

Escola Superior de Educação de Castelo Branco



Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco

001.69 SAN Dod

MARIA EDUARDA BORGES DOS SANTOS

DO DIÁLOGO AO DIALOGISMO NA OBRA
DE
CAMILO CASTELO BRANCO

Dissertação de Mestrado em Literatura
Comparada, Portuguesa e Francesa apre-
sentada à Faculdade de Letras de
Coimbra

COIMBRA

1987

P R E F Á C I O

O discurso humano, qualquer que seja a forma como se manifesta, funda-se sempre na problemática da origem da palavra, da sua motivação, da sua razão de ser. A dilucidação da sua transparência é o objectivo que nos rege: mas como afirmar a clareza das palavras ordenadas de um discurso, se estas ~~se~~ es / condem sempre mais do que dizem? Como descortinar através do percurso labiríntico de um discurso a intenção do que é dito ou escrito?

O que, no entanto, com toda a certeza, vive no discurso¹ é uma voz¹. Mas que voz é esta que se manifesta no discurso poético? Será a voz do autor, voz delegada num intermediário abstracto? Será uma voz isolada ou, pelo contrário, acompanhada de tantas outras, imaginadas, inventadas, ficcionalmente fabricadas e cometidas aos narradores ou personagens narrativas que se dirigem a virtuais interlocutores, os quais, na diversidade dos tempos, se transformam em leitores reais?

De que fala esta voz? Através da efabulação de situações irreais, ou da recriação, pela ficção, do real vivido esta voz fala ao Outro do Outro, mas, sobretudo, fala de si ou consigo mesmo. [Aqui reside o nosso ponto de partida]. Quantas vezes vamos então encontrar na narrativa camiliana? Quantos discursos se entrecruzam, perecem ou sobrevivem neste emaranhado textual?

1 - Para esclarecimento destas e doutras noções teóricas de âmbito narratológico, torna-se imprescindível a consulta do recente Dicionário de Narratologia de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Coimbra, Almedina, 1987.

É sem dúvida difícil esclarecer ou concluir da individualidade, supremacia ou igualdade de vozes, mas o importante é que o problema seja levantado, e essa é a finalidade do nosso estudo. Por esse motivo nos debruçamos essencialmente sobre os comentários autorais inscritos na narrativa.

Pretendendo apresentar-se uma abordagem semiótica da novela camiliana foi necessária a definição de alguns pressupostos teóricos que corroborassem a tese de formulação do enunciado narrativo do nosso escritor. Por este motivo nos surgem nomes como os de Mikhaïl Bakhtine, Roland Barthes, Julia Kristeva ou Umberto Eco, entre outros, cujos escritos oferecem o suporte teórico desta análise. No entanto, dado o carácter árido de toda e qualquer informação teórica, pareceu-me do maior interesse fazer corresponder a cada conceito uma imagem, esta busca na rica, esclarecedora e sempre actual mitologia grega.

Sendo o objecto de análise o discurso do sujeito, cada capítulo do trabalho deverá considerar um tipo específico de enunciado. E, se os tipos de discurso abordados são essencialmente de cariz comunicacional, tentaremos demonstrar como a atitude irónica pode desempenhar segundo cada um deles uma função peculiar. Deste modo se justifica a referência à atitude irónica no final de cada capítulo e não um capítulo único a ela dedicado, dada a sua diversa formulação segundo o aspecto discursivo a que se refere.

O presente trabalho submete-se, enquanto processo, a uma dinâmica comparatística. Percebem-se, por conseguinte, a referência a escritores franceses que poderão ter influenciado Camilo Castelo Branco. Mas trata-se apenas de referências pontuais que terão como objectivo, tão só e apenas, mostrar como

Castelo Branco soube construir uma obra sui-generis sem, contudo, deixar de ter em conta o clima cultural que então vigorava e os modelos que se impunham à sua época.

Não devemos portanto esquecer que "Do Diálogo ao Dialogismo" é essencialmente uma abordagem da narrativa camiliana; o apelo feito aos textos de outros escritores apenas tem como função um melhor esclarecimento das afirmações que fomos fazendo, enquanto lemos algumas novelas de Camilo Castelo Branco.

Gostaria ainda de deixar patentes, nestas páginas, alguns agradecimentos: ao Dr. José Figueiredo Martinho, Presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco, pelas facilidades concedidas desde 1984 momento desde o qual tenho assegurado funções nesta Escola; à Ana Paula Neves pela boa vontade e zelo que sempre demonstrou relativamente ao aturado trabalho de dactilografia que esta dissertação exigiu.

Aos meus pais, ao Domingos Fernando da Cunha Santos, familiares e amigos que comigo partilharam alegrias e vicissitudes, e tanto alento me transmitiram.

Aos professores do Curso de Mestrado em Literaturas Comparadas, Sra. Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro e Sr. Professor Doutor Carlos Reis com quem adquiri profundos e imprescindíveis conhecimentos teórico-literários.

No entanto, é ao Sr. Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro que dirijo o meu profundo reconhecimento, pelo constante e rigoroso apoio científico prestado, pela crítica exigente e,

antes de mais, pelo gosto e incentivo que em mim suscitou relativamente aos estudos camilianos.

I N T R O D U Ç Ã O

"Do Diálogo ao Dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco" é uma proposta de análise da narrativa ficcional camiliana segundo a perspectiva de uma atitude intrínseca, constante e complexa do texto, o que a torna um processo — o diálogo ¹, um diálogo não de características diegéticas mas essencialmente enunciativas, estruturais, estabelecido entre três entidades: o autor, o herói e o leitor. Pretende-se verificar como esta troca de palavras e idéias instaura no universo narrativo uma enorme diversidade de vozes possuidoras de linguagens específicas, constituindo uma polifonia peculiarmente camiliana, polifonia que facultará uma relação dialógica não só intratextual — inerente às produções ficcionais do autor —, mas também intertextual, ligando essas mesmas ficções a todos os textos elaborados pela História, pela Cultura e pela Literatura que conformam a Ideologia sua contemporânea (síntese de enunciados de épocas anteriores).

O interesse pela narrativa camiliana — e o "corpus" de análise foi suficientemente alargado para o demonstrar ² — vai

1 - cf. Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. - opus cit.

2 - Da totalidade de composições de Camilo Castelo Branco foram escolhidas novelas e romances compreendidos na década que decorre entre 1855 e 1865, período áureo da sua produção, como por exemplo: Anátema, Mistérios de Lisboa, A Filha do Arcediago, Livro Negro de Padre Dinis, A Neta do Arcediago, Onde Está a Felicidade?, Um Homem de Brios, Lágrimas Abençoadas, Cenas da Foz, Carlota Ângela, Vingança, O Que Fazem Mulheres, O Romance de um Homem Rico, As Três Irmãs, Amor de Perdição, Coisas Espantosas, Coração, Cabeça e Estômago, Estrelas Funestas, Anos de Prosa, Aventuras de Basílio Fernandes, Enxertado, O Bem e o Mal, Estrelas Propícias, Memórias de Guilherme do Amaral, Agulha em Palheiro, Amor de Salvação, A Filha do Doutor Negro, Vinte Horas de Liteira, O Esqueleto.

justamente nesse sentido. Se pensarmos na concepção barthesiana³ de texto enquanto teia que implica a perdição do sujeito do enunciado na sua própria produção, podemos esboçar, ainda que implicitamente, uma comparação entre a atitude que Camilo adopta face ao enunciado e a das figuras da mitologia grega intrinsecamente ligadas à mestria do fio: Ariana, Filomela, Aracne.

Do conjunto retirámos Penélope, porque só ela foi "SÁBIA" não se deixando envolver no novelo de Sentido que quotidianamente suspendia, sem o ligar, sucessivamente, a outro e outro. Os seus enunciados eram, por conseguinte, paralelos, sem possíveis intersecções entre os segmentos de recta-pseudo-discursividade; eram falsos discursos porque desprovidos do associativo paradigmático que lhes seria inerente; eram tão-só incoerentes "subposições" de sintagmas isolados. A finalidade da sua obra era desfazer o sentido cromático do painel de Aracne, inscrito na macroestrutura das cores. No texto de Penélope não há estrutura alguma, dado que não há combinações, "nuances" buscadas pelo desejo de descoberta do sujeito. Penélope não quer que o seu texto signifique, porque ela própria não quer ser na da aos olhos dos pretendentes, e só o consegue se retirar o carácter dialógico que qualquer texto mantém com o autor. Ao suspender abruptamente o enunciado, sem indícios, sem marcas de continuidade, Penélope anula o diálogo consigo mesma, mas também com o outro, o que significa não existir. Foi a única tecedeira da mitologia que sobreviveu, dado que a sua factual

³ - Barthes, Roland - S/Z, Trad., Lisboa, Edições 70, original de 1970.

ligação ao fio do sentido foi nula.

Se, contrariamente, observarmos Aracne, surpreendemo-la na tarefa de fusão dos segmentos, a fim de criar novos efeitos, de apresentar sugestões diferentes de percurso sulcado pelo desejo de descoberta do sentido da côm, o que conferirá coesão ao desenho total. Aracne perdeu-se e transformou-se, uma vez que não só facultou o diálogo dialógico entre os fios de que dispunha, mas entre estes e o seu colorido, entre este e o desenho, entre o desenho e a vontade particular e subjectiva de "produzir" um sentido peculiar, seu, tanto mais subjectivo quanto maior fosse a sua implantação no mundo global das linguagens. Semelhante foi a função de Filomela, que soube produzir um enunciado coerente, um discurso pleno de intenção de setransmitir. Nem Aracne nem Filomela significam por si só, afastadas da obra, dado que a sua subjectividade e individualidade passa por dentro do texto, sintetizando o caos dos sentidos plurais e dos múltiplos sentidos, transformando-se em significado passível de leitura.

Ariana, ao invés, se facultou a entrada dos sentidos e os conduziu no labirinto da significação, errou ao querer estabelecer um sentido universal e uma saída única no emaranhado dos corredores discursivos. Ariana foi, de todas, a única que perdeu a vida. A totalidade encontrada já não precisava dela para subsistir; já nada mais havia a organizar, prioridades a estabelecer, classificações a fazer. Ariana foi a esperança do sentido total! "... os sentidos podem encadear-se, mas não adicionar-se: o total, a soma, são, para a linguagem, terras prometidas, vislumbreadas no final da enumeração; mas, acabada a enumeração, nenhum traço a pode reunir — ou, se porventura se pro-

duz esse traço, ele apenas pode acrescentar-se aos outros".⁴

Qual o percurso textual que Camilo escolherá? O de Penélope, o de Aracne ou de Ariana?

Para melhor o descobrirmos e com o fim de salientarmos a especificidade do escritor português no que respeita à sua técnica narrativa, lançaremos no primeiro capítulo um olhar sobre a tradição do género que fará o renome de um dos nossos melhores prosadores — o género romanesco, legado histórico-literário que Camilo transformou e adaptou à realidade da sua cultura, como se verificará pela comparação que viermos a estabelecer entre as suas obras e as de Honoré de Balzac⁵, protótipo do romance realista francês do séc. XIX.

Depois de percebermos os mecanismos textuais de setecentos poderemos compreender a polifonia camiliana, que dilucidaremos, a título de exemplo, em Amor de Salvação.

A partir de então vamos a par e passo descobrindo como o diálogo se transforma em dialogismo, em intertextualidade, em entrecruzamento de vozes, de sistemas, de falares, de linguagens e de culturas na ficção de Camilo Castelo Branco. Descortinam-se várias linhas dialogais: do autor consigo mesmo, do autor com o leitor, do autor com o herói. Em todas elas a ironia desempenhará uma função preponderante, pelo clima de ambivalência que cria em cada diálogo primeiro, e na globalidade da narrativa ficcional, depois.

4 - Barthes, Roland - S/Z, Trad., Lisboa, Edições 70, p. 89

5 - Da Comédie Humaine de Balzac seleccionaram-se os seguintes romances: Le Cousin Pons, La Cousine Bette, La Dernière Incarnation de Vautrin, Eugénie Grandet, La Femme de Trente Ans, Illusions Perdues I, II, III, Le Lys dans la Vallée, Le Père Goriot, Ursule Mirouet.

Tornar-se-á, enfim, possível enunciar uma tese camiliana, salientando a especificidade do escritor português quanto à sua técnica de formulação do enunciado textual.

C A P Í T U L O I

O TEXTO DO ROMANCE: QUE TRADIÇÃO?

Momento de profundas transformações fadoras de um notório progresso técnico, econômico e político da burguesia, o século XIX exige uma literatura de cariz mais prático, menos retórico e erudito, uma literatura mais preocupada com as grandes mudanças sociais; exige um jogo entre um romantismo teórico e um romantismo romanesco — formulação crítica da crise moderna —, de modo a ser, simultaneamente, um espelho e uma resposta às questões que a sociedade multifacetada oferecia. Este facto, se, por um lado, exigia menos conhecimentos relativos às épocas culturais anteriores, permitia, no entanto, por outro uma melhor apreensão da mensagem, pois cada leitor encontraria no texto uma imagem da sua linguagem.

O século XIX soube compreender que a história nacional não eram apenas os momentos heróicos da constituição da nacionalidade, mas também o dia-a-dia que se interpretava com uma atitude fortemente crítica. Soube perceber que, se o texto era o retrato de uma época, nas suas múltiplas facetas, era também um complemento activo nessa sociedade, na opinião de Lanson, na medida em que *"entra em relação com aquilo que não há, margem de sombra, de desconhecido, de imaginário e de desejo que a determina. A literatura exprime o que não se realiza em parte alguma, os lamentos, os sonhos, as aspirações do homem. Isto é, a literatura entra pelo espaço do invisível — daquilo que escapa ao domínio do saber positivo, e da história concreta. Por isso o seu modo de intervir é*

subtil e oblíquo. Não se trata de agir como um bloco sobre um bloco de factos. Trata-se de agir através de uma infinitude de oscilações sobre uma infinitude de almas individuais, como entidade de organização social." ¹

Esta atitude de diálogo intrínseco entre a literatura e a realidade que faz do romance um local de confluência de enunciados onde se descortinam múltiplas linguagens, intenções e ideologias conformadoras de um discurso universal ², esta atitude que o transforma em ROMAN-CARREFOUR, ROMANCE-TEXTO-TEIA, ponto de encontro de inúmeros fios discursivos, mas sobretudo ponto de partida de sentidos vários, de várias possibilidades de leitura — marca da sua trans-actualidade — é uma atitude que se vinha preparando desde a Antiguidade, recolhendo elementos na literatura medieval, renascentista e barroca. ³

O romance, por satisfazer um público ocioso e possuidor

¹ - Coelho, E. Prado - Os Universos da Crítica, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 287.

² - Barthes, Roland, S/Z, Trad., Lisboa, Edições 70

³ - Henri Coulet em Le Roman jusqu'à la Révolution apresenta-nos uma história do género romanesco a partir da Idade Média, pondo uma tónica evidente no Romance do Renascimento com as composições de Rabelais. Também para Mikhail Bakhtine o romance rabelaisiano constitui um marco fundamental, como podemos comprovar pela leitura de L'Œuvre de François Rabelais, de La Poétique de Dostoievski ou de Esthétique et Théorie du Roman. No entanto, este crítico apresenta raízes ainda mais remotas para a narrativa romanesca, buscando-as na Antiguidade Clássica, em obras pertencentes a diferentes géneros — como a Epopeia, a Retórica e a Sátira Menipeia —, géneros que pressupõem diferentes modos de percepção do mundo. Segundo Mikhail Bakhtine estes géneros interpenetram-se no texto do romance do século XIX devido ao papel que, na sua génese, também desempenharam o Diálogo Socrático — importante no que respeita o descobrimento da verdade — e o Carnaval Medieval, dado o esbatimento de fronteiras que instaurava entre o que as leis da sociedade habitualmente separavam.

de um fraco índice cultural, dadas as suas características formais, linguísticas e conteudísticas — texto em prosa que utilizava uma linguagem que era a comum e corrente linguagem da sociedade, do real coetâneo do autor —, tornou-se o gênero por excelência da escrita de Oitocentos, ao captar a atenção de um leitor ávido de verdade.

Comparado com a novela, que é, segundo Henri Coulet ⁴, "*le récit d'un événement présenté comme vrai et récent, et limité à lui-même*", verificamos que o gênero enunciativo que é o romance pode pôr em causa esta componente real e autêntica pelo papel que a imaginação desempenha na transposição, para o universo narrativo, de um facto buscado na realidade contingente. No entanto, a imaginação livre e pura não impede que o romance seja preciso e concreto, mesmo se a realidade e a verdade são obliteradas. Neste facto, reside, ainda segundo Henri Coulet, a ambiguidade do romance: a de ser "*fiction connue comme fiction et reçue et éprouvée comme vérité*" ⁵, fruto de árduas tentativas de um século XVIII promotor do novo gênero.

Trata-se, por conseguinte, de uma literatura de cariz realista, que funda as suas raízes no romance do séc. XVIII, romance que estará sujeito a inúmeras metamorfoses. A atitude que o romance do séc. XIX adopta face ao real surgira no século anterior como reacção ao ambiente criado, pelo, então em voga, romance romanesco, atitude não tanto "realista" —

4 - Coulet, Henri - Le Roman jusqu'à la Révolution, Librairie Armand Colin, 1967, Collection U, Paris, vol.I, Introduction, p. 14

5 - idem

com o sentido que ganhará depois —, mas simplesmente natural, verosimilhante ou histórica.

Podemos então concluir que o romance moderno nasce, de facto, no séc. XVIII. Desprezado e questionado durante a primeira metade do século, o género romanesco acaba por ganhar a supremacia. As realidades concretas da existência são pintadas com simpatia e sem ridículo; todas as classes sociais entram no universo do romance sério; o interesse passa da acção heróica e da grande paixão à vida de família. Nasce um heroísmo novo, o do homem vulgar, oposto ao heroísmo extraordinário, o de um homem que toma consciência de si e anuncia o heroísmo balzaquiano.

A produção romanesca de Setecentos é abundante e diversa. Os anos de 1690 a 1715 oferecem-nos obras cujos heróis participam de múltiplas aventuras, destinadas a impressionar muito pateticamente o leitor, aventuras que vão além do verosímil. Os episódios, em geral, acumulam-se mecanicamente — o que não permite a transformação das personagens —, e a linguagem utilizada é bastante codificada. Com estas características, o romance romanesco associava a aventura, a história e uma certa galanteria que vinha no prolongamento exacto dos movimentos literários do fim do séc. XVII.

É a partir de 1715 que o género romanesco vai sofrer um grande desenvolvimento, dado que a sua função é muito concreta: pintar o homem moderno, ajudá-lo a definir as suas ambições num mundo onde as regras sociais e religiosas são mais flexíveis, e onde todas as crenças são submetidas a uma análise atenta. Por definição, porque não está separado do objec

to por regras impostas pela arte, preceitos de gosto ou por imperativos de estilização que guiam os outros gêneros, o romance é o gênero literário que mais directamente se debruça sobre o mundo novo.

Se até aqui o romance pertencia a um gênero sério, agora passa também a fazer parte do verdadeiro. O romance deve pôr à disposição do leitor uma experiência, uma lição sobre a vida real, mesmo se as histórias que conta são imaginárias. O romance do séc. XVIII tornou-se a escola da vida, uma imagem fiel e plena de sentido do homem social e do destino deste.

Uma das características das composições desta época é a diversidade. São, simultaneamente romance de costumes, de aventuras, romance cômico, satírico, libertino, fantástico, tudo ao mesmo tempo. Conciliam observação fiel com exagero engraçado, com fantasia extravagante e com fantasmagoria, sendo o limite entre o verdadeiro e o imaginário muito mal delimitado. No início do séc. XVIII é difícil a um escritor fazer coincidir a sua experiência com a imagem do mundo que recebeu da sua educação. Os meios de pensamento e de expressão herdados não lhe parecem meios suficientes de pensar e exprimir o verdadeiro.

