*, por António Cabral.

Note-se que esta visão de Camilo, de 1983, contrasta com aquela outra original, de reacionário empedernido, que Cabral tivera cerca de 20 anos antes. Mas só aparentemente. Na verdade, Alexandre Cabral não procede a um revisionismo político de Camilo. O seu culto pelo rigor, que só tem paralelo na zanga furial que ganha a certas ideias feitas sobre o seu biografado, leva-o a admitir as simpatias realistas de Camilo, assumidas pouco depois e abandonadas em 1853 (*ibid.*: 1983).

É ainda de notar que Alexandre Cabral, para desconstruir esta lenda, como para desmontar outras, recorre a textos não ficcionais (cartas, artigos nos periódicos), embora não se coíba de confrontar o que acha ter sido a realidade dos factos com a ficção que versa sobre eles, nomeadamente os romances *Maria da Fonte* e *A Brasileira de Prazins*, para os quais Camilo recolheu material junto dos amigos Pinho Leal e Manuel Negrão, com quem se carteava — facto que, aliás, só prova, segundo o biógrafo, que não tinha havido testemunho próprio da guerrilha.

Só em 1978 Alexandre Cabral reuniu no livro *Estudos Camilianos — I* o resultado da desconstrução de mitos que vinha fazendo, abrindo com um capítulo, «Camilo e a lenda», que funciona como um breve prefácio onde expõe lapidarmente a sua relação com a tradição biográfica: as lendas formaram-se porque Camilo utilizou a vida como matéria literária e porque literarizou a sua vida, no que foi secundado pelos seus contemporâneos; e, finalmente, através dos biógrafos que, incautos, se tinham apoiado na obra como fonte histórica e não literária. Segue-se uma biografia sumária, concisa e seca, cujo fio condutor é a condição de rebelde do biografado atravessando os quatro períodos da sua vida, *primórdios*, *maturidade*, *plenitude* e *decadência* — divisão que, mais do que óbvia e simplificadora, é um lugar-comum em biografia. No resto do livro, o biógrafo analisa, uma a uma, as várias *falsidades* com que a tradição biográfica obscurecera a figura de Camilo: a sua ascendência nobre, os estudos em Coimbra, a exumação de Maria do Adro, certa data da estadia de Vieira de Castro em Seide, enfim, passos da vida de Camilo sobre os quais já se tinha pronunciado. Novo é o conteúdo dos capítulos «O significado da luta pelo viscondado em Camilo» e «A suposta fase ‘realista’ de Camilo em confronto com o seu universo romanesco», este último uma curiosa sucessão de história das edições, da produção e condições de trabalho, lances de biografia e ainda, no seu fecho, de análise literária dos romances facetos, onde regressam as antigas teses sobre a imutabilidade do universo romanesco. Sobre o viscondado, Cabral nega a ideia feita de uma megalomania nobiliárquica, divulgada por Pimentel e seus epígonos, ou a tese da vaidade, expressa por Aquilino, ou da rivalidade com Garrett ou Castilho, da autoria de Rocha Martins. Para Cabral, que faz a cronologia miúda do processo, tratara-se de superar uma situação de fim de vida económica e socialmente desfavorável. Não destoando do seu retrato de um Camilo movido pela necessidade de subsistência, ou seja, o dinheiro, o motivo da sua prolongada luta terá sido, sobretudo, mais do que filáucia nobiliárquica, a vantagem económica que tal título lhe poderia trazer — e trouxe realmente, pois passado um ano obtinha uma pensão para o filho Jorge, a receber de imediato pelo pai.

A pesquisa de Alexandre Cabral levou-lhe o resto da vida. De tanto se ocupar em destruir lendas, acabou por não escrever o que se possa chamar biografia, o que é caso nada raro no género biográfico. Abundam, de facto, os relatos de biografias deixadas a meio, por motivos vários, e até de pesquisas herdadas, por morte de um primeiro biógrafo, e retomadas pelo seguinte. Talvez o exemplo mais extremo da impossibilidade de escrever uma biografia seja *The Silent Woman*, onde a biógrafa Janet Malcolm faz a narrativa pormenorizada da pesquisa da vida de Sylvia Plath, das suas dificuldades, problemas e frustrações, que não lhe permitiram realizar a biografia, senão aquele relato — que acaba por ser também uma biografia (Malcolm 1995). Virginia Woolf, na falsa biografia a que chamou *Orlando. A Biography*, ironizou sobre

os escrúpulos documentalistas e a obsessão pela verdade de todo o biógrafo: «Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos privados e históricos têm tornado possível o cumprimento do primeiro dever de um biógrafo que é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indeléveis da verdade; sem se deixar seduzir por flores; sem fazer caso da sombra; sempre para diante, metodicamente, até cair em cheio na sepultura, e escrever *finis* na lápide sobre as nossas cabeças» (Woolf 1928: 46).

Contudo, em 1980, Alexandre Cabral parece ter feito uma tentativa. O seu livro que mais se assemelha a uma biografia é, sem dúvida, *Camilo Castelo Branco. Roteiro Dramático dum Profissional de Letras*. Não se trata, como o anterior, de uma série de artigos coligidos. Como biografia, no entanto, é falhada. Estranhamente, e ao contrário do seu costume, Cabral não cita sistematicamente as fontes, nem em nota nem em bibliografia final. Com uma estrutura confusa, ou inexistente, o *Roteiro* é redundante, escrito de forma descuidada, sem uma linha narrativa perceptível; é cronologicamente desleixado, ou seja, o discurso anda num vaivém temporal no que respeita à vida de Camilo, sem situar convenientemente o leitor. Alguns capítulos parecem ser temáticos — as mulheres (capítulo iv), os jornais (capítulo v), — outros fogem a qualquer padrão. O processo do julgamento e absolvição de Camilo é evitado: deixamos Camilo na prisão no final do capítulo xi, para o encontrarmos, no início do xii, já em liberdade, enfrentando a animosidade do Porto, cidade que troca por Lisboa.

Na verdade, Cabral não está a narrar mas, mais uma vez, a argumentar. Ora, como bem nota Maria Elena Arenas Cruz, a biografia é fundamentalmente um texto narrativo, ou pelo menos, «su macroestructura no es argumentativa, sino narrativa, como la de la historia o la de la autobiografía» (Arenas Cruz 1998: 317). No *Roteiro*, trata-se de afirmar e desenvolver a tese enunciada no título, o profissionalismo de Camilo. Tudo converge para ela. Este procedimento afasta-se do da moderna biografia, sendo mesmo o seu inverso — muito mais aparentado formalmente com as vidas paralelas de Plutarco, as hagiografias, ou os perfis.

Por outro lado, enquanto estudo biográfico, o *Roteiro* não é livro de especial relevância no conjunto do seu trabalho camiliano. Do ponto de vista do conteúdo, não traz praticamente nada de novo à obra já feita. À exceção de um ou outro pormenor entretanto descoberto, Cabral insiste em interpretações anteriores e desenvolve-as. No prefácio, e como sustento da sua tese geral do profissionalismo, que classifica de «espantoso milagre» e «insensata loucura», apresenta a enormidade da obra camiliana de forma muito singular e não pouco sensacional: Camilo terá escrito, durante 40 anos, «uma média de QUATRO páginas diárias. SEM UM ÚNICO DIA FERIADO!» (Cabral, Al. 1980: 15-18).

O *Roteiro* mostra o profissionalismo nas suas várias vertentes e explicita as formas como ele foi o motor da sua vida e do seu carácter. Substancialmente, Camilo, «passada a boémia da juventude⁹⁸, viveu e morreu em exclusivo para a literatura», enuncia na Nota Introdutória

98 Vários outros estudiosos camilianistas destacam o aumento significativo, e verificável, da produção literária de Camilo coincidindo com a sua estadia na prisão. Demais, a seguir ao julgamento, a situação do escritor mudou, pois passou a ter uma família para sustentar. Cabral, porém, fala também da experiência prisional como um «salto imenso, de natureza qualitativa [...] uma mutação espetacular na bibliografia do escritor», cuja imaginação teria sido

(Cabral, Al. 1980: 17). Desta opção pela escrita como meio de subsistência, tomada cedo por via do jornalismo, decorre a explicação das suas relações afetivas e amorosas, políticas, e inclusivamente, a própria escolha final do suicídio. «Com efeito, não foi por covardia que Camilo se suicidara, mas por constatar que A SUA VIDA LHE ERA INÚTIL PARA A CONTINUAÇÃO DA SUA OBRA» (Cabral, Al. 1980: 223). Viria a insistir nesta leitura do suicídio, num artigo que não é senão uma resposta a Sousa Costa, que, recorde-se, o atribuía ao comportamento estroina e perdulário do filho Nuno. Sublinhando o pendor suicida de Camilo, já manifestado por carta anteriormente, Cabral rebate Sousa Costa e, sem negar importância à constatação final da irreversibilidade da cegueira, desloca o motivo do suicídio da doença para a falta de predisposição psicológica e material para o trabalho literário. Os últimos projetos não vingavam, a força de vontade abandonava-o. Não conseguia trabalhar, que era a sua «RAZÃO DE SER, DE ESTAR E DE VIVER» (Cabral, Al. 1986b: 49). É manifesta a incidência da tese do profissionalismo nesta interpretação do suicídio, que é de todo o ponto verosímil, aliás. Já não o é tanto a interpretação da luta insana pelo viscondado como uma «reforma que lhe era devida», «a legítima reivindicação do escritor aos poderes públicos pela sua ‘servidão’ às letras e à Pátria» (Cabral, Al. 1980: 19). Como refere Alexandre Cabral, não sem ironia, à época não havia aposentação. Manifestamente, para o biógrafo, o mundo e a figura de Camilo são fundamentalmente movidos a dinheiro — leitura marxista que se revela bastante profícua na sua visão biográfica do escritor, mas aqui se revela pouco produtiva, por apenas aflorada. Da sua argumentação, apoiada em correspondência, fica a ideia de que outros valores estavam também em jogo, nomeadamente o reconhecimento como escritor e a rivalidade com Garrett e Castilho (que, ao contrário de Camilo, teve de pagar direitos de mercê). Ora — e isto não é senão sugerido por Cabral — tratar-se-ia, ainda aqui, e seguindo a linha de raciocínio de Cabral, de uma valorização simbólica do ofício de escritor, do profissional de letras, e também da consagração de um género ainda considerado menor e popular, a novela, pelo qual Camilo se tornara célebre e apreciado.

No *Roteiro* nota-se de forma mais explícita a emoção e a parcialidade do biógrafo. A título de exemplo, tome-se a rejeição de Camilo para um lugar na Câmara do Porto, apoiada por Alexandre Herculano. Clama então o biógrafo: «E os brutos não se comoveram! [...] Era implacável o ódio que a burguesia lhe votava!» (*ibid.*: 143). Esta indignação a favor de Camilo não significa, no entanto, qualquer pretensão em perdoar-lhe todos os pecados e fraquezas. Assinale-se, ainda assim, certa quebra na severidade com que o julgara anteriormente. Veja-se, sobre este ponto, o capítulo iv, dedicado às três mulheres que lhe deram filhos, e a reconsideração que faz do abandono das duas primeiras: Camilo faz o que sempre fez — foge. Não por covardia, ou pela frouxidão moral anteriormente insinuada, mas por espírito de independência e amor da liberdade, essenciais, de resto, às suas pretensões de escritor público (*ibid.*: 60-62).

Cabral reiterara sempre a aguerrida independência de Camilo, que a condição de profissional das letras nunca sufocou, e que por vezes lhe causava dissabores, físicos e monetários. Já

estimulada pelas agruras do infortúnio. Temática e objetivos da sua obra sofrem então uma mudança, abandonado tanto o maravilhoso na ficção como o modelo francês em voga (Cabral, Al. 1980: 147 e 168).

no seu estudo de 1964, atribuíra o biógrafo esta independência à «alta estima [em que Camilo tinha] os seus méritos literários», antes de mais, e secundariamente à instabilidade e rebeldia de carácter (Cabral, Al. 1964: 45)⁹⁹. Ora, escrevendo Camilo simultaneamente para jornais de ideologias opostas, a questão do mercenarismo surge quase obrigatória num biógrafo como Cabral — embora o facto já tivesse intrigado os seus antecessores, que o resolviam com a índole apolítica de Camilo. Diversamente, Cabral tem bem nítida a diferença entre profissionalismo e mercenarismo, ou tinha-a em 1964, pois mais tarde virá a rever esta leitura. O autêntico jornalista está do lado da «Justiça, acima e independente de interesses de ordem pessoal» (*ibid.*: 27). Camilo, porém, era alheio a esta diferença, tendo uma conceção e prática «elásticas» do profissionalismo, que explicam a incoerência ou, como preferem designar os biógrafos, contradição:

A série de contradições que se acumulam, sem esta nossa interpretação, de maneira ilógica ao longo da sua bibliografia, perde pelo menos o carácter de absurdidade e ganha uma certa inteligibilidade dentro das coordenadas em que a inscrevemos. Camilo era, a seu modo, aquilo que eram os seus amigos de ocasião e *refletia-se em si a ideologia dos jornais* em que profissionalmente trabalhava. De outro modo, algumas das suas contradições seriam verdadeiras *monstruosidades* e não podem ser justificadas pelo espírito volúvel, de constante instabilidade de que era dotado e de que os seus contemporâneos o acusavam. (*ibid.*: 28, *itálicos meus*)

Serve, portanto, a noção de profissionalismo para subtrair Camilo à *monstruosidade* (repare-se na palavra, e na distância entre ela e a *liberdade de poeta* com que Pimentel compreende as dedicatórias a D. Miguel). Curiosa e inovadora é também esta conceção de Camilo como um espírito poroso que, mais do que adaptar a sua escrita ao cliente, toma dele também a ideologia, incorporando-a em si. Da mesma forma que é indecível se as personagens são retiradas à vida, ou se é o escritor que vive em modo literário, também na escrita jornalística aconteceria o mesmo — tese bastante interessante e consonante não só com a mistura de géneros típica da época e do próprio Camilo, como da indefinição entre factos e ficção de que fala Tomachevsky a propósito do romantismo — a qual aliás se pode entender retroativamente, atendendo à indistincção anterior, e antiga, entre biografia, romance e relato historiográfico.

Esta acusação de mercenarismo irá sendo mitigada até ao ponto de, em 1986, Alexandre Cabral se insurgir contra ela, provavelmente esquecendo que a tinha feito:

«Mercenário das letras», porquê? Apenas porque se fazia pagar? Apenas porque se libertara da canga do diletantismo imperante no seu tempo?

⁹⁹ No ensaio anterior, em que delineara a sua tese do profissionalismo camiliano, mencionara já estes traços de carácter, insubmissão e inconstância: «(independência que deve ser interpretada como seu direito de escrever o que muito bem lhe apetece, ou lhe convém)» (Cabral 1962: 17). No entanto, só no estudo seguinte Cabral se debruça mais profundamente sobre a questão deontológica.

