

CAMILO: A MARGEM E A IMAGINAÇÃO

Lino Machado
(Letras-UFES)

OS CONTRA-MESTRES

Hoje os poetas da selecta do século dezoito
comovem-me repentinamente nesta leitura consecutiva
à de k.krolow. Neste século com a minha idade mental penetro no
[cárcere
de tomás antonio gonzaga tal como ontem *nesta obscuridade*
de camilo, o que pode ser a metáfora de reclusão ou de escrita,
no meu acesso histórico ao *amor*
de perdição, que é a permanente *marginem de um assento* — palavras
de camilo com que confirmo a minha súbita teoria
de esse romance ou algum de camilo ser o construir
de um texto de marginação ou marginália
de outro texto, documento, pre-texto ou assento.
Comove-me de hoje para o futuro essa poesia que reuniu
o discurso ideológico da língua, da escrita e da história.
Tal como simultaneamente no século dezanove e no edifício da
[biblioteca nacional eu estremeço
com os poemas philosophicos de tarrozo. Assim modifico
com deliberação o meu discurso que depois da proximidade de
[mallarmé.
se refaz comovido perante o do século dezoito.
executando e louvando a contrafacção, a contradição, os contra-mestres.

Fiama Hasse Pais Brandão¹

1. Tudo no interior do livro

Embora apareça como epígrafe deste trabalho, o poema de Fiama Hasse Pais Brandão não deve ser lido apenas como tal. Ele não esteve, é verdade, na origem de algumas idéias que terão desenvolvimento a seguir, mas os seus versos as encorajaram bastante. Daí que se peça para não se ler o poema como a abertura decorativa que apenas prenuncia o que será depois explanado (função costumeira, ainda que não única, das epígrafes), mas como um enunciado contendo certas afirmações que, sem prejuízo da sua finalidade estética, discutem algo de fundamental importância no universo narrativo de Camilo Castelo Branco. Bem se percebe como o novelista gostava de desenvolver as suas histórias a partir de algum texto anterior que ele dizia haver encontrado. Texto anterior? Nem sempre, pois às vezes se tratava não de um documento redigido, mas do relato oral de algum personagem, que serviria de suporte para a criação das novelas do próprio romancista. Em vez de *texto*,

uma designação mais genérica é necessária. *Discurso* então, já que este conceito abarca tanto a modalidade oral quanto a escrita. Discurso alheio, discurso de um outro (anônimo ou não) que é "apropriado" pelo escritor. Um outro de fato inventado por Camilo Castelo Branco, detalhe que alarga o âmbito da matéria ficcional precisamente porque o autor aparenta ser ela a transcrição ou o reaproveitamento de um relato prévio (o qual é, na realidade, fictício).

Diversas vezes Camilo simula que leu ou ouviu, de uma outra pessoa, a narrativa que ele mesmo escreve para nós, leitores. Mas tal pessoa é, insistamos, um personagem do escritor, e este, quase sempre, apenas finge dela depender para a redação do seu texto. O autêntico autor desse processo se põe assim na posição de um leitor primeiro, de início "subalterno" ao que alguém lhe tivesse a declarar. Todavia, é evidente que não existe, no plano da invenção romanesca, tal dependência, por duas razões principais: ou, como se frisou acima, Camilo imaginou o personagem que, por um ou outro meio, lhe revelará a história a ser recontada (o que é já o caso de *Anátema*); ou, se o escritor verdadeiramente partiu de informações que preexistiam à confecção do seu relato, ao redigi-lo acrescentou-lhe tamanha dose de invenção romanesca que as informações iniciais se mostram paupérrimas perante o resultado que o prosador afinal obteve (caso de *Amor de perdição*, por exemplo). Um terceiro aspecto deve ainda ser invocado para ressaltar o domínio absoluto do escritor sobre a sua produção: as constantes digressões do narrador que aparecem nos livros de Camilo (aliás, uma das características mais definidoras da obra que nos deixou). Vê-se assim que o romancista embaralha, em seus textos, não só os conceitos de *autor* e *narrador* (pois em diversas oportunidades o primeiro se projeta no segundo), como também confunde esses dois conceitos com o de *personagem* (uma vez que o novelista constantemente se apresenta como um indivíduo que recolhe, da boca ou do manuscrito de um outro, a sua matéria-prima). Nada nos parece menos camiliano do que aquela espécie de narrador que se coloque numa posição de total e imperturbável onisciência, distante tanto das peripécias que, de modo impessoal, narra, quanto dos leitores aos quais ele as destina. (Também os que lêem são, vez por outra, camilianamente "convocados" ao relato.)