Nas primeiras décadas de Setecentos a desordem é dominada e a imaginação em vez de flutuar entre o verdadeiro e o falso torna-se o factor de unidade na obra-prima do romance realista da época, porque instrumento de ressurreição do real. Contudo, os romancistas ainda não são plenamente naturais ante o real: por um lado não se libertam suficientemente da influência do romance heróico, dos seus processos. Em

obras onde devia equilibrar-se a imaginação e observação, o irrealismo é um facto. A maior parte dos romances escritos nesta época são fantasias extravagantes. Pintam-se paixões e não objectos; a preocupação tem que ver com os sentimentos da personagem, muito mais do que com uma intriga coerente. Se se tenta um equilíbrio entre a imaginação e a observação, a fim de obter a adesão lúcida e crítica do leitor em relação a um falso mais verdadeiro do que o próprio verdadeiro, isso consegue-se através da descrição da vida interior, e não da do mundo e de actos exteriores.

Só assim se compreende que continuem a aparecer romances de intriga, romances de intriga histórica, moralizante, sentimental ou filosófica, cuja componente "intriga" os liga ao âmbito do romanesco, com o fim de emocionar e encantar um leitor pronto a evadir-se do real.

A imitação do real é, contudo, objectivo de todos. Ao contrário do romance barroco, de composição regular, e do romance neo-clássico, que desenvolvia uma acção única com lôgica e rigor, o romance do séc. XVIII é alheio a toda a regra e ordem. Rejeitando como falso o romanesco tradicional, o romancista deve buscar meios de expressão apropriados ao mundo moderno que quer transcrever. O que se designa de verdadeiro é uma ficção que se adapta ao espírito da época, às curiosidades e inquietudes dos contemporâneos. Surgem autores, como Richardson, cujos romances reflectem uma fiel observação do real: o que lhes interessa não é negar o mundo através do imaginário, mas observá-lo, decifrá-lo. O romancista deve ter prática do mundo, curiosidade, lucidez, ser, em suma, um

"voyeur".

O realismo inglês de Richardson, de Fielding e mesmo de Smollet, vai influenciar muito o séc. XVIII francês, na medida em que modela em profundidade a mentalidade dos romancistas, a forma como transcrevem a realidade observada, isto é, a sua concepção de verdade. Este romance realista do séc. XVIII se, por um lado, instaurava uma pausa quanto ao exotismo pseudo-geográfico ou pseudo-histórico do romance romanesco, tentando restituir a verdade da sua época em todas as suas nuances, aceitava, por outro, uma herança literária clássica, o que o levava a transmitir verdades de sempre que transcendiam o país e até a época. Assim é que Diderot, em Entretien entre Dorval et moi⁶ afirma que qualquer obra deve reflectir o espírito da sua época, e, numa carta a Richardson, declara a imutabilidade do coração humano, que foi e será sempre o mesmo. O romancista, segundo Diderot, deve transmitir simultaneamente, uma verdade histórica limitada ao seu tempo e uma verdade geral, testemunhando a permanência do ser.

Como consequência, deparamos com um romance a oscilar entre uma vontade de particularizar a verdade — ao fornecer o detalhe característico, e o de universalizar—ao reduzir a personagem à essência de um tipo. Richardson e Fielding propõem uma síntese, ao atingirem a universalidade pela adição de múltiplas individualidades.

Concluimos, deste modo, que o grande passo dado no séc.

⁶ - citado por Françoise Barguillet in Le Roman au XVIII siècle, P.U.F., Littératures, Paris, 1981, p. 111.

XVIII relativamente ao romance teve que ver com o conceito de verdade. Particular ou universal, relativa ao século ou mais geral, a verdade pode ser totalmente abarcada (pretensão que, por vezes, pode tornar-se infiel ao real). A reprodução da realidade não exclui qualquer deformação da verdade, sendo algumas verosimilhanças consideradas o auxiliar de uma verosimilhança superior — uma vez que, para suscitar a ilusão há que recorrer à eloquência e à poesia, ambas inimigas da verdade nua e crua.

Em 1795, Mm de Staël no seu Essai sur les Fictions resume as convicções de uma época por quem a verdade, a crua verdade, era considerada demasiado insípida : "*Il fraudait à jouter à la vérité une sorte d'effet dramatique qui ne la détourne point, mais la fait ressortir en la resserrant: c'est un art du peintre qui, loin d'altérer les objects, les représente d'une manière plus sensible (...). C'est en copiant trop servilement la nature qu'on ne parviendrait point à la rendre*".⁷

Paradoxalmente os romances realistas procuram não se mostrar "ficção". Por isso, certos romancistas dão às suas obras a aparência de simples testemunhos, como se se tratasse de uma crónica histórica. Percebe-se por que motivo as Memórias adquiriram tão largo prestígio: sendo a personagem principal a contar a sua própria vida, confirma-se a veracidade do escrito, e conquista-se a conivência do leitor pela criação da ilusão romanesca. Em suma, a primeira pessoa nar-

7 - citado por Françoise Barguillet, op. cit., p. 117

rativa permite ao romancista uma transposição menos drástica do real e mais plausível do que a que se encontrava no romance de terceira pessoa. No romance de primeira pessoa só se conta o que o narrador pode ver e saber, o que permite fazer a distinção entre passado lembrado e presente de recordação; o narrador possui uma personalidade coerente, que facultava a utilização do tom irônico no texto.

Uma variante das Memórias, cultivadas por Lesage, Prévost, Marivaux e Crébillon, é o romance epistolar também na primeira pessoa, onde a carta desempenha um papel primordial no desenrolar da acção, podendo mesmo assumir o estatuto de personagem. Mas se nas Memórias as recordações se ordenam com uma facilidade que desmente a verosimilhança, nos romances epistolares, porém, as cartas só devem dizer respeito a acontecimentos que acabam de se verificar: assim o romancista só transmite os detalhes que se relacionam intimamente com o presente. O romance epistolar presta-se à identificação, dado que cada leitor se reconhece nas mais ínfimas oscilações das almas das personagens, podendo assistir ao desenvolvimento presente de uma acção cujo futuro é ainda indeterminado e que cada um dos narradores só apercebe de maneira deformada e fragmentária. O romance epistolar presta-se à ilusão realista, muito embora o autor faça, como no caso de La Nouvelle Héloïse de Rousseau, advertências importantes:

"Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres: que n'ai-je vaicú dans un siècle où je dusse les jeter au feu!

Quoique je ne porte ici le titre d'éditeur,

j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous.

Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie: je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre. S'il y a du mal, qu'on me l'impute; s'il y a du bien, je n'entends point m'en faire honneur. Si le livre est mauvais, je m'en suis plus obligé de le reconnaître: je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis.

Quant à la vérité des faits, je déclare qu'ayant été plusieurs fois dans le pays des deux amants, je n'y ai jamais ouï parler du baron d'Etange, ni de sa fille, ni de M. d'Orbe, ni de mylord Edouard Bomston, ni de M. de Wolmar: j'avertis encore que la topographie est grossièrement altérée en plusieurs endroits, soit pour mieux donner le change au lecteur, soit qu'en effet l'auteur n'en sût pas davantage. Voilà tout ce que je puis dire: que chacun pense comme il lui plaira.

Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. Le style rebutera les gens de goût; la matière alarmera les gens sévères; tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu. Il doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes; il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes. A qui plaira-t-on donc? Peut-être à moi seul; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne." 8

Rousseau escreveu La Nouvelle Héloïse para fixar numa forma durável a loucura, o êxtase, o delírio; mas mais do que acontecimentos são as idéias debatidas no séc. XVIII que encontramos no romance. Rousseau foi criticado por ter sido pouco discreto na exposição e por ter abusado das dissertações: estas porém, justificavam-se porque a função do gênero romanesco não era apenas contar e descrever, como acontecia com o romance neo-clássico, mas também explicar e discutir, pois o que o gênio do autor tem de mais pessoal po

de estar nestas dissertações. Romance é também dissertação: provaram-no Rabelais, D'Urfé, Prévost; afirmá-lo-ão Balzac e Proust. É pela dissertação que Rousseau, sem confrontos, pode unir o discurso, o lirismo e a narração, dando a tudo uma significação moral ou intelectual, bem como um intenso interesse romanesco.

As afirmações de Rousseau no Entretien sur le Roman devem interessar-nos na medida em que indicam que o leitor seduzido no começo do romance é o mais útil no seu final, porque se modifica com a personagem. Ao efeito exercido sobre a personagem, pelo tempo em que se desenrola o romance, corresponde um efeito exercido sobre o leitor, pelo tempo que dura a sua leitura. Neste sentido o seu romance tem características dialógicas: Rousseau tira partido da temporalidade romanesca, instalando o seu leitor numa temporalidade que o modifica. Para si o leitor é tão importante como a personagem, como o será também para Camilo Castelo Branco.

A presença da carta no romance do séc. XVIII vai abrir caminho à polifonia romanesca, como se pode comprovar pela leitura de La Nouvelle Héloïse. A verdadeira acção do romance epistolar é criada pela sucessão de missivas que modificam as relações, que fazem evoluir as personagens, levando-as a agir umas sobre as outras — o que não se verificava no romance romanesco, onde a acumulação de aventuras não alterava minimamente o comportamento da personagem. Com o romance epistolar surgem várias vozes no texto narrativo, o que aumenta a dificuldade para o autor que quer criar a ilusão de verdade; por isso, varia os tons consoante o carácter de

cada personagem, consoante as suas intenções relativamente aos outros — prova imbatível da autenticidade da correspondência.

A técnica do romance epistolar está mais apta a criar a ilusão da verdadeira vida do que o romance - memórias, devido à proximidade constante que cria entre o escrito e o vivido. O contacto com o quotidiano — de acordo com as intenções realistas — desenvolve análises psicológicamente notórias, porque se dão a um trabalho insano sobre a linguagem. Assim se compreende a razão pela qual o romance memória cede lugar ao romance epistolar polifónico. Atribui-se cada vez menos importância ao indivíduo como elemento orientador da narrativa; os pontos de vista diversificam-se entre vários participantes que tentam apoderar-se, cada um por si, da narração. Sendo assim os indivíduos constantemente despossados dos seus poderes enunciativos, não será esta uma forma que o autor encontra para mostrar que o interesse se desloca do indivíduo para o poder dos grupos — facto social que não deixa de se reflectir na literatura do seu tempo?

O romance epistolar polifónico apresenta ainda uma outra vantagem: uma vez que já não há narrador central, também não há herói privilegiado. A atenção dispersa-se entre várias personagens. E, se a forma consagra a impossível direcção da narrativa por uma consciência isoladamente organizada, essa forma associa-se frequentemente com a história de um fracasso. Saint-Preux é afastado de Julie e depois suplantado por Wolman. O texto de La Nouvelle Heloïse, estabelecido entre vários correspondentes, mostra-nos como a im-

portância de Saint-Preux vai diminuindo.

Outro marco da história do romance do séc. XVIII, importante para a gênese do romance camiliano, é o aparecimento de Jacques le Fataliste de Diderot, inserido no âmbito do conto fantástico. É importante, mais uma vez, pelo espaço que reserva ao leitor: o autor interpela o leitor, escuta as suas observações, fazendo-lhe quer uma relação fiel dos seus objectivos, quer afectando uma certa indiferença, deixando-lhe a possibilidade de escolher o que se passará a seguir. Jacques le Fataliste não é uma reunião fictícia de contos independentes, mas um conjunto inextricável, uma totalidade que o romance tem por missão exprimir, onde as vidas individuais se interligam e os tempos se interpenetram. É um mundo verdadeiro, incoerente e aparentemente absurdo, mas fazendo confluír unidade de espaço e de tempo. No entanto, Diderot se dialoga com o leitor fá-lo de maneira desleal, apenas para frustrar as suas expectativas: longe de fundar a autenticidade da obra, este diálogo falsificado e caricatural é o único possível entre o romancista e o seu leitor.

"Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrai qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

L'aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. — Et où allaient-ils? — Voilà la seconde fois que je vous

réponds: Qu'est-ce que cela vous fait? Si j'entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques...". 9

Autor e leitor coexistem: Diderot recusa representar o real na sua sucessividade, no seu encadeamento lógico e cronológico. Tudo é dado ao mesmo tempo: passado e presente, real e imaginário; o real é um eterno presente, uma totalidade onde agem causas activas, uma síntese que reúne a sua tese e a sua antítese.

Diderot recusa o romanesco, o que o leva a insistir na problemática da relação autor-leitor, na diferença entre o que ele queria fazer e o que os outros faziam, no que respeita a técnica da exposição — em vez de se entregar, como fará Balzac, a uma imaginação fecundada pelo real.

Nos capítulos seguintes debruçar-nos-emos especificamente sobre a produção romanesca de Camilo Castelo Branco, na tentativa de salientar os aspectos que evidenciam o seu apego ao romance do séc. XVIII, relativamente à concepção da estrutura enunciativa e mostrar se, neste âmbito, a influência do romance francês do séc. XIX, sobretudo de Balzac, se terá ou não exercido em relação ao escritor português.

C A P Í T U L O I I

POLIFONIA CAMILIANA

As primeiras décadas de Oitocentos, em França, constituem um período de formação. Os esforços da Restauração, a Revolução de 1830, o conflito estatismo/dinâmica, a assunção da burguesia que de liberal se transforma em reaccionária são acontecimentos que Balzac vive, segue e tenta compreender, como se pode verificar pela preocupação que este autor demonstra, em transmitir nas suas obras, os movimentos económico-sociais do séc. XIX francês. A partir de 1820 a realidade, nas suas pessoas, objectos, problemas e tensões, sobretudo, passam a alimentar a redacção, a fornecer temas e situações; a vida privada, o dinheiro, a sorte estruturam o texto e orientam o seu sentido.

Tal como Balzac, Camilo viveu um momento histórico controverso, que, a cada instante, instaurava uma nova situação política. Deparamos pois com um séc. XIX dividido entre um primeiro Romantismo, de que fazem parte Garrett e Herculano — defensores de ideais revolucionários —, pleno de instabilidade, e um outro mais adulto capaz de concretizar os seus ideais de progresso, momentos antagónicos que se vislumbram na contradição fatal de toda a revolução moderna.

O Constitucionalismo triunfante propunha um futuro português baseado na acção de pequenos lavradores, comerciantes e industriais, organizados em associações progressistas e instituições administrativas de eleição directa que detivesse a soberania política, sem intervenção de espécie alguma de monarca ou câmara de nomeação. No entanto, após a Regeneração, em

1851, todas as esperanças se concentraram num progresso prometido por uma administração centralizada, empenhada em obras públicas e, sobretudo, no ressurgimento da ideologia característica dos valores clássicos e religiosos do regime anterior. Fontes Pereira de Melo tendo ocupado sucessivamente as pastas da Marinha e Ultramar, da Fazenda, das Obras Públicas, Comércio e Indústria, e tendo ascendido à chefia do Partido Regenerador e a Conselheiro de Estado em 1866, encarnou um papel histórico decisivo. É a sua acção que leva à integração de Portugal no capitalismo europeu ao desenvolver o projecto de um país burguesemente moderno. Na verdade, os caminhos-de-ferro e as estradas, não só deram uma face material diferente como criaram um condicionalismo novo que estimulou o desenvolvimento industrial e o crescimento económico. O Fontismo foi, à escala nacional, um movimento significativo da concretização das aspirações burguesas, significando, ao mesmo tempo, o momento mais alto da concepção e da efectivação da crença burguesa no progresso, embora saibamos que após Fontes Pereira de Melo o liberalismo não subsistiu, sendo, por conseguinte, o símbolo de uma época cheia de limitações. (Nota)

O Romantismo, se dependente e fundado no Iluminismo, ao nível da História tinha como objectivo primordial a sua refutação. Havia, por conseguinte, uma oscilação entre uma atitude historicista e individualista do mundo, entre uma atenção extrema aos domínios sociológico e filosófico — que teorizavam sobre a génese da civilização e da literatura, sobre a

Nota - cf. Oliveira Marques, A.H. - História de Portugal, nº1 Lisboa, Palas Editores, 3ª ed., 1976, cap. X

concepção de um progresso social indefinido, e não apenas político ou moral, e com um objectivo final à vista, como era o caso do Iluminismo —, e o domínio propriamente humano. Neste deu-se especial atenção a um individualismo extremamente contraditório e coincidente com o desabamento final das instituições absolutistas e um individualismo político e económico de ideologia e âmbito burgueses; um individualismo que simultaneamente reage a novas formas de envilecimento humano — consequência do poderio económico da burguesia.

Do ponto de vista literário, este individualismo transparece nas marcas de originalidade pessoal, em oposição à tendência clássica da cópia fiel, no tema extremamente recorrente da insaciedade humana — consequência da divisão do indivíduo —, na aspiração indefinida, na dor "cósmica" de existir, no autobiografismo, mas também na construção de um herói insociável e amoral ou fora da lei. Este individualismo pode coincidir, em certos casos, com a autonegação que se manifesta no gosto do sonho ou devaneios passivos ou de qualquer evasão imaginativa, bem como um sentimentalismo amoroso indizível e irrealizável.

Estas notações atribuídas ao Romantismo — movimento muito complexo e de facetas desconcertantes aos olhos dos contemporâneos — têm como objectivo mostrar os problemas que suscitam as suas próprias incoerências, incoerências que, contudo, mantêm relações concretas e inesgotáveis, como podemos comprovar pela leitura de obras inscritas no grande género deste período, o Romance.

Numa época de inquietação e de crise, Camilo, a quem não foram indiferentes tais acontecimentos, tenta adoptar uma a-

titude de independência mas de certo modo conciliatória, não só em relação à História do importante período sócio-económico que envolveu o Romantismo, mas também quanto às tendências literárias preconizadas na Alemanha, Inglaterra, França e mesmo Portugal, pois em Anátema afirma o seu desejo de distanciamento face à "escola romântica, democrática, social e regeneradora" — que apenas explora trágicas histórias de amor —, atitude que confirma o seu eclectismo literário.

Esta atitude torna-se ainda mais conciliatória quanto à tentativa de "unificação" de um indivíduo dramaticamente multiplicado em vários "alter-ego", consequência da observação de uma realidade multifacetada, e da sua inserção numa sociedade de contrastes e portadora de um Discurso próprio.

Deste "diálogo" com a realidade emerge no sujeito, para além do seu "ego", um inconsciente, um sujeito que fala, desconhecido do indivíduo. A palavra que está no sujeito denota o rigor inconcebível de um labirinto que a ordem simbólica do Discurso Universal cristalizou. O sujeito sente-se dividido, uma vez que este Discurso tem como objectivo primordial deslocar e descentrar o "eu" narcísico do escritor, tornando-o múltiplo, disperso e vasto: *"Como seria belo o mundo se houvesse uma regra para andar nos labirintos!"*¹

Assim não nos deve ser alheio o conturbado percurso biográfico de Camilo, um percurso diversificado em termos materiais, que o inscreve numa dinâmica de viagem, de constante abandono de portos sempre diferentes — Vila Real, Vilarinho

¹ - Eco, Umberto - O Nome da Rosa, Trad., Lisboa, Difel, p. 173.

da Samardã, Friũme, Coimbra, Lisboa, Porto, S. Miguel de Seide —, numa dinâmica quase picaresca, na medida em que desencadeia no indivíduo uma transformação psicológica cujo ponto de partida se encontra num viver aldeão ao ar livre e na aventura — que lhe transmite um conhecimento profundo da gente rural —, e se estende, ao contacto com a sociedade portuense, à experiência de amores bravios, à vivência conjugal. Esse percurso tem ainda uma contrapartida intelectual, porque lhe permite uma aproximação não só dos escritores clássicos, portugueses e latinos, mas também das mais recentes correntes da Literatura que tão profundamente marcaram a sua produção.