Ao considerar-se um profissional, Camilo exigia sem repugnância o pagamento dos serviços prestados. É de crer que, no seu entendimento, não havia diferença — quanto à remuneração obrigatória — entre o profissional da escrita e o de qualquer outro ofício. (Cabral, Al. 1986c: 15-16)

Uma tal revisão de perspectiva só é possível em alguém que, por um lado, tenha alterado a sua mundivisão, a sua ideia da função do jornalismo (Portugal já era uma democracia) e, por outro, a própria conceção do labor da escrita, encarado agora como qualquer outro, vendável a qualquer um, sujeito às leis do mercado.

No *Roteiro*, porém, ainda não é este o quadro. O grande equívoco de Camilo, para Cabral, é pensar que pode furtar-se à política, tomando apenas posições intelectuais — e cita a célebre e provocatória declaração do seu biografado em carta a Faria Regras, de 1856¹⁰⁰: «Eu posso escrever romances jesuítas, romances franciscanos, romances carmelitas, romances janse-nistas, romances despóticos, monárquico-representativos, carlistas e até romances regeneradores: o que eu quiser e para onde me der a veneta» (Cabral, Al. 1980: 50)¹⁰¹.

Esta liberdade de escrita e atuação de Camilo (*a veneta*) criaram um fundo de animad-versão contra ele na sua juventude que se prolongou pela vida, de tal modo que, ao prefaciá-las *Polémicas de Camilo Castelo Branco*¹⁰², Alexandre Cabral considera que a sua biografia «na sua essencialidade [...] é uma cadeia ininterrompida de uma continuada polémica, insólita e agressiva», com o meio social, com este ou aquele indivíduo e com os «impulsos do seu carácter» (Cabral, Al. 1981: 11-12). Não que Cabral se proponha escrever uma tal biografia — esta obedeceria certamente a uma perspectiva biográfica como a que adotou ao escrever o *Roteiro*, fazendo confluir a complexidade de uma vida para um determinado traço de carácter ou uma condição profissional específica. Dá-nos no entanto uma boa alegoria de Camilo polemista, que mostra bem a sua íntima compreensão do biografado:

Com a regularidade do traquejo, chegara ao refinamento de conceber e aperfeiçoar um maquiavélico esquema de atuação: atrair o adversário ao redondel, com falinhas mansas e pas-sadas suaves se fosse caso disso, despi-lo em seguida com vagares voluptuosos, perante a descomposta hilaridade da turba apinhada nas bancadas, até deixá-lo com as vergonhas à mostra. Enfim, quando o apanhava nu e ridículo, humilhado na postura grotesca, vibrava-lhe

100 Eis um dos exemplos da ausência, neste livro, de referência a fontes.

101 Outra formulação da mesma atitude de Camilo apareceria na correspondência editada durante os anos 80 por Alexandre Cabral, sem qualquer comentário deste: «Estou escrevendo na *Verdade* uns artigos intitulados Economia-política [...] Parvos! Eu sou capaz de lhes escrever até sobre *folhamentos* e *irrigações*, sobre *reguengos* e *fateuzins!*» (Cabral, Al. 1984b: 105-106).

102 A 2.ª edição das polémicas de Camilo, com título ligeiramente diferente, é bastante aumentada. Alexandre Cabral exclui alguns prefácios (nomeadamente o que dizia respeito à sua tese do profissionalismo, por redundante) e conclui a análise da polémica em Portugal e da camiliana em particular (Cabral, Al. 1981).

de chofre o golpe de misericórdia. Se lhe dava na gana, retardava o massacre, a usufruir o sádico prazer de prolongar a agonia do infeliz que pregara inerte no pelourinho da praça pública. Mas em regra não estava para desperdiçar tempo com os entreatos: despedia o golpe decisivo nas primeiras arrojadas. (*ibid.*:19)

Traçando o historial da polémica em Portugal, inscreve Camilo na tradição da polémica caceteira, do «arrocho» (a par de José Agostinho de Macedo), onde o ataque pessoal se sobre- põe à discussão de ideias e — novamente — à própria verdade, «conceito fluido» para o biogra- fado, que a distorcia se tal fosse preciso para ganhar a polémica. A tal atitude, chama Cabral «o marialvismo literário de Camilo» (*ibid.*: 25), curiosa expressão que encontra o seu eco na avaliação sumária que fará do seu comportamento com Ana Plácido, que acha dominado pela «boçalidade machista de vulgaríssimo conquistador de pacotilha» (Cabral, Al. 1984b: 40).

Esta última apreciação surge aquando da edição da correspondência de Camilo, em 1984, pela qual confirma o retrato do par traçado no *Roteiro*: o carácter varonil e decidido de Ana a contrastar com a tibieza de Camilo, ele, sim, o homem fatal dela (Cabral, Al. 1980: 136). Todo o caso amoroso é reapreciado através das cartas, sofrendo uma desromantização: nem foi amor à primeira vista, nem um empolgamento sem quebras por parte de Camilo. Na verdade, Cabral chega a considerá-lo como não passando

de uma banalidade do quotidiano da burguesia abastada de um grande meio se não fora a vigorosa personalidade de Ana Plácido, que recusou o jogo sujo das mulheres da sua classe social, que encadeiam adultérios sucessivos para se vingarem da sujeição aos maridos que não amam nem nunca amaram, ou para se vingarem da transação de que foram objeto. (Cabral, Al. 1984b: 39)

Tais conclusões são possíveis porque Cabral editou as cartas de Camilo sem qualquer expurgo. Depois da morte do escritor tinha ocorrido o que Cabral chama uma «freima epistolográfica» que levou todo aquele que tivesse uma única carta de Camilo (um inédito camiliano!) a precipitar-se para a sua publicação (*ibid.*: 11). Houve também volumes inteiros de correspondência, como os de Silva Pinto ou Luís Xavier Barbosa. Segundo Andrée Crabbé Rocha, «Camilo é, sem dúvida, o escritor português de quem mais missivas chegaram até ao público» (Rocha 1991: 159). Terá sido porque se correspondia mais com outros, no isolamento a que a casa de Seide o confinava? Ou porque cada carta sua tinha alto valor no mercado, e iam sempre aparecendo, à medida que a sua falta ia sendo lamentada? Este afã em redor das cartas resultou na sua venda e revenda, sonegação, truncamento e até destruição. Repor o texto integral tratava-se por isso de uma mis- são, e Alexandre Cabral a ela se lançou, coligindo, comentando, anotando e ensaiando datações.

A edição da correspondência de Camilo é incontestavelmente tarefa de grande envergadura, onde se mescla edição e biografia. Cada carta é comentada a vários níveis, tendo um aparato crítico rico e multiforme: diz-se se é inédita ou não; no último caso, onde foi editada;

são corrigidos erros, lapsos e truncamentos; são fornecidos esclarecimentos de teor biográfico e outro que se vá revelando pertinente; no caso das cartas não datadas, são aventadas hipóteses, explicadas, de datação. Graças a este acervo reposto na sua íntegra, pode Cabral prosseguir na sua senda de contraditar vários mitos sobre o biografado, além da já referida reconfiguração do caso amoroso com Ana Plácido, a vítima do expurgo em publicação anterior: Camilo não era afinal «o solitário de Seide», nem vivia (repete) em estado de pobreza — como o provam as muitas relações que estabeleceu por carta, e as suas constantes excursões desmentem (Cabral, Al. 1984c: 17-18). Encontrou várias cartas inéditas interessantes, como a de 19 de abril de 1853, a José Barbosa, cujo início não resisto a transcrever:

Tenho pouca saúde e pouca alegria. Vivo, como quase sempre, muito isolado de dia mas, como quase sempre, muito acompanhado de noite. Bem sabes que eu amo aquela mulher! Amo! eu não sei se a amo, mas antes quero apertá-la na cama em prosaica e carnal realidade, que sonhá-la em visões *lamartinianas*.

Há três épocas na vida do homem.

1.^a — A crença tola e indefinida.

2.^a — A desilusão do espírito[.]

3.^a — A crença profundíssima na carne.

Estou na 3.^a — em relação à humanidade —

Detesto os Amaurys, e idolatro os Byrons — (Cabral, Al. 1984b: 61)

Escrita após a saída do seminário, ainda Camilo andava envolvido com jornais católicos, esta carta não necessita de grande comentário ao biógrafo que objetara à pureza da crise mística imputada tradicionalmente ao biografado. Na visão lapidar que dela tem, corresponde à «profissão de crença no poder da carnalidade, quando acabava de sair da esfera do ‘misticismo’» (*ibid.*). A carta representa, portanto, a confirmação não só desta tese, como da sua convicção de que é nas cartas que se encontra o verdadeiro Camilo, o biografável.

Fora efetivamente na correspondência que Alexandre Cabral encontrara o verdadeiro material biográfico. A ela recorrera sempre que pretendia contestar teses baseadas na obra. No prefácio ao volume II, afirma, confiante: «A melhor biografia de Camilo Castelo Branco será a que se estruturar na sua epistolografia — se fosse possível editá-la por ordem cronológica» (Cabral, Al. 1984c: 16-17, *italico meu*). Claro que, para Cabral, há sempre uma impossibilidade, um impedimento de ordem factual que se intromete entre ele e a narrativa biográfica. Ainda assim, a sua confiança na diferença de géneros é grande:

Reconhecemos que na epistolografia o homem-escritor se despoja de qualquer supérfluo panejamento, não utiliza sequer os artifícios que na novelística lhe impõem as exigências literárias do género — sem deixar de ser o impecável e inexcedível cultor da língua-pátria. De facto, na correspondência, mostra-se tal qual é, mas às claras [...], espelhando sempre a sua verdade. (Cabral, Al. 1984b: 9)

A mesma opinião tem João Bigotte Chorão, que pretende mesmo que «as cartas constituem a melhor autobiografia de Camilo e substituem o diário que não escreveu. Pela sua própria natureza as cartas refletem o humor do momento e convidam à confidência» (Chorão 1990: 62). Também Júlio Dias da Costa, editor, entre outros escritos, de correspondência considera que «é nas cartas que ele nos aparece em toda a sua grandeza e em todas as suas misérias; por isso eu entendo que todas elas devem ser publicadas, todas, sem exclusão daquelas que o deixem em situação menos primorosa quanto às suas qualidades de carácter» (Costa 1923: 7)¹⁰³. Este último estudioso camiliano é talvez o primeiro, e único durante muito tempo, a mostrar escrúpulos em trincar correspondência, afrontando a moral puritana portuguesa — a mesma que indigna Cabral, que aliás recorre abundantemente a Júlio Dias da Costa¹⁰⁴.

As cartas são, no género biográfico, dos documentos mais valorizados, pela sua autenticidade, sem a mediação existente nos testemunhos orais ou escritos sobre o biografado. Janet Malcolm define-as como «o grande fixador da experiência», «os fósseis dos sentimentos»: «Apenas quando lê as cartas de alguém o biógrafo sente a sua presença plena, e só quando cita suas cartas consegue transmitir a seus leitores a sensação de apresentar-lhes a vida capturada» (Malcolm 1995: 117-118). Carl Rollynson, mais incrédulo na fiabilidade das cartas, afirma: «Letters are unreliable. They seem to fix experience, but they are only expressions of the moment and cannot be taken for the subject's final or complete attitudes» (Rollynson 2005: 8). Lidas com a distância própria do biógrafo cauteloso, as cartas são, ainda assim, documentos valiosos na revelação da autoimagem da pessoa, da sua autoficcionalização — ou mesmo, como explicita Rollynson, enquanto fixação de um dado momento de vida.

Na biografia literária¹⁰⁵, as cartas (como o diário) têm o valor específico de não serem, em princípio, *obra*. Há, no entanto, tantas exceções a este princípio — nas quais talvez possamos incluir Camilo — que se torna iniludível o problema da classificação. Bernard Crick, biógrafo de George Orwell e muito céptico sobre a possibilidade de alguém entrar na cabeça de outrem (aquilo que chama a «falácia da empatia»), chama a atenção para o facto de algumas cartas serem escritas com a intuição ou a esperança de que um dia virão a ser publicadas ou utilizadas numa biografia, e pergunta: «which is the more valuable record of a state of mind, or interesting human document: a file of self-conscious literary letters carefully preserved by the

103 No seguimento desta profissão de método, Júlio Dias da Costa continua na sua defesa, no que se diria um ousado e sem dúvida inconsciente manifesto antiproustiano que vale a pena reproduzir: «Bem sei que certos sentimentalistas piegas se horrorizam com essa ideia, acoimando de bisbilhoteiros e de senhoras vizinhas os que como eu pensam. São uns que dizem que para conhecer e apreciar a obra não é preciso indagar da vida do autor. São os que separam a personalidade do homem da do escritor. / São os mesmos que diferenciam a honestidade política da honestidade pessoal, invenção extremamente cómoda para que qualquer malandrim faça todas as tropelias políticas sem deixar de ser um homem de bem» (Costa 1923: 8).

104 Faz-lhe no entanto um reparo: «É a pecha deste infatigável camilianista: abrir parágrafos (ou eliminá-los) que não existem nos originais» (Cabral, Al. 1984c: 13).

105 Entendo por biografia literária aquela que versa sobre a vida de um escritor. Ultimamente, tem vindo a ganhar defensores outra interpretação do termo, que desloca o adjetivo do objeto de pesquisa para a forma e conteúdo do texto: seriam literárias as biografias que tivessem qualidade literária, e não necessariamente aquelas cujo objeto fosse

sender, or a few but hasty argumentative letters sent without copies to a friend who happens not to destroy them?» (Crick 1987: 30-31).

Também a este respeito Camilo constitui um caso excecional no século XIX. Em 1866, tendo já sido objeto de uma biografia, Castilho aconselhou-o a ir ficando com cópias das cartas que enviasse, para futura publicação em livro — conselho que aparentemente não seguiu, respondendo que essa seria uma profanação que lhe desinteressava (Cabral, Al. 1984b: 10). As únicas cartas suas que editou foram as que trocou com Vieira de Castro, seu primeiro biógrafo morto no degredo, dadas à estampa sem datação, e separadas em dois volumes por critério de autor: as de Vieira de Castro num volume e as suas no seguinte. Esta opção editorial torna ainda mais difícil, do ponto de vista do leitor, compor uma cronologia. Nos textos introdutórios, Camilo afirma que queimou parte das cartas, por serem confidenciais, o que Cabral considera um «pleníssimo» direito de autor (*ibid.*: 24), apesar de o escritor ter queimado não só as suas, mas 22 de Vieira de Castro, por achar que estava a interpretar a vontade do falecido (Camilo 1913-II: 5-6).