Autor, narrador, personagem: o esquema mostra-se incompleto, em se tratando de Camilo Castelo Branco. Quando nada, mais dois conceitos são necessários para caracterizá-lo. O primeiro já foi referido: na ficção dos seus volumes, Camilo é, em muitas ocasiões, o primeiro *leitor* (ou *ouvinte*) da matéria discursiva que irá compor esta ou aquela obra. (Note-se o quanto as categorias de *personagem* e *leitor* aqui se confundem.) Como leitor (ou personagem-leitor), ele se tornará então o *editor* (também fictício) que, com maior ou menor liberdade, organizará para nós, os autênticos leitores, a narrativa dos acontecimentos já relatados por um discurso alheio. Ressalte-se agora como as *cinco* noções se baralham, desde a projeção inicial do autor no estatuto do narrador, que se mostra como um personagem às voltas com o texto (ou o enunciado oral) de um outro, etc. É interessante perceber que o processo se manifesta a partir de dois aspectos que, ao menos na aparência, são contraditórios. Por um lado, observamos um autor que, em tantas oportunidades, finge que *não inventou integralmente* o que será contado em seus romances. Notamos com facilidade, por outro lado, que tal autor *invade com não pouca freqüência* as páginas dos livros que escreve, seja pela utilização de experiências da sua própria biografia, seja pelas constantes digressões que ele aprecia disseminar pela narrativa. Entretanto, desde que não esqueçamos que o primeiro aspecto é um efeito ficcional (com Camilo sendo o autêntico senhor do seu universo, sem prejuízo de eventuais aproveitamentos de textos alheios), desde que tenhamos isso sempre em mente, compreenderemos que não existe contradição séria entre alguém *simular-se* o receptor de algo que outra pessoa lhe revelou e, ao mesmo tempo, *projetar-se* de modo tão insistente em seus livros. Pois, em Camilo Castelo Branco, *ficção* (simulação) e *subjetividade* (projeção autoral) se encontram indissolúvelmente

misturadas -- e a tal ponto que até chegamos a especular: não foi por saber que não poderia mais, de olhos bem abertos, mergulhar na fantasia romanesca dos seus livros que Camilo se matou em 1890? A cegueira dificultaria não só um ofício que era o seu ganha-pão, como também (ou sobretudo) o exercício por escrito de uma imaginação sem a qual não suportaria viver. Não se conformando com a perspectiva da *morte da ficção* (não mais escrever), Camilo teria optado pela *morte do sujeito* (um tiro de pistola), descartando assim, infelizmente, a possibilidade de que ele pudesse vir a desempenhar o papel do Homero português.²

Suposições, por certo. Abandonando-se por algo mais sólido, vejamos como as características da narrativa do escritor nos fazem pensar nas associações semânticas que os termos *romance* e *romântico* adquiriram, até que chegassem aos nossos dias.

Romance, como salientam os filólogos, origina-se do advérbio latino *romanice*, que se substantivou. No português antigo significava "língua vulgar", mas, já em tal estágio do idioma, ganhou também o sentido de "narrativa", pelo fato de haver, na Idade Média, vários relatos, em verso ou em prosa, escritos em *romance*, ou seja, em língua vulgar. Só muito mais tarde é que o termo iria tomar a acepção moderna de "narrativa de considerável extensão, feita em prosa", que ficou consagrada para uma determinada forma literária (aquela que nos parece a mais "impura" ou a mais "elástica" dentre as que já existiram, em que pese o risco de afirmações desta espécie). No que concerne a *romântico* e também a *romantismo*, tais termos se formaram e fixaram as suas significações definitivas através de passagens pelo francês e pelo inglês, vindo a designar o vibrante estilo de época de parte do século XIX ao qual pertenceu Camilo, ainda que de maneira não ortodoxa. *Romântico* tornou-se sinônimo de "fantasioso, extravagante, poético, sentimental, subjetivo", e, sobretudo com estas duas últimas acepções, transformou-se tanto em conceito de periodização estilística quanto em moeda comum da linguagem cotidiana.

Ora, os sentidos de *romance* e de *romântico* se entrelaçam na obra de Camilo. O que mais conta do escritor (a prosa narrativa) revela a confluência das duas linhas semânticas que discutimos: ficção em prosa e expressão da subjetividade, narração e romantismo. Nada impediria que Camilo fosse um artista romântico que, sem qualquer prejuízo em sê-lo, não se imiscuisse tanto no desenrolar dos seus textos. Nada, a não ser talvez o próprio temperamento do romancista, de tamanha auto-suficiência *autoral* que esta o levava, em um número significativo de vezes, a desbordar dos quadros daquele mesmo romantismo de que ele participava. Pois o que seria uma escola literária para conter, de modo integral, a obra imensa de um homem como Camilo? E aqui não se trata apenas de discutir uma questão de "gênio" (o qual, sabe-se bem, nem sempre cabe nas limitações do complexo estilístico que lhe é contemporâneo), mas do caráter *monumental* com que a produção de Camilo Castelo Branco se apresenta ao espanto dos seus leitores (o que, todavia, pressupõe o talento), ainda que vários deles, com razão, possam pensar que boa parte de tal produção envelheceu bastante, por ter sido demasiado destinada ao gosto do público oitocentista que a consumia. Aqui nos deparamos com uma contradição (uma entre muitas) do legado camiliano: a de uma obra que nos surpreende em relação a certos aspectos do romantismo de que se nutre e, ao mesmo tempo, nos mostra o quanto tal romantismo, por ser em excesso o da expectativa do seu público, terminou por comprometê-la. É notório que as produções do passado quase sempre exigem, dos leitores que lhes são posteriores, um considerável ajustamento mental para um conglomerado de referências e, sobretudo, modos de sentir que já não são exatamente os mesmos quando da recepção futura de tais obras. Contudo, mesmo que se considere tal fato, é preciso muita paciência diante do sentimentalismo derramado de certas páginas de Camilo, a idealização não muito convincente de alguns de seus momentos, o moralismo que, às vezes, nelas se chega a detectar, a bondade total e a

total maldade de determinados personagens seus (maniqueísmo simplificador), bem como a arrumação folhetinesca de não poucas novelas.