Tal formação terá como consequência uma produção literária diversificada, em Camilo, desde a poesia lírica à prosa narrativa, passando pela produção dramática, polémica e teórica. A semelhança é grande em relação a Benjamim Constant cuja conduta se pautava, segundo Henri Peyre, por um notório desvio dos cânones sociais e o tornava enigmático aos seus próprios olhos, simultaneamente *"espantado e ingenuamente orgulhoso da sua dualidade"* ². Mikhail Bakhtine dizia que, em Dostoievski, este deambular de um local para o outro, *"et sous ce rapport, les plans coexistants dans la vie sociale objective étaient des étapes de sa vie et de son devenir spirituel. Ainsi il a compris les contradictions entre les différents êtres humains, [et non seulement] celles qui existent à l'intérieur d'une conscience isolée"* ³ — o que também se po-

2 - Peyre, Henri - Introdução ao Romantismo, Trad., Publicações Europa-América, 1975, p. 104

3. - Bakhtine, Mikhail - La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, Trad., 1970, cap. I

de afirmar acerca de Camilo.

Dividido, o indivíduo dilacera-se na dialéctica resolução dos seus antagonismos, pois anseia por um entendimento individual, luta por ele, mas dificilmente se reconcilia. Na tentativa de sair do seu próprio labirinto, busca uma "ajuda externa, onde as leis do exterior sejam iguais às do interior"⁴, a escrita romanesca, ambiente por excelência de reunião de contrários, como tivêmos ocasião de demonstrar. O homem, sujeito de biografia, torna-se um sujeito de escrita que, na realidade física e social, busca sugestões de ambientes, caracteres e temas, caminhos que desemboquem no intrincado que é o texto romanesco. Podemos comprová-lo pela leitura de Amor de Salvação, cujas primeiras páginas nos apresentam uma entidade narrativa que tem como função procurar um tema, um autor perdido "no enleio contemplador" e que vagueia no acaso de encontrar um facto passível de ser romanceado: "Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa? Quererã você ir dizer em alguma novela que encontrou num recanto do Minho um visionário chamado Afonso de Teive..."⁵

Confirma-se também, a nível do texto romanesco, que a deslocação espacial favorece um percurso mental, suscita uma escrita que se liga intrinsecamente a um real palpável e evidente, um real que penetra profundamente o texto, com o seu discurso específico:

4 - Eco, Umberto - O Nome da Rosa, p. 212

5 - Castelo Branco, Camilo - Amor de Salvação, in Obras Completas, Porto, Lello Editores, p. 625

"Eu caminhava a pē, guiando-me ao sabor da imaginativa ideia que se deleitava em vestir de folhagem a árvore nua e tristemente inclinada sobre o colmo do do casalejo. Parava em frente de cada choupana, e meditava e escutava o rumor das vozes que lá dentro, ou no ressaio da horta, se misturavam em dizeres alegres ou cantilenas alusivas ao nascimento do Deus Menino. Diante dos portões gradeados do proprietário rico é que eu não parava nem meditava. Se lá dentro de suas salas iam alegrias, como em casa do jornaleiro, não sei: o certo era que as paredes da habitação opulenta não deixavam sair uma nota para o hino geral de graças e júbilo com que a pobreza saudara o Emancipador dos deserdados, o Senhor dos Mundos, nascido e gasalhado nas palhinhas de um presépio." 6

É pois a luta entre a preponderância da voz do "eu" narcísico e da unânime e impessoal do real que se patenteia neste romance, embora não possamos esquecer que as palavras que o escritor vai ordenar são as que já existem social e ideologicamente. É a sua ordenação simbólica que constitui a especificidade da sua narrativa pois, na opinião de Heidegger, se o escritor fosse apenas aquilo que a palavra diz não teria nada a exprimir, nada a comunicar. Este é o assunto preponderante do romance, uma vez que a história dos amores de Afonso de Teive constitui apenas um pretexto de escrita. O que neste romance está em causa é o jogo dialéctico entre o Discurso Universal do real e o discurso do sujeito, entre escuta e escrita, é a descoberta que a pouco e pouco se vai fazendo da pluridiscursividade do real, e como este facto ocasiona uma dispersão do sujeito narcísico, agora multiplicado, face a esse real, enquanto sujeito de escrita, em autor e narrador, em sujeito de enunciação e sujeito do enunciado. E é no momen

to em que desempenha a função de narrador que pode penetrar o discurso, conduzi-lo, tecê-lo a seu bel-prazer, estabelecendo prioridades entre o seu discurso e os das personagens, em suma, "escrever, com quanta fidelidade a memória [lhe] sugerir" ⁷, a história, sem contudo se tornar "importuno".

Porém, a actividade deste narrador não é tão simples assim, nem obedece a um objectivo tão linear. Narrar um facto implica adoptar em relação a esse episódio uma atitude determinada, vê-lo simultaneamente como o vêem o "copista" ⁸, o "cronista" ⁹, o "historiador" ¹⁰ ou o "pintor" ¹¹, e adoptar a percepção do mundo característica de cada um deles, o que implica obviamente, uma desintegração dessa entidade, em tantas outras que, embora possuindo também a função de transmissão de uma determinada realidade, o fazem de modos e perspectivas diferentes. Torna-se, por conseguinte, cada vez mais difícil para o sujeito uma conciliação das suas partes, eleger dentre estas vozes uma que solucione todas as cisões provoca-

7 - idem, p. 643

8 - Castelo Branco, Camilo - "Na "baixa sociedade" diz-se que não há nada a que se atenha o copista fiel: costumes rotineiros, vícios baixos...", in Vingança, p. 1113

9 - idem - "O cronista destas coisas, se não pode depor como autor ou réu em semelhantes pleitos, graças a Deus, admite a veracidade da explicação...", in Um Homem de Brios, p. 564

10 - idem - "De hoje a cem anos, que documentos contemporâneos ilucidarão o historiador? (...) Só o romance, embora salobro e fastioso, a [política] pode transmitir aos evos, com tal ou qual cunho de verdade.", in Vingança, p. 1181

11 - idem - "Era muito para ver-se tudo isto que eu, exacto retratista da natureza, vou pintando de modo que o leitor parece-lhe que o está vendo", in Cenas da Foz, p. 790.

- "Eu não sei como se há-de pintar este grupo. Vejo-o na tela da imaginação", idem, p. 1210.

das por diferentes visões do mundo.

Como copista, o narrador torna-se um plagiário, um escrevente que reproduz mecanicamente símbolos que se lhe impõem e que, na maior parte das vezes, lhe escapam do ponto de vista da significação; é-lhe interdita a possibilidade de fornecer juízos de valor acerca do que "copia", no texto dessa cópia. Se acaso, para fugir à rotina do mecanismo, utopicamente aspira à apropriação do significado do texto ou à sua interpretação, os seus comentários ficam à margem do texto, num discurso diferente, metatextual, independente, marca evidente de um assentimento ou de uma negação, mas sobretudo, marca da vigília de uma mente que pretende manter-se actuante num "mundo subterrâneo, nos confins entre a terra incôgnita e os infernos" ¹², cheio de "promessas", "interditos" e "surpresas", escondidos por tantos e inúmeros palimpsestos. Só assim o copista sanciona a ruína da sua existência! Esses seus comentários (iguais a tantos da narrativa camiliana, à margem da diegese e da narração), são ainda a marca do relativismo da verdade pretensamente absoluta imposta pelo documento, são o sinal que demonstra que uma ideia não reside numa consciência isolada, mas na interacção dialógica das consciências na esfera das ideias, na opinião de Bakhtine. O narrador camiliano equipara-se ao copista não só pelos comentários, mas também quando nos fornece a integralidade de uma carta ou as palavras de uma pequena mensagem, num enunciado que não é o seu, como podemos verificar pela leitura do bilhete que D. José de Noronha enviara a Palmira:

12 - Eco, Umberto - O Nome da Rosa, edição citada, p. 180

"É preciso cuidado com o laçao de A. Encarou-me on tem de certa maneira... Emprega o nosso António na espionagem de alguma suspeita. Amanhã vai comigo o D.A.M.; se for propícia a ocasião, ele sairá a tempo, etc" 13

Os documentos do copista são fundamentais ao "cronista" que se dedica a elaborar o breve sumário de um acontecimento. No entanto, do copista, aquele que faz crónica adopta também o olhar que agora dirige, não para um texto, não para a materialidade do signo, mas para uma realidade, de que sobrevaloriza aspectos sociais e costumes determinantes de uma época. Em relação ao copista, o autor de crónica já transmite no texto que produz, a sua visão do mundo, de modo pessoal mas sem subjectivismo, encarando o facto de forma aguda e contudo sem profundidade, o que evidencia a oportunidade da visão multimoda e cintilante das épocas que decorrem. Neste sentido, o cronista tanto presta serviço à narrativa da história como à narrativa ficcional — se nos lembrarmos de que, no séc. XIX, crónica era sinónimo de folhetim. Temos um exemplar de cronista no narrador que transcreve uma carta (a de Fernão de Teive a Afonso) ¹⁴ não na sua totalidade, mas apenas de algumas partes, selecção que já obedece a um certo subjectivismo, e que é sintomática quanto às características de uma sociedade de burgueses endinheirados. No entanto, há sempre objectividade na observação dos factos, feita pelo cronista:

"Verei se posso repetir, sem inexactidão sensível o que Afonso de Teive me contou, como seguimento dos sucessos descritos." 15

13 - Castelo Branco, Camilo, Amor de Salvação, p. 733

14 - ibidem, pp. 666, 667

15 - ibidem, p. 671

O desejo de objectividade consuma-se quando o cronista ce de lugar ao "historiador" que não pode fugir à verdade dos factos e, assim, apresenta datas que confirmem e delimitem um acontecimento, mesmo de cariz autobiográfico, como este que Afonso de Teive conta ao amigo:

"Eram duas datas: 5 de Julho de 1848, com a assinatura inicial T.P.. Seguiu-se a outra, em letras mais de fresco: 10 de Setembro de 1849, com as mesmas iniciais, e as seguintes palavras: "Aqui veio orar a alma penada". Eu estava então em 15 de Setembro daquele ano. Cinco dias antes, pois, ali tinha estado Teodora." 16

Estas datas são vestígios que o "alter-ego" historiador do narrador interpreta racionalmente, marcações que dizem melhor do estatismo do facto. Teodora passou por ali: a marca convida a segui-la, a descobri-la, na medida em que indica um "aqui" no espaço e um "agora" no tempo, um presente, em suma, uma passagem que orienta uma investigação, uma dilucidação de causas e efeitos. As datas que Teodora deixou combinam uma relação de significação (de uma passagem) e uma relação de causalidade (incluída na materialidade do signo). Deste modo se tornam um documento inscrito num tempo muito concreto, datado, vivido, num tempo que o tempo se apressa a destruir, mas que o historiador interpreta, porque é um tempo exteriorizado, corporizado, que torna um passado real, de uma realidade que um dia "foi". Estas datas, se são o vestígio de uma passagem, são também a notação da palavra do Outro inscrita no objecto que o sujeito vai descrever, palavra essa que entrará em confronto com a do homem que quer fazer história;

"...mais cette manière de reprendre le passé oublié requiert comme contre partie que l'historien soit capable de suspendre sa propre condition, de pratiquer l'"epoché", la mise entre parenthèses de ses propres passions. On voit ainsi à l'oeuvre, dans ce qu'on vient d'appeller l'interêt pour la communication qui règle même l'attitude objective de l'histoire, une dialectique entre l'étranger et le familier, entre le lointain et le proche. C'est cette dialectique qui place l'histoire dans le voisinage de la fiction, parce que la reconnaissance des valeurs du passé dans leur différence ouvre le réel au possible." 17

O que o historiador retém e analisa são os valores típicos de uma comunidade social, e o exemplo foi elucidativo quanto a um aspecto da mentalidade feminina da sociedade portuguesa de Oitocentos. Contudo, realidade é algo mais para além de fluxo e refluxo de movimentos ideológicos; realidade é também o ambiente físico, o enquadramento natural ou citadino das acções humanas, passível de captar a atenção minuciosa do autor do romance. Quando o autor pretende acrescentar pormenores cromáticos ou ambientais a uma narração histórica, então adquire as características do pintor que, na sua tela é capaz de transmitir a noção de movimento, de um movimento apreendido num momento preciso, escolhido pelo pintor. A componente subjectiva é, pois, fundamental na elaboração do texto pictórico, na medida em que o seu autor grava e transmite apenas um aspecto parcelar da realidade. Esta sua atitude de observação minuciosa era típica do copista, bem como a intenção de reter um momento significativo do mundo dos homens era apanágio do cronista e do historiador; mas de peculiar este sujeito detém a visão artística do mundo, pessoal e subjecti-

17 - Ricoeur, Paul - "Discours Narratif et Jeu avec le Temps", in La Narrativité, Paris, Seuil, 1980, p. 66

va, rica de sentidos:

"O Sol nublado de vapores, como nas tardes serenas de Julho, oscilava nas montanhas do poente, e azulava as grimpas dos pinheirais, de onde eu a contemplá-la, me esquecia da distância a que me alongara a casa hospedeira daquela noite. Transmontando o sol, desceu das cumeadas um toldo pardacento a desdobrar-se em plainos, a confundir-se no fumo das aldeias, a identificar-se com o escuro dos arvoredos. Fez-se um silêncio progressivo e rápido em redor de mim. Começava a noite sem bafejo de vento. Nem já a rama dos pinheirais rumorejava aquele seu saudoso sonido, que se me afigurava sempre a inarticulada toada de mui remotadas e remotíssimas vozes de mundos que giravam nas profundezas do espaço." 18

A observação da realidade torna-se então, segundo Bakhtine, "un élément de la conscience de soi" do autor, uma vez que esta consciência "vit de son inachèvement, de son ouverture, de son absence de solution", "[car] l'homme ne coïncide jamais avec lui-même" 19. Ao escutar as vozes do mundo com as suas linguagens peculiares, o narrador fá-las penetrar no seu discurso, isto é, localiza-as num mesmo espaço de tempo, ligando todas as narrativas recebidas no mundo único da sua história, minorando a insatisfação do presente. Assim, pode, como os demais, descontentes da época romântica, ultrapassar os limites impostos às ambições e aos sonhos do homem e intensificar a sua acção de reforma da arte e da sociedade, seguindo os passos de Lamartine, Hugo e Balzac, que se preocupavam em escrever para a sua época.

O enunciado do narrador camiliano parece, como vimos, distribuído por diversas instâncias discursivas, que um "eu"

18 - Castelo Branco, Camilo, Amor de Salvação, p. 624

19 - Bakhtine, Mikhail, La Poétique de Dostoievski, cap. I

multifacetado pode ocupar simultaneamente. Nestas entidades narrativas, nascidas de um autor que buscava um tema de romance, descobre-se a base de um dialogismo tipicamente camiliano. No enunciado romanesco do sujeito da enunciação, ouve-se também a voz do Outro, do destinatário, ao lado das que confirmam a divisão do sujeito. Múltiplo e disperso, o seu refúgio é o "desejo extremo dos significantes", ou a consolidação de uma consciência irônica, por enquanto camuflada, por isso inteiramente subjectiva, consequência da dilaceração do indivíduo que podia afirmar como Kierkegaard: "*uma flecha de desgosto cravou-se no meu coração; enquanto aã estiver serei irônico. Se a arrancarem morreréi.*"²⁰

A sua consciência irônica tem como objectivo primordial desvanecer as fronteiras aparentemente inabaláveis entre os "alter-ego" do sujeito, ao desembaraçar-se entre uma "justiça de sucessão" e uma "justiça de coexistência", fazendo-os coabitar num mesmo espaço e num mesmo tempo histórico. Assim, teremos como consequência uma anulação do carácter particular de cada um desses "outros", da sua excepcionalidade, o que lhes permite inserirem-se numa dinâmica de justa variedade, que contribui para a conformação desse sentimento romântico do infinito que dominava Chateubriand, mas também Lamartine e Musset.

O sujeito é simultaneamente uno e vasto e a sua consciência, podendo especular sobre a ausência "*des choses qui ne sont plus et l'absence des choses qui ne sont pas encore*",²¹

20 - Kierkegaard, Diário, 1847, in Obras Completas

21 - Jankélévitch, V. - L'ironie, Paris, Flammarion Ed., 1964, p. 32

relativiza a tragicidade inerente aos absolutos humanos, por que a consciência irônica é, segundo Pascal "*un peu de tout, et non pas: tout d'une seule chose*"²². Fundamentada numa actividade sempre lúdica ante os contrários, fazendo e desfazendo a ilusão criada, escondendo e descobrindo o caminho em que conduz o objecto da sua acção, através da consciência irônica, o sujeito de enunciação consagra o carácter relativo das suas próprias disjunções e apresenta como síntese de conciliação a alternância, a oscilação, a ambivalência, a polaridade em si mesmo. É esta implicação do sujeito de enunciação no enunciado propriamente dito que, segundo André Jolles, opõe a ironia à sátira: na ironia "*le moqueur a en commun avec l'object de la moquerie qu'il ressent ce dont il se moque, le connaît lui-même, mais en a reconnu l'insuffisance et la montre à celui qui semble ne pas la connaître*".²³

A inscrição do romance camiliano num universo de ambivalência marca a sua originalidade face à Comédie Humaine de Balzac, onde as contradições são resolvidas através da palavra onisciente de um narrador quase deificado pelos seus poderes. Pela dimensão irônica (de que teremos ainda mais exemplos), o romance camiliano adquire uma nova postura que o insere no âmbito do Romance de Actualidade.

Neste sentido, Camilo dá um passo em relação ao romance de carácter, ao fazer surgir, ainda que em embrião, o romance problemático, nascido da divisão do sujeito de enunciação, divisão que transparece nos tons variados do discurso. Cami-

22 - Citado por Jankélévitch, op. cit.

23 - Jolles, André, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p. 203

lo distancia-se de Balzac, cuja integralidade permanece inabalável face ao real, o que lhe permite não se interrogar acerca do modo de organização da narrativa, como é típico no autor português que a todo o instante interrompe o enunciado.

O sujeito camiliano, dividido pela observação de um real que encerra a palavra do Outro, dissolve o princípio ideológico da identidade, como nos demonstram as inúmeras oscilações de um autor, sujeito de imaginação, que se questiona acerca da problemática de veiculação perfeita da verdade — que faria dos seus romances reproduções integrais e quase históricas do mundo —, e o caldeamento dessa verdade de modo, não a reproduzir o mundo observado, mas a produzir um mundo peculiar. Neste sentido, o seu romance é considerado dialógico, se tivermos em conta as palavras de Bakhtine, espantosamente modernas no sentido de Freud, de que *"l'homme ne coïncide jamais avec lui-même. On ne peut lui appliquer la formule: A identique à A"*, enquanto o princípio de identidade é, pelo contrário, monológico. O princípio bakhtiniano da não coincidência do homem consigo mesmo indica que a verdade sobre as coisas humanas é apenas fruto de suposições, de pontos de vista. Assim, cada um elabora o seu próprio modelo de realidade.