Que Camilo se apercebeu do valor das suas cartas parece indubitável — já pelo facto de ter sido biografado precocemente, já pelo alerta enviado por Castilho. João Bigotte Chorão releva contudo a espontaneidade da escrita epistolar (ou seja, uma indiferença de Camilo pela posteridade) e opina que as cartas terão sido escritas «sem rascunho nem intenção visível de fazer literatura» (Chorão 1990: 64). Mas Camilo, calcula-se, não teria tempo para rascunhos. A estas circunstâncias de vida, acrescente-se o facto de Alexandre Cabral saber que o seu biografado tinha falseado dados biográficos em cartas a Alexandre Herculano (com fundamento económico, é certo) e ao Visconde de Ouguela (a propósito do seu abandono dos estudos em Coimbra e imediata envolvimento nas tropas miguelistas). Se bem que em menor grau que a ficção, a correspondência de Camilo requer, também ela, alguma desconfiança e cautela. Um exemplo de leitura múltipla que as cartas de Camilo podem ter é a que respeita ao seu aparente menosprezo pela instrução, que o leva, em carta a Castilho, a pedir à Providência ignorância para os filhos. Cabral lê este apelo literalmente, pois considera que Camilo, reacionário, tinha em pouca conta os benefícios da instrução pública (Cabral, Al. 1980: 201). Já na ótica de Bigotte Chorão, tal invocação não é senão um desabafo, «o desgosto que se vinga pela caricatura, numa espécie de autopunição» (Chorão 1990: 63).

A questão do grau de fiabilidade da correspondência prende-se com uma outra, a distinção entre o homem e o escritor, quanto à qual Cabral hesita. Em 1979, estava convicto de que «é impensável dissociar o Homem do Escritor, como se fossem entidades efetivamente independentes. Em Camilo, nunca o foram irrefragavelmente» (Cabral, Al. 1979c: 10). No entanto,

a vida de um escritor. Esta reinterpretação do conceito de biografia literária levanta, como é evidente, um problema de valoração e leva a discussão sobre o género para o terreno derrapante e infrutífero das questões essencialistas: o que é a arte, o que é a literatura. A partir de Donald J. Winslow (*Life-Writing: A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*), Catherine N. Parke tem esta mesma conceção, ao definir biografia literária como «a descriptive term for the lives of literary men and women» (Parke 2002: 136). Registe-se ainda o uso que Benjamim Salgado dá ao termo numa recensão a *O Romance do Romancista* de Pimentel, bem demonstrativo do que se pensou durante muito tempo sobre a relação literatura/vida, e do método aconselhável para escrever biografia: «É, pois, uma biografia literária do autor do *Amor de Perdição*, entendendo-se a expressão 'biografia literária' como estudo da vida através dos seus livros, considerados estes como fonte principal da documentação biográfica» (Salgado 1976: 51).

na introdução ao volume III da correspondência que editou, afirma como objeto do seu trabalho «o Homem e o Escritor» (Cabral, Al. 1985a: 11). Duas entidades, portanto, a estudar em conjunto. Esta distinção, que vingou no género biográfico durante bastante tempo, não é equivalente a essa outra, entre «o homem e a obra», que deu origem a um tipo de biografia muito cultivado — que aparentemente contornava o problema da relação entre vida e obra numa biografia literária. Este continua ainda a ser problema não resolvido, porque cada escritor representa um caso, e a singularidade é avessa ao estabelecimento de regras — mas não de teoria, como aliás se vem demonstrando pela reflexão de numerosos biógrafos.

A distinção homem/escritor é menos óbvia do que a dicotomia homem/obra, pois tudo se congrega numa só entidade material, que vive e escreve. Por outro lado, e estranhamente, pertence simultaneamente ao senso-comum (os vários *eus* de cada um) e à teoria literária: recordem-se a distinção proustiana entre o eu social e o eu profundo, o verdadeiro, ou as noções de autor implícito e autor textual, com todas as derivações teóricas e semântico-pragmáticas à volta do tema. Do ponto de vista do género biográfico, aquele em que me centro, a diferenciação tende a ser inexistente — ou melhor, tem o nome de biografia literária, termo que, mesmo conceptualizado como expliquei anteriormente (a narrativa de vida de um escritor), não deixa de pôr problemas. Existem, é certo, algumas narrativas de vidas de escritores que omitem ou relegam para um mero pano de fundo o facto de o biografado escrever — merecerá este tipo a designação de «biografia literária», por ter como objeto um escritor? Por outro lado, e no extremo oposto, temos a chamada «biografia intelectual»¹⁰⁶, denominação mais ou menos consensual para a narrativa de vida de um escritor centrada no seu trabalho de escrita, circunscrita à génese e produção de uma obra. São ambas, qualquer que seja a designação, biografias parciais.

«Biografia literária», porém, foi termo que Alexandre Cabral nunca adotou. No seu lugar, começa a utilizar progressivamente nos seus estudos, o termo «biobibliografia de Camilo», que se compreende ser a ele semanticamente equivalente: fala, por exemplo, do «incalculável valor da correspondência para a compreensão das inúmeras obscuridades da biobibliografia do reputado Mestre da novelística oitocentista» (Cabral, Al. 1979c: 15), ou lamenta que o «estudo da biobibliografia camiliana [permaneça] na etapa vacilante das tímidas abordagens» (Cabral, Al. 1986c: 6).

Neste último estudo que cito, «Camilo Castelo Branco — Subsídios para um perfil do homem e do escritor», Alexandre Cabral lamenta mesmo mais: na sua luta contra as incorreções (as lendas), chega a 1986 com uma sensação da inutilidade do esforço erudito, nomeadamente o seu, ao verificar que elas, as lendas, teimam em persistir em introduções, prefácios, notas e cronologias várias da obra de Camilo. Resistem à verdade de tal forma que nem os poucos esclarecimentos biográficos prestados por Camilo conseguem vencer o mito antigo e enraizado. Após os costumados exemplos, põe a pergunta fundamental e pertinente: por que se prefere a lenda,

¹⁰⁶ Analisando os vários tipos de biografia literária no âmbito da questão da unidade do sujeito biográfico, e dos debates havidos sobre a tensão entre *narrativa das origens* e *narrativa da origem da escrita*, Martine Boyer-Weinmann propõe a seguinte definição: «La biographie intellectuelle, en s'attachant seulement à l'un des pôles en tension (la genèse du corpus), laisse l'aventure du corps de l'écrivain hors de la sphère critique» (Boyer-Weinmann 2005: 113).

«ao arrepio das conclusões dos estudos críticos e desapaixonados?» A pergunta revela desânimo; mas, não sendo um simples desabafo retórico, tem para Cabral uma resposta: porque se continua a acreditar nos primeiros biógrafos, que acreditaram em Camilo e não o reconheceram como efabulador (*ibid.*: 14). Continua a ser a sombra da obra/vida de Camilo que tudo domina, espécie de *ghostwriter* póstumo inescapável a qualquer operação biográfica que dele se aproxime.

Desromantizar Camilo tem, por outro lado, um perigo, que é o de os leitores, especializados ou não, deixarem de se interessar por ele, não se reverem na imagem resultante. Regresso a Boris Tomachevsky e ao que designa, também ele, de «lenda biográfica» — que considera, ao contrário de Alexandre Cabral, não só necessária como sendo uma premissa da criação, a cuja formação, desenvolvimento e propagação o escritor não é alheio; é ela, a lenda biográfica, o único «*facto literário*» realmente interessante para a literatura — enquanto as «biografias documentais» pertencem ao domínio da história cultural e constituem material externo auxiliar (Tomachevsky 1923: 55). Para o formalista russo, o mito criado pelo autor e seus contemporâneos é matéria biográfica, porque é ele que nos dá o verdadeiro ambiente psicológico que envolve a obra literária (*ibid.*: 52)¹⁰⁷.

Quando preparava a biografia de Charlotte Brontë (sintomaticamente, outra romântica), Elizabeth Gaskell, sua contemporânea e ela própria escritora com romances publicados, escreveu no manuscrito da biografia: «get as many anecdotes as possible. If you love your reader and want to be read, get anecdotes!» (Uglow 1993: 406). Sendo amiga da biografada nos dois últimos anos de vida, Gaskell teve acesso à intimidade da biografada e obteve essas histórias. Mas sabe-se hoje que a biógrafa também omitiu e efabulou, ao gosto gótico da época. Contudo, foi a sua biografia que criou o mito Brontë, e continua a ser inescapável; todas as que se lhe seguiram lhe são devedoras, ora contestando-a, ora permanecendo na sua sombra. Teve um enorme sucesso junto dos leitores, devido também, em parte, como explica Elisabeth Jay, à curiosidade dos leitores sobre os boatos e especulações provocados pelo subtítulo de *Jane Eyre: An Autobiography* (Jay 1997: xxviii).

Apesar de a sua vida nada ter em comum com a de qualquer das irmãs Brontë, a Camilo aconteceu algo de semelhante. A biografia de Vieira de Castro e principalmente a de Alberto Pimentel tornaram-se incontornáveis, e conformaram uma imagem de Camilo romântico muito renitente a novas leituras. Para além disso, sabe-se como os leitores de biografia (e nesta categoria incluo organizadores de antologias, prefaciadores e demais curiosos camilianistas referidos por Cabral) são ávidos do pormenor bizarro, e preferem muitas vezes uma mentira saborosa e bem contada a uma verdade insossa, o que pode explicar a pertinácia das lendas.

Desde o primeiro prefácio até ao último texto conhecido de Alexandre Cabral sobre Camilo, decorrem 31 anos. A biografia, contudo, a grande narrativa, nunca chegou a ser escrita. Em 1991, inicia um artigo na revista *Colóquio/Letras* falando na «perspetiva de escrever a

¹⁰⁷ Haverá aqui laços de família com o conceito de biografema enunciado por Roland Barthes: determinada particularidade biográfica sobre o autor, que perdeu já a sua unidade, «simples plural de 'encantos', o lugar de alguns pormenores subtils, e todavia fonte de vivos clarões romanescos, um canto descontinuo de amabilidades» (Barthes 1978: 14-15).

BIOGRAFIA de Camilo Castelo Branco no ano do centenário da sua morte (1990)» (Cabral, Al. 1991: 155). No ano anterior, interrogado sobre a sua paixão por Camilo, afirmara:

É a paixão de uma pessoa estudar as coisas. Depois, a dada altura começa a ver que há coisas erradas e então... O que me apaixona é a investigação. Ainda não escrevi a biografia porque havia coisas que eu ainda não tinha averiguado, que não estavam claras para mim. Neste momento já estarão algumas, mas outras terão ainda de ser aprofundadas. Mas há muitas coisas que não estão esclarecidas, mesmo muito longe disso. (Goulão 1992: 52)

Desenvolvendo o que designa como «a lei do máximo», que faz com que o trabalho do biógrafo se equipare ao do beneditino, uma espécie de sacerdócio em que se dedica a vida a outrem, de tal forma exige sacrifício e perseverança, Roger Dadoun conclui: «toute biographie est interminable – à l'image, confraternelle et rivale, d'une psychanalyse. Elle tend, compulsivement, à se prolonger en ramifications toujours plus fines, à l'infini, et elle demeure en permanence sous la menace de nouveaux témoignages, documents, informations qui la rendraient plus ou moins caduque, faussée, dépassée, obsolète» (Dadoun 2000: 45). Esta imagem toca no âmago da questão, designadamente quanto à parte da pesquisa, que foi o que ocupou os longos anos camilianistas de Cabral. Repare-se na forma como nomeia a extensa biografia de Aquilino, por contraste com outros biógrafos: «...mercê dos trabalhos de investigação de Ludovico de Menezes, Alberto Pimentel, António Cabral, e de interpretação como a síntese de Aquilino Ribeiro» (Cabral, Al. 1964: 10). Trabalho de síntese lhe chama Cabral, como se escrever uma biografia fosse um *mero* labor de agregação de dados, selecionados, criticados e interpretados, vindos da tradição, refutados ou não pelas descobertas recentes. Cabral fez tudo isso, nomeadamente a interpretação de dados, mas – e utilizando a sua expressão – não os «agregou». Ora, a escrita da narrativa é, também ela, produtora de sentidos. A biografia começa, maioritariamente, na fase da pesquisa, mas desenvolve-se através da narração. Dos relatos dos biógrafos aprendemos que, frequentemente, decisões e interpretações que parecem ter sido alvo de cuidadosa deliberação acontecem afinal no ato da escrita, nascem de facto da narrativa e da forma que se adotou para biografar.

Ao contrário de outros biógrafos de Camilo, a escrita de uma narrativa não era território desconhecido para Alexandre Cabral. Escrevia romances e contos desde o início da idade adulta. A sua obsessão pela totalidade, porém, impede-o de dar início à biografia. Desfeitas as lendas, ficou apenas com a sensação de que ainda havia mais por desvelar. Foi aliás esse o seu mérito: é o biógrafo que mais dialoga com os anteriores, mas sempre de escalpelo em punho, exigente e rigoroso. Ora, para alguém que está convicto de que deve, antes de mais, repor a verdade, parece-me a obra indicada ser, de facto, um dicionário que é, no imaginário livresco, o detentor máximo da fiabilidade. Na cultura ocidental, o dicionário/enciclopédia sempre foi visto como uma obra quase-total do saber. Ao dicionário recorremos para tirar dúvidas, esclarecer ou relembrar; enquanto obra de referência, é útil, concisa e instrumental. Por outro lado, funciona como um instrumento social para dignificar uma língua, ou, no caso presente, uma área do conhecimento.

O *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, vindo a lume em 1989, sua obra maior, escrupulosamente arquitetada e valiosíssima para qualquer interessado no escritor, é inteiramente redigido por Alexandre Cabral, representando a sùmula de todas as suas pesquisas. Como tal, trata-se de uma obra de teor fundamentalmente biográfico. Contém entradas sobre contemporâneos de Camilo, jornais em que colaborou, um verbete para cada livro contendo geralmente a sinopse da intriga e as circunstâncias das primeiras edições, traduções, pseudónimos de Camilo, estudos sobre ele, locais do Porto — e alguns biógrafos. Duas personagens do universo romanesco são contempladas com verbetes: Maria do Adro e Raquel, justamente as duas identificadas pela tradição biográfica como verídicas. No prefácio, escrito por Fernanda Damas Cabral, assume-se o carácter biográfico do *Dicionário* «no sentido metonímico» — ou seja, o biográfico é tomado aqui não como género (que implicaria a narrativa), mas como modo (Damas 1989: 11). Ressalva-se ainda que o autor «nunca recorre à obra literária como documento comprovativo da Vida» (*ibid.*: 12). E explica-se:

O seu autor é um homem que se situa, do ponto de vista geracional, na época do «biografismo», mas soube integrar na sua experiência intelectual os melhores frutos da lição dada pelos extremos a que o Estruturalismo reduziu a «biografia». Estamos perante uma conceção moderna do papel da biografia no estudo da obra artística. (*ibid.*: 11)

Parece evidente que Alexandre Cabral teve de defender o seu trabalho, por interposta pessoa, numa era dos estudos literários em que o género biográfico era desvalorizado e a própria noção de autor sobejamente posta em causa. A utilização da biografia no estudo da literatura que propõe consiste, como referi anteriormente, na inversão do processo, ou seja, tentar ler na obra pedaços de vida, como é exemplo o verbete «Coisas Espantosas»: «com efeito, Augusto Botelho é uma transfiguração romanesca do autor nos períodos da juventude e adolescência: é como que uma autobiografia de Camilo Castelo Branco (efabulada, naturalmente)» (Cabral, Al. 1989: 192). Parece-me ser esta, porém, uma ténue *nuance* do método biografista. Regressamos, portanto à formulação primeira de Alexandre Cabral, que inicia o seu percurso de investigador/biógrafo de Camilo: «Não é possível compreender em profundidade a problemática da novela camiliana sem um estudo prévio da biografia do eminente escritor» (Cabral, Al. 1961: 9).