Entretanto, devemos também ser justos e assinalar que cada um dos itens negativos acima tem, no espólio literário de Camilo, a sua positiva compensação. Assim, o que há de sentimentalização, idealismo e moralismo superficiais são contrabalançados por um senso de humor e uma visão cínica em que o novelista se revela mestre. Ironia, galhofa, sátira, sarcasmo, eis um conjunto de atitudes que os leitores se acostumam a encontrar bem exploradas na obra camiliana. Quanto ao maniqueísmo que na mesma se nota, ele é, aqui e ali, desmentido por alguns personagens do escritor. É o caso talvez do turbulento protagonista de **Amor de perdição**: um amante sensível e um assassino convivendo na mesma pessoa (embora nos pareça que o autor pudesse explorar melhor, desenvolvendo-o com mais profundidade, o dualismo de caráter de Simão Botelho). Por fim, no que se refere ao lado folhetinesco de suas criações, é fácil observar que Camilo conseguiu libertar-se de muitos dos seus vícios, chegando ao domínio de um tipo mais sóbrio de narrativa. Com efeito, entre o **Anátema** de 1851 e **A brasileira de Prazins** de 1882 houve um longo caminho percorrido — de fato, no sentido mais válido do termo, uma evolução.

O parágrafo anterior ainda nos leva a discutir o seguinte: se exceptuarmos a superação do aspecto folhetinesco, veremos, pela oscilação de Camilo entre os itens supramencionados (sentimentalismo ou ironia, etc.), como ele nos surge contraditório em sua obra, detalhe, aliás, dos mais notáveis no escritor, tanto que, por vezes, o percebemos com facilidade ao percorrer um único dos seus livros. A despeito, porém, da presença de fatores opostos nas páginas do autor de **Coração, cabeça e estômago** (livro em que, apesar do título tripartite, se divisa na realidade um *dualismo* entre, de um lado, os elementos nobres do coração e da cabeça, e, do outro, a instância pouco enobrecedora do estômago), não nos parece que Camilo Castelo Branco tenha tido uma mentalidade a que poderíamos, com propriedade, chamar de dialética. Nele não observamos, de modo significativo, aquela síntese de elementos opostos que é o lugar-comum dos processos dialéticos, nenhuma superação relevante dos conflitos de que os seus escritos se alimentam chamando a atenção do leitor. (Em **Amor de salvação** o que busca ser uma tentativa de resolver contradições não nos soa muito convincente, destacando-se, antes, o que, neste romance, *contrasta* com a intensidade dos sentimentos retratados em **Amor de perdição**, não se precisando apontar a antítese gritante entre os títulos dos dois volumes.) Notamos, todavia, que é possível detectar um certo *dialogismo* em textos do romancista de **O bem e o mal**. Sim, trata-se do famoso conceito de Mikhail Bakhtin, e, como faremos uma abordagem do nosso autor português influenciados pelas idéias do grande teórico russo, devemos assinalar que este último, tal como Camilo não mostrou aptidões maiores para a visão dialética da realidade, tampouco apreciava o modo dialético de discutir as coisas. Dialogismo (multiplicidade em vários níveis da narrativa), sim; dialética (superação da multiplicidade), não: eis um esquema que, apesar do seu aspecto simplificador, resume o pensamento de Bakhtin a respeito do assunto.³

Mas em que Camilo é dialógico?

Certamente ele não o é numa das dimensões mais importantes do conceito: aquela que se refere à proliferação de pontos de vista divergentes, encarnados por vários personagens, numa mesma narrativa. (Entenda-se que não se fala aqui de simples conflitos entre os participantes da intriga, mas do desenvolvimento, até às últimas consequências, da singularidade "ideológica" de cada um deles, sem que exista uma instância valorativa central que venha a subordiná-los.) O exemplo célebre de utilização de uma tal possibilidade literária é Dostoiévski, intensamente analisado por Bakhtin, a quem se deve, aliás, o

essencial da celebridade dialógica do romancista russo.⁴ Dostoiévski teria levado o dialogismo à organização *polifônica* dos seus romances, da qual Camilo se mostra bem distante. Este último, porém, é dialógico em outros planos da narrativa: na simulação de que escrevia a partir das palavras de um discurso alheio (o que pressupõe um certo diálogo entre diferentes emissores); na insistência em interromper o relato com digressões (que assumem, por vezes, um caráter de *metalinguagem*, quanto o narrador dialoga com a própria matéria do relato); nas interpelações, ainda necessariamente metalingüísticas, feitas ao leitor (que podem ocorrer em um número razoável de vezes ou, ao contrário, ser escassas, dependendo de cada livro, embora pareça haver uma tendência para a diminuição delas com o avançar da obra narrativa completa do escritor); no relacionamento de Camilo com a chamada *série literária*, tanto no que se refere ao passado (reverência a certos autores clássicos, citados com admiração), quanto no que diz respeito a um presente em cujo seio o romantismo se esgotava perante o realismo que já surgia em vida do artista.