Em Amor de Salvação a divisão é ainda mais acentuada pelo facto de o autor, para além das suas funções de narrador num nível extradiegético, desempenhar ainda a de personagem, não só da aventura da escrita que constitui a diegese da obra, mas também da história dos amores de Afonso de Teive, metadiegeese cuja finalidade consiste em proporcionar uma oca

sião de escrita. Deste modo se esbatem as fronteiras entre os vários níveis narrativos numa tentativa de anulação das suas leis, interdições e restrições, como o preconizava o ambiente carnavalesco medieval entre os elementos de uma sociedade, para que novas alianças surgissem num universo estranhamente nascido da profanação dos cânones estabelecidos por uma cultura ancestral. Dir-se-ia que o autor desenvolve um acto de carnavalização, pelo que há de paródia subtil e camuflada neste jogo de máscaras de textos extradiegético e metadiegético, cuja finalidade primordial é a instauração da ambivalência narrativa, que permitirá à personagem da metadiegeese dizer ao seu interlocutor, o narrador extradiegético: "... *consinto, porêm, que se alguma vez escreveres esta história, ponhas seis pontos de admiração quando chegares aqui...*" ²⁴

Amor de Salvação é pois, antes de mais, o romance da escrita, do envolvimento ou não do sujeito na sua própria produção, das aproximações ou afastamentos do narrador face aos acontecimentos ou face ao texto, é a história do Amor- Paixão-da-Escrita, do espectáculo do homem que escreve num tempo linear que se sucede a si mesmo, como as palavras, sintagmaticamente, enquanto marca dialógica "*d'un dialogue avec soi-même (avec l'autre), distance de l'auteur à l'égard de lui-même, comme dédoublement de l'écrivain en sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. Le sujet de la narration, par l'acte de la narration s'adresse à l'autre, et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure. (Au nom de cette communication Ponge oppose au "Je pense, donc je suis", un "je parle et*

tu m'entends, donc nous sommes", postulant ainsi le passage du subjectivisme à l'ambivalence)." 25

A entidade principal de Amor de Salvação é o autor-narrador-personagem cuja actividade literária pretende ser a edificação da possibilidade de reencontro do indivíduo consigo mesmo, pois, no momento de materialização do pensamento — momento em que os caminhos discursivos tendem a confundir-se —, a solução está, não em retomar o percurso até aí percorrido (isso seria voltar ao passado da escrita, ao emaranhado ainda mais complexo dos enunciados até então produzidos, à segunda anulação do sujeito nos textos que deixaram de lhe pertencer uma vez terminados), mas, dentre os "muitos caminhos a cruzarem-se" diante de si, "seguir um à sorte", que acaba por ser sempre "o pior e o mais transviado de todos". Este caminho, se por um lado é fonte de vida, na medida em que possibilita uma escolha das palavras de que se serve para elaborar um texto e uma vontade de ver a disposição perfeita dessas mesmas palavras, por outro vai cavando a passo e passo a perdição do sujeito, a sua irremediável prisão na teia dos discursos dos outros que utiliza, até acabar por se anular, qual aranha, tecedeira por excelência, nas suas próprias secreções 26: " *L'interlocuteur de l'écrivain est l'écrivain lui-même en tant que lecteur d'un autre texte. Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n'est lui même qu'un texte qui se relit en*

25 - Kristeva, Julia - "Le Mot, le Dialogue et le Romain" in Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969

26 - Barthes, Roland, S/Z, Trad., Lisboa, Edições 70

se réécrivant. La structure dialogique n'apparaît que dans la lumière du texte se construisant par rapport à un autre texte comme ambivalence", "qui va de pair avec une logique relationnelle "carnavalesque"." 27

Esta atitude do sujeito face ao seu próprio enunciado é verdadeiramente dialógica, segundo Bakhtine, na medida em que recua face ao seu texto, se distancia, restringe ou duplica a sua "paternidade" em relação ao enunciado.

Tal é o drama da escrita de quem admira "horizontalmente a natureza" 28, e escuta as vozes do mundo numa perspectiva de simultaneidade. Nesta medida Amor de Salvação caminha em direcção a uma orquestração polifónica do discurso proferido "hic et nunc", caminha em direcção a uma apologia do presente claramente expressa no espírito de "Troca" incessante, que insere as entidades ficcionais numa atmosfera de concomitância e de coexistência. O narrador do nível extra-diegético, ao falar da sua actividade de escrita, fá-lo no presente e, por isso, a narração da metadiegesis que brota da sua pena surge aos nos sos olhos também no presente, o que significa que a arte de contar está necessariamente ligada à complexidade cega do tempo de AGORA, tal como é vivido pela personagem, uma arte submetida à interpretação que este agente faz da sua própria acção inscrita na vida, no simbólico constitutivo do ser humano, abrindo assim caminho, no seu texto, a uma dinâmica peculiar que Bakhtine denominará de "dialógica".

27 - Kristeva, Julia, "La Polyphonie est-elle idéologique?" in Une Poétique Ruinée, prefácio a La Poétique de Dostoievski de M. Bakhtine, Paris, Seuil, 1970

28 - Castelo Branco, Camilo - Amor de Salvação, p. 639

Descobre-se em Amor de Salvação uma componente autobiográfica e de memória, intencional e assumida, que coloca o autor (o autor da imagem do autor) numa zona de contacto com o mundo representado no romance, e que permite que a sua imagem apareça no próprio campo da representação que ele elaborou, com as mesmas dimensões temporais e axiológicas. Só assim compreendemos a razão pela qual, nesta novela, o autor que representa um mundo se encontra no mesmo plano do da personagem representada e desenvolva com ela uma relação dialógica. Deste modo, a novela, ao fazer referência à existência real do autor e ao misturar a voz deste com as das personagens, entra em contacto com as forças elementares do presente não terminado, não definitivo, e o autor pode aparecer no campo da imaginação sob qualquer atitude de escritor instaurando um problema de ironia narrativa. Sabemos que é na ironia que se baseia o dialogismo — confrontação de opiniões opostas resultantes de dois sujeitos de enunciação que se anulam mutuamente e de forma irônica, uma vez que cada sequência enunciativa funciona como indicador de ironia em relação à outra. O sujeito de enunciação camiliano supõe uma duplicação de si mesmo, uma "persona"²⁹, cujo sentido só se evidencia numa "relação" fundada na "palavra", como se se tratasse de uma situação teatral.

Amor de Salvação permite-nos comprovar que a elaboração de uma obra tem que ver com a integralidade do sujeito, e que a unidade deste se compromete entre a realidade e o ima-

29 - Wayne Booth na Retórica de Ficção e mais recentemente Paul Ricoeur em Temps et Récit designam esta entidade como autor "implício" e autor "impliqué" respectivamente.

ginário. Neste sentido Michel M'Uzan ³⁰ fala-nos de uma "personagem interior" que intervém ao longo do processo de criação, como uma referência simbólica implícita, uma espécie de público "avant la lettre", que encontramos em Camilo e que permite ao escritor fixar o seu eu através da transformação que este sofre durante a escrita. É o mesmo conceito que André Green ³¹ denomina de "double narcissique de l'auteur", uma vez que toda a espécie de criação põe em causa a estabilidade do sujeito. Daqui que o autor de Amor de Salvação reconheça na escrita a virtude da cura; segundo uma forma dispersa, o autor vai-se inscrevendo na obra, numa decomposição mais ou menos consciente que faculta o aparecimento, no texto, de configurações imaginárias que se apresentam ao autor como Mesmo e como Outro. O autor liga estas imagens à personalidade de escritor, através da sua "persona", que é o afastamento simbólico constitutivo de todo o indivíduo, uma vez que *"ce qui importe à l'auteur en effet ce n'est pas seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter: c'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par un narrateur. C'est pourquoi, tout comme dans la stylisation, l'attitude de l'auteur pénètre à l'intérieur du mot du narrateur (comme le mot objectif du héros), mais s'en sert de l'intérieur à ses propres fins, nous faisant nettement sen-*

30 - M'Uzan, Michel; "Aperçu sur le processus de la création littéraire", in Revue Française de Psychanalyse, XXIX, 1965

31 - Green, André, "L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des oeuvres d'art", Critique Sociologique et Critique Psychanalytique, Université Libre, Bruxelles, 1970

tir la distanciation entre lui-même et ce mot d'autrui".³²

A "persona"³³ encontra a sua verdadeira função em relação à voz da obra. Ela é não o autor, nem qualquer configuração literária do autor, nem tão pouco o autor implícito, segundo M. A. Bony, mas a voz da obra, o porta-voz da obra, a máscara, que se liga à noção de pessoa. A máscara esconde, dissimula, e assim faz existir o que parecia ser nada. A máscara não transforma, mas faculta um duplo sentido ao que existe, o que implica um duplo auditório. Deste modo, ao instaurar a ambivalência, a máscara possibilita na obra a construção de um ambiente satírico e sarcástico, em suma, uma ironia narrativa fundada num tipo de comunicação, que se consagra "uma forma fundamental de comunicação dialógica" e se inscreve numa interacção mais vasta, que Bakhtine denomina de "percepção carnavalesca do mundo". E, porque coloca o problema da relação do eu criador e da realidade do mundo, porque traduz um jogo entre o real e o ideal, esta ironia é essencialmente romântica.

Também em Balzac deparamos com a divisão do sujeito, mas não do sujeito de escrita. Na Comédie Humaine a divisão profunda do homem que é a sua personagem advém da divisão do poder social, característica do capitalismo e das revoluções que fomenta.

O seu realismo, se não é rebaixamento, é querer e força, porque a criação está na linha da procura e do desenvolvimento

32 - Bakhtine, M. - La Poétique de Dostoievski, p. 249

33 - Bony, M. A. - "La notion de 'Persona' ou d'Auteur Implicite: Problème d'Ironie et narrative", in Ironie, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1978

de absoluto, de feitura de um absoluto moderno, o que inculca no herói uma inconstância ante duas tentações: a do intenso e a do absoluto, e a da duração da sua vivência. É o mito moderno da descoberta do mundo e da interrogação sobre o mundo, ao contrário do mito clássico, essencialmente fechado e redutor, e não trágico como o moderno. Para o herói balzaquiano, as coisas são infinitamente complexas, porque se tornaram unicamente humanas, sem reenviarem a qualquer transcendência; o mito balzaquiano é trágico, porque tudo diz respeito ao Homem nascido, não da Natureza mas da História, ao Homem que toma consciência das suas contradições, que não são mais do que as contradições do universo que morria e se renovava regularmente, contradições para as quais não existe solução moral nem explicação cósmica, mas unicamente expressão romanesca. As suas personagens não são personagens médias, mas lugar de contradição de uma época:

"Le dix-huitième siècle a tout mis en question, le dix-neuvième est chargé de conclure; aussi conclut-il par des réalités; mais par des réalités qui vivent et qui marchent; enfin il met en jeu la passion, élément inconnu à Voltaire". 34

Por esta razão, escapam os seus romances ao polifonismo que exige das personagens vivências em tempos simultâneos, presentes que facultem a interacção profunda das suas vozes.

Balzac percebia a sua época como um conjunto de vozes diversas, sem dúvida, mas não dilucidava as suas relações dialógicas, a sua interacção. Tanto assim que no seu romance não en

34 - Balzac, H. - *Illusions Perdues*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pleiade, Paris, p. 791

contramos a personagem a falar directamente com o seu "alter ego", com a sua consciência, porque é um produto acabado do autor; do mesmo modo, notamos a ausência de intervenções do autor, de intervenções de carácter reflexivo acerca da sua própria produção, das suas personagens, da estrutura do seu texto, como acontecerá no romance camiliano, onde o leitor funciona como "duplo" do autor, a quem, tantas vezes pede a opinião e dirige a palavra, como consciências que mutuamente se esclarecem.

No romance balzaquiano, as personagens ligam-se entre si não como seres humanos, mas como pai e filho, marido e mulher, amante e amada, pretendente e rival, proprietário e camponês, burguês e vagabundo. As relações quotidianas, biográficas, familiares ou de classe, são uma base firme dos elos temáticos. O herói insere-se no tema enquanto homem estritamente localizado na vida pela classe a que pertence, a sua situação familiar, a sua idade ou os objectivos de vida. A sua humanidade é de tal modo concretizada e especificada pelo lugar que ocupa na vida que está privada de exercer qualquer influência nas relações temáticas.

O realismo moderno é epopeia trágica, tragicidade típica de uma humanidade votada à transformação, ao progresso. Neste aspecto reside a grande revolução operada pelo romance: ao romanesco de pura invenção segue-se um romanesco de elaboração à maneira de Dante:

*"Tu foudroieras ce genre funeste où l'on délait
les idées, où elles sont passées au laminoir,
genre accessible à tous les esprits, genre où
chacun peut devenir auteur à bon marché, genre
que tu nommeras enfin la littérature imagée.*

(...) Tu montreras cette glorieuse falange résistante à l'invasion des romantiques, tenant pour l'idée et le style contre l'image et le bavardage, continuant l'école voltaïrienne et s'opposant à l'école anglaise et allemande (...) Le devoir des plumes honnêtes est de s'opposer vivement à ces importations étrangères. " 35

Em Balzac, contrariamente a Camilo, encontramos um romance perspectivado em função da macro-categoria temporal e não apenas espacial, onde se jogariam todas as coexistências e interações dialécticas das consciências das personagens. Em Balzac, cada espírito, cada idéia, cada consciência evolui independentemente e a par de outras personagens, porque no fundo, o que está em causa não é o que o mundo envolvente representa para o indivíduo, mas o papel deste na sociedade. O romance balzaquiano é sucessão e não concomitância, justaposição ou simultaneidade; pressupõe sempre um antes e um depois, o que incute na personagem a noção de biografia e de recordação, bem como a necessidade de explicar os seus actos através da educação ou da influência do meio, como se todas as atitudes fossem pré-determinadas, sem ser capaz de ultrapassar a objectividade característica de cada uma delas, nem o seu mundo monologicamente acabado.

Vemos então como se modelam no romance camiliano, sobretudo, as ideologias que sustentam a história e a sociedade, as ideologias

"morcelées dans un espace intertextuel dans l'"entre" des "Je", et [aussi] leur statu s'égale à ce lui du "mot" dialogique. Le scripteur ne pense pas (avec des idées), mais confronte (des points de vue, des consciences, des voix, des textes). L'idéologie ou idéologies sont là, dans le texte romanés

que — contradictoires, mais non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, elles ne fonctionnent que comme matériel à former. C'est dans ce sens qu'un texte polyphonique n'a qu'une seule idéologie: l'idéologie formatrice, portreuse de forme". 36

As ideologias estão gravadas nos objectos concretos que o olhar do autor prescruta, acentuando-os de forma múltipla, mas também nas palavras que ele escolhe para o seu discurso que, deste modo, recebe vários índices de valor capazes de manter a mobilidade do signo e garantir a sua evolução. Tal como a realidade e o sujeito de escrita, também o signo tem duas faces, síntese dialéctica que se renova em cada enunciação onde se joguem forças antagónicas como psiquismo e ideologia, como vida interior e vida exterior ³⁷, como locutor e auditor, pois que fora da realização sígnica, é pura ficção. Este é o problema crucial do sujeito de enunciação camiliano que tem consciência de que *"ce n'est pas l'expression qui s'adapte à notre monde intérieur, mais c'est notre monde qui s'adapte aux possibilités de notre expression"* ³⁸, numa enunciação que se associa à comunicação social, ao universo intertextual, deixando-se penetrar de forças vivas, isto é, de sentidos.

Segundo Roland Barthes ³⁹, a dificuldade da literatura consiste em ter de se debater com os discursos já existentes para não se submeter às designações que o real apresenta. O es-

36 - Kristeva, Julia - "La Polyphonie est-elle idéologique?", in Une Poétique Ruinée, pref. a La Poétique de Dostoievski de M. Bakhtine, Paris, Seuil, 1970

37 - Bakhtine, M. - Marxisme et Philosophie du Langage, Ed. Minuit, Paris, 1970

38 - idem

39 - Barthes, Roland, S/Z, Trad., Lisboa, Ed. 70, p. 115

critor não pode inventar palavras para nomear um objecto existente na natureza, pois isso só seria exequível num mundo sem linguagem; o próprio autor confessa: "*Eleutério Romão é o primeiro modelo que a natureza me oferece*"⁴⁰. É a natureza que fornece todos os elementos. Segundo Todorov, só a Adão mítico seria concedida a possibilidade de designar pela primeira vez os objectos; assim, o escritor terá como função "*não exprimir o inexprimível, mas inexprimir o exprimível*", tem como função "*arrebatar à língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma fala outra, uma fala exacta*"⁴¹, inserindo-se na problemática de auto-dialogismo da linguagem, na distinção entre linguagem do meio social e linguagem do escritor, entrando no jogo através do discurso dialógico, a fim de ter pleno acesso ao "*encantamento do significante e à volúpia da escrita*". Só assim o escritor possibilita a entrada mirífica de sentidos na realidade e no signo que é o texto (um signo polissémico), só assim a vida entra em correlação com a literatura.

Contudo, apesar do universo simbólico envolvente, da ideologia, das vozes e das linguagens que penetram o texto, este não tem obrigatoriamente de exprimir infinitamente o universo ou assemelhar-se a ele, senão não seria um texto. De que viveria se concomitantemente não estivesse completamente só, infinito e independente? Só assim o texto é "*diferença*" no infinito jogo dos textos, das linguagens e dos sistemas, uma diferença inerente a cada texto, estigma da sua individualização.⁴²

40 - Castelo Branco, Camilo - Amor de Salvação, p. 666

41 - Barthes, Roland - idem

42 - idem

Merleau-Ponty, em Origine de la Verité, considera que, no caso do escritor, o pensamento não dirige a linguagem social; o escritor é em si como que um novo idioma que se forma e as suas palavras surpreendem-no e conduzem o seu pensamento. A escrita não é apenas a "pintura" da voz, como era próprio da visão voltairiana. Ela cria o sentido ao consigná-lo, ao confiá-lo a uma gravura, a um espaço intransmissível.

É o que vemos o autor camiliano fazer em Amor de Salvação, e em tantas outras novelas como teremos ocasião de demonstrar. O seu deambular entre posições narrativas diversas, entre a veiculação perfeita da verdade observada e o seu caldeamento através da actividade imaginativa, vêm confirmar as dialécticas até este momento evidenciadas entre realidade e sujeito, sujeito e linguagem, linguagem e sentido.

É pois necessário seguir o exemplo de Nietzsche: "*é preciso saber dançar com os pés, com as idéias, com as palavras, mas também com a pena.*"

C A P Í T U L O I I I

A DIALÉCTICA DA IMAGINAÇÃO NO LINEAR UNIVERSO DA VERDADE

A causa desta problemática reside no facto de o romance, forma por excelência da produção camiliana, estar por um lado intrinsecamente ligado ao mundo real, que lhe fornece os referentes, e, por outro, ter que ver, enquanto género literário, com o domínio da Arte, sempre propício à actividade imaginativa. Assim, o autor elabora uma tentativa de interpenetração dos dois universos, favorece uma situação onde mundo real e mundo imaginário estabeleçam uma relação de comunicação, que se transforma numa interacção verdadeiramente dialógica.

Deste modo, não raro deparamos com a presença, na narrativa de ficção camiliana, de um autor "implicado" ¹, muitas vezes quase coincidente com o narrador, que se questiona acerca da atitude a adoptar face ao real, face às vozes individuais, quando a imaginação artística não pode, por imposição do género ou por desejo excessivo de verosimilhança, de verdade e de autenticidade participar do acto narrativo, apre

1 - Adopto, em relação a este "alter-ego" do autor real na narrativa ficcional a terminologia de Paul Ricoeur, na medida em que acrescenta algo à designação de Umberto Eco de "autro implícito", entidade que subjaz à organização do texto romanesco. O autor "implicado" de Ricoeur, que coincide com a de Wayne Booth em Retórica da Ficção, para além desta função, desempenha outra não menos importante a nível de comunicação textual: a de ludibriar o leitor, submetendo-o a todas as estratégias impostas pela problemática da persuasão. Assim o adjectivo "implicado", se sugere a ideia de "inserção" no mundo narrativo, faz sobretudo pensar na noção de cumplicidade de relativa ao crime de sedução maquinado pelo autor, e ao qual o leitor não resiste, por muito objectivo e racional que pretenda mostrar-se.

sentando-nos, deste modo, múltiplas variantes de veiculação do enunciado que nos provam a relação dialógica das componentes discursivas constitutivas do sujeito.

Assim é que, por um lado, nos Mistérios de Lisboa, por exemplo, deparamos com inúmeras afirmações sobre a verdade do romance, uma verdade baseada em factos reais, documentalmente provados pela cópia de algumas linhas dos apontamentos da personagem ou pela apresentação de datas na fábula — " São dois de Outubro de 1837 " — como se antecipadamente desse voz à dicotomia que, nos nossos dias, Lacan estabelece entre a realidade, que se mostra, e o real, que se demonstra. Esta pretensão referencial em Camilo não é mais do que uma pretensão à verdade, provada pelos documentos transcritos, que funcionam como fontes de verificação, e pelas viagens que o autor obriga o leitor a fazer a seu lado pela "Vendee, pelo Quiberon, [respirando] o aroma da carnagem e o vapor da pólvora" ², atitude que testemunhará em prol da verdade, e favorecerá o desejo de autenticidade imposto pelos critérios da estética romanesca, a fim de criar a ilusão do verdadeiro que, no caso do realismo propriamente dito, se converterá numa "verdade" ao alcance de todos, verificável pela experiência quotidiana, numa mimesis plena, numa semelhança e numa justeza tocantes.