XII.

UM AUTOR É UM AUTOR É UM AUTOR: CONCLUSÃO

No funeral, refleti na infinita miséria do destino do artista. Tanto trabalho, talento e coragem e depois tudo acaba. Ser incompreendido e depois esquecido é a sorte do artista. O meu amigo Lageborg defende as opiniões de Freud, segundo as quais o artista usa a arte como meio de fugir à neurose.

A criatividade oferece uma compensação para a incapacidade do artista de viver plenamente a vida. Ora isto não passa de um desenvolvimento da opinião de Wagner. Wagner afirmava que, se gozásssemos plenamente a vida, não teríamos necessidade da arte. A meu ver, eles pegam na questão ao contrário. É claro que não nego que o artista tem muitos aspetos neuróticos.

Como podia, logo eu, negá-lo? Sou com certeza neurótico e muitas vezes infeliz, mas isso é em grande parte consequência de ser artista — e não causa.

Quando aspiramos a tanto e ficamos tantas vezes aquém, como podemos não sofrer de neurose? Não somos revisores de elétrico, que só querem picar bilhetes e anunciar corretamente as paragens.

Julian Barnes, *A Mesa Limão*

Perdoe-se a extensão da epígrafe. Quem vai no caixão deste funeral nem sequer é Camilo Castelo Branco — mas podia ser, de tal forma lhe é aplicável a reflexão deste narrador que podia, por seu turno, ser um biógrafo romântico de Camilo, lamentando a incompreensão de que o escritor foi objeto em vida, o esquecimento a que foi sendo votada a sua obra a partir do final do século xx, ou medindo a relação da obra com sua vida e carácter, nomeadamente com a neurose. Neste parágrafo de Barnes — que, não por acaso, fez ele próprio uma incursão no género — está implícito o paradoxo da biografia, com o qual ela tem de se debater constantemente: cada artista gostaria de ser completamente compreendido e apreciado, mas poucas pessoas querem a sua privacidade invadida, mesmo em prol de uma imaginável posteridade.

Quem lê Camilo hoje? O seu nome suscita, é certo, uma reverência automática. Ninguém se atreve a dizer que a obra de Camilo não o satisfaz, ou pelo menos que ele não é um grande escritor. Mas na verdade poucos a leem e conhecem. A sua vida, no entanto, continua a ser objeto de curiosidade e de estudo. Em 2009, veio a lume uma fotobiografia, em 2007 foram publicadas as cartas que lhe escreveu Gertrudes da Costa Lobo. Em 1992, Manoel de Oliveira fez um filme a partir do ato suicida do escritor¹⁰⁸. Será isto a posteridade?

Camilo é indubitavelmente um caso à parte na literatura portuguesa no que respeita ao tratamento biográfico a que foi sujeito, em várias frentes. Por um lado, é talvez o nosso escritor mais biografado e — não o esqueçamos — o único que o foi ainda em vida, aos 36 anos, antes de produzir a maior parte da sua obra. Por outro lado, a complexa relação entre arte e vida que se verifica neste autor, já focada ao longo deste estudo, dificulta sobremaneira a operação biográfica, tornando-a por vezes num *mero* desemaranhar de um novelo enriçado, abandonado por Camilo a um canto do seu escritório. De cada vez que um biógrafo se aproxima para nele mexer, fica nele enredado — e não poucas vezes ainda lhe aperta mais os nós.

A sequência de biografias que comentei é uma tentativa de compreender o processo gradual de tomada de consciência crítica, tanto em relação à estrutura e funções do género, como

108 Pode, e de tal é acusada, constituir um substituto da leitura da obra propriamente dita — pecha de que sofre também o texto explicativo ou ensaístico. Mas também pode ser, tal como o ensaio, uma introdução à obra, conduzindo o leitor para a sua leitura.

ao caso específico de Camilo. Assim, cada biografia cruza o olhar de época sobre o escritor com uma perspectiva individual sobre a vida de Camilo — ou não fosse o género biográfico aquele que por definição cultiva o individualismo¹⁰⁹. Como afirma Lytton Strachey no prefácio a *Eminent Victorians*, «human beings are too important to be treated as mere symptoms of the past». Sendo a biografia, consagradamente, o confronto de duas subjetividades, a do biógrafo e a do biografado, as circunstâncias históricas são também elas, obviamente, conformadoras da personalidade que biografa. Neste trabalho, tentei mostrar as várias formas que toma esse confronto individual — a visão específica de cada biógrafo sobre a figura de Camilo. Tornam-se no entanto nítidas, da leitura que fiz, duas tendências maiores na aproximação biográfica ao escritor: os biógrafos românticos, que o são quase todos, e os biógrafos de extração racionalista, ou antirromântica, Ludovico de Menezes, Aquilino Ribeiro e Alexandre Cabral. Os primeiros interpretam Camilo à luz do romantismo, seja porque eles próprios eram românticos ou neorromânticos (é o caso de Pascoaes e Agustina), seja pelo facto (tipicamente romântico) de terem tratado a obra literária como fonte biográfica. O segundo grupo, determinado em desconstruir a mitografia romântica, é bastante mais cauteloso com as fontes a que recorre, designadamente a obra literária. Todos eles, no entanto, estavam convencidos de que diziam a *verdade* — pois é ela mesma a essência do biográfico¹¹⁰. Assim, e compreensivelmente, cada biografia entra em diálogo com as anteriores, retificando ou corroborando, discutindo métodos e leituras da obra ou de documentos.

Outro tipo de distinção entre os vários biógrafos deve ser feito. Paralelamente à conceção da obra literária como linear documento biográfico, alguns biógrafos, herdeiros do positivismo e da sua reificação do *facto* e do documento, que o cauciona, escreveram biografias assoberbadas de documentos, confiando no seu poder explanatório — é este o caso de *O Romance do Romancista*, da biografia em três volumes de Ludovico de Menezes, ou ainda do livro de Sousa Costa. Na verdade, e pelo motivo indicado, são três biografias formalmente falhadas. Virginia Woolf, confrontada com este procedimento por parte dos biógrafos vitorianos, escreveu a fórmula celebrizada e tão citada por todo o biógrafo escrupuloso:

Por um lado, temos a verdade; por outro, a personalidade. E se entendermos a verdade como algo de solidez granítica, e a personalidade como algo intangível como um arco-íris,

109 No prefácio às suas *Vies Imaginaires*, cujo título parodia as *Vidas Paralelas* de Plutarco — de quem aliás afirma não ter compreendido a essência da sua arte, ao imaginar que duas vidas pudessem ser paralelas, isto é, semelhantes — Marcel Schwob leva a afirmação do individualismo que a biografia representa ao ponto de afirmar: «l'idéal du biographe serait de différencier infiniment l'aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique». Nesta declaração provocatória podemos ler não só o primado do indivíduo, como um propósito de independência da história de vida em relação à obra, no caso de um filósofo (Schwob 2004: 54-55).

110 Mesmo Vieira de Castro protesta verdade na sua biografia, considerada unanimemente a mais fantasiosa: «Esta biografia presume de minuciosa e verdadeira. Há de vir a posteridade espionar verdades no estilo inflexível destas chorumentas páginas, e ao autor corre por isso estrita obrigação de ser *franco até à exuberância*» (Castro 1962: 164, itálicos meus).

e considerarmos que o objetivo da biografia é fundir estas duas coisas num todo contínuo e uniforme, teremos de admitir que o problema é espinhoso e não é de admirar que os biógrafos não tenham, na sua maioria, conseguido resolvê-lo. (Woolf 1927: 272)

O método para atingir este casamento de granito com arco-íris estava, concedeu a escritora e biógrafa, ainda por descobrir, e assim continua até hoje. Esta mistura, essencial para reconstituir eficazmente um carácter, exige que os factos sejam selecionados e manipulados, sem perderem a sua integridade (*ibid.*). Virginia Woolf aproxima biografia da ficção deste modo muito subtil: não se trata de inventar acontecimentos, mas de utilizar as técnicas ficcionais para dar a ilusão de vida e de uma personalidade em ação. Este ensaio de 1927 é reconhecidamente precursor de um dos caminhos que a biografia está atualmente seguindo, de que é exemplo *O Papagaio de Flaubert*, do citado Julian Barnes.

Quanto a Camilo, é sem dúvida a biografia de Aquilino Ribeiro aquela que melhor conseguiu dar esta síntese, conjugando uma leitura dos factos muito particular com a preocupação de retratar uma personalidade evoluindo ao longo dos anos. No extremo oposto ao da estratégia formal baseada na apresentação de documentos, temos, além da grande narrativa de Aquilino Ribeiro, a de Rocha Martins e a de Alberto Pimentel, *Os Amores de Camilo*.

Tratando-se de uma biografia parcelar (recorde-se que se inicia com a chegada de Camilo ao Porto), *A Paixão de Camilo* romanceia francamente, recorrendo amiúde a uma mistura de factos e ficção; dá-se o mesmo, em menor grau, com a segunda biografia escrita por Pimentel. Nenhuma delas possui, além disso, a mestria narrativa d'O *Romance de Camilo*, nem o seu poder de análise e de interpretação dos factos — aspeto em que a biografia de Aquilino é, inegavelmente, a mais transgressora e provocadora, constituindo uma espécie de anti-hagiografia ou, no seu limite, e tal como foi lida por Sousa Costa, uma demonografia. Menos antagónicos na sua relação com o biografado, mais também com firmes propósitos de subtrair Camilo à imagem amável e desculpabilizante, situam-se Alexandre Cabral e, em menor grau, Ludovico de Menezes — são, enfim, os biógrafos que defini como antirromânticos, aqueles cujo desassombro permitiu ou uma investigação mais profícua (Ludovico de Menezes), ou perspetivas inovadoras sobre a vida e a personalidade de Camilo (Aquilino e Cabral).

Mas nem só pela idiossincrasia racionalista destes biógrafos se deve tentar compreender a sua atitude em relação ao biografado e à tradição biográfica camiliana. Há que considerar que uma biografia lida, e não pouco, com reputações. André Maurois distingue os personagens da biografia dos do romance pelo sentimento moral que inevitavelmente os primeiros despertam no leitor: não sentimos necessidade de julgar Anna Karénina ou Becky Sharp pelo sofrimento que elas provocam nas outras personagens, ao passo que, ao lermos uma vida de Byron, pensamos que houve realmente uma lady Byron, o que ativa imediatamente os nossos sentimentos morais (Maurois 1928: 47). Esta distinção é apoiada na consciência do leitor da distinção entre realidade e ficção que, como se sabe, é por vezes problemática — e nenhum caso é melhor do que o de Camilo para o demonstrar. Basta pensarmos no leitor de Cedofeita rogando a Alberto Pimentel que lhe não desfizesse a ilusão de veracidade da história de *Amor de Perdição*.

Feita esta ressalva, e abstando-me de mais considerações sobre o envolvimento de cada leitor com personagens ficcionais, interessa-me a reflexão de Maurois no que toca especificamente à biografia, sobre a qual não me parece existir tal equívoco ou *ingenuidade*. A biografia é uma narrativa factual e o leitor está ciente desta condição. Assim sendo, a tendência para julgar o biografado é com efeito inevitável, ou mesmo inerente ao género, tanto para o leitor como para o biógrafo, clame este embora por imparcialidade ou honestidade. Há que ter em conta todavia que a ética biográfica é muito determinada pela época e pelo contexto histórico, e que os padrões de julgamento mudam, tal como a ideia de privacidade. Deste modo, os biógrafos de Camilo mais tardios tiveram uma liberdade acrescida não só pela distância temporal do biografado, como pela própria época em que escreveram, progressivamente menos puritana — mas também menos compreensiva para os dramas morais e existenciais do romantismo oitocentista. Não esqueçamos, porém, que Aquilino escreveu e publicou *O Romance de Camilo* durante a vigência do Estado Novo, circunstância que não deixa de espregar no final da biografia, ou não fosse o biógrafo um combatente¹¹¹.

Antes de prosseguir sobre a questão essencial de toda a operação biográfica cujo objeto seja Camilo, isto é, a da relação entre a vida e a obra, abro um parêntesis necessário à compreensão da minha perspetiva sobre ela que, como não podia deixar de ser, é a do biógrafo, ou melhor, a do ensaísta sobre biografia, e não a do teórico da literatura, ou do crítico literário.

A mestiçagem que caracteriza o género biográfico deixou a biografia literária numa eterna *no man's land*, e tornou-a resistente à legitimação académica e à canonização literária: não é ficção, nem história, nem ensaio literário. Apesar de algumas tentativas em contrário, a biografia conseguiu mesmo escapar à tentativa de a transformar numa ciência. Por esta mesma hibridez, e por a verdade ser sua ocupação central, Sean Burke considera que a «biografia-como-género» não é teorizável (Burke 2001: 9). Ora, para além de, neste ensaio, Burke mais não fazer do que teorizar sobre ela, a biografia, devo acrescentar que as reflexões teóricas sobre o género abandonaram já a estrita questão da verdade e falsidade para se questionarem sobre outros aspetos, como a relação entre factos e ficção, a seleção dos factos, a ética da biografia, a relação entre biógrafo e biografado. Decerto, todos estes temas estão, mais ou menos proximamente, relacionados com a questão da verdade — tal como o pressuposto das várias teorias sobre o sentido do texto é, também, o estabelecimento da verdade sobre este.

Burke tem, obviamente, a perspetiva de um teórico da literatura, para quem a biografia é sinónimo de biografismo e de intencionalismo e portanto campo minado. É também esta a perspetiva de Stanley Fish ou de Hirsch que, afirmando a falência do modelo linguístico — o que

¹¹¹ Que Camilo foi um homem livre, resuma da biografia de Aquilino Ribeiro. Os dois parágrafos que transcrevo, porém, têm também o alcance óbvio de uma queixa pessoal — e, mais uma vez, de uma comparação entre a sua condição de escritor debaixo de uma ditadura com a situação de Camilo, escritor que tivera a *vantagem* da liberdade de expressão: «Felizmente os seus tempos foram de liberdade e pôde exercê-la tanto nos seus escritos, próprios ou traduzidos, como nas polémicas contra tudo e contra todos. Ninguém se arrojou, em nome de nenhum direito, a coartar-lhe o uso da pena. Podia proclamar: o poder menosprezou-me nos melhores dias da minha vida, mas não me fechou numa masmorra; não pôs entraves à expressão do meu pensamento; deixou-me falar segundo me pedia o entendimento ou a gana. / Nunca ele compreenderia as gargalheiras no espírito, essas que obrigam o homem a derramar sobre o próprio sangue o fel das suas convicções, acalanhadas pela mordada dos ditadores» (Ribeiro 1961-III: 315-316).