Relacionada a dois itens da listagem acima (a simulação de um discurso alheio e o estilo digressivo), existe ainda uma outra prática do romancista com tonalidade dialógica: o número razoável de notas de pé-de-página que se vêem em seus livros. Como se o texto principal não fosse suficiente para Camilo explicar as opiniões que tem a propósito de algum detalhe da intriga, ele necessita lançar mão de notas para mais algumas afirmações ou esclarecimentos, às vezes longos, acerca do assunto. O seu primeiro relato importante, o *Anátema*, apresenta já, desde o capítulo III, alguns pés-de-página, sendo que a nota do capítulo VIII é bastante curiosa. Trata-se da mininarrativa de um episódio cômico em que Camilo se viu envolvido em 1843, nos subúrbios de Vila Real. Ela nada acrescenta à complicada seqüência de ações do folhetinesco *Anátema*, servindo apenas para mostrar até que ponto Camilo gostava de, aqui e ali, *fazer-se representar* nos livros que escrevia.

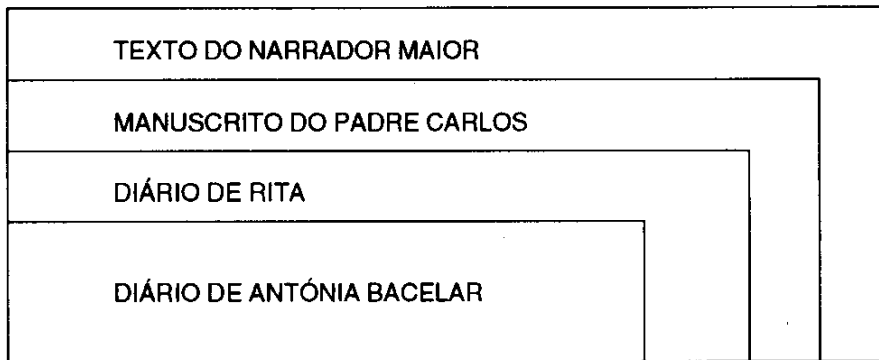
Mas vejamos agora alguns exemplos concretos do dialogismo apontado em nosso autor.

Ainda no *Anátema*, podemos destacar os vários textos que compoem este romance. Salvo erro, são quatro as espécies de documentos principais que entram na sua formação. O mais importante deles é, obviamente, o *texto do narrador maior*, que subordina todo o desenrolar narrativo, estando baseado, contudo, no *manuscrito do padre Carlos da Silva*. Tal manuscrito conteria o fundamental da história que aparece recontada no *Anátema* que lemos, e, a não ser por uma oportunidade ou outra, não temos acesso direto às suas palavras.

O texto do padre Carlos traria, por sua vez, o *diário de Rita*, que narra a sedução da sua amiga Antónia Bacelar pelo fidalgo Cristóvão da Veiga. Dos amores destes últimos nasceu o futuro padre, filho bastardo que jamais veio a perdoar o seu pai, e cuja vingança é o principal ingrediente do romance.

Por seu lado, o diário de Rita contém as cartas e as anotações (ou um outro diário) da infeliz Antónia Bacelar, com mais pormenores da sedução e do posterior abandono de que foi vítima. Aliás, deve-se sublinhar que, ao contrário do pouco citado texto do padre Carlos, várias vezes as palavras escritas por Antónia e por Rita nos são diretamente apresentadas.

O esquema seguinte deve ajudar a tornar mais claro o que afirmamos:



Evidente que, no romance, o fato de um texto encerrar outro não nos é revelado com o esquematismo que o diagrama acima apresenta. A trama do *Anátema* não é assim tão "geométrica" (nem necessitava sê-lo, aliás), e tem apenas intenções didáticas a nossa arrumação visual dos diversos discursos que no relato aparecem.

Óbvio também que tal diálogo de textos seja puramente ficcional. Camilo imaginou tudo: os personagens que escrevem e ainda o que eles escrevem. Outras manifestações do dialogismo que se nota em obras posteriores do escritor já são perceptíveis no *Anátema*. São várias as interrupções do narrador ao longo do livro, muitas delas com evidentes propósitos humorísticos (humor que, de resto, se apresenta logo em títulos de capítulos da narrativa, como no seu primeiríssimo, que reza: "No qual se prova que o autor não tem jeito para escrever romances").