A divisa de Camilo é, em Carlota Ângela, ser voz de "Verdade, Naturalidade e Fidelidade", fidelidade à memória de acontecimentos passados, "... do que vi, do que senti, do que ex

² - Castelo Branco, Camilo, O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1250

perimenteí" ³, como cronista exemplar dos painéis que a sociedade lhe ofereceu, atitude que o público frequentemente critica, qualificando o autor de "insulso e desimaginoso", um público que concordava com o Garrett do prefácio da segunda edição de O Arco de Santana, propenso a repudiar a erudição arqueológica numa obra de imaginação e espírito como o romance, sob pena de o tornar "pedante e maçador" ⁴.

Pela leitura da Comédie Humaine de Balzac verificamos que toda a apreensão do real passa, isso sim, pela promoção do detalhe, sempre significativo e animado. A iniciação do leitor — como a de Rastignac ou de qualquer outra personagem — passa pela revelação do detalhe, pois por detrás deste paira a ideia da sua função, se pensarmos que o realismo é uma espécie de pedagogia. Ele ensina a ligar os pontos mais opostos e a produzir efeitos inesperados pela aproximação de duas coisas vulgares.

Literatura realista, à maneira de Balzac, significa então literatura que força a admitir, não tanto certas realidades documentais, como certos problemas e tensões. E há realismo a nível de romance balzaquiano na medida a que põe termo a um idealismo que ignora as realidades do leitor do séc. XIX: o problema da mulher, da família, do casamento, o problema da juventude instruída e pobre, do desenraizamento, do dinheiro, da erosão dos valores e da não elaboração de novos valores ou de novas linhas de força.

3 - idem, Vingança, p. 1112

4 - Garrett, Almeida, O Arco de Santana, Obras Completas, Porto, Lello Ed., vol. I, p. 225

O realismo de Balzac define-se, como todo o realismo, ao nível das contradições e das tensões, que à superfície como em profundidade, definem uma França que deixa de ser uma zona de referências clássicas, para se tornar o espaço onde se joga, sem justificações literárias, a aventura do homem moderno. Por isso, se trata de um realismo não apenas descritivo, mas também e sobretudo científico, e porque não épico, na medida em que a ciência é conhecimento poetizado, também? Na obra de Balzac deparamos com um realismo em movimento, com homens subjugados, mas capazes. O cenário, o local, são inventados, os heróis trazidos, na sua natureza moderna, de uma epopeia verdadeira, a partir de uma visão totalmente nova, como o exige qualquer realismo de vigor, de promessa e de afirmação.

Contudo, e ao contrário da epopeia clássica, a epopeia moderna já não apresenta o último canto, e, sem este, deixa de haver Ulisses de regressos definitivos. Os regressos dos heróis, na epopeia moderna (Lucien de novo em Angoulême, por exemplo) não pressagiam senão novas partidas; jamais se verão repousos de longas caminhadas e trabalhos que se imaginavam nas epopeias antigas. A epopeia moderna será de gestos alongados em direcção a momentos e lugares da História que impliquem outras situações e tempos diferentes. A epopeia vai culminar numa interrogação constantemente equacionada pelo homem; daqui que não encontremos epopeias sem mitos e, do mesmo modo, todo o mito moderno é uma tentativa de resolução pela escrita de contradições vividas:

"Le Roman, diras-tu sentencieusement, est une épo-

põe amusante." 5

Mas a fidelidade ao real tem em Camilo uma contrapartida, no entanto; posto que é na memória de observação que a actividade imaginativa se fará sentir, ela não só vê o interior de todas as coisas e dá valor às imagens materiais da substância⁶, como também nos mostra o modo como o "divers" da vida das pessoas é percorrido, conservado e identificado por uma imaginação da narrativa ficcional, numa história, numa totalidade organizada, fruto da reflexão sobre os acontecimentos que se reescrevem e se recontam. Só por intermédio desta actividade imaginativa lhe foi permitido construir a intriga de Amor de Perdição a partir de dados concretos, de uma biografia comprovada pelos Arquivos da Relação do Porto. É que a ficção permite que a temporalidade vivida, o tempo passado se relacione com o tempo percebido como dimensão do mundo e que, deste modo, se misturem, no seu universo, personagens históricas e acontecimentos inventados, perdendo os primeiros a sua função de representação a respeito do passado, uma vez que não são denotados mas apenas mencionados, o que nos prova que a sua narrativa não é uma construção do passado, mas um espaço onde o autor transmite a visão do mundo que o anima, comunicando-nos a liberdade das variações imaginativas sobre a representação do passado. Deste modo, o passado reinterpretado pela imaginação não mantém as suas dimensões espe

5 - "Illusions Perdues", 2ème partie, La Comédie Humaine, Bib. de La Pleiade, vol. IV, 1952, p. 791

6 - Bachelard, Gaston - La Terre et les Rêveries du Repos, Paris, Lib. José Corti, 1948, p. 11

cíficas, adquirindo o fenómeno mais insignificante uma amplitude cósmica, por vezes. Só assim é que também podemos dizer que esta imaginação é dialéctica, mas de uma dialéctica diferente da da razão, que justapõe as contradições para cobrir todo o campo do possível, enquanto a da imaginação, ao apreender a totalidade do real, descobre a realidade não só do que se mostra, mas também do que se subentende. Na dialéctica da razão, a síntese tem como fim conciliar duas aparências contraditórias; mas na imaginação, a imagem inicial, que engloba forma e matéria, divide-se na dialéctica do profundo e do aparente.

Segundo Henri Peyre ⁷, coube a Shopenhauer desenvolver as primeiras tentativas de rejeição de toda a percepção racional do mundo e dar a primazia ao poder do inconsciente, à força e dinâmica do "espanto" tão exultada por Platão que, no Teeteto, o considera "o sentido filosófico por excelência", de que os românticos ingleses como Blake e Wordsworth fizeram a apologia. Ao renegar qualquer análise sobre os factos, o "espanto" distingue-se ainda da fantasia decorativa por possibilitar a veiculação da imagem de um todo construído a partir de elementos diversificados, baseados numa natureza multiforme e por engendrar um mundo novo, de correspondências, em suma, um mundo construído por uma imaginação que Baudelaire designaria mais tarde de "hieroglífica".

Se desencadeada pela atitude de "espanto", a imaginação

7 - Peyre, Henri - Introdução ao Romantismo, ed. cit.

consagra-se fundamentalmente uma visão interior, de características superiores à observação intelectual da realidade. É "uma magia sugestiva contendo simultaneamente o objecto e o sujeito", segundo Baudelaire ⁸. No entanto, esta magia reveste-se de características distintas se utilizada no romance ou na poesia; na narrativa ela não perturba a ordem do mundo através de símbolos ou palavras, como vemos na poesia de Rimbaud ou Apollinaire, nem anula a alma do escritor. Ela permite no romance um afastamento do real caótico a fim de o fazer entrar na obra através de imagens desse mesmo real, uma vez que a imagem é o meio por excelência que o infinito busca para se explicitar, porque exprime mais do que comunica, convertendo-se no elo de união por excelência entre mundo exterior e mundo interior de imaginação e devaneio do artista.

Podemos então afirmar que as imagens demonstram, à sua maneira, na medida em que uma imagem pouco verosímil é dotada de capacidade de se impor à convicção poética:

*"Se descarno as pinturas, se descrevo uma cena fria
mente, é porque assim os olhos que a viram, a levam
à alma, que a imprimiu em si.
Se me deixo ir nos arrobos do coração, que se ala
para o imperceptível, desesperado de incorporar na
palavra o que só é do foro íntimo da alma, é porque
em tal situação, na presença de tal facto, ouvindo
tal história, vendo tal mulher ou homem, senti assim,
compreendi assim o que talvez outros homens e
outras almas vissem e entendessem de outro modo."* 9

Também Balzac diz o real através de imagens, de figuras. Diz um real aberto e sobretudo problemático que se reflectirá em cada sujeito específico, suscitando em cada um deles

8 - Cf. Peyre, Henri, op. cit., p.188

9 - Castelo Branco, Camilo - Vingança, p. 1112

uma divisão profunda que fará dialogar as duas vertentes de uma personalidade, abrindo assim caminho a um novo tipo de romance. O real dos seus romances, as suas categorias e funções são o meio, não de despedaçar ou destruir uma força e um movimento em nome do subjectivo e do imediato, mas de dilucidar a unidade fictícia das Luzes e do mundo modificado pela revolução.

Assim os seus romances mostram apenas um jogo que pretende refazer o mundo e criar uma nova vida.

Por conseguinte, a imaginação permite que a narrativa ficcional se afaste da narrativa histórica — que copia o real como se tentasse colmatar uma dívida com o passado —, porque transforma a imitação pura e simples da História numa imitação criadora, que pressupõe um fazer. Em O Livro Negro de Padre Dinis o autor "implicado" dirige-se ao leitor afirmando que respigará "*nesta vasta seara juncada de cadáveres, as atrocidades (...) que se acham obrigadas ao desenvolvimento do romance*" ¹⁰, embora não se possam fazer milagres em matéria de romance histórico, pois "*Mondar os acessórios da essência deste complicado enredo, seria matá-lo...*" ¹¹. No entanto, podemos concluir destas afirmações que, até mesmo o romance histórico se submete à intervenção da actividade imaginativa, que selecciona e oferece apenas os acontecimentos essenciais, como se deduz de um comentário em Vingança:

10 - idem, O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1232

11 - idem, p. 1250

"Este romance é sério, sério demais para os nossos tempos, em que a verdade, para captar o espírito do leitor de novelas, há-de ser alindada, garrida e exornada de sedutoras mentiras." 12

Deduzimos que o que se "imita" não é a efectividade dos acontecimentos em si, mas a sua estrutura lógica, a sua significação, complementando a imaginação reprodutiva com uma imaginação produtiva, que cria apenas "épocas, lugares, nomes, miudezas [e] generalidades" 13; assim podemos compreender o repúdio que este autor "implicado" camiliano demonstra em relação à descrição detalhada de personagens ou ambientes, à descrição de tipo balzaquiano, que não permite qualquer colaboração imaginativa:

"... as paisagens dos melhores autores (...) poderiam servir-me aqui de imensa glória, se eu tivesse a paciência de copiar uma dúzia de nomes, e a crueldade de apurar a dos meus leitores, como tem sido apurada a minha por fazedores de romances, que são capazes de vos dizer a cor dos tapetes de uma sala, a madeira dos móveis, as flores das jarras, o fabricante do piano e o número das oitavas, e finalmente os autores dos quadros que são necessariamente Rafael de Urbino, Ticiano..." 14

É que, as descrições, as narrações balzaquianas, toda a informação fornecida ao leitor para compreender o que se vai passar, postulam a validade de um discurso que pretende captar e transmitir um real objectivo e imputável. Por este motivo, o romance de Balzac se encontra na linha teórica do séc. XIX científico, constituindo-se o género por excelên-

12 - idem, Vingança, p. 1112

13 - idem, p. 1112

14 - idem, Mistérios de Lisboa, p. 796

cia do período positivista. Daqui também o tom fortemente histórico da sua narração, mesmo quando se trata de factos ou personagens imaginários. É sempre com segurança que Balzac apresenta o imaginário, figura semelhante ao real e cujo triunfo se encontra, sem dúvida, em biografias fictícias como, por exemplo, a de Rastignac.

No entanto, não é por ausência de detalhadas descrições que o romance de Camilo será menos verdadeiro:

"Se hã verdade sobre a Terra, é o romance (...). Se sois como eu em cousas de romances (...), gostareis de povoar a imaginação de cenas, que se víram, que se realizaram e deixaram de si vestígios...", 15

deparando-se-nos, pois o romance, como um mundo novo, fruto do trabalho do autor:

"Luto hã oito dias com a veracidade de ignominoso facto, que vou anunciar com as lãgrimas nos olhos, e o pudor na face. Quisera cobrir com o vêu da caridade esta úlcera, porque antevejo o doloroso vêxame que involuntãriamente vou infligindo no leitor pudibundo! Não é possível. Sou muito amigo do público; esforço-me por manter a moral na temperatura em que a encontrei; mas como amigo de Platão sou mais amigo da verdade. É necessário ao menos dizer-se metade do que sei." 16

Como podemos verificar, a problemática da verdade é inerente uma outra, não menos importante, e sobre a qual o autor "implicado" não deixa também de se questionar — a da inverosimilhança —, que pode pôr em causa o romance de actualidade, como confessa em A Filha do Arcediago:

"... o meu romance está caindo muito! Um casamento ainda pode aturar-se no fim do romance."

15 - idem, A Filha do Arcediago, p. 1086

16 - ibidem

(...) *Mas dous casamentos!... É abusar dos dons da Igreja, ou romantizar o facto mais prosaico desta vida!*" 17,

antecipando-se a qualquer crítica:

"Esta falsa posição não podia durar muito; se se prolonga mais cinco minutos, eu, por mim, declaro que largava a pena, e acabava aqui o conto." 18

A imaginação, se sintetiza a verdade e a torneia para não a oferecer abruptamente ao leitor, cumprindo a sua função sócio-educativa, estabelece a ligação entre o mundo real e o mundo ficcional, cujos padrões de verdade divergem. Assim, na verdade crua, a imaginação produtiva selecciona os factos e as palavras, mas não introduz falsos argumentos; por isso, ela é construção, fundamento da razão, permitindo a transposição do facto real para o mundo da ficção, adaptado pelo burel do estilo:

"Convido [os peritos em letras magras](...) a que (...) me recomponham os atavios da forma em que me descuido, se a imaginação desfila comigo pelos prados floridos do inverosímil" 19,

porque o romance deve ser, sempre que possível,

"verosímil, amalgamado com arte e discernimento, escrito de modo que seja o reflexo da sociedade, e que possa de per si reflectir também na sociedade, emoldurando-se nas formas costumeiras e exequíveis" 20,

para o que deve, como vimos, sintetizar experiência, engenho

17 - idem, A Filha do Arcediago, p. 1079

18 - ibidem

19 - idem, O Que Fazem as Mulheres, p. 1314

20 - ibidem, p. 1315

e arte, conjugando Verdade e Observação com Imaginação e Fantasia, pois "por aĩ hã de tudo, ponto ẽ observar; mas o melhor ẽ sentir e experimentar." 21

Sõ assim o romancista cumpre os preceitos impostos por Aristóteles e Longino, esforçando-se por que os incidentes imaginados se enquadrem no essencial de um conto verdadeiro, sem porem em causa a verosimilhança narrativa, como o exige todo o "leitor atento" 22. A imaginação que, no texto de Camilo tem uma função de síntese entre História e Ficção, substitui a das múltiplas confissões que nos oferece a Comédie Humaine e que sugeria um realismo lírico:

"Ma chère Soeur,
Il y a deux jours, à cinq heures du matin, j'ai reçu le dernier soupir d'une des plus belles créatures de Dieu, la seule femme qui pouvait m'aimer comme tu m'aimes, comme m'aiment David et ma mère, en joignant à ces sentiments si désintéressés ce qu'une mère et une soeur ne sauraient donner: toutes les félicités de l'amour! Après m'avoir tout sacrifié, peut être la pauvre Coralie est-elle morte pour moi, pour moi qui n'ait pas en ce moment de quoi la faire enter rer... Elle m'eût consolé de la vie; vous seuls, mes chers anges, pourrez me consoler de la mort. Cette innocente fille a, je le crois, été absoute par Dieu, car elle est morte chrétiennement. Oh! Paris!... Mon Eve, Paris est à la fois toute la gloire et toute l'infamie de la France, j'y ai déjà perdu bien des illusions, et je vais en perdre encore d'autres en y mendiant le peu d'argent dont j'ai besoin pour mettre en terre sainte le corps d'un ange!

Ton malheureux frère

Lucien." 23

Estas confissões não se modulam segundo um eu único, mas

21 - idem, Vingança, p. 1111

22 - idem. O Que Fazem as Mulheres, p. 1350

23 - Illusions Perdues, 3ème Partie, Bib. de La Pleiade, vol. IV, 1952, pp. 939-940.

tornam-se lirismo ou confissão a várias vozes pondo o eu em situação, consoante as diversas maneiras de ler a experiência e a realidade do mundo, a estratificação de uma sociedade de transição.

O texto de Camilo — nas suas duas vertentes de ficção narrativa e de comentários metatextuais e metadieéticos, produzidos por um autor "implicado" ou por um narrador dramatizado —, hesita, como se prova, entre as características ancestrais de delegação de uma verosimilhança abertamente discursiva e uma verosimilhança referencial, à maneira de Flaubert e Balzac, sujeita a um realismo específico que contribui para a criação do "efeito de real". Segundo Barthes, em Le Bruissement de la Langue, a presença do referente anuncia a chegada do significado do real ao texto, função referencial esta que será caldeada por uma função estética, que, como vimos, quebra a vertigem da notação pura e simples do discurso histórico, inscrevendo-se na ordem específica do texto ficcional. A presença do referente, que suspende a sensação de irreabilidade do texto ficcional, não passa pois de ilusão referencial, uma vez que apenas diz respeito aos detalhes da narração romanesca. E, se o suprimirmos do enunciado, enquanto significado de denotação fornecido pela linguagem convencional, o real surge-nos como significado de conotação, isto é, como categoria de um sistema simbólico, e não como conteúdo contingente.

A presença do referente tem ainda a finalidade de mostrar ao leitor que o romancista "analisador, crítico, filô-

sofo e moralista"²⁴ fertiliza a sua imaginação ao fundamentar-se nas incongruências da sociedade, do mundo, da história e da cultura, por vezes, sem contudo se lhe submeter servilmente, pintando-as com demasiado pormenor. Tais condições permitem ao autor estruturar o seu romance de modo a suscitar o efeito de surpresa no leitor, ao criar-lhe a expectativa de um determinado desenlace que imediatamente se subverte, altera ou anula, surpreendendo a "atilada atenção do leitor com o arranjo de uma nova peripécia ou com a habilidade de enredar a perspicácia dos adivinhos de trágicas catástrofes"²⁵. E o autor tão ciente está desta sua qualidade que não deixa de se enaltecer e de se auto-elogiar diante do leitor, antecipando-se, mais uma vez, ao comentário menos favorável que este possa tecer a seu respeito:

*"Não tarda leitor pio (...), não tarda aĩ uma enfiada de lances estupendos, que lhe arranquem interjeições de pasmo, e lhe afervorem o desejo de abraçar o autor"*²⁶,

desejo tanto maior quanto o leitor, já prevenido dessa futura surpresa e, por isso, mais atento, não deixa contudo de se enredar nas técnicas de persuasão criadas pela imaginação do autor.