Hirsch chama a «teoria da autonomia semântica» (Hirsch 1992: 12) — e opondo-lhe a recente revitalização da figura do autor nos estudos literários, acabam por regressar à questão intencional. O título do artigo de Fish não pode ser mais explícito: «Biography and Intention». Ora, como bem diz Jürgen Schläeger, que pensa do ponto de vista do biógrafo e não do teórico da literatura, a «falácia intencional» em biografia é uma falsa questão (Schläeger 2000: 58). De facto, nenhum biógrafo sério se entrega à sua tarefa, que não poucas vezes lhe leva anos, com o fito de determinar a intenção do autor quando escreveu a sua obra. «O que é que o autor quer dizer?» nunca foi a questão central em biografia, mas sim «como/quem é ele?». Biografar é uma tentativa de conhecimento e revelação de uma vida. A biografia tem, portanto, um fim em si própria, um interesse intrínseco para além de um hipotético valor hermenêutico. De tal parece aliás ter-se dado conta Sean Burke, ao admitir: «If we respect an author's original meaning (given that we can both find and validate it), then we do indeed adhere to a literary version of the categorical imperative. However, if we search for that meaning amidst biographical detail, then we are in danger of *treating an author as a means rather than an end*» (Burke 2001: 15, *italico meu*).

Nesta lógica, a proclamada sobrevivência da biografia à «morte do autor», ao estruturalismo que pretendia ver a verdade estabelecida no texto, e só no texto, e ao ceticismo pós-estruturalista não é tão surpreendente como muitos teóricos do género biográfico nos querem fazer crer. Trata-se, aqui também, do equívoco generalizado que sobrepõe intencionalismo e biografia. A teoria e o mundo académico, tomando o biográfico como modo ou como método de aproximação aos textos, e não como género, desconfiavam; os biógrafos, por sua vez, lendo no apagamento do sujeito autor¹¹², dominante nos estudos literários novecentistas, uma negação do trabalho que empreendiam, olhados de soslaio tanto pela comunidade académica como pela literária, para quem a factualidade da biografia lhe retira o estatuto de literatura, os biógrafos, dizia, celebravam a extraordinária resistência e continuidade do género. Na desconfiança dos escritores em relação ao género biográfico reside, parece-me, o verdadeiro mérito — se mérito existe — da sobrevivência da biografia ao longo do século xx. Mais do que à famigerada «morte do autor» proclamada por Barthes, a biografia resistiu a quase um século de domínio do paradigma modernista da impessoalidade do texto, que correspondia, na prática e quase sempre, a uma natural reserva de privacidade e a uma fuga a ser biografado. Contudo, e segundo Carl Rollynson, já no tempo de Boswell havia problemas com os biógrafos: «Then, as now, the literary community treated the biographer as a kind of apostate — someone who betrayed the faith» (Rollynson 2005: 94). É conhecido o ressentimento contra os biógrafos por parte de escritores como George Eliot, Mark Twain, Henry James ou Auden. Esta enumeração, não sendo obviamente exaustiva, é antes sintomática de que a atitude recalcitrante do meio literário em relação à biografia atravessou várias épocas, agudizando-se claramente com os modernistas, que forneceram à teoria literária o fundamento para a centralidade no texto em si, e consequente apagamento do autor.

¹¹² Ironicamente, o género biografia, o mais desprezado pelos estruturalistas e desconstrucionistas, é aquele em que, finalmente, o autor é inexistente: durante todo o século xx, ninguém procurou uma biografia numa livraria pelo nome do biógrafo, mas sim pelo do biografado.

O carácter transgressor da biografia prende-se em grande parte com este fenómeno, que tem como corolário a rejeição do género pela academia e teoria literária. As queixas dos escritores, vendo a sua privacidade sacrificada, vieram confirmar a suspeita de que a biografia era algo impudente e aparentado com a bisbilhotice. Com efeito, a biografia literária traz o corpo do autor para a literatura, representando-o como origem material do texto: deixam portanto de fazer sentido designações como «o homem por detrás da obra», ou «o Homem e o Escritor»; há, apenas, o indivíduo escritor.

De costas voltadas para a teoria literária, por ela acusada de inadequação e conservadorismo¹¹³, a biografia prosperava: o autor estava, afinal, vivo. Como um qualquer herói de filme de ação, esmurrado e estraçalhado, crivado de balas, se levanta miraculosamente do solo onde o julgávamos morto, e avança exangue mas determinado, assim o autor foi resistindo às investidas que sobre ele foram feitas. *Morto*, tornou-se um fantasma, sem contudo desaparecer totalmente da teoria literária — recordem-se as noções de função-autor ou de autor textual por contraponto ao autor empírico. Na verdade, o lugar do autor é uma das questões mais controversas dos estudos literários, como nota Antoine Compagnon. A própria revolução que constituiu a transferência da produção de sentido do autor para o texto, e de seguida, em nova mudança de paradigma, para o leitor, com as ingénuas aplicações *ad extremis* que sofreram, e a espécie de policiamento a que foi submetido todo o dado biográfico que espreitasse na hermenêutica de um texto — demonstram apenas a acuidade de Antoine Compagnon, ao concluir que «la fatalité de la théorie est d'être transformée en méthode par l'institution académique» (Compagnon 1998: 15-16).

Estabelecida a diferença entre biografia e intenção — esse conceito, entre todos nos estudos literários, complicado ou escorregadio («tricky»), como lhe chama David Lodge (Lodge 1996: 194) —, perguntemo-nos então qual a relação da biografia literária com a obra, tanto no que diz respeito aos seus efeitos na receção desta última como, principalmente, ao seu lugar na operação biográfica. Esta é, verdadeiramente, a questão fundamental dessa espécie de subgénero a que se chama biografia literária. Tentando dar resposta a esta segunda pergunta, e por forma a que ela não se perca num essencialismo pouco produtivo, remeto-me ao caso Camilo, bem complexo e singular na literatura portuguesa.

Com efeito, o vigor do género biográfico durante o século xx e a revitalização de que está sendo alvo, com as múltiplas formas de o abordar e a crescente teorização sobre ele, revela-nos que é

113 O conservadorismo apontado ao género biográfico por alguns teóricos da literatura e escritores não se resume à questão do autor que explanei anteriormente. Em recensão crítica a uma biografia de Richard Holmes e a dois livros teóricos sobre o género de Paula R. Backscheider e David Ellis, Hermione Lee aponta, além dessa, a forte dependência nas convenções e tradições do romance realista do século XIX (Lee 2001). James Walter, contudo, situa nos anos 80 do século XX uma viragem no género, que se viu ele próprio imerso numa «era de suspeição», que terá coincido com a noção pós-moderna de que a empresa de escrever uma vida é fragmentada: «Instead of identifying and describing a unified 'life-myth', a biographer could compile many stories about a subject, cross-cutting between many voices, implying that any construction of a self was a matter of perspective and situation» (Walter 2004: 327-328). Walter indica, entre outras, a biografia de Sylvia Plath escrita por Janet Malcolm que venho referindo, *The Silent Woman*, com a tendência autorreflexiva que a caracteriza, como um sinal maior desta viragem (*ibid.*: 326).

inútil tentar separar vida e obra na experiência do leitor. Estamos inevitavelmente interessados nos outros seres humanos, e redobradamente o estaremos se esse ser humano produz uma obra pela qual nos apaixonamos. Ler a biografia de um autor eleito é uma forma de nos apropriarmos, mesmo que ilusoriamente, desse mesmo autor. Pode também ser uma maneira de prolongar o contacto e o prazer que se sente ao ler a obra¹¹⁴. Tal fenómeno é válido tanto para o leitor como para o produtor de biografia, que é essencialmente um discurso de usurpação.

O lugar da obra literária na biografia é um problema com que o género se debate, provavelmente o mais complexo, senão mesmo irresolúvel — no sentido de se lhe achar uma resposta que sirva todos os autores biografados e se institua em regra, ou pressuposto norteador. Na verdade, ao ler as várias reflexões de biógrafos sobre o assunto, conclui-se, inevitavelmente, que cada escritor biografado, na sua especificidade, requer um tratamento diferente, sendo um dos fatores mais variáveis, justamente, o grau de autobiografia patente (ou implícito) na obra, ele próprio de avaliação problemática¹¹⁵. Ora, Camilo configura a um nível extremo esta questão crucial do género. O estudo comparativo das suas biografias permite um aprofundamento da reflexão sobre o tema, que não é possível nos outros escritores portugueses muito biografados, como Eça de Queirós. Eça, cúmplice de Flaubert e da crença na impessoalidade na literatura, nunca misturou abertamente aquilo que posteriormente, a partir dos modernistas e de Proust, na sua cruzada contra Sainte-Beuve, veio a designar como o eu social, distinto do eu profundo, o mais *real*, aquele que produz os livros: «un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices» (Proust 2001: 127). Não vou deter-me nesta formulação tão viciada, pois Camilo é anterior a ela. Toda a sua escrita literária se alimenta da *pessoalidade*, muito à maneira dos primeiros romancistas ingleses do século XVIII, nomeadamente o Fielding de *Tom Jones* e Lawrence Sterne, com quem tem afinidades, sendo a mais evidente, e que aqui me interessa focar, as constantes suspensões da intriga em prol do comentário sobre a ação, sobre questões de veracidade e da função do romance enquanto género, ou mesmo sobre outra coisa qualquer. Compare-se, por exemplo, o título do capítulo xiv de *Tom Jones*, «A most dreadful chapter indeed; and which few readers ought to venture upon in an evening, especially when alone» (Fielding 1998: 336) com o capítulo xiv da novela «A Sorte em Preto», inclusa no livro *Cenas da Foz*:

EM QUE O AUTOR, DEPOIS DE AVERIGUAR PROFUNDAMENTE AS CONVENIÊNCIAS INVIOLÁVEIS DO MELINDRE, RESOLVE NÃO LECIONAR O PÚBLICO EM MATEMÁTICAS, EMBORA O SEU

¹¹⁴ Pode, e de tal é acusada, constituir um substituto da leitura da obra propriamente dita — pecha de que sofre também o texto explicativo ou ensaístico. Mas também pode ser, tal como o ensaio, uma introdução à obra, conduzindo o leitor para a sua leitura.

¹¹⁵ Refletindo sobre a o lugar e o tratamento da obra literária em biografia, Richard Ellmann, o aclamado biógrafo de Joyce e Wilde, já considerado um clássico do género, conclui: «Whatever the method, it can give only incomplete satisfaction. [...] We cannot know completely the intricacies with which any mind negotiates with its surroundings to produce literature. The controlled seething out of which great works come is not likely to yield all its secrets» (Ellmann 1976: 16).

AMIGO BENTO DE CASTRO ASSIM FIQUE PRIVADO DE CATALOGAR-SE NA FALANGE DOS NEWTONS, LEIBNITZ, E DESCARTES; DE QUE RESULTA FICAR O CAPÍTULO AQUI ESGANADO PELA MÃO DA MORAL. (Camilo 1971: 89)

A seguir a este interlúdio na intriga, tão preocupado com a reação do leitor como o narrador de *Tom Jones*, temos uma divagação sobre o romance, que «tem cousa má!» Este procedimento, comum a Camilo e aos primeiros romancistas ingleses, tem efeitos paradoxais no leitor: simultaneamente garante a veracidade do que se lê mas destrói o efeito de ilusão, desviando o leitor momentaneamente do mundo ficcional em que se encontra mergulhado.

Com efeito, na sua génese, a ficção estava muito confundida com os factos, e a invenção com a verdade; os escritores apresentavam frequentemente as suas histórias como verdadeiras utilizando o registo pretensamente autobiográfico com um narrador de 1.^a pessoa, ficcionando-se como editores de escritos alheios, ou recorrendo a um narrador exterior que asseverava da veracidade do que escrevia. Tais processos eram recorrentes em Defoe e em Richardson que, como nota Ian Watt, no seu clássico *The Rise of The Novel*, estavam empenhados em sublinhar o carácter referencial dos seus textos, subordinando assim a intriga ao padrão da memória autobiográfica — processo, aliás que Sterne viria a parodiar. Nisto se distinguem de Fielding que, apesar de pretender também *a verdade*, estava mais interessado em mostrar a *ingenuidade dos seus recursos inventivos* e em desvelar ironicamente os processos romanescos (Watt 2001: 277). De facto, a voz intrusa do narrador não se limitava a garantir a verdade da história. David Lodge entende que os comentários do narrador retiram ao romance o seu poder hipnótico, ou seja, chamam a atenção do leitor para o facto de estar a ler um livro e de haver uma autoridade que domina a história e a maneira como ela é contada. Constituindo tecido morto na narrativa, as divagações, perturbavam no leitor a *ilusão de realidade* que o romance setecentista pretendia (Lodge 1996: 182).

Com todos estes autores, Camilo partilha características: com Defoe, a proclamação da veracidade do que conta; a utilização da epistolografia como efeito de real, com Richardson; a desconstrução irónica do género romanesco, com Fielding e Defoe. Porém, o que torna mais complexa a operação biográfica não será porventura a assídua pose camiliana de relator da verdade, mas antes essa singular figura de autor/narrador, a intrometer-se na narrativa de forma tão explicitamente pessoal que, por vezes, falta apenas escrever o próprio nome num qualquer diálogo introdutório à ação¹¹⁶. Eis o cerne e o clímax do problema da relação camiliana entre a obra e a vida, que dará origem ao equívoco predominante nas sucessivas biografias que leem a obra como fonte biográfica linear.

¹¹⁶ É o caso do diálogo, em *Vinte Horas de Liteira*, entre o romancista e o seu amigo a caminho do Porto. A dada altura, a conversa recai sobre os romances e a sua verosimilhança, nomeadamente sobre «aquela Augusta da rua Arménia do romance — *Onde Está a Felicidade?*» (Camilo 1922: 27); num outro registo, em *A Queda de Um Anjo*, narrando-se uma cena na Câmara parlamentar, há várias referências jocosas a António Aires de Gouveia, amigo de Camilo e depois contendor numa célebre polémica (Camilo 1995: 123-129). Recordo estes dois exemplos por me parecerem significativos, e amplificados, do estatuto e intrusão do narrador/autor.

Ao enquadrar Camilo na tradição dos romancistas ingleses pretendo assinalar que, no que toca à pretensa autobiografia ou veracidade dos seus romances, o escritor estava *também* a seguir uma tradição, e a jogar com ela, parodiando-a, desmontando-a, levando-a ao seu limite. De facto, com o romantismo, a indiferenciação entre vida e obra agudizou-se: a ilusão de realidade pretendida pelo romance teve o seu reverso, e o romancista/poeta acedeu ao estatuto de personagem de ficção, ou de «herói de si próprio», como já vim expondo a partir da leitura de Tomachevsky — e que é, certamente, aquela que encontro em Camilo. Se adotou a mitificação como estratégia — pois de tal é acusado pelos seus últimos biógrafos —, ou se ela se foi formando ao longo dos anos sem que ele se preocupasse, adotando uma certa *non-chalance*¹¹⁷, é questão de difícil resposta. Que Camilo tinha uma espécie de aversão àquilo que denominamos factos, parece-me óbvio. Lembre-se o caso de o escritor não acertar com o ano do seu nascimento, que levou Ludovico de Menezes a fazer uma despistagem das referências de Camilo a esta data. O problema, como pôde constatar Menezes, é que Camilo não *mentia* sempre: falhava, não por sistema, mas aleatoriamente. Ora, esta simples constatação baseada nas datas, dado entre todos precioso para qualquer biógrafo, toca as raias da provocação, vinda de um escritor que parece ter nascido para ser biografado. Os factos recusavam-se a ficar quietos. Tudo isto resultou num paradoxo que pode ser enunciado como segue: sabia-se muito sobre a vida de Camilo — e, ao mesmo tempo, sabia-se *na verdade* muito pouco.