O "desajeitado" romancista chega ao ponto de conversar com o leitor nas páginas do próprio livro:

Vamos fechar este capítulo.
 — *Com que lance dramático?* —
pergunta o leitor.
 — *Nenhum!* — *respondo eu.*
E vai ele replica:
 — *Por que não inventaste um encapota-*
tado, que viesse perturbar este festim,
como o Mane Tacel Phares de Baltasar?
 — *Era uma invenção lorpa* — *respondo eu.*
 — *Pois não houve mais nada!?* — *torna*
o importuno. (A-OCI, cap. I, pp. 15-16)

O caráter metalingüístico do trecho acima de igual modo se evidencia em ulteriores passagens do romance, como, aliás, em diversos romances posteriores de Camilo. Também a referência a obra de outro autor, que ali se vê, será algo costumeiro na produção do nosso escritor. Tal referência revela muitas vezes o que ele pensa deste ou daquele elemento da *série literária* (o sistema dos textos que antecederam Camilo Castelo Branco, bem como dos que lhe foram contemporâneos).

Mais um típico traço camiliano que, de imediato, descobrimos no *Anátema*: romantismo intenso e ironia em relação a esse mesmo romantismo. Sirva como exemplo o final do longo capítulo XIX. Após haver conduzido as ações e os diálogos com a mais sobrecarre-

gada dicção romântica, o narrador finda o referido capítulo com as seguintes palavras: "O leitor talvez se interesse tanto como o João da Benta nos românticos acontecimentos desta peregrina história..." (A-OC I, cap.XIX, p. 206). Advirta-se que o título do trecho era já "Grande maçada": de saída, o narrador ironizava o que romanticamente contaria a seguir.

Numerosos outros títulos de capítulos do **Anátema** chamam a nossa atenção. O do XVII é notável: "O editor destas cousas dá a sua palavra de romancista em como a história do padre Carlos da Silva não será interrompida". Aí estão: o escritor se representando como *editor*; a contradição, que supomos proposital, entre as noções de *editor* e de *romancista* (dois conceitos que se negam entre si); a ambigüidade da expressão "palavra de romancista" (palavra de ficcionista, ou seja, inventor de mentiras?); a inverdade que o título de fato contém, pois, nesse mesmo episódio, o narrador reconhecerá que não conseguiu cumprir o seu juramento: "divagações me fizeram quebrar a palavra de romancista, que, de tão boa fé, vos dei, honrados leitores, no argumento do capítulo" (A-OC I, cap. XVII, p. 151).

Irrupção do humor camiliano, ao qual o autor ficou devendo muitas das suas melhores páginas. Humor que, como vemos, tanto vem atingir as convenções de um gênero literário, quanto o próprio movimento artístico de que Camilo, à sua maneira, participou. Daí que, pela sua última característica, o escritor possa ser considerado, junto com Almeida Garrett, como um romântico heterodoxo, como o propôs Cleonice Berardinelli.⁵

Os **Mistérios de Lisboa** (livro cujo título, de resto, dialoga com **Os mistérios de Paris** de Eugène Sue) também se escrevem a partir de um manuscrito imaginário: o de Pedro da Silva, supostamente enviado ao escritor pelo seu "cordial amigo F" (ML-OC I, "Prevenções", p. 303). *F de falso?* Não, nada de especulações fáceis. Importante é destacar frases como esta do prefácio da obra: "Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado" (ML-OC I, "Prevenções", p. 298), cuja ambigüidade prenuncia a famosa afirmação de Alves Redol de que o seu livro **Gaiibéus** seria um romance sem pretensão de ficar na literatura como obra de arte, preferindo, antes, ser tido como um documentário fixado no Ribatejo.

O **Livro negro do padre Dinis**, escrito em continuação aos **Mistérios de Lisboa**, também continua a tradição que estes herdaram do **Anátema** e legaram à narrativa de **A filha do arcediogo**, imediata antecessora do **Livro negro**: a garantia, dada pelo autor, de que o seu romance se baseia em acontecimentos verídicos, ou seja, numa história preexistente. No caso de **A filha do arcediogo**, tal história lhe foi oralmente revelada. Este romance, aliás, tem um capítulo que vale a pena ressaltar. É o XIX: "O noivado/Drama em um acto", que é, de fato, escrito como um texto teatral, com todas as marcações cênicas que tal gênero exige. James Joyce, que redigiu a décima quinta parte do seu **Ulysses** ("Circe") como se ela fosse uma obra dramática, não tentou ser tão escrupuloso quanto Camilo em sua imitação do gênero. O escritor português intertextualizou, pode-se dizer, a totalidade das convenções básicas de um espetáculo cênico.

Outras realizações literárias de Camilo seguem mantendo a ficção de tomarem como ponto de partida relatos (orais ou escritos) anteriores. Destacamos: **Coração, cabeça e estômago**, **Amor de salvação**, **Vinte horas de liteira**, **A brasileira de Prazins...** O **Amor de perdição** seria mesmo redigido com material colhido em informações verídicas, relacionadas com a trágica história de Simão Botelho Castelo Branco, tio de Camilo, que este conhecera por escutá-la no seio da sua família. Ocorre que o escritor romanceou tanto as desventuras do seu tio, que o transformou, na verdade, numa das mais famosas criações ficcionais do romantismo português: um protagonista daquele amor-paixão que só parece satisfazer-se com a morte dos seus heróis.

Eis o momento de perguntar: por que o autor de *A queda dum anjo* insistiu tanto na utilização dos recursos dialógicos que estamos discutindo? Sobretudo: por que Camilo perseverou em simular que alguém escrevera ou lhe contara esta ou aquela história que ele viria a redigir?