Nesta força imaginativa, típica do texto narrativo, devemos distinguir níveis diferentes, uma vez que vários são também os fins a que se destina: trabalhar a memória, tor-

24 - idem, Cenas da Foz, p. 1199

25 - idem, Vingança, p. 1123

26 - idem, Cenas da Foz, p. 805

near a verdade, criar um universo novo e favorecer as técnicas de persuasão do leitor, com o intuito de "amplificar os conteúdos diegéticos e criar aos enredos o adequado enquadramento social ou até mesmo paisagístico", na opinião de Aníbal Pinto de Castro ²⁷. Só assim será possível "enriquecer a diegese pela acumulação organizada dos elementos capazes de lhe conferir as vibrações emocionais, os conteúdos poéticos e os movimentos dramáticos mais susceptíveis de sacudir a sensibilidade dos leitores", e "organizar a estrutura do discurso narrativo" de forma adequada aos princípios romanescos. ²⁸ Se não se distinguirem os seus vários níveis prova-nos o autor "implicado", em Vingança, que

"Mente o romancista que dispõe as suas figuras ao feito da cálida e fria imaginativa. É preciso palpar as diferentes temperaturas da sociedade, que tem mais zonas que a geografia astronômica. Mente o romancista que materializa a sensação, ou espiritualiza a matéria, criando sentinas fétidas, ou jardins olorosos: do muito poetizarem coisas que o não valem, ou do muito descolorir o que por aí há com alguma poesia é que se fazem as falsas pinturas. Uma imaginação levantada passa por cima da verdade sem lhe tocar; a outra, a imaginação ras-teira, vai a título de mera copista, achar o mais baixo que por aí há." ²⁹

o grau de imaginação deve variar, na opinião do autor "implicado", consoante a simplicidade ou complexidade do facto observado, adequando-o aos efeitos que o romance pretende causar, pois

27 - Castro, Aníbal Pinto de - "Da Realidade à Ficção na Novela Camiliana", in Tellus, Revista de cultura, nº 15, Julho 1986, Câmara Municipal de Vila Real

28 - idem, pp. 10/11

29 - Castelo Branco, Camilo, Vingança, idem, p. 1111

"A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos ou da lógica implacável das coisas; mas na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e se copia não minta por amor à arte", 30

porque,

"O meu romance, nas cenas mais importantes é verdadeiro: não podia deixar de ser natural; é natural; não podia deixar de ser frio." 31

No entanto, também

"Hã-de ser por força fastidioso o romance que se esmerar em ser a fiel pintura das coisas como elas acontecem." 32

O autor deve ser hábil a ponto que lhe satisfaça o argumento vivo, único verídico se a memória o não trair. Mas também deve saber libertar-se da aridez e da frieza das cenas repetidas no quotidiano da vida, sem contudo cair no excessivo recurso à fantasia, que poria em causa a validade da imaginação produtiva:

"Não me dispensam o retrato de Isaura? Violentamente. Se eu a não tivesse visto imaginava-a. Fácil me seria decompor uma dúzia de formosas caras que conheço, coligir a feição primorosa de cada uma e recompor do todo uma perfeição de que o leitor não ficaria fazendo ideia, que o mesmo me acontece a mim quando os outros pintam de fantasia. Porém, eu vi-a, vejo-a, tenho-a de cor, quero pintá-la como ela é, e escrupulizo, se o desenho, infiel e profano, der longes de outra imagem que não seja a dela." 33

30 - idem, Amor de Perdição, p. 522

31 - idem, Um Homem de Brios, p. 425

32 - ibidem, p. 586

33 - Castelo Branco, Camilo - Vingança, p. 1123

Atingimos o ponto onde descobrir e inventar são indissociáveis, abrindo-se caminho à refiguração. Na opinião de Eduardo Prado Coelho, que cita Lanson, é esta associação que faz do texto uma obra de arte, porque o autor transforma em verdade artística a verdade histórico-científica, baseando-a no reconhecimento e não no conhecimento ³⁴. Por esta razão não deveríamos falar de Verdade, quanto ao texto camiliano, senão por metáfora, dado que o autor apenas pretende manter analogias com o real, uma vez que *"The actual "material" undergoes a substantial transformation at the world boundary; it is "fictionalized", i. e. all actual entities are converted into fictional possibles, with all the necessary ontological, logical, semantic and stylistic consequences."* ³⁵ De facto, a realidade representada no universo camiliano é algo diversa da do seu contexto histórico-social; a realidade que ele nos apresenta não existe por si só; ela depende daquele que a diz e da forma como a diz, por isso é ficção poética.

Assim se instaura na narrativa camiliana o problema da irrealidade própria da referência desdobrada dos sistemas simbólicos, que, ao suspenderem a referência característica da linguagem convencional revelam *"par sa structure de double sens l'équivocité de l'être: "l'être se dit de multiples*

34 - Coelho, Eduardo Prado - Os Universos da Crítica, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 114

35 - Doležel, Lubomir, Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds, XIº Congresso Internacional de Literatura Comparada, Paris, Sorbonne, 1985

façons", segundo Paul Ricoeur ³⁶, devido à ambiguidade resultante do confronto entre a polissemia dos signos do discurso e as restrições contextuais. É a imaginação que faculta a elaboração do símbolo e a transferência metafórica de sentidos múltiplos, concorrentes, sobrepostos, como se conclui da leitura de Amor de Perdição, Amor de Salvação ou de A Queda de um Anjo. Nestes, a recorrente imagem da "Viagem" é símbolo, não só da intencionalidade da imaginação, mas também do poder de abertura do universo, de fuga do presente, da sede romântica de infinito (já embrionária em Pascal) e, sobretudo, do esbatimento das linhas de demarcação entre o eu e o não eu. A imagem da viagem enlaça simultaneamente poesia e mito, permite uma construção de universos possíveis sobre a visão objectiva do mundo, porque símbolo de libertação de confrontos individuais — dado que metaforicamente duplicado, se concordarmos com Ricoeur que "metaforizar é ver duas coisas numa só" ³⁷, é torná-la ambígua, ironicamente ambivalente.

A oscilação camiliana entre a delegação "histórica" da realidade e a sua ficcionalização ou metaforização, insere-se no âmbito de uma ironia ainda romântica característica dos princípios do séc. XIX, que pretendia fazer com que o sujeito adquirisse uma certa liberdade em relação ao objecto, uma liberdade elevada ao seu mais alto grau, até permitir

36 - Ricoeur, Paul - Le Conflit des Interprétations, Paris, Seuil, 1969, p. 68

37 - Ricoeur, Paul - A Metáfora Viva, Trad., Porto, Res Editora, 1982, p. 40

uma transfiguração do mundo através de uma linguagem poética de características quase mágicas, capaz de "romantizar" a natureza, e fazer do universo romanesco um ambiente peculiar. Vimos pelos comentários do autor "implicado" e do narrador, como a presença da imaginação se fazia sentir nesta observação do mundo, imaginação que é fruto da consciência irônica que anima o autor, e que se faz sentir no constante jogo a que submete observação, memória e imaginação, a fim de simultaneamente anular e recriar determinados conteúdos.

Em Camilo esta atitude irônica não é gratuita: ela tem a responsabilidade de facultar a ambivalência necessária a um universo não finito, não dado por concluído pelo autor, mas aberto, e onde se possam confrontar opiniões e pontos de vista numa dinâmica dialógica. A ironia camiliana face à realidade ultrapassa, por este motivo, a ironia dos primeiros anos românticos, uma vez que não anula totalmente a particularidade dos factos em si, mas preserva essas evidências para as fazer entrar conscientemente em confronto, como em confronto entraram as suas vertentes individuais, quer através de uma alternância, quer através de uma antítese — que simultaneamente faculta uma ausência e uma justaposição, uma distância, uma duração e uma coexistência. É que, segundo Jankélevitch *"l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective. L'objet, telles la quantité et la couleur, implique immédiatement le pluriel. Comme l'être participe du non-être dans le Sophiste de Platon, ainsi l'objet se détermine par tous les autres qui ne sont pas lui et dessinent ses contours. Telle est l'amphibolie de la limite:*

elle oblige l'esprit tour à tour, à regretter la perfection de l'infini et à craindre la négativité de l'indéfini" ³⁸.

Deste modo, o autor liberta-se da exaltação que o possa reter em qualquer dos antagonismos, uma vez que não se dá mais importância a um ou outro, mas apenas se afloram. Esta atitude, se por um lado limita as intrasigências, obriga, por outro, a uma atenção constante ao real, à sua pluralidade. A sua transposição para o mundo da ficção através da força imaginativa vai transformar esse real numa aparência de real relativamente verdadeira, porque baseada nele; vai transformar o real numa imagem, que, no entanto, é uma realidade outra — síntese de lógica, memória e sonho —, com vista à busca de uma verdade. Neste sentido, podemos dizer que a consciência irônica instaura um processo de interpenetração, de compreensão, de conhecimentos, em suma, de comunicação e de diálogo entre os elementos do real, e entre estes e o sujeito que os ficcionaliza.

A divisão do sujeito que observa a realidade não se soluciona no acto de escrita; penetram-no várias vozes vindas do exterior constituído pela História, pela Cultura, pela Língua e pelas infinitas experiências individuais, vozes que jogam no interior de si as linguagens do simbólico que o constitui. A sua palavra, segundo Julia Kristeva "*n'est pas un "point" (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte cultu*

nel actuel ou antérieure" ³⁹, porque todo o texto se situa na História e na Sociedade. História e Sociedade são outros tantos textos que o escritor lê e nos quais se inscreve ao reescrevê-los; neste sentido o vemos participar na História e a inscrever o seu texto no âmbito do Romance de Actualidade, que simultaneamente contesta a lei que rege a sociedade e o seu código linguístico, através de uma atitude essencialmente irónica de percepção do mundo patente nos seus comentários, sempre ambivalentes e fundados na lógica da negação como afirmação de uma certa tragicidade.

O autor "implicado" tende a solucionar a sua cisão dirigindo a palavra a alguém diferente de si, a um Outro que o escute e dê uma resposta única às suas diversas questões. Assim, nos capítulos seguintes, poderemos tomar consciência da acção do discurso autoral que interpela directamente e abertamente o leitor, numa atitude dialogante, exigindo-lhe que, tal como ele autor, tente articular observação, memória e imaginação, porque tem consciência de que o sentido de um texto só se completa pela leitura. Só na leitura se efectua o processo iniciado pelo autor de revelação e transformação do real; só pela leitura a configuração se transforma em refiguração, pois segundo Lubomir Doležal "*The reader reconstructs the fictional world by "elucidating" the explicit and the implicit meaning of the text. Depending on his manner of reading he "extrapolates" the empty domains either by*

39. - Kristeva, Julia - "Le Mot, le Dialogue et le Roman" in Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969

filling them in, or by integrating them into the world's structure. Finally, according the purpose of his reading, the reader either appropriates the fictional world by dissolving it in his own experiential world, or he expands his experiential world by preserving the ficcional world as a possible alternative experience." ⁴⁰

Por esta razão nos surgirá um autor "implicado" a apelar constantemente à observação da realidade que o leitor deve levar a cabo, à memória da sua experiência humana, mas também e sobretudo, à memória das leituras feitas anteriormente, para que a sua imaginação desenvolva, no acto da leitura, uma atitude transformadora, se a do autor for ineficaz.⁴¹ O leitor insere-se no esquema que o autor "implicado" criou para lhe guiar o imaginário, porque estará livre para se ir realizar à medida da irrealidade do mundo fictício em relação ao qual emigra, ou livre para o ir atravessando conforme for complementando a sua leitura com outras já realizadas, aumentando assim com a sua observação, memória e imaginação, a lisibilidade do texto camiliano.

Em suma, poderemos dizer que a rede comunicacional se a larga: aos "alter-ego" do autor juntar-se-ão, a partir de a gora, as vozes dos leitores e das múltiplas leituras que ca da um destes poderá levar a cabo.

40 - Doležel, L., op. cit.

41 - Castelo Branco, Camilo - Vingança, p. 1112

C A P Í T U L O I V

A DIRECCIONALIDADE DOS VECTORES DISCURSIVOS

O Romance-folhetim e a novela camiliana constituem um mundo polifônico onde se inscrevem vozes de discursos tão diversos como os que constituem a língua e a cultura portuguesas a que pertence o autor, e decide, por conseguinte, do destino do escritor ao fornecer-lhe as meadas de sentidos pré-estabelecidos, de linguagens, de pontos de vista, de espaço e de tempo, ligando-o irremediavelmente à sua produção, ao seu enunciado proferido com o intuito de estabelecer comunicação:

"Sei em que tempo escrevo, e, contudo, ousar, nos estreitos limites de que posso dispor, ajustar em molde cristão um gênero, raras vezes assim tratado, quer pela costumeira da forma, quer pelo estilo, quer pelas leis da escola." 1

Segundo Roland Barthes ², o texto deixou de ser considerado como um produto acabado, com um sentido que lhe é inerente, mas qualquer coisa que se vai constituindo através de um entrelaçamento perpétuo de sistemas, de ficções, de falares. Ao texto liga-se, a partir de agora, uma ideia generativa: o texto executa-se, como a renda que a tecedeira vai fazendo surgir diante de nós ³, porque se apresenta como um conjunto de códigos, de fios, de vozes que se tecem e entrançam. É que uma voz só trabalha, só transforma algo quan

1 - Castelo Branco, Camilo - Lágrimas Abençoadas, vol. II, p. 616

2 - Barthes, Roland - S/Z, Tradução, Lisboa, Edições 70

3 - idem

do a mão do escritor a reúne a outras, pondo termo à descon-
tinuidade de acções e mensagens que cada uma delas encerra:
por isso o autor camiliano sente a necessidade premente de
ligar a sua voz a outra, que no fundo se constitua como eco
da sua.

E, se o romance é, essencialmente, um diálogo sobre o
mundo, sentindo a vida e o homem, a sua acção primordial é
o diálogo que se estabelece entre autor (na sua forma fic-
cional de autor "implicado"), e o leitor — forças, fios e
vozes individuais que constituem a sua unidade. Segundo Kris-
teva,

*"Nous pouvons donc étudier la narration, au-delà
des rapports signifiant-signifié, comme un dialo-
gue entre le sujet de la narration et le destina-
taire, l'autre.*

*Ce sujet, n'étant rien d'autre que le sujet de la
lecture, représente une entité à double orien-
tation: signifiant dans son rapport au texte et
signifié dans le rapport du sujet de la narration
à lui. Il est donc une dyade (D1, D2), dont les
deux termes étant en communication entre eux,
constituent un système de code. Le sujet de la
narration (s) y est entraîné, se réduisant lui-
-même à un code, à une non-personne, à un ano-
nymat (l'auteur, le sujet de l'énonciation) qui
se médiatise par un il (le personnage, le sujet de
l'énoncé). L'auteur est le sujet de la narration
métamorphosé par le fait qu'il s'est inclus dans
le système de la narration; il n'est rien ni per-
sonne, mais la permutation de S à D, de l'histoi-
re au discours et du discours à l'histoire." 4*

A obra, é pois, a diversidade do mundo literariamente
organizada, é a apreensão do mundo através da linguagem, e
toda a linguagem implica um diálogo que conduza à descober-

4 - Kristeva, J. - "Le Mot, Le Dialogue et le Roman" in
Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969

ta da realidade do mundo e do homem:

"Pour la littérature, (au contraire), du moins celle qui s'est dégagée du classicisme et de l'humanisme, le langage ne peut plus être l'instrument commode où le décor luxueux d'une "réalité" sociale, passionnelle ou poétique, qui lui préexisterait et qu'il aurait subsidiairement à charge d'exprimer, moyennant de se soumettre à quelques règles de style: le langage est l'être de la littérature, son monde même: toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de "penser", de "peindre", de "raconter", de "sentir". 5

E esta pluridiscursividade, consequência em Camilo de profundas contradições e oscilações entre um idealismo e um materialismo sumários, reflecte-se na sua narrativa densa, rápida, de objectividade inteiramente persuasiva, como se esperava de um entusiasta polemista, político, histórico e literário. Tão consciente se mostra deste facto que, nos Mistérios de Lisboa,

"Comparando o primeiro com o segundo volume salta aos olhos da crítica (que tem olhos), uma desigualdade estética, uma desarmonia de conceitos, de forma e de estilo, que denuncia dois escritores, ou duas índoles do mesmo escritor." 6

Este diálogo que ultrapassa os limites do próprio sujeito atingindo o leitor e o seu próprio texto, é um diálogo duplice, que encontrará plena expressão no texto narrativo fundado num desejo de comunicação, atitude intrinsecamente ligada a uma prática ainda romântica.

A relação do autor "implicado" com o leitor inicia-se,

5 - Barthes, Roland, Le Bruissement de la Langue, Paris, Seuil, 1984, p. 14

6 - Castelo Branco, Camilo - Mistérios de Lisboa, nota ao livro II, p. 680

primeiramente, ao nível da prática, de uma interacção situacional onde ambos participam simultânea ou sucessivamente, consoante as suas funções: a do autor de mostrar os contornos das situações, a do leitor de descobrir o acontecimento, esclarecendo causas e efeitos:

"Podíamos aqui já levantar o segundo véu da tragédia oculta no coração da duquesa; mas queremos que os leitores sintam a inocente vaidade de levantá-lo." 7

O leitor surge como companheiro de viagem do autor, determinando fortemente a elocução na medida em que participa, com a sua acção reveladora, na construção do sentido do texto. Factual "co-enunciador" 8, que não só presencia os acontecimentos observados pelo autor, mas também o próprio acto de narração que este leva a cabo, o leitor é constantemente interpelado pelo autor "implicado", que pretende obter um pequeno esclarecimento ou o seu total apoio quanto à forma como narra. Com este objectivo de convencer o leitor a aceitá-lo, elogia-o — "inteligentes bachareis" 9 — antecipando-se assim a qualquer advertência que lhe possa ser feita, primeiro por este seu leitor que o segue, ou mais tarde por críticos que julguem deter a verdade dos procedimentos ficcionais:

"Devo, para desarmar a crítica, protestar contra o epíteto ebúrneo. Entrou comigo a peste literária dos modernos torneios de parágrafos. Arredon

7 - Castelo Branco, Camilo - Mistérios de Lisboa, p.811

8 - cf. U. Eco, A Leitura do Texto Literário, Lisboa, Ed. Presença, 1984

9 - Castelo Branco, Camilo - A Filha do Arcediago, p.1024

dar o período é a condição imposta pela tirania do gosto ao escrevinhador laureado." 10

Intervenções autorais de semelhante teor irónico — de uma ironia tipicamente romântica — favorecem uma atitude de auto-paródia que faz com que o autor tenha plena consciência de que será o primeiro leitor da obra, e, por isso, não se priva de comentar e julgar o que escreve. Ou antes, o autor parece escrever para se dedicar a esta actividade crítica. Ao intervir directamente, o autor sugere que se ultrapasse o sentido do que se apresenta como relativo, incompleto e sujeito a caução: mas há uma outra lição nesta atitude do autor "implicado" camiliano, para além de criar uma distância que o ilibaria de toda a responsabilidade: a de fazer sentir ao leitor que tudo é símbolo, verdadeira justificação da criação literária.

Verifica-se uma consciência do jogo, na obra e sobre a obra, possibilitada pela ironia que sintetiza real e irreal, a obra e o que está para além da obra. Mas é necessário que a obra, reconhecida como a mais elevada expressão deste pensamento filosófico, seja também reconhecida como totalmente artificial, sendo a sua existência posta em causa: infinita pelo seu contributo, finita pela sua forma, ela é também objecto de negação, e o autor, libertando-se, pode jogar com ela.