Mas regresso aos primeiros biógrafos, os confiantes, românticos e «punhos de renda» — adotando a expressão aquilíniana —, que confiaram na obra para chegar à vida, num movimento paralelo, em sentido oposto, àquele a que a leitura biografista da obra literária nos habituou: se a vida é necessária para compreender a obra, então será na obra que se encontrarão pedaços de vida, que poderá ser, por este meio, reconstituída. Esta é certamente uma operação filha do biografismo, mas no sentido contrário, que foi, com Camilo, levada a extremos de exceção tanto na literatura portuguesa como, julgo, no género biográfico em geral. Refiro-me aqui a obras como a de Tavares Proença Júnior, autor de uma montagem de excertos da obra de Camilo a que chamou *Camilo Castelo Branco — Autobiografia*. O livro, de 1905 e recentemente reeditado, é constituído por sete capítulos sem título, exclusivamente construídos numa rede de citações sucessivas da obra de Camilo Castelo Branco, de cariz supostamente autobiográfico ou não, devidamente localizadas em nota de rodapé. Tal como não é uma autobiografia, dificilmente este texto se poderá considerar uma biografia. Da mesma dificuldade classificativa padece o livro *Memórias de Camilo — Extraídas das Suas Obras por Joaquim Ferreira*, de 1965, uma

117 Eugénio Lisboa encontra na obra de Camilo aquilo que John C. Lapp chama a «estética da negligência», que se traduz numa certa displicência na construção da narrativa, que alguns autores «ora arvoram como uma bandeira, ora autodenigrem com uma falsa humildade tingida de alegria». Nestes autores, segundo Lapp, triunfa um grande espírito de independência, que se desdobra em três categorias: *Irresponsabilidade*: o autor «nega que a sua obra tenha qualquer propósito especial, moral ou outro, exceto o de dar prazer»; *Espontaneidade*: o autor «escreve sem preparação ou modelo preconcebido»; *Consustancialidade*: «o autor garante-nos que ele e a obra são um só: o seu livro é de pouca monta» e reflete as suas forças e fraquezas (Lisboa 1995: 22-23). Esta análise parece coincidir em grande parte com a aparente atitude de *negligência* de Camilo em relação às histórias e mitos que se foram criando sobre a sua vida.

compilação cronológica com 600 páginas de citações de todo o tipo de textos camilianos. Para além de revelarem um enorme amor à obra de Camilo (porém um amor possessivo e doente), estes livros põem problemas de autoria bastante interessantes e deveras atuais. Ao utilizar exclusivamente textos de Camilo, Tavares Proença Júnior e Joaquim Ferreira não são realmente os autores daquelas frases. No entanto, como descontextualizam e manipulam, exercem a sua autoridade sobre os textos matrizes, tornando-se, também eles, em alguma medida, autores.

Estes são dois exemplos extremados da rigidez e ingenuidade de certas formas que a operação biográfica camiliana tomou. Deixo registo delas por serem sintomáticas do caso Camilo no que toca à relação obra/vida do ponto de vista biográfico. No prefácio ao seu livro, Tavares Proença explica que, após o exame da obra de Camilo, se convenceu «de que ninguém poderá dizer a propósito da sua vida tanto como ele próprio disse» (Proença Júnior 1905: XIII). Na verdade, em menor proporção, e com graus e resultados diversos, foi este o pressuposto de biógrafos como Pimentel ou António Cabral.

Quanto à leitura clínica da personalidade de Camilo, disseminada em várias biografias e assumida como central por Paulo Osório, não passa de um sintoma de época, muito baseado no conceito romântico de génio como sinónimo de loucura. Por isso, além de ser a mais datada de todas as biografias, é também a menos reveladora. De resto, a palavra génio foi sendo preterida pelos biógrafos de Camilo em favor de outras, como talento, ou usada de outra forma: «ter génio», em vez de «ser um génio», escrevem os biógrafos mais recentes. Aquilino afirma que Camilo «possuía [...] o génio da desgraça quanto à capacidade de dominar e traduzir o trágico que há no infortúnio, no pranto desfeito ou mesmo na adversidade» (Ribeiro 1961-III: 326). Alexandre Cabral evita a palavra. A relação entre neurose e arte é bastante mais complexa do que se pensava há um século, como muito lucidamente explica o narrador do conto de Barnes na epígrafe deste capítulo. A biografia de Aquilino Ribeiro é aquela que melhor lida com esta questão, introduzindo uma perspetiva sobre a relação vida/obra inovadora no panorama das biografias de Camilo: a vida (e a produção literária) é a história de uma luta contra as circunstâncias. Ao ler a mitografia que entende estar escondida nos textos ficcionais de Camilo, Aquilino trata a obra de forma não linear — ainda assim bastante freudiana, o que implica um certo determinismo, que o biógrafo tem o cuidado e a sensibilidade de moderar, não a adotando como chave exclusiva para a compreensão do seu biografado.

Finalmente, Alexandre Cabral, o mais aplicado e rigoroso dos biógrafos, para quem Camilo é «um ser de espécie antediluviana» (Cabral, Al. 1972: 16). Insurgindo-se contra o método generalizado de tomar a obra como fonte biográfica, Cabral inverte-o, utilizando o seu conhecimento de biógrafo para detetar *aflorações* de vida nos romances de Camilo, tendo sempre em conta que elas surgem transformadas, distorcidas — enfim, ficcionalizadas. Pesem embora estas precauções, tal procedimento não é senão uma forma de biografismo. Mais interessante me parece a sua tese central sobre Camilo como profissional das letras, que é um outro modo de relacionar a obra e a vida. Através dela, uma nova luz, vigorosa e plena de coerência, veio incidir sobre a vida do biografado. Mas Cabral debateu-se com o problema da incompletude, e

não conseguiu ultrapassá-lo. A sua obsessão pela busca aparenta-o com Geoffrey Braithwaite, o biógrafo ficcionado por Julian Barnes, que não desiste de procurar o papagaio de Flaubert, o verdadeiro, aquele que tinha estado diante dos olhos do escritor francês enquanto escrevia o conto «Un Coeur Simple» — a metáfora do facto autêntico, esse mito inestimável do biógrafo tradicional. Não por acaso, no final do livro Braithwaite desemboca numa sala com 50 papagaios, cada um deles passível de ser aquele que procurava.

«Biography is the preoccupation and the solace, not of certainty, but of doubt», afirmou Harold Nicolson, biógrafo e frequentador de Bloomsbury, esse curioso grupo de modernistas que não só praticou o género como teorizou sobre ele. Desde muito cedo os biógrafos se debateram com o problema da incompletude, da dúvida, das *manchas sombrias* na vida dos biografados. Consequentemente, a biografia, conservando o seu lado arquivístico e investigador, reserva-se um espaço que permite especulações, opiniões e hipóteses interpretativas — operações que Alexandre Cabral empreendeu com a honestidade e o escrúpulo que eram a base do seu programa enquanto biógrafo. Mas principalmente o género biográfico requer narrativa — seja ela tradicional, desconstruída, autorreflexiva ou imiscuída de ficção. Alexandre Cabral porém, e voltando à frase de Nicolson, sentia a dúvida como um desconforto que o impedia de dar início à narrativa e, simultaneamente, como um estímulo à persistência na investigação.

Talvez tenha sido esta a sombra que Camilo exerceu sobre Cabral — o romancista maior que bloqueia qualquer tentativa de empreender uma narrativa que conte a sua vida, e que não poderá com as dele, biografado, ombrear. Em graus e perspetivas diferentes, todos os biógrafos se ressentem do fantasma de Camilo, como se as suas palavras, deixadas a Freitas Fortuna e na carta autógrafa incluída na biografia de Vieira de Castro pedindo atenção para a *sua condição de desgraçado*, tivessem de ser de alguma maneira cumpridas — condição que o ato suicida, que tanto impressiona Pascoaes, só veio confirmar e reforçar. «Ao chamar-lhe desgraçado, definimo-lo como intocável», diz muito lucidamente Agustina. Os biógrafos de Camilo surgem, deste modo, como um porta-voz do desejo íntimo do biografado de se projetar como objeto (mais do que sujeito) da *desgraça*. De formas diversas, a condição de Camilo como *ghostwriter* das suas biografias vai sendo convocada, como se se suprisse a ausência de uma autobiografia que nunca chegou a ser escrita. Alguns, os mais devotos e próximos, não cumprem senão a missão de seus ventríloquos; outros, mais distanciados, representam-no ainda assim como um doente, um infeliz para quem a literatura era uma sublimação (Aquilino), ou ainda como infernal e extenuada máquina de escrita, preso à *grilhetas mais pesada*, a das letras (Alexandre Cabral).

Do que expus neste ensaio, a questão final é, inevitavelmente, a de saber se é possível realizar uma biografia de Camilo ortodoxa, ou tradicional. Parece-me que não. Julgo ter deixado suficientemente claro que o entrosamento entre literatura e vida, que ultrapassa a mera questão de tratar a obra como fonte biográfica, é de tal forma inextricável e intrínseco à personalidade do escritor, que qualquer tentativa de empreender uma aproximação biográfica terá de ter em conta

esta característica. Poder-se-á, obviamente, escrever uma biografia centrada nos problemas e obstáculos que a própria biografia põe, ostentando e concluindo da impossibilidade de escrever a vida de Camilo. Mas essa já está nas entrelinhas dos textos de Alexandre Cabral que, em vez de ser pós-moderno, foi consequente, e não a escreveu. Parece-me poder concluir, portanto, que uma biografia de Camilo terá de recorrer explícita e assumidamente à ficção. Não me refiro evidentemente a qualquer mistura já empreendida, insatisfatória e simplificada, de factos e ficção, mas a outra forma, que desloque a ficcionalização sempre centrada na vida do biografado para outra instância — por exemplo, o biógrafo — ou inventando novas perspectivas narrativas. Sendo um contador de histórias que não pode inventar factos, o biógrafo possui, apesar de tudo, a enorme liberdade de lhes dar forma, e de inventar novas maneiras de biografar. Parece-me, de qualquer modo, inescapável a mitografia ou as lendas biográficas que Camilo arrasta consigo sem remissão. Porém, desde que tratados como tal, e compreendidos na sua linguagem difusa, os mitos podem revelar-se muito úteis à compreensão da figura e da vida do escritor, que se constitua em alternativa ao sempiterno discurso da verdade e da falsidade, desviando a história apaixonante da vida de Camilo para o território que, afinal, era o seu: o da ficção. E, ainda aqui, o fantasma do escritor paira sobre essa futura, e indubitavelmente complexa, operação biográfica.

BIBLIOGRAFIA

CAMILIANA

1. ATIVA

BESSA-LUÍS, Agustina

1994 *Camilo. Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias.

CASTRO, José Cardoso Vieira de

1861 *Camilo Castelo Branco (Notícia da Sua Vida e Obra)*; ed. ut.: 2.^a ed., Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1862.

CABRAL, Alexandre

1961 Introdução a *As Novelas de Camilo*, Lisboa, Portugalíia.

1962 Prefácio a *As Polémicas de Camilo – I*, Lisboa, Portugalíia.

1964 Prefácio a *As Polémicas de Camilo – I*, Lisboa, Portugalíia.

1966 «Acerca dos conceitos de ‘almas eleitas’ e ‘profissionalismo das letras’ em Camilo», in *Vértice*, n.º 268, Coimbra.

1968 Nota Preliminar a *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco*, tomo I, 5.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

1972 Prefácio a *Camilo Castelo Branco, Páginas quase Esquecidas*, Porto, Inova.

1973a Prefácio a *Cartas de Camilo aos Editores António Maria Pereira*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

1973b Nota preliminar a *Camilo Castelo Branco, Delitos da Mocidade*, 5.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

1974 Prefácio e notas a Alberto Pimentel, *O Romance do Romancista*, 2.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

1978a *Estudos Camilianos – I*, Porto, Inova.

1978b «Algumas reflexões sobre a ‘via dolorosa’», in *Vértice*, n.º 408-409, Coimbra.

1979a Introdução a *As Novelas de Camilo*, Porto, Inova.

1979b Introdução e notas a *Camilo Castelo Branco. A Via Dolorosa. 1859-1860*, Lisboa, Livros Horizonte.

1979c Introdução a *Escritos Diversos de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livros Horizonte.

1980 *Camilo Castelo Branco – Roteiro Dramático dum Profissional de Letras*, Lisboa, Terra Livre.

1981 Prefácio a *Polémicas de Camilo Castelo Branco (edição integral) – I e II*, Lisboa, Livros Horizonte.

1982 Prefácio a *Polémicas de Camilo Castelo Branco (edição integral) – VIII*, Lisboa, Livros Horizonte.

1983 «A lenda de Camilo guerrilheiro», in *Boletim da Casa de Camilo*, série III, n.º 2, São Miguel de Seide.

1984a Prefácio a *Anátoma*, Lisboa, Círculo de Leitores.

1984b Prefácio e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com os Irmãos Barbosa e Silva*, vol. I, Lisboa, Livros Horizonte.

1984c Prefácio e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com os Irmãos Barbosa e Silva e com Sebastião e Sousa*, vol. II, Lisboa, Livros Horizonte.

1985a Prefácio e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano de Castilho – I*, vol. III, Lisboa, Livros Horizonte.

1985b Prefácio e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano de Castilho – II*, *Eugénio de Castilho, Júlio de Castilho*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte.

1985c «O projeto de nobilitação em Camilo», in *Boletim da Casa de Camilo*, série III, n.º 5, São Miguel de Seide.