Tentemos alguma resposta.

2. Eu, o vosso escritor

Que o criador do **Eusébio Macário** tenha fingido editar ou reescrever relatos alheios para tornar *verossímeis* tramas que ele mesmo inventava, é uma suposição que, embora correta, não nos parece suficiente para explicar a sua insistência em lançar mão de tal artifício. Quando um autor reincide no uso de algum procedimento, é porque talvez exista uma razão forte para a sua atitude, tão merecedora de análise quanto qualquer outra peculiaridade dos volumes que nos deixou.

Além da busca da verossimilhança, uma segunda motivação deve ter havido para tal comportamento do novelista. Acreditamos que ela seja a seguinte: Camilo quis representar-se em muitos dos seus livros, e não como um simples personagem entre tantos (os outros que ele imaginava para que, não poucas vezes, lhe "revelassem" o que narraria); mais do que isso, desejou Camilo representar-se como um homem de letras, ou seja, não lhe era o bastante saber que o seu nome figuraria no exterior dos textos que escrevesse; ele ambicionava também aparecer no interior dos mesmos como uma figura peculiar, um personagem especial: ele mesmo como criador. Não a espécie de criador que se ausenta do universo criado, como o narrador onisciente que desaparece por completo, para dar lugar aos movimentos da terceira pessoa (ele fez isso, ela disse aquilo, etc.); ao contrário, Camilo apreciava poder "passear" por algumas das páginas dos seus romances, para projetar nelas um *eu* que, mais do que o apenas biográfico, era o da atividade literária, o *sujeito da escrita*. Chamando tantas vezes a atenção para si, Camilo obriga que nós, leitores, o imaginemos sempre como o escritor às voltas com a arrumação dos seus textos: o eterno homem de letras. E para figurar-se como tal não se tornava muito conveniente fingir que conduzia a sua história baseado no relato de um *outro* homem (ou, mais raramente, de uma mulher)? Assim, não passava a ser mais fácil retratar a *si mesmo* como uma *pessoa que escrevia*? Desse modo, o criador aproveitava-se das suas criaturas para exibir-se, ainda que sob a pele de um "coletor" de relatos alheios, no mesmo mundo que elas freqüentavam. Quanto a nós, só nos resta aceitar a peculiar presença de Camilo quando abordamos tal mundo através do ato da leitura. O escritor se impõe à nossa consideração não apenas por haver redigido livros, como é comum na recepção da literatura; damos-lhe atenção também porque, com o artifício em exame, ele soube transformar a sua pessoa numa ficção entre as ficções que concebeu. De tal modo que, no conjunto da obra, Camilo Castelo Branco nos surge tão "irrecusável" quanto Simão Botelho, o tio que ele romantizou. *A ficção* serviu para a promoção de uma especial *subjetividade*.

Se a hipótese apresentada acima é correta, então podemos afirmar que, *no essencial*, Camilo permaneceu ligado a um aspecto muito importante da arte romântica: a manifestação da primeira pessoa do singular, o *eu* de tantas realizações do romantismo. Em teoria literária, aquilo que, a partir do lingüista Roman Jakobson, ficou conhecido como a *função emotiva* da prática discursiva -- e vemos assim que, mesmo no campo da prosa romanesca, Camilo não desmente uma das características que são consideradas das mais persistentes

na literatura portuguesa: a expressão da subjectividade. (Que um dos seus romancistas que teve maior comunicação com o público reincida em tal particularidade, mais apropriada à poesia lírica, não deve ser um mero acaso.)

Pelo seu lastro romântico, a obra do autor de **A mulher fatal** não pronuncia, a nosso ver, aquilo que, de modo generalizado, se conheceu até há pouco como a modernidade (referida aqui como um período já passado, por causa, naturalmente, da irrupção do pós-moderno, o qual, todavia, talvez não se tenha distinguido tanto assim daquilo que pretende superar). Ora, na modernidade, pelo menos em suas versões mais extremadas, *valorizou-se mais a escrita do que o escritor*. Mesmo quando a questão do sujeito foi importante (o que ocorreu com frequência), ela o foi no sentido de colocá-lo em causa, mostrá-lo cindido, quando não uma máscara ocultando profundas incoerências. Não é fortuito que o maior poeta moderno português (cuja obra cada vez mais se impõe como também uma das maiores do modernismo internacional) tenha desenvolvido o processo da heteronímia, que resultou na multiplicação dos sujeitos poéticos, ou seja, na sua relativização enquanto expressão de uma personalidade una (Caeiro, Campos e Reis não são redutíveis a um único sujeito, por mais que apresentem traços de um homem que perambulava de fato pelas ruas de Lisboa). No que se refere ao nosso romancista, ele podia revelar-se como uma subjectividade contraditória (pelo menos tal como ela nos surge nos seus livros), mas não cindida a ponto de anunciar o que aconteceria com a expressão do indivíduo na cultura do modernismo.