De facto, o autor não é responsável pelo mais ínfimo insucesso das suas composições. Se algo há susceptível de re-

10 - idem, Cenas da Foz, p. 808

paro deve-se ou às incongruências da natureza do coração humano, "das vicissitudes do espírito, e, algumas vezes, da matéria" ¹¹, às exigências do gênero — "... em novela, (...) o bom é o inverosímil, e o que mais cativa é o que mais repele o coração bem formado" ¹² —, ou às influências da mais recente literatura chegada de França:

"Creio que não fazem ideia nenhuma da pequena pelo retrato que lhes dei. Eu também não. Quando me pintaram a fisionomia dela não fiz ideia nenhuma, e prometi desde logo comunicá-la ao público, tão fielmente como eu a concebera." ¹³

Este tipo de inverosimilhança, no entanto, quando levada a extremo num gênero de escritos que se pauta pela transmissão fiel da realidade é imediatamente interrompida pelo lúcido autor:

"Esta falsa posição não podia durar muito. Se se prolonga mais cinco minutos, eu, por mim, declaro que largava a pena, e acabava aqui o conto." ¹⁴

Outras vezes, pormenores que parecem inverosímeis ou de somenos importância são valorizados pela pena do autor, que nos demonstra a sua validade e mesmo necessidade para o perfeito desenrolar da diegese —

"Isto que parece fútil e pequeno, mal imagina o leitor o valor que tem em idênticas circunstâncias" —, ¹⁵

imperativos diegéticos que não podem passar sem a apresenta

11 - idem, p. 822

12 - idem, O Que Fazem as Mulheres, p. 1340

13 - idem, A Filha do Arcediago, p. 971

14 - idem, p. 1094

15 - idem, Mistérios de Lisboa, p. 815

ção de determinados lances, mesmo que atentem contra a moral —

"Valha-nos Deus leitores, que muito amargo é o dizer a verdade inteira! Há momentos em que o escritor público se vê forçado a corar." —, 16

porque *"O leitor devia saber tudo isto."* 17

No entanto, outras vezes, se alguns pormenores são passíveis de supressão, porque excrescentes em relação à lógica diegética —

"Vós prescindis, naturalmente, de tudo o que são acessórios, e eu também prescindo de fazer-vos meu auditório numa pesada preleção dos sucessos decorridos entre 1789 a 1806" —, 18

outros são voluntária e conscientemente silenciados, para que um assunto de maior importância não fique minorado pela abundância de detalhes:

"Havia aí assunto para mais desenvolvimento. Não quisemos dilatá-lo muito, para que o contingente não parecesse tão grandioso como o essencial." 19

Assim prevenido, senão esmeradamente "educado" pelo autor, o leitor não tem razão para se surpreender com as divagações constantes daquele —

"O leitor tem o juízo necessário para não se dar à canseira de interpretar essas linhas assim com assomos de dogmáticas. Este romance peca por acaso em divagações filosóficas, e nisso está cifrado o mérito não vulgar de um livro que sustenta o carácter singelo e lhano desde a primeira página." —, 20

16 - idem, A Filha do Arcediago, p. 946

17 - idem, O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1222

18 - idem, p. 1232

19 - idem, p. 1230

20 - idem, Vingança, p. 1150

e aceita continuar a seu lado no estudo de situações dignas de inscrição no romance de actualidade, constituindo uma dupla de que as personagens não raro desconfiam:

"O barão ergueu-se, saiu fora ao corredor a escutar, cerrou a porta da extremidade do corredor, fechou a do seu quarto, e parece que todas estas precauções ele tomou para que nós o não ouvíssemos, leitores." 21

De facto, este diálogo constante com o leitor tem como objectivo levá-lo a admirar toda a obra, seguindo a opinião do autor:

"Cenas da Foz" é um livro de ouro. Pego licença para dar acerca da minha obra o meu juízo independente, recto (...). O autor é quem mais convence o teste testemunho pode dar da sua obra." 22

Os exemplos citados demonstram-nos que o autor encara o leitor como se de uma personagem se tratasse, imiscuído, em bora clandestinamente, em relação às demais personagens, no universo narrativo, um leitor "implicado", em suma, que tem a possibilidade de escutar duplamente todos os diálogos da diegese, por um lado, e os diálogos que as múltiplas facetas do escritor mantêm entre si, apercebendo-se, deste modo, do futuro de certas personagens ou do desfecho de certas acções, enfim dos vários sentidos do texto. No entanto e se gundo Roland Barthes ²³, se a decodificação feita pelo leitor não é limitada, se é inteiramente subjectiva e acarreta incessantemente outras, todas inseparáveis do sujeito, en-

21 - idem, Vingança, p. 1150

22 - idem, Cenas da Foz, p. 863

23 - Barthes, Roland, Le Bruissement de la Langue, p. 46

tão o leitor encontra-se a sobrecodificar:

"... il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux: il est cette traversée."

Em suma, o ponto de vista deste leitor "implicado" camiliano, se por um lado inspira confiança na medida em que o sabemos espectador e simultaneamente cúmplice do autor —

"... e o leitor, se é curioso, pode espreitar comigo a cena que vai passar-se na sala do coronel"—, 24

e, por esse motivo origina outros pontos de vista dependentes do seu, facto que o inscreve numa Poética de Narração, por outro cria em nós uma certa desconfiança, se o sabemos submetido aos argumentos enganadores de um autor "implicado".

É que este, afinal, não se aproxima só do leitor, mas de todas as outras entidades do universo romanesco, ganhando a sua confiança ilimitada a fim de manobrar os seus movimentos em função dos desenvolvimentos que prevê para a diegese, o que é conseguido através da técnica de inserção do comentário autoral. E há ainda outra razão pela qual não devemos confiar plenamente no ponto de vista do leitor: é que, imiscuído o autor "implicado" camiliano no discurso narrativo, dirige-se ao leitor de forma irónica, para esconder o seu procedimento, desviando assim a atenção de quem lê, do texto para o autor — o principal protagonista deste diálogo — com o intuito de mostrar que tem uma vida tão interessante

ou mais do que as personagens:

"O Romance passou dos outros para mim! Se assim vou começo a contar a minha vida... Haviam de rir-se e chorar muito." 25

Como não admirar e simpatizar com este autor camiliano que desnuda o seu carácter — aparentemente, claro está, porque as suas opiniões são quase sempre contraditórias —, e para quem a arte de contar é, no fundo, a "apresentação dramática de uma relação com o seu "alter-ego" 26, a "apresentação dramática do acto de escrita?" 27 Mas porquê dramática? Porque dramática é a relação do autor com o seu "alter-ego", irreductível à pontualidade de um sujeito — marca da sua grandeza, contudo —; e o acto de escrita não é menos dramático porque brota de múltiplas fontes que encontram plena expressão nas manifestações polémicas das várias escritas possíveis.

A variedade destas escritas tenta encontrar um ponto onde se reúnam todas as marcas que a constituem, um leitor, homem sem história, sem biografia, sem psicologia, que conferisse unidade ao texto narrativo.

Contudo, o destinatário camiliano também não é uno: ele deixa-se penetrar pelo diálogo do autor "implicado", pela paródia dos seus comentários, pela contestação das várias escritas possíveis, individualizando-se em relação a cada uma destas, o que leva o autor a uma pulverização das referên-

25 - idem, Um Homem de Brio, p. 449

26 - Booth, W. - A Retórica da Ficção, Trad., p. 228

27 - ibidem, p. 244

cias ao leitor a que pretende dirigir-se, ao "Leitor-Modelo" múltiplo ²⁸, que terá de seduzir; por isso se mostra muito perto deste, no que respeita aos códigos intelectuais, estéticos ou morais. Como se trata, em relação ao autor, de uma entidade abstracta, um elemento problemático e separado do su jeito por barreiras materiais, temporais, espaciais, sociais e ideológicas, o autor "implicado" qualifica-o, conforme as conveniências narrativas, de

"leitor pio, leitor indulgente, leitor benévolo, leitor honesto que paga, leitor honrado que não lê de em préstimo", 29

"leitor ilustrado", 30

mas também

"leitor duro de alma, leitor leão", 31

"leitor desempoadado, que frequentas o teatro italiano e bebes o teu punch, e fumas o teu charuto, e consumes a tua resma de papel mensalmente", 32

ao lado da

"discreta leitora" 33, "honestas" 34, "sensível" 35, "compadecida" 36

Elabora um conceito de "Leitor-Modelo" através do conhecimento que tem do seu leitor empírico, buscado na sociedade

28 - Eco, U. - A Leitura do Texto Literário

29 - Castelo Branco, Camilo - Cenas da Foz, p. 805

30 - ibidem, p. 822

31 - ibidem, p. 885

32 - idem, A Filha do Arcediago, p. 972

33 - ibidem, p. 972

34 - ibidem, p. 953

35 - ibidem, p. 958

36 - ibidem, p. 961

que o autor frequenta, conhece e escalpeliza, inserindo-o no universo romanesco. Trata-se, por conseguinte, de um leitor contemporâneo do autor, e este, ao evidenciar as características do seu destinatário está simultaneamente a transmitir uma imagem da realidade social de Novecentos, como no-lo provam os exemplos citados.

É a pensar na redução da distância entre si e o seu leitor que o autor "implicado" camiliano usa a ironia e sobretudo o dito por não-dito nos seus comentários. Escondendo a sua posição, emoções e juízos nas constantes contradições, o autor "implicado" assume características realizáveis também em qualquer leitor, podendo assim, paradoxalmente, distanciar-se de todos. Contudo, o leitor menos atento a este procedimento retórico é levado a aumentar o grau de confiança que deposita no seu autor, no que respeita à verdade da diegese.

Só através destas estratégias o autor real pode criar a ilusão de que se dirige directamente ao leitor, submetendo-o, aparentemente, claro está, à força interlocutiva do discurso. Pode então "tecer" uma rede de vozes múltiplas, criar uma orquestração perfeitamente polifónica, mas saída de um sujeito único, e favorecer, ao nível do sentido, uma ambiguidade dinâmica ou um vazio que força o leitor a entrar numa situação dialógica, fundada sobre um "pacto de leitura", ³⁷ e a participar na conversação:

"Olhai leitores: quando assim se fala, quando não há receio de formular deste modo as afirmativas, crede que o escritor tem as provas debaixo dos

37 - Eco, U. - A Leitura do Texto Literário, ed. cit.

olhos. Hei-de contar-vos um segredo que vos hã-de merecer lágrimas... " 38

Além do mais, o autor "implicado" camiliano dificilmente se distingue do narrador propriamente dito, facto que, não raro, nos conduz a uma identificação desta entidade ficcional com o escritor real, pelo tipo sempre idêntico das suas intervenções, muitas vezes de carácter autobiográfico —

"Estas incisões intermitentes hã-de perdoar-mas os leitores que souberem o que é escrever um romance num cárcere" —, 39

o que constitui mais uma forma de se tornar digno de confiança. Assim o leitor sabe que relação pode manter com o narrador e com o autor "implicado", sendo-lhe mais fácil a interpretação correcta do texto.

Em suma, o narrador e as personagens de quem o autor "implicado" se aproxima são como que os intermediários deste diálogo entre autor e leitor; neste diálogo a única função do leitor é dar resposta às propostas de leitura delineadas pelo autor:

"Pergunta o leitor o que tem isto com as Cenas da Foz? Se me começam com perguntas estamos mal avia dos! Um homem na minha idade, com a reputação feita, escreve as cousas como elas lhe escorregam dos bicos da pena. (...) Não me apoquentem." 40

Esta é a razão pela qual os enunciados narrativos de Balzac e Camilo são diversos: o "Leitor-Modelo" que procuravam

38 - idem, A Filha do Arcediogo, p. 972

39 - idem, Anos de Prosa, p. 1115

40 - idem, Cenas da Foz, p. 766

seduzir exigia-lhes narrações que, se umas vezes se aproximavam, como vimos, no desenvolvimento de certos temas recorrentes na época, se distinguiam na forma de tratamento conferido a esta entidade co-autora dos seus romances. O narrador balzaquiano, embora interveniente, não mantém uma relação dialogante tão explícita como a do autor "implicado" camiliano, uma vez que, no texto francês, a interpelação directa do leitor é escassa, facto que reflecte uma adesão mais profunda à nova estética, ao realismo, que, pouco a pouco, irá encontrando em Camilo um campo mais permissivo.

Através dos comentários do autor "implicado", o leitor real pode fazer uma ideia das características do autor real, concreto, que, tal como o leitor, desconhecido e inconcretizável, não se insere no texto, nem participa do discurso. Ao construir uma imagem do seu "Autor-Modelo", o leitor camiliano executa esta tarefa com mais dados concretos, buscados nos comentários metatextuais e, por esta razão, desenha um esboço do seu "Autor-Modelo" bastante fidedigno. Segundo Umberto Eco,⁴¹ em A Leitura do Texto Literário este "Autor" e este "Leitor-Modelo" são tipos específicos de "estratégia textual", sendo o "Leitor-Modelo"

"... um conjunto de "condições de felicidade" textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial."

Autor e leitor empíricos vão formulando hipóteses acer-

41 - Eco, U. - A Leitura do Texto Literário, Trad., Lisboa, Ed. Presença, 1984

ca do seu interlocutor e, sendo o "Autor-Modelo" menos figurado de que o "Leitor-Modelo", o leitor real já pode, através do texto, esboçar afirmativas e até actualizar as intenções virtualmente contidas no enunciado.

Em relação ao "Autor-Modelo" camiliano a situação é peculiar: sendo os comentários metatextuais contraditórios, o leitor empírico terá dificuldade em actualizar uma configuração única e definitiva do "Autor-Modelo", a que correspondem sentimentos específicos. Há, portanto, através da multiplicação de "Autores-Modelo", inúmeras entradas de sentidos variados em relação ao texto, o que acrescenta ao discurso narrativo dialogal uma componente dialógica que relaciona a obra com o mundo do homem, e com os mundos do homem de leitura, evidenciando o carácter verdadeiramente polifónico do romance camiliano.

Esta comunicação entre autor e leitor é, de facto, a acção de todo o romance camiliano, e a fábula, a diegese englobante de inúmeras entidades e dos discursos enunciados pelo narrador e pelas personagens-actores — cujas palavras são citadas pelo narrador —, o seu verdadeiro fundamento, o pretexto que a possibilita. O narrador camiliano prefere mesmo a cena ao resumo ou ao sumário, avivando, por conseguinte, a componente dialogal da narrativa. De facto, poderíamos dizer que a grande função do narrador na ficção de Camilo Castelo Branco é a de favorecer o discurso das personagens constituintes da diegese, que é o conteúdo da narração propriamente dita. Assim sendo, a narração camiliana formada deste modo, também faz parte do mundo romanesco, na medi

da em que é uma entidade diegética que a desenvolve, um narrador visível ou não, quase sempre explícito, que se dirige a um interlocutor, o narratário, ele também implíto ou explíto, consoante a vontade e os imperativos da diegese desenvolvida pelo autor "implicado".

Poderíamos, pois, confirmar que o universo romanesco camiliano, considerado na sua totalidade, é um simulacro onde o narrador e as personagens não são, no fundo, mais do que instâncias nascidas da imaginação do autor real, destinadas a criar a ilusão da comunicação que o autor real gostaria de manter efectivamente com o seu leitor, uma comunicação em que este lhe respondesse, como as personagens da diegese, umas às outras, alternadamente. E esta conclusão é tanto mais pertinente se tivermos em conta como foi profundo o isolamento efectivo do escritor real, e como foi evidente essa ansiosa busca de diálogo imediatamente correspondido, um diálogo que, contudo, se submetia infalivelmente à mediação da escrita romanesca e epistolar.

Os exemplos anteriores têm a finalidade de nos provar que a narração não passa, para o autor real, de um espectáculo de funções e de trocas de palavras com imediatos efeitos catárticos, permitindo-lhe assumir, em fantasia, a figura de uma ou outra personagem, ou, ainda, disseminar pelas inúmeras personagens do seu universo, características peculiares da sua própria personalidade, a fim de estabelecer uma comunicação perfeita e tão ansiada.

Dir-se-ia que o autor real, ao desaparecer na voz narrativa do autor "implicado" — que mantinha com o leitor uma

viagem e um diálogo constantes a fim de lhe guiar a leitura —, sentia que, no entanto, também a resposta deste, a sua leitura, lhe escapava em parte, na medida em que, no acto de leitura se jogam e confrontam, no sujeito da re-escrita, muitas outras vozes para além da sua, competindo com ela, alargando infinitamente o espaço e o número dessas respostas, embora se lhe confesse, passo a passo:

"E haveis de notar por essa ocasião que esta espécie de homenagem que vos presto, dando explicações que me não pedis, é a máxima prova de que eu respeito muito esse sujeito anónimo, chamado público, e acho sempre poucos todos os ensejos em que posso mostrar-lhe que não quero fazê-lo saltar de um capítulo para outro, sem convencê-lo primeiro de que o salto é justificado pelo senso comum neste género de escritos...". 42

O autor real continua a procurar um interlocutor à sua altura. Não o encontrou em si mesmo, em nenhum dos seus "alter-ego"; não o encontrará ainda e mais uma vez no seu leitor, como teremos ocasião de mostrar, com a totalidade de pormenores que esperava. Encontra ainda outra possibilidade ao integrar-se na diegese, ao dirigir directamente a sua palavra à personagem —

"Antônio José da Silva, meu simpático herói, tu passaste sobre a terra e a tua geração não te entendeu. (...) Lembro-me de ti, especialmente quando me vejo a braços com uma paixão séria." —, 43

ou ao dispersar-se um pouco por todas elas.

A importância deste diálogo, em nosso entender, reside

42 - Castelo Branco, Camilo - O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1233

43 - idem, A Filha do Arcediago, p. 1036

no papel que desempenha enquanto processo narrativo e não tanto como elemento constitutivo de um paradigma como o da estética da recepção, por exemplo. De facto, não nos interessa saber que espécie de leitor procurou as obras camilianas ou que leituras elaborou a partir de seu texto. Vemos, isso sim, como esta troca incessante de palavras tem como função primordial mostrar como o centro temporal da obra se desloca ao colocar autor e leitor de um lado e heróis e mundo representado de outro lado num mesmo plano axiológico e temporal, num mesmo nível que os torna contemporâneos e possibilita entre eles relações familiares capazes de proporcionar a todos os rostos do autor a livre movimentação no universo ficcional, acessível e aberto.

Através deste diálogo surge o ponto de contacto entre o romance e o acontecimento sempre "interminado" da existência contemporânea, um contacto tão próximo que permite também ao leitor imiscuir-se no universo narrativo, participar nas aventuras das personagens e identificar-se com elas, o que não acontecia com o leitor do texto épico, onde este contacto era nulo. Pela proximidade que estabelece em relação ao leitor, o romance ascende a relações peculiares com outros gêneros extra-literários centrados na vida corrente e na ideologia envolvente, a fim de elaborar uma reestruturação da representação do Homem na Literatura. Só assim se ascende a uma familiarização da figura humana que permita denunciar a divergência paródica entre a sua aparência e o seu mundo interior.

Em Balzac, a ausência de ambivalência denuncia-se pela

inexistência de intervenções do narrador (sujeito do enunciado) e do narrador-autor (sujeito da enunciação), no universo diegético, interferências essas que se revestem sempre de um carácter dialógico se dirigidas directamente ao leitor ou a uma personagem. Tudo neste universo nos é dado como definitivo, como acabado e, se alguma vez o narrador intervem no discurso narrativo, é para fornecer uma opinião de carácter moral ou estético, por exemplo, mas sempre num tom que toca as raias do autoritarismo e que, por isso, não admite réplicas. Nunca o vemos formular, em voz alta, as suas interrogações, nem a tentar resolvê-las com as entidades com que ordena os discursos. Do corpus de análise seria interessante destacar um extraordinário exemplo da excepção que confirma toda a regra. Trata-se de um passo de La Femme de Trente Ans, em que o narrador, para ter um conhecimento total da situação que nos descreve, se aproxima tanto do local onde as personagens se movem, que uma delas o descobre, mas com quem não tem coragem de travar diálogo.

"Pour une matinée de printemps, au moment où le soleil faisait briller toutes les beautés de ce paysage, je les admirais, appuyé sur un gros orme qui livrait au vent ses fleurs jaunes.

Dans la contre-allée qui couronne la pente rapide au bas de laquelle frissonnent les eaux, et en regardant au delà du pont des Gobelins, je découvrais une femme qui me parut encore assez jeune, mise avec la simplicité la plus élégante, et dont la physiologie douce semblait refléter le gai bonheur du paysage. Un beau jeune homme posait à terre le plus joli petit garçon qu'il fut possible de voir (...). Ils entrelacèrent leurs bras avec une si joyeuse promptitude, et se rapprochèrent avec une si merveilleuse entente de mouvement, que, tout à eux-mêmes, ils ne s'aperçurent point de ma présence. Mais un autre enfant, mécontent, boudeur, et qui leur tournait le dos, me jeta des regards empreints

d'une expressions saisissante (...) C'était une petite fille (...)"