1986a Prefácio e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com A. P. Lopes de Mendonça, Alexandre da Conceição, Bernardo de Madureira, Bulhão Pato, Cândido de Figueiredo, Faustino Xavier de Novais, Francisco*

- Gomes de Amorim, Francisco Martins Sarmento, Hermano José Ferreira de Carvalho, Trindade Coelho, vol. v, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1986b «Haverá relação direta entre os desvarios de Nuno e o suicídio de seu pai, Camilo Castelo Branco?», in *Boletim da Casa de Camilo*, série III, n.º 7.
- 1986c «Camilo Castelo Branco — Subsídios para um perfil do homem e do escritor», in *Tellus* n.º 15, Vila Real.
- 1988a Introdução e comentários a *Correspondência de Camilo Castelo Branco com Eduardo da Costa Santos*, vol. II, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1988b «Elementos para uma 'Biografia' da Obra de Camilo», in *Tellus* n.º 18, Vila Real.
- 1989 *Dicionário de Camilo*, Lisboa, Caminho. 2.ª ed. revista e aumentada: 2003.
- 1990 «Iluminar o conceito de biografismo em Camilo», in *Tellus* n.º 19, Vila Real.
- 1991 «Dois falsos amores de Camilo», in *Colóquio/Letras* n.º 119, Lisboa.
- 1997 *Contributos para a Biografia de Camilo*, reedição revista de *Estudos Camilianos — I* (1978), com inclusão do inédito «Nótulas camilianas», Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos.
- CABRAL, António
- 1914 *Camilo de Perfil*; ed. ut.: 2.ª ed., Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1922.
- 1918 *Camilo Desconhecido*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- 1924 *Camilo e Eça de Queirós*, Coimbra, Coimbra Editora.
- 1939 *Os Amores, os Ciúmes e a Graça de Camilo*, Lisboa, Tip. Empresa Nacional de Publicidade.
- COSTA, Alberto Mário de Sousa
- 1959 *Camilo no Drama da Sua Vida*, Porto, Livraria Civilização.
- LANHOSO, Adriano Coutinho
- 1970 «Testamento de João António Freitas Fortuna», in *Camilo Castelo Branco visto por Freitas Fortuna, Seu Amigo e Seu Irmão*, Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo.
- MARTINS, Francisco José da Rocha
- 1925a *A Paixão de Camilo*, Lisboa, ABC.
- MENEZES, Ludovico
- 1924 *Camilo. Documentos e Factos Novos*, Lisboa, Portugalíia.
- 1925a *Camilo. Documentos e Factos Novos*, vol. II, Lisboa, Portugalíia.
- 1925b *Camilo. Documentos e Factos Novos. De Vila Real ao Porto (1835-1848)*, Lisboa, Livraria Lusitana.
- OSÓRIO, Paulo
- 1905 *Camilo Castelo Branco: Esboço de Crítica*, Lisboa, Moderna Editora.
- 1908 *Camilo: A Sua Vida, o Seu Génio, a Sua Obra*; ed. ut.: 2.ª ed. aumentada, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1920.
- PASCOAES, Teixeira de
- 1942 *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- PIMENTEL, Alberto
- 1890 *O Romance do Romancista. Vida de Camilo Castelo Branco*; ed. ut.: 2.ª ed., revista pelo autor, Lisboa, Guimarães & C.ª, 1923a; 3.ª ed., com o título abreviado *O Romance do Romancista*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira (prefácio e notas de Alexandre Cabral), 1974: edição utilizada para referir a 1.ª, de 1890, à qual é conforme.
- 1899 *Os Amores de Camilo (Dramas íntimos colhidos na biografia de um grande escritor)*; ed. ut.: 2.ª ed., revista pelo autor, com o título abreviado *Os Amores de Camilo*, Lisboa, Guimarães, 1923b.
- 1913 *Memórias do Tempo de Camilo. A. A.*, Lisboa, Porto, Magalhães & Moniz.
- 1916 *A Primeira Mulher de Camilo*, Lisboa, Guimarães.
- 1921 *O Torturado de Seide: Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livraria Manuel Santos.
- RIBEIRO, Aquilino
- 1956 *O Romance de Camilo*; ed. ut.: vols. I, II e III, Lisboa, Bertrand, 1961.

2. PASSIVA

A) OUTRAS BIOGRAFIAS E ESTUDOS BIOGRÁFICOS SOBRE CAMILO CASTELO BRANCO

ARAÚJO, José Rosa de

1990 *Queimei Cartas de Camilo*, Câmara Municipal de Viana do Castelo.

ARAÚJO, Veloso de

1925 *Camilo em São Miguel de Seide*, Braga, Livraria Cruz.

AZEVEDO, Pedro de

(1907-1908) «Os antepassados de Camilo», in *Arquivo Histórico Português*, vol. v, n.º 5, 6, 9, 10 e 11 (1907); vol. vi, n.º 1 e 2 (1908), Lisboa.

BRAGA, Teófilo

1916 *Camilo Castelo Branco: Esboço Biográfico*, Lisboa, Tipografia Mendonça.

BRANDÃO, Fernando de Castro

2007 *Camilo Castelo Branco – Uma Cronologia*, Lisboa, Livros Horizonte.

CHORÃO, João Bigotte

1979 *Camilo. A Obra e o Homem*; ed. ut.: *Camilo. Esboço de Um Retrato*, 2.ª ed. revista, Lisboa, Vega, 1990.

CORREIA, João de Araújo

1973 *Uma Sombra Picada das Bexigas*, Inova, Porto.

COSTA, Alberto Mário de Sousa

1925 «Camilo e Trás-os-Montes», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

COSTA, Júlio Dias da

1923 Prefácio a *Escritos de Camilo*, Lisboa, Portugalíia.

1930 Prefácio e notas a *Dois Anos de Agonia. Cartas de Camilo e de Ana Plácido a Freitas Fortuna*, Lisboa, Guimarães.

FERREIRA, Joaquim

1965 *Memórias de Camilo – Extraídas das Suas Obras*, Porto, Domingos Barreira.

FREITAS, Senna

1887 *Perfil de Camilo Castelo Branco*; ed. ut.: Porto, Caixotim Edições, 2005.

JORGE, Ricardo

[1968] *Camilo Castelo Branco. Recordações e Impressões*, Lisboa, Minerva.

LEÃO, António da Costa

1924 *Problema Bibliográfico. Camilo e os Miquelistas*, Lisboa, Portugalíia.

LEMONS, Maximiano

1920 *Camilo e os Médicos*; ed. ut.: Porto, Inova, 1974.

1923 «As perversões do sentido genésico em Camilo», in *Arquivo de Medicina Legal*, vol. ii, 2.º ano, n.º 1, 2 e 3, Lisboa.

MAGALHÃES, Ana Maria e ALÇADA, Isabel

2024 *Camilo Castelo Branco. Amores de Perdição*, ilustrações de Jorge Margarido, Lisboa, Imprensa Nacional.

MARTINS, Francisco José da Rocha

1925b «Camilo e a política», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

1951 «Camilo e D. Pedro no Brasil», in *Camiliana & Vária*, n.º 1, Lisboa.

MENEZES, Ludovico de

1925 «Camilo – O que há acerca do seu património», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

MONIZ, Egas

1925 «A necrofilia de Camilo Castelo Branco», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

MOUTINHO, José Viale

1985 «Notas sobre as ossadas camilianas», in Abel Barros Baptista, Annabela Rita, Cristina Almeida Ribeiro, João Bigotte Chorão, Óscar Lopes, org., *Camilo: Interpretações Modernas (Antologia)*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992.

2009 *Camilo Castelo Branco, Memórias Fotográficas*, Caminho.

NEVES, Álvaro

1916 *Camilo Castello Branco: notas à margem em vários livros da sua biblioteca*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

OLIVEIRA, José Lopes de

1903 *Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho.

PROENÇA JÚNIOR, F. Tavares

1905 Coordenação e notas de *Camilo Castelo Branco. Autobiografia*, Coimbra, França Arnaldo.

TELES, Alberto

1917 *Camilo Castelo Branco na Cadeia da Relação do Porto*, Lisboa, Livraria Ferreira.

TELES, Manuel Tavares

2008 *Camilo e Ana Plácido. Episódios Ignorados da Célebre Paixão Romântica*, Porto, Caixotim Edições.

SALGADO, Benjamim

1972 *Camilo em Datas, Factos e Comentários*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda.

B) LIVROS DE CAMILO CASTELO BRANCO

1854 *A Filha do Arcediago*; ed. ut.: 8.ª ed., conforme a 3.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1958.

1854 *Um Livro*; ed. ut.: 7.ª ed., conforma a 3.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968.

1856 *Cenas da Foz*; ed. ut.: 9.ª ed., conforme a 3.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971a.

1857 *Duas Horas de Leitura*; ed. ut.: 8.ª ed., conforme a 3.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1967.

1858 *Vingança*; ed. ut.: 5.ª ed., conforme a 2.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1919.

1858 *O Que Fazem Mulheres*; ed. ut.: 6.ª ed., conforme a 2.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1926.

1862 *Memórias do Cárcere*; ed. ut.: vols. I e II, 8.ª ed., segundo a 3.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966.

1862 *Coisas Espantosas*; ed. ut.: 6.ª ed., conforme a 2.ª, revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1917.

1862 «O último ato», in *Teatro III*; ed. ut.: 5.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971b.

1863 *Cenas Inocentes da Comédia Humana*; ed. ut.: 5.ª ed., conforme a 2.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1972.

1863 *Anos de Prosa*; ed. ut.: 4.ª ed., conforme a 2.ª, revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1973.

1864 *Vinte Horas de Liteira*; ed. ut.: 4.ª ed., conforme a 1.ª, única revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1922.

1864 *O Esqueleto*; ed. ut.: 10.ª ed., conforme a 2.ª, última revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1969.

1864 *No Bom Jesus do Monte*; ed. ut.: 4.ª ed., Porto, Lello & Irmão, sem data.

1866 *A Queda dum Anjo*; ed. ut.: Lisboa, RBA Editores, 1995.

1874 *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camilo Castelo Branco*, vols. I e II; ed. ut.: 3.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1913.

1874 *Noites de Insónia Oferecidas a Quem Não Pode Dormir*, n.º 12, Porto.

1875-1877 *Novelas do Minho*; ed. ut.: *Novelas do Minho de Camilo Castelo Branco, apresentação crítica, seleção e sugestões de leitura* de Abel Barros Baptista, Lisboa, Editorial Comunicação, 2.ª ed., 1992.

- 1881 *Polémicas de Camilo Castelo Branco* (edição integral) – VIII, recolha, prefácio e notas de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- 1882 *A Brasileira de Prazins*; ed. ut.: Porto, Caixotim, 2001.
- 1885 *Maria da Fonte*; ed. ut.: 2.^a ed., Porto, Chardron, 1901.
- 1889 *Delitos da Mocidade*; ed. ut.: 4.^a ed. conforme a 1.^a, revista pelo autor, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1934.
- 1889 *Horas de Luta*, edição, prefácio e notas de João António de Freitas Fortuna.
- [1920] *Cem Cartas de Camilo*, coordenadas e anotadas por L. Xavier Barbosa, Lisboa, Portugal-Brasil Limitada/Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.
- 1923 *Escritos de Camilo*, notícia por Júlio Dias da Costa, Lisboa, Portugalíia.
- 1924-1929 *Dispersos de Camilo*, compilação e notas de Júlio Dias da Costa, vols. I, II, III, IV e V, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- 1930 *Dois Anos de Agonia. Cartas de Camilo e de Ana Plácido a Freitas Fortuna*, prefácio e notas de Júlio Dias da Costa, Lisboa, Guimarães.
- 1931 *Cartas de Camilo a Vieira de Castro (anteriores às publicadas na Correspondência Epistolar)*, prefácio e notas de Júlio Dias da Costa, Lisboa, Guimarães.
- 1979 *A Via Dolorosa. 1859-1860*, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1981 *Polémicas de Camilo*, vol. IV, recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1982a *Polémicas de Camilo*, vol. VIII, recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1982a *Polémicas de Camilo*, vol. IX, recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte.
- 1984-1988 *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vols. I a VI, recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral, Lisboa, Livros Horizonte.

C) TEXTOS SOBRE BIOGRAFIAS E SOBRE A OBRA DE CAMILO CASTELO BRANCO

AA. VV.

- 1994 *Românica*, n.º 3, Lisboa.

BAPTISTA, Abel Barros

- 1988 *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa, Quetzal.
- 1990a «Memórias: encarceramento e *habeas corpus*», in *Prelo*, n.º 18, Lisboa.
- 1990b «A condição pós-camiliana – Contribuição para a crítica de Camilo e a revolução camiliana», in *Tellus*, n.º 19, Vila Real.
- 1993a «O homem é o melhor amigo do livro (Sobre Amor de Salvação)», in *Tellus*, n.º 20, Vila Real.
- 1993b *O Inexorável Romancista. Episódios da Assinatura Camiliana*, Lisboa, Hiena.
- 1994 «Os anticorpos do *corpus*?», in *Congresso Internacional de Estudos Camilianos – Atas*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.
- 1998 «O exame escrupuloso: Alexandre Cabral ou o camilianismo como herança», in *Colóquio/Letras*, n.º 147/148, Lisboa.

BRAGA, Teófilo

- 1910 *Camilo: A Sua Vida, o Seu Génio, a Sua Obra* [de] Paulo Osório/opiniões de Teófilo Braga, Max Nordau e Silva Pinto, Porto, Magalhães & Moniz.

BRANCO, Raquel Castelo

- 1925 *Trinta Anos em Seide*, Lisboa, ABC.

BRANDÃO, Fernando de Castro

- 2007 *Camilo Castelo Branco: Uma Bibliografia Passiva*, Praga, edição de autor.

BUESCU, Helena Carvalho

- 1990 «Enlaces e desenlaces da biografia», in *Prelo*, n.º 18, Lisboa.

- CABRAL, A. M. Pires
1990 «Uma biografia incómoda», in *In Memoriam. Camilo. Centenário da Morte*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992.
- CABRAL, António
1925 «Camilo e a sua Obra», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.
- CABRAL, Fernanda Damas
1987 (org.) *Bibliografia Camiliana de Alexandre Cabral*, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos.
1989 Prefácio a Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo*, Lisboa, Caminho.
- CASTRO, Aníbal Pinto de
1982 Recensão a Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco. A Via Dolorosa. 1859-1860*, in *Colóquio/Letras*, n.º 69, Lisboa.
- COELHO, Jacinto do Prado
1953-1954 «Camilo na interpretação de Pascoaes», in Teixeira de Pascoaes, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
1946 *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Coimbra, Atlântida. Utilizada também a 2.ª edição refundida e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- COUTINHO, Jorge
2004 «Teixeira de Pascoaes: um camponês que pensa», in *Revista da Faculdade de Letras*, série II, vol. 21, Porto.
- FERRAZ, Maria de Lourdes
1988 «Camilo personagem de Camilo?», in *Tellus*, n.º 18, Vila Real.
- FERREIRA, António Mega
2003a «As duas sombras (Camilo e Pascoaes)», *Retratos de Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- GOULÃO, José
1990 «Visita de Camilo pela mão de Alexandre Cabral», entrevista de 10 de maio de 1990, in *In Memoriam. Camilo. Centenário da Morte*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992.
- HERDEIRO, Bernardette
1985 «A problemática camiliana das relações vida-ficção: um baile de máscaras», in Abel Barros Baptista, Annabela Rita, Cristina Almeida Ribeiro, João Bigotte Chorão, Óscar Lopes, org., *Camilo: Interpretações Modernas (Antologia)*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992.
- LIMA, Isabel Pires de
2004 «Camilo no palco interior de Pascoaes: estratégias retóricas em *O Penitente*», in *Revista da Faculdade de Letras*, série II, vol. 21, Porto.
- LISBOA, Eugénio
1987 «Agustina Bessa-Luís: *Florbela Espanca – A vida e a obra*», in *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
1995 «[Con]viver com Camilo», in João Camilo dos Santos, ed., *Camilo Castelo Branco no Centenário da sua Morte – Colloquium of Santa Bárbara*, Center for Portuguese Studies, University of California University of California.
- LOPES, Óscar
1994 «Formas de receção a Camilo», in *Congresso Internacional de Estudos Camilianos – Atas*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.
- LOPES, Silvina Rodrigues
1998 Recensão a Abel Barros Baptista, *O Inexorável Romancista. Episódios da Assinatura Camiliana*, in *Colóquio/Letras*, n.º 149-150, Lisboa.
- LOURENÇO, Eduardo
1994 «Situação de Camilo», in *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
2009 «O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas», in *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, Gradiva, 2009.