A sentimentalização, o moralismo, as certezas maniqueístas que, ocorrendo aqui e ali na obra de Camilo Castelo Branco, correspondiam à imagem de uma determinada espécie de homem, vieram a servir de alvos para a arte e o pensamento do nosso tempo (ou do tempo que, até há pouco, foi o nosso, o da promoção do moderno). Aliás, tais aspectos, que apontamos na obra do escritor, já vinham sendo questionados, no século XIX, por autores do próprio romantismo, e Camilo mesmo, naquilo que tem de irônico, humorístico, cínico ou sarcástico, acaba por escapar, em parte, de tal quadro. Homem de contradições, sem dúvida.

3. Alguns exemplos

Citemos algumas passagens da "promoção" que Camilo faz de si como escritor.

Esta é a ordem do mundo, leitores! Cinjamos os rins de cilício, cubramo-nos de saco, e baixemos a cabeça ao mundo conveniente, qual ele é, porque o método é uma necessidade prima, até no romance.

Valha-nos o calmante de pergaminho, porque o leitor deve saber que as filosofias são todas do copista. (A-OC I, cap. VII, p. 56. O destaque é nosso.)

*A crítica é diabólica. Se me contestassem por inverossímil o advérbio **vagabrosamente**, que aduzi à descida do cavaleiro, em tão apressada comissão,*

iria eu à Câmara Municipal de Vila Real extrair actas comprovativas da péssima estrada que Veiga descia, para justificá-lo da sua fleuma, ou do meu contra-senso. (A-OC I, cap. XIV, p. 111)

Leitores e críticos, as duas instâncias de recepção que asseguram a perenidade de uma obra literária, confrontados ao "copista" que, de fato, está criando a sua. (Note-se que, no segundo trecho selecionado do **Anátema**, a questão da verossimilhança não passa de pretexto, retoricamente preparado, para Camilo exibir-se como autor.)

Leitores! Se há verdade sobre a terra, é o romance, que eu tenho a honra de oferecer às vossas horas de desenfado.

Se sois como eu, em cousas de romances (que no resto, Deus vos livre, a vós, ou Deus me livre a mim), gostareis de povoar a imaginação de cenas, que se viram, que se realizaram, e deixaram de si vestígios, que fazem chorar, e fazem rir. Esta dualidade, que caracteriza todas as cousas deste globo, onde somos inquilinos por mercê de Deus, é de per si um infalível sintoma de que o meu romance é o único verdadeiro. (FA-OC I, p. 939)

Quereis um romance: não quereis uma elegia. É preciso dar-vos um romance: uma biografia, uma história em capítulos; um enredo interessante de peripécias. (LNPD-OC I, p. 1191)

Do **Amor de perdição** destacamos o parágrafo que finda a narrativa:

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro. (AP, "Conclusão", p. 176. O destaque é nosso.)

O autor do livro, entretanto, já se elogiara, de modo indireto, umas quarenta e poucas páginas antes, ao imaginar um personagem respondendo o seguinte ao inimigo da sua família, no **Amor de perdição**:

Não sei de que século data a nobreza do senhor Tadeu de Albuquerque, mas do brasão de D. Rita Teresa Margarida Preciosa Caldeirão Castelo Branco posso dar-lhe informações sobre as páginas das mais verídicas e ilustres genealogias do Reino. (AP, cap. XIV, pp. 131-132)

Em **Coração, cabeça e estômago**, o ilustre descendente de D. Rita fala de suas notas a páginas alheias:

Os manuscritos de Silvestre careciam de serem adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. (...) Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos. (CCE, "Preâmbulo", p. 5)

Aliás, este romance traz uma nota interessantíssima a respeito de certos personagens:

(1) Esta D. Margarida e outros personagens mencionados em seguida pode o leitor conhecê-los em diferentes romances do editor. (CCE, Segunda parte, p. 112)

Autopromoção, não há dúvida...

Vários outros textos poderiam ser citados como exemplos da tendência camiliana em chamar a atenção sobre si como escritor. Basta-nos, por isso, apontar apenas mais uma ocorrência do fato, encontrada nas páginas de **A brasileira de Prazins**.

— Não vou tão longe — respondi com a modéstia genial dos escritores que imortalizam. — A brasileira de Prazins não pode contar com o seu imortalizador em mim, nem me parece bastante fecundo o assunto. Sei que temos um namoro de uma menina com um estudante, o estudante morre e a menina casa com um sujeito que tem quinze quintas. Se não há mais do que isto... (BP, "Introdução", p. 31. O desta que é nosso)

Óbvio que houve mais do que o referido: a realização do próprio romance. E foi somente a figura da "brasileira" que, junto com os outros personagens comuns, nele se imortalizou?

Com tantas aparições nas suas próprias páginas, Camilo Castelo Branco não se consagrou somente como um homem que escreveu um número enorme de livros. Quem já conhecer apenas uma parte da obra dele pode, sem medo de exagero ou impropriedade, afirmar: eis aqui um autêntico homem-livro.

4. Palavras finais

Para terminar o presente estudo, voltemos ao denso poema de Fiamma Hasse Pais Brandão que o antecede.

Uma composição lírico-conceitual, diríamos, dado o seu caráter de dialogismo entre dois domínios geralmente equidistantes um do outro. Um texto que traz as marcas da subjetividade da autora e, ao mesmo tempo, teoriza sobre um aspecto fundamental da obra de Camilo Castelo Branco.