(pp. 776, 777)

"Je craignis d'être aperçu par le couple joyeux, de qui j'aurais sans doute troublé l'entretien; je me retirai doucement, et j'allai me réfugier derrière une haie de sureaux dont le feuillage me déroba complètement à tous les regards. Je m'assis tranquillement sur le haut du talus, en regardant en silence et tour à tour, soit les beautés changeantes du site, soit la petite fille sauvage qu'il était encore possible de entrevoir à travers les interstices de la haie et le pied des sureaux sur lesquels ma tête reposait, presque au niveau du boulevard. En ne me voyant plus, Hélène parut inquiète; ses yeux noirs me cherchèrent dans le lointain de l'allée, derrière les arbres, avec une indéfinissable curiosité. Qu'était-je donc pour elle?"

(p. 779)

O narrador adopta, como concluimos do exemplo, uma atitude típica do teatro clássico: Brecht ainda vinha longe para o convidar a apresentar a sua palavra, onde se inscrevia a dúvida e as hipóteses de resolução da cisão provocada pela interrogação; ainda vinha longe o tempo de Brecht para o incitar a participar, em pé de igualdade, na construção da cena, ao lado da personagem, com as mesmas funções, reparando a sua autoridade. Mas ele próprio não sabe responder à questão que se põe sobre o que a sua presença representaria para a criança, situando-se, por conseguinte, na corda bamba entre o universo textual, material, narrativo e o universo da vida, humano, diegético, entre o escritor e as personagens, no impasse de resolver, pelo silêncio da escrita as cisões entre esses mundos e as personagens que os habitam, entre o mundo e si mesmo.

Camilo, ao invés, procura não fornecer uma posição narrativa, definitiva; ambiciona não encontrar o sentido total

do seu texto a fim de não se perder, como Ariana, no labirinto do diálogo dialógico que criou. Esta é uma conclusão que podemos dilucidar. Não é lícito, porém, afirmarmos desde já que a sua atitude autoral é idêntica à de Filomela e Penélope. Os capítulos seguintes encarregar-se-ão de nos mostrar se a sua transformação é um facto ou se, pelo contrário, a sua integridade individual se perpetua como a da tecedeira de Ítaca.

C A P Í T U L O V

UNIVERSOS POSSÍVEIS DE HIPOTÉTICAS LEITURAS

Todo o texto, como sabemos, tem uma dimensão de abertura, de expansão para além de si mesmo, da sua estrutura interna para o mundo universal do texto, o que, no entanto, só se consuma plenamente no momento da leitura propriamente dita. Porque fundamentado essencialmente numa estrutura dialógica, isto é, numa relação intertextual, o texto só encontra resposta para o seu enunciado num mundo onde se percepcione a sua temporalidade específica, no mundo do leitor que ligará este texto à cadeia de todos os outros textos que existem à sua volta. Daqui que o autor real se preocupe tanto com o leitor a que se destina — e que é, de facto, o veículo da comunicação implícita ou explícita, mas sempre real, que pretende levar a cabo, o que implica uma recepção centrípeta, orientada para o texto, segundo Karlheinz Stierle:

"O texto ficcional é ultrapassado em direcção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto. A ilusão como resultado da recepção quase pragmática dos textos ficcionais é uma extratextualidade de comparável à da recepção pragmática, que, ultrapassando o texto se volta para o próprio campo de acção. A ilusão é, por assim dizer, a forma diluída da ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa da sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de acção extratextual do leitor real." 1

No entanto, como nos tem sido dado observar, este autor "implicado" camiliano oferece-se em enunciação ao seu leitor

1. - Stierle, Karlheinz, citado por Eduardo Prado Coelho in Os Universos da Crítica, ed. cit.

abstracto, como o exige a retórica de persuasão característica do texto narrativo ficcional, facilitando, aparentemente, ao leitor os seus deveres de recuperação fidedigna dos códigos do emissor —

"O leitor benévolo recorda-se da entrada clandestina que o conde fez na sua casa de Lordelo" — 2

exigindo-lhe competência de leitura, isto é, que o seu universo intertextual lhe dê resposta aos motivos que o autor elaborou com base nas características culturais do leitor empírico.

Contudo, no caso específico da narrativa camiliana, este autor "implicado", que intervém a cada instante no discurso, apresentando a sua opinião sobre a realidade, a verdade ou o leitor, em comentários que então se transformam em lancinantes argumentos, este autor, dizíamos, não é assim tão explícito, como à primeira vista se apresenta, quanto à sua própria definição.

"O que o leitor não sabia, nem convinha dizer-lhe senão agora, é que o fidalgo casou os seus setenta e quatro anos aos vinte e cinco da sua prima." 3

Ao dispor de um parcial conhecimento do seu leitor, relativamente aos quadros intertextuais deste, submete-os a várias combinatórias para o surpreender, enganar ou deleitar, dando uma opinião que mais adiante, noutra comentário ou mesmo na praxis diegética, se subverte, tocando, não raro, as raias do paradoxo, porque, segundo ele, o

"... sexto sentido do romancista [deve ser] o invento da surpresa. A concatenação lógica e natu-

2 - Castelo Branco, Camilo - Anátema, p. 60

3 - idem, A Neta do Arcediago, p.

BIBLIOTECA

nal dos sucessos danifica a peripécia, e aguarenta a curiosidade do leitor." 4

Deste modo, um autor que aparentemente inspira confiança, não pretende senão, pelas suas constantes contradições metatextuais, metamorfoses e máscaras, uma efectiva anulação aos olhos do leitor, conseguida por estes artifícios da escrita romanesca.

Além dos quadros intertextuais, cada leitor possui ainda os chamados quadros comuns que fazem parte da cultura a que pertence e uma experiência humana, vivencial, que tendo como objectivo a acção prática, facilitarão também a leitura, o que o autor não deixa de ter em conta:

"Por não apurar impaciências, diga-se já tudo. Este cavalheiro é Luis da Cunha e Faro. Aquela dama é ... Nem tanta bondade! Não se pode dizer por ora quem é a dama. Se o leitor é esperto, como suponho, há-de adivinhá-la logo, e, decerto, fica muito contente da sua penetração." 5

Parece-nos, pela citação, que o autor "implicado" ⁶ ca-

4 - idem, O Que Fazem as Mulheres, p. 1315

5 - idem, A Neta do Arcediago, p.

6 - Não devemos confundir a entidade "narrador" com a de "autor implicado". Como nos propusemos no início deste trabalho, tentamos esclarecer uma atitude narrativa tipicamente camiliana. Para tal, foi-nos necessário estabelecer um corpus alargado de novelas. Sabemos que cada uma destas possui um elemento que fornece o texto, apresenta as personagens, conduz a diegese e conversa com o leitor interrompendo o discurso narrativo: é o narrador que a todo o momento se "implica" na acção. No entanto, se pela leitura das várias novelas compararmos as múltiplas intervenções destes diversos narradores verificamos que o seu teor, as suas funções e o modo como se apresentam são intrinsecamente idênticos, paralelos e contantes, o que quer dizer que cada um destes narradores é como que manipulado, ele também, por uma outra entidade, sintetizadora e global, que designamos "autor implicado". Este uniformiza os comentários narratorais, pelo que podemos concluir o seguinte: a prática das intervenções converte-se em Processo Narrativo lúcida e conscientemente elaborado pelo "autor implicado".

miliano pretende ser fiel à vida. Contudo, não ultrapassa a mera pretensão pois tal atitude apenas dissimula as "manobras" subteis que facultam na obra, e por intermédio do autor "implicado", a intensidade de ilusão. O "... diga-se já tudo..." é apenas um processo retórico pelo qual o autor real sacrifica a sua presença à verosimilhança de uma história que deixa falar a vida ou a realidade social, no caso específico de A Neta do Arcediago.

Só assim o romance ascende quase à categoria de Teatro, onde o diálogo é dominante a qualquer nível:

"Conversemos leitor:

— Que lhe parece isto a V. Ex^a!

— Parece-me um escândalo inaudito! Eu tenho lido todos os romances de mais nomeada pela extravagância, e nunca vi uma coisa assim! Tenho desculpado todos os amores extravagantes; mas a minha bondade repugna escusar que estas duas pessoas se amem, embora a razão aceite a possibilidade de se amarem. [...]

Seja como quiser; mas não é de bom gosto o episódio do seu romance.

— A natureza, meu bom amigo, não se esmola ao bom ou ao mau gosto dos romancistas. A natureza faz destes amores — monstruosos, se V. Ex^a quer —, atira-os à circulação e diz "os noveleiros que vos definam, se podem". E não está bem definida a coisa? Que tem o coração de Augusta com o passado?

— A dignidade.

— Com o que V. Ex^a me vem;... A dignidade!... A dignidade, quando a paixão lhe sai do rosto, agacha-se, e deixa-se sovar aos pés, se é que a paixão pode ter pés, não tendo cabeça.

E dou a polémica por concluída." 6

Nas marcas do texto descobre-se, por conseguinte, o autor "implicado", "second self" do autor, criação da obra que originará também um leitor "implicado", "second self" do leitor real, e fundamental para a veiculação da cooperação in-

terpretativa — que se cumpre, passo a passo, na leitura, pela actualização gradual e justaposta de partes de um texto em devir (contudo préviamente acabado, já, para o autor). Só assim é dada a possibilidade ao leitor de reconhecer, no universo da fábula, a realização de uma acção que pode trazer alterações ao mundo narrado, mas uma possibilidade concedida tão só e apenas segundo as conveniências do autor "implícado":

"(Por consequência, Augusta)... Nada de consequências intempestivas! Eu não autorizo ninguém a lamentar primeiro que eu a minha galante costureira da Rua dos Armênios." 7

O leitor, que, como vemos, não deve tentar suplantar o autor, pode, no entanto, executar uma parte da história, colaborando no desenvolvimento da diegese, um verdadeiro "happy few" à qui [l'auteur] fait confiance et demande donc une "coopération interprétative" dynamique, qui [lui] donne les plaisirs de la recherche et de l'appréciation personnelles": 8

"Deixo ao conjecturar pachorrento de cada qual prever o desfecho da história, e reservo-me a oportunidade de responder às hipóteses, que é o que legisla Aristóteles, creio eu, no capítulo "Peripécia". 9

Esta antecipação que o leitor executa deve corresponder, mais tarde, ao que o texto lhe apresentar, permitindo-lhe avaliar o grau de certeza e correcção das suas previsões, elaboradas segundo as leituras que fez de outros textos in-

7 - idem, Onde Está a Felicidade, p. 243

8 - Monteiro, Ofélia Paiva - L'Enseignement et L'Expansion de la Littérature Française au Portugal, Actes du Colloque, Paris, Novembre, 1983, p. 25

9 - Castelo Branco, Camilo, Vingança, p. 1190

seridos na poética do gênero romanesco, gênero a que corresponde um estilo peculiar: ¹⁰

*"Digamos um adeus a Paris.
Eu, que vos denunció uma grande desgraça, e vós, leitores, que a viestes adivinhando a cada linha que vos deu o prólogo do lance capital do Livro Negro"*¹¹

" — Lacroze! — confirmação da suspeita que nos fica do passo acima citado!" ¹²

Porém, a confirmação da interpretação do leitor não é imediata. É que este, ao prognosticar cenas subsequentes, não apresenta senão hipóteses acerca de um desenvolvimento possível dos acontecimentos, como um visionário que constrói mundos sobrepostos participantes de um mesmo espaço temporal, e que, pouco a pouco, vão estabelecendo entre si prioridades de concretização, conforme a necessidade de configuração do significado textual. A capacidade de prever o futuro dos acontecimentos só é concedida ao leitor pelo autor "implicado", e, por vezes ao narrador também. A personagem, essa, não fazendo parte do diálogo de modo directo, detém sempre um conhecimento muito limitado das situações (excepção seja feita, contudo, de Padre Dinis dos Mistérios de Lisboa).

"O Visconde de Armagnac, convencido de que fora o portador de uma carta de Lacroze para Branca, ainda assim não previu o desfecho do drama que estava em cena. Pensou duas horas mas adormeceu de pois." ¹³

¹⁰ - cf. Jauss, Hans R. - Pour une Esthétique de la Réception Littéraire, p. 50

¹¹ - Castelo Branco, Camilo - O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1319

¹² - idem, O Livro Negro de Padre Dinis, p. 1341

¹³ - idem, p. 1359

Barthes considera o horizonte de espera onde vem inscrever-se o texto, uma "isotopia paradigmática" que se transforma, à medida que o discurso se desenvolve, num horizonte de "espera sintagmática", imanente ao texto. A relação do texto isolado com o paradigma, com a série de textos anteriores que constituem, neste caso, o gênero do romance-folhetim, pode ser alterada, corrigida ou reproduzida consoante a maleabilidade do leitor em movimentar-se no seu horizonte de espera, conformado por uma experiência estética intersubjectiva, que faculta a compreensão individual de um texto.¹⁴ Para arriscar previsões que tenham uma probabilidade mínima de satisfazer o curso da história, o leitor sai do texto, o que sublinha a acção previsional que este exerce sobre as hipóteses levantadas pelo autor:

*"Dizer ao leitor que os habitantes da margem do lago eram Manuel de Castro, sua mulher e filho, seria duvidar da sua penetração."*¹⁵

A Leitura, segundo Barthes¹⁶, deriva de formas trans-individuais. Por muito subjectiva que se possa imaginar, é sempre um jogo elaborado a partir de certas regras inerentes à lógica interna do texto, e proveniente, não do autor, mas de uma lógica ancestral do texto, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nosso nascimento, numa perspectiva lacaniana, enfim, do imenso espaço cultural. Daqui que a

14 - Barthes, Roland - Le Bruissement de La Langue, Paris, Seuil, 1984, p. 34

15 - Castelo Branco, Camilo - Coisas Espantosas, p.641

16 - cf. nota 14

lógica da leitura do texto que escrevemos ao ler, disperse, dissemine, porque de natureza associativa e não dedutiva. Ela associa ao texto material, a cada frase, outras ideias, outras imagens, outras significações, porque nenhum texto existe por si só, e confronta-se com um sentido suplementar não definido. Por isso, em Camilo, as previsões elaboradas pelo leitor nem sempre obtêm a aprovação do leitor "implicado" ou do narrador (quando, dramatizado a fim de transmitir a voz do autor real, adquire um grau de conhecimento quase omnisciente), que então adverte:

"Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência; — e, se não bastasse esta, valha-se da resignação." 17

Mas outras vezes, o leitor, enquanto companheiro de viagem do autor "implicado" possui um conhecimento da diegese tão profundo como o autor, acabando por subverter o efeito de surpresa por este criado:

"... os novelistas (...) cuidam que surpreendem o leitor, e envidam toda a sua habilidade em torcerem o contexto natural dos sucessos, para se deliciarem na vaidade de porem o leitor em espanto. Ora o leitor, usado nesta coisa de romances, é que é muito capaz de surpreender o autor, chegando ao ouvido dos personagens encapotados até aos olhos, para lhes dizer quem são, donde vêm, onde vão, e o fim que o autor lhes prepara. Com estes leitores assim previstos, o mais acertado e modesto é a gente ser sincera." 18

17 - idem, O Que Fazem as Mulheres, p. 1232

18 - idem, Vinte Horas de Liteira, p. 1018

No entanto, noutros casos é o próprio texto que surpreende o leitor com a suspensão de alguns dados fundamentais para a reconstituição integral da fábula. Então, o leitor imagina capítulos integrais sobre fundamentos também imaginados, abrindo o texto e reconhecendo que no acto de leitura não há verdade objectiva ou subjectiva, mas apenas verdade lúdica:

"Devia e podia fazer o Barão da Penha um homem misterioso até ao capítulo final, preparando a ansiedade do leitor para uma surpresa de estoiro. (...) O abrir de boca do leitor pasmado, no fecho do romance, deve ser o supremo gáudio do romancista. Esses abrimentos de boca são os que fazem o renome de quem escreve, e, algumas vezes, o sono de quem lê". 19

E Camilo, ao jogar com o seu leitor, não está a distraí-lo, mas a obrigá-lo a trabalhar em busca dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e o formam, uma vez que muitos dos romances e novelas não apresentam os eventos numa sucessão temporal linear, mas antecipam-se ou atrasam-se em relação à mesma:

"Um crítico francês anunciou um romance, que, em lugar de principiar pelo princípio, começava no segundo volume. O autor, respeitador do público, explicava o contra-senso, dizendo que os romances eram escritos de modo que tanto fazia ao caso começar do primeiro volume para diante, como do último para trás. Isto é razoável e persuasivo." 20*

Por esta razão, o texto camiliano pode suscitar o apare

19 - idem, Vingança, p. 1018

20 - idem, Cenas da Foz, p. 810

* - Sublinhado nosso

cimento de um leitor de outro gênero, de um sujeito de leitura, para quem ler deixe de ser uma viagem confiante ao lado do autor, tornando-se, antes, um combate com o autor "implicado". Para evitar tal confronto, o autor "implicado" camiliano sugere à leitora:

"Agora leitora, ponha o livro sobre a sua mesa de estudo, sobre o livro ponha o cotovelo, à palma da mão direita encoste a sua face formosa, e adormeça, cinco anos, sobre os acontecimentos que viu desenvolveridos com uma fidelidade digna de melhor emprego. Passados cinco anos, acorde, e leia o capítulo segundo." 21

Simultaneamente, este é também o exemplo da partida da leitura em relação ao texto, pelo que ela implica de tempo para elaborar as conexões necessárias à clareza do sentido, uma partida que obedece ao desejo de "ler" textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas que não se podem unificar segundo nenhuma categoria substancial ou formal, que apenas se unem na intenção que alguém tem de as ler, o que os torna vivos. Mas tal só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação conduzida, proporcional, porque a sua leitura se realiza dentro dos limites de uma estrutura múltipla e aberta. A leitura não transborda a estrutura — submete-se-lhe, respeita-a, dado que precisa dela para se iniciar —, mas perverte-a.

Neste ponto, justamente, a leitura confina com o combate, e a concretização torna-se ilusão, no sentido de um crer-ver que as vias esquemáticas propiciavam. Assim a concre-

tização não passa de figuração das personagens e acontecimentos evocados pelo texto, na medida em que a leitura se funda no contraste entre o reportório familiar quanto ao gênero, tema, contexto social e história, e uma desfamiliarização dessas normas.

Este combate, consequência de uma certa perversão da ordem textual, verifica-se em textos como o de Camilo, inscritos na linha de Tristram Shandy de Stern, que, segundo Umberto Eco, são

"Textos que contêm histórias relativas ao modo como se constroem as histórias. Ao fazê-lo, tais textos são menos inofensivos do que parecem: o seu objectivo crítico é a máquina da cultura, a mesma que permite manipular as crenças, produzir ideologias, e acariciar a falsa consciência ao permitir-lhe o desenvolvimento de opiniões contraditórias sem disso se precatar. É a máquina que produz e faz circular os "endoxa", que permite aos discursos persuasivos manipular, por exemplo, o topos da qualidade, ao mesmo tempo que o da quantidade, sem nunca deixar entrever o carácter contraditório desse modo de proceder." 22

O fenómeno literário reside, segundo Michael Riffaterre ²³, no intercâmbio dialéctico entre texto e leitor, como o haviam evidenciado Umberto Eco e Roland Barthes. Consequentemente, a existência ou a função literária do texto deve-se a esta sua particularidade de constituir o ponto de partida do processo generativo que se desenrola no espírito do leitor: é do texto que o leitor parte e é ao texto que regressa. O movimento de percepção da mensagem pelo seu desti

22 - Eco, Umberto - Leitura do Texto Literário, Trad., Lisboa, Ed. Presença, 1984, p. 234

23 - Riffaterre, Michael - La Production du Texte, Paris, Seuil, 1979

natário segue o sentido inevitável do interior para o exterior, porque o verdadeiro centro do texto encontra-se fora dele.

Daqui que a obra possa suscitar múltiplas interpretações uma vez que a leitura é uma prática da análise dos referentes apresentados mais ou menos explicitamente. O texto em si é inalterável, mas aberto a várias leituras, segundo as gerações sucessivas de leitores. O texto só se torna obra de arte se se impuser ao leitor, se lhe suscitar uma reacção, controlada, no entanto, pelo mecanismo interno desse