MAIA, João

- 1990 «Para o diálogo: Camilo e Aquilino», in *In Memoriam. Camilo. Centenário da Morte*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992.

MARQUES, Henrique

- 1894 *Bibliografia Camiliana*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

NEVES, Margarida Braga

- 1994 «Aquilino biógrafo de Camilo?», in *Congresso Internacional de Estudos Camilianos de 1991 – Atas*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.

OSÓRIO, Paulo

- 1905 *Camillo Castello Branco e o Snr. Dr. Bombarda*, Porto, Tip. da Emp. Literária e Tipográfica.

PIMENTEL, Alberto

- 1875 «Camilo Castelo Branco», in *Homens e Datas*; ed. ut.: Porto, Lello & Irmão, 1981.
 1880 «Camilo Castelo Branco», in *O Biógrafo*, ano I, n.º 1, Lisboa.
 1885 *Uma Visita ao Primeiro Romancista Português em São Miguel de Seide*, Porto, Livraria Portuense de Lopes e C.ª
 1888 «O filho mais velho de Camilo», in *Através do Passado*, Lisboa, Aillaud.
 1901 *Os Netos de Camilo*, Lisboa, Empresa da História de Portugal.
 1915 *Notas sobre o Amor de Perdição*, Lisboa, Guimarães.
 1925 «Camilo incoercível», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.

PIMENTEL FILHO, Alberto

- 1898 *Nosografia de Camilo Castelo Branco*, Porto, Imprensa Portuguesa.

RÉGIO, José

- 1964 «Camilo, romancista português», in *Ensaio de Interpretação Literária*, Lisboa, Portugália Editora.

RIBEIRO, Aquilino

- 1925 «Camilo e o Cavaleiro de Oliveira», in E. A. e V. A, coord., *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes.
 1949 *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Lisboa, Bertrand.
 1951a «Orfandade de Camilo», in *Camiliana & Vária*, n.º 1, Lisboa.
 1951b «Eufrásia, a hospedeira integral», in *Camiliana & Vária*, n.º 2, Lisboa.
 1951c «A macabra ficção da Maria do Adro», in *Camiliana & Vária*, n.º 3, Lisboa.
 1954 «Camilo compreendido» (com Gondin da Fonseca, polémica), in *Camiliana & Vária*, n.ºs 6-7, Lisboa.

ROCHA, André Crabbé

- 1985 [Sem título] (excerto de *A Epistolografia em Portugal*), in Abel Barros Baptista, Annabela Rita, Cristina Almeida Ribeiro, João Bigotte Chorão, Óscar Lopes, org., *Camilo: Evocações e Juízos: Antologia de Ensaio*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991.

SALGADO, Benjamim

- 1976 «O Romance do romancista de Alberto Pimentel», in *Boletim da Casa de Camilo*, série II, n.º 2, São Miguel de Seide.

SENA, Jorge de

- 1981 «Em louvor de Camilo», in Abel Barros Baptista, Annabela Rita, Cristina Almeida Ribeiro, João Bigotte Chorão, Óscar Lopes, org., *Camilo: Evocações e Juízos: Antologia de Ensaio*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA. VV.

- 1859-1860 *O Atheneo*, Coimbra.

ANGENOT, Marc

- 1982 *La parole pamphlétaire*; ed. ut.: Paris, Payot, 1995.

ARENAS CRUZ, María Elena

- 1998 «La biografía como clase de textos del género argumentativo», in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Biografías Literarias (1975-1997)*, Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Visor Libros.

BACKSCHEIDER, Paula

- 1999 *Reflections on Biography*, Oxford University Press, 2001.

BARNES, Julian

- 1984 *Flaubert's Parrot*; ed. ut.: *O Papagaio de Flaubert*, Lisboa, Quetzal, 1988.
2004 *The Lemon Table*; ed. ut.: *A Mesa Limão*, Lisboa, Asa, 2008.

BARTHES, Roland

- 1968 «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
1971 *Sade, Fourier, Loyola*; ed. ut.: Lisboa, edições 70, 1999.

BEBIANO, Rui

- 2007 «O passado em discurso directo» <<http://aterceiranoite.org/2007/11/12/o-passado-em-discurso-directo/>>, 8 de outubro de 2010.

BELL, William

- 1993 «Not Altogether a Tomb: Julian Barnes: Flaubert's Parrot», in David Ellis, ed., *Imitating Art. Essays in Biography*, London, Pluto Press.

BESSA-LUÍS, Agustina

- 1979 *Fanny Owen*; ed. ut.: 2.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1979.

BLANCHOT, Maurice

- 1955 *L'espace littéraire*; ed. ut.: *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BONNET, Jean-Claude

- 1985 «Le fantasme de l'écrivain», in «Le biographique», *Poétique*, n.º 63, Paris.

BOOTH, Wayne C.

- 1961 *The Rethoric of Fiction*; ed. ut.: (1980), *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980.

BOSWELL, James

- 1791 *The Life of Samuel Johnson*; ed. ut.: London, Wordsworth Editions, 1999.

BOYER-WEINMANN, Martine

- 2005 *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon.

BUESCU, Helena Carvalho

- 1997 *Dicionário do Romantismo*, Lisboa, Caminho.
1998 *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Conceções, Teorias*, Lisboa, Cosmos.

BURKE, Sean

- 2001 «The Web of Circumstance. Challenges Posed by the Biographical Question to Contemporary Theory», <www.danskedigttere.sdu.dk/pdf-filer/pjece1>, 21 de outubro de 2004.

CABRAL, Fernanda Damas

- 1991 *Ana Plácido*, Lisboa, Caminho.

CASTRO, José Cardoso Vieira de

- 1858 *Uma Página da Universidade*, Porto, Tipografia Sebastião José Pereira.

CHAGAS, M. Pinheiro

- 1865 *Poema da Mocidade*, posfácio/carta de A. Feliciano de Castilho, Lisboa, Livraria de A. M. Pereira.

CHESTERTON, G. K.

- (1906) *Charles Dickens: A Critical Study*; ed. ut.: London, Wordsworth Editions, 2007.

CLÁUDIO, Mário

- 2006 *Camilo Broca*, Lisboa, Dom Quixote.

COMPAGNON, Antoine

1998 *Le Démon de la Théorie*, Paris, Seuil.

CONTAT, Michel

1991 (ed.) *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France.

CRICK, BERNARD

1980 *George Orwell. A Life*; ed. ut.: London, Penguin, 1987.

DADOUN, Roger

2000 «Qui biographie?», in Francis Marmande e Eric Marty, eds., *Entretiens sur la biographie*, Paris, Séguier.

DOSSE, François

2005 *Le pari biographique*, Paris, La Découverte.

EDEL, LEON

1979 «The figure under the carpet», in Stephen B. Oates, ed., *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.

ELLIS, DAVID

2000 *Literary Lives. Biography and the Search for Understanding*; ed. ut.: New York, Routledge, 2002.

ELLMANN, RICHARD

1973 «Literary Biography», in *Golden Codgers. Biographical Speculations*; ed. ut.: 2.^a ed., Oxford University Press, 1976.

FERREIRA, António Mega

2003b *Fotobiografia. Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FIELDING, HENRY

1749 *Tom Jones*; ed. ut.: Oxford, Oxford University Press, 1998.

FIGUEIREDO, Cândido de

1899 *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão.

FISH, STANLEY

1991 «Biography and Intention», in William H. Epstein, ed., *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press.

FOUCAULT, Michel

1969 «Qu'est-ce qu'un auteur?»; ed. ut.: *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 4.^a ed., 2002.

FRANÇA, José-Augusto

1974 *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte; ed. ut.: 2.^a ed., 1993.

GASKELL, ELIZABETH

1857 *The Life of Charlotte Brontë*; ed. ut.: London, Penguin, 1997.

GENETTE, Gérard

1991 *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

HAMILTON, NIGEL

1985 «Thomas Mann», in Jeffrey Meyers, ed., *The Craft of Literary Biography*, New York, Schocken Books.

HIRSCH, E. D.

1992 «In Defense of the Author», in Gary Iseminger, ed., *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press.

HOLMES, RICHARD

1985 *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*; ed. ut.: London, Flamingo, 1995.

1995 «Biography: Inventing the Truth», in John Batchelor, ed., *The Art of Literary Biography*; ed. ut.: Oxford, Clarendon Press, 2000.

1994 *Dr. Johnson & Mr. Savage*, London, Flamingo.

2002 «The Proper Study?», in Peter France and William St Clair, eds., *Mapping Lives. The Uses of Biography*; ed. ut.: Oxford University Press, 2004.

- HOMBERGER, Eric e CHARMLEY, John
1988 (eds.) *Introduction to The Troubled Face of Biography*, New York, St. Martin's Press.
- JAY, ELIZABETH
1997 *Introdução a Elizabeth Gaskell, The Life of Charlotte Brontë*, London, Penguin.
- KAPLAN, Justin
1978 «The 'Real Life'», in Stephen B. Oates, ed., *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.
- KENDALL, Paul Murray
1965 *The Art of Biography*, New York, W. W. Norton & Company.
- LAUSBERG, Heinrich
1967 *Elementos de Retórica Literária*, 5.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEE, HERMIONE
1996 *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997.
2001 «Tracking the Untrackable», <nybooks.com/articles/archives/2001/apr/12/tracking-the-untrackable/>, 13 de Janeiro de 2007.
2005 *Virginias Woolf's Nose*, Princeton, Princeton University Press.
- LODGE, David
1996a «The Novel as Communication», in *The Practice of Writing*, London, Penguin Books, 1997.
1996b «Fact and Fiction in the Novel», in *The Practice of Writing*, London, Penguin Books, 1997.
- LOPES, Óscar
1987 «Aquilino Ribeiro», in *Entre Fialho e Nemésio — I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MADÉLÉNAT, Daniel
1984 *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MALCOLM, Janet
1994 *The Silent Woman*; ed. ut.: *A Mulher Calada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- MATOS, A. Campos
1988 (org. e coord.) *Dicionário de Eça de Queirós*; ed. ut.: 2.ª ed., revista e aumentada, Lisboa, Caminho, 1993.
- MAUROIS, André
1928 *Aspects de la biographie*; ed. ut.: 5.ª ed., Paris, Au Sens Pareil.
- MORÃO, Paula
2004 «O Livro de memórias de Teixeira de Pascoaes: primeiras notas de leitura», in *Revista da Faculdade de Letras*, série II, vol. 21, Porto.
- MOREAU DE TOURS, G.
1859 *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Masson.
- NOVARR, David
1986 *The Lines of Life. Theories of Biography 1880-1970*, Indiana, Purdue University Press, 2000.
- OATES, Stephen B.
1986 *Prologue to Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.
- OLIVEIRA, Maria Antónia
2003 «Biografia e ficção», in *Revista de Comunicação e Linguagens. Ficções*, n.º 32, Lisboa.
2004 «La pulsión biográfica», in *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 7, Barcelona.
- PARK, Catherine N.
2002 *Biography. Writing Lives*, New York and London, Routledge.
- PETERS, Catherine
1995 «Secondary Lives: Biography in Context», in John Batchelor, ed., *The Art of Literary Biography*; ed. ut.: Oxford, Clarendon Press, 2000.

- PLÁCIDO, Ana Augusta
1863 *Luz Coada por Ferros*; ed. ut: 2.^a ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
- PROUST, Marcel
1954 *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio.
- PUECH, Jean-Benoît
1985 «Du vivant de l'auteur», in «Le biographique», in *Poétique*, n.º 63, Paris.
- QUEIRÓS, Eça de
1890 *Uma Campanha Alegre*, vol. I; ed. ut.: Porto, Lello & Irmão, 1969.
1983 *Correspondência*, vol. II, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Aquilino
1974 *Um Escritor Confessa-se*; ed. ut.: edição revista e aumentada, Lisboa, Bertrand, 2008.
- ROCHA, Clara
1992 *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- ROLLYNSON, Carl
2005 *A Higher Form of Canibalism? Adventures in the Arts and Politics of Biography*, Chicago, Ivan R. Dee.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de
1999 *O Essencial sobre Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHORER, Mark
1962 «The Burdens of Biography», in Stephen B. Oates, ed., *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.
- SCHLAEGER, Jürgen
1995 «Cult as Culture», in John Batchelor, ed., *The Art of Literary Biography*; ed. ut.: Oxford, Clarendon Press, 2000.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e
1967 *Teoria da Literatura*; ed. ut.: 6.^a ed., revista, Coimbra, Almedina, 1984.
- STANNARD, Martin
1996 «The Necrophiliac Art?», in Dale Salwak, ed., *The Literary Biography. Problems and Solutions*, London, Macmillan Press.
- STRACHEY, Lytton
1918 *Eminent Victorians*; ed. ut.: London, Penguin Books, 1986.
- SCHWOB, Marcel
1896 *Vies Imaginaires*; ed. ut.: Paris, Flammarion, 2004.
- TELES, Manuel Tavares
2007 *Os Manuscritos Gertrudes. Uma Portuense Apaixonada por Camilo*, Lisboa, Guerra e Paz.
- TOMACHEVSKY, BORIS
1923 «Literature and Biography», in Ladislav Matejka e Krystna Pomorska, Dalkey, eds., *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, Archive Press, 2002.
- UGLOW, JENNY
1993 *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories*, London, Faber.
- VALENTE, VASCO PULIDO
2001 *Glória. Biografia de J. C. Vieira de Castro*; ed. ut.: 2.^a ed., Lisboa, Gótica, 2001.
- WALTER, JAMES
2002 «'The Solace of Doubt'», in Peter France e William St. Clair, eds., *Mapping Lives. The Uses of Biography*; ed. ut.: Oxford University Press, 2004.
- WATT, Ian
1957 *The Rise of The Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001.

WILDE, Oscar

1889 *The Decay of Lying*; ed. ut.: *O Declínio da Mentira*, Lisboa, Vega, 1991.

WOOLF, Virginia

1927 «The New Biography»; ed. ut.: *Collected Essays*, vol. iv, London, Hogarth Press, 1966.

1928 *Orlando. A Biography*; ed. ut.: *Orlando*, tradução de Cecília Meireles, Lisboa, Livros do Brasil, s. d.

1939? «The Art of Biography»; ed. ut.: *Collected Essays*, vol. iv, London, Hogarth Press, 1966.

1953 *A Writer's Diary*; ed. ut.: *Journal d'un écrivain*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

ICONOGRAFIA CAMILIANA

PINHEIRO, Rafael Bordalo

1870 *O Calcanhar d'Aquiles*, Álbum de Caricaturas; ed. ut.: Frenesim, Lisboa, 2005 [conforme a 1.^a edição].

<<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/54815/?offset=#page=5&viewer=picture&o=info&n=0&q=>>.

SANHUDO, Sebastião

1879 *Galeria do Sorvete*, n.º 6, Porto.

<<https://purl.pt/30416/1/index.html#/22-23/html>>.