Talvez mesmo algo conceptista (pelo seu caráter de engenhosidade ou "agudeza" na aproximação de escritores dos três últimos séculos), para não falar na sua dimensão culta (devido à utilização de informações que pressupõem, para serem entendidas pelo leitor, algum conhecimento da tradição literária), o poema não se esgota na sua realização estética, parecendo-nos bem relevante o que os seus versos afirmam da arte de Camilo. Verdade que não só ao romancista eles se referem, mas é à obra deste que são dedicadas as mais sérias considerações do texto.

Margem de um assento é mesmo como diversos relatos de Camilo se apresentam à leitura. Ou seja, eles fingem ter como *base* (assento) um discurso anterior, como se fossem *anotações à margem* das palavras de um outro que não o próprio romancista. Daí que Fiamma fale em "texto de marginação ou marginália / de outro texto, documento, pre-texto ou assento". Os *apontamentos* (outra acepção de assento) que Camilo tomaria "emprestados" de algum personagem serviriam ao romancista para a redação das suas próprias notas, a sua marginália.

Só duas observações temos a fazer às palavras de Fiamma. E ambas, na verdade, já se encontram presentes neste trabalho.

A primeira é a seguinte: como nem sempre o relato que Camilo simula ser o ponto de partida desta ou daquela história, foi achado em forma de manuscrito, preferimos, em substituição a *texto* e semelhantes, enfatizar o uso do termo *discurso*, válido tanto para os produtos da oralidade quanto para os da escrita. Em segundo lugar, nunca se deve subestimar o fato de que Camilo imagina tudo: os personagens que supostamente escreveram (ou apenas contaram) as peripécias que ele transformará em livros, as mesmas peripécias, a espécie de manuscritos em que elas apareçam, etc. Os documentos são tão ficcionais quanto as marginálias neles baseadas. Em Camilo, como em muitos escritores excessivamente envolvidos com a criação literária, tudo pode ser material para alimentar a invenção: a margem é mais um artifício para o autor exercer a imaginação em plenitude, além de tal artifício lhe conceder ainda, como vimos, a oportunidade de representar-se como um criador de ficções.

E tal não é senão um homem capaz de *contrafacções*, ou seja, de fingimentos em forma de linguagem, com direito às suas próprias *contradições* e até mesmo com a possibilidade de simular-se um *contra-mestre*, isto é, alguém que, como C. C. B., fingia-se subalterno às palavras de um outro (quando era ele quem afinal capitaneava os rumos das suas narrativas). Os termos aqui grifados foram dirigidos por Fiama aos poetas do século dezoito: cremos, contudo, que eles se aplicam bem ao nosso romancista.

Lembrete:

Por comodidade de redação, utilizamos as abreviações seguintes:

A-OC I: para **Anátema**,

ML-OC I: para **Mistérios de Lisboa**,

FA-OC I: para **A filha do arcediogo**,

LNPD-OC I: para **Livro negro do padre Dinis**,

todos integrantes do mesmo volume I das **Obras completas** de Camilo Castelo Branco, que consta na Bibliografia do presente estudo.

Outras abreviações de títulos do romancista, que também fazem parte da nossa Bibliografia:

AP: para **Amor de perdição**,

CCE: para **Coração, cabeça e estômago**, e

BP: para **A brasileira de Prazins**.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BERARDINELLI, Cleonice. Garrett e Camilo -- românticos heterodoxos? **Convergência**. Rio de Janeiro, 1: pp. 63-78, jul.-dez. 1979.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. **O texto de João Zorro**. Porto, Inova, 1974.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **A brasileira de Prazins**. Lisboa, Círculo de Leitores, 1983.
- **Amor de perdição**. Porto, Porto Editora, 1978.
- **Coração, cabeça e estômago**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.
- **Obras completas** (Vol. I). Porto, Lello & Irmão, 1982.
- **Obra seleta** (Vol. I). Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2 ed. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, s. d. (2 v.)
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

Notas:

- 1 BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. **O texto de João Zorro**. Porto, Inova, 1974, p. 231.
- 2 É verdade que, na curta "Declaração" escrita em 22 de Novembro de 1886, Camilo Castelo Branco dá como razão principal de um futuro suicídio os problemas familiares trazidos pela insânia do seu filho Jorge e pelos desatinos do seu filho Nuno, bem como a perspectiva de assistirá morte de Ana Plácido. Também é certo que, em tal "Declaração", o escritor se apresenta como um possível suicida desde os 30 anos. Contudo, parece-nos muito significativo que Camilo se tenha matado ao desiludir-se por completo, em 1890, de uma cura da sua cegueira. (Cf., do romancista, a **Obra seleta**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960, p. 131.)
- 3 Para uma discussão sobre o problema, cf., por exemplo, SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**. São Paulo, Duas Cidades, 1983, pp. 103, 125-126.
- 4 BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- 5 BERARDINELLI, Cleonice. Garrett e Camilo -- românticos heterodoxos? **Convergência**. Rio de Janeiro, 1: pp. 63-78, jul.-dez. 1979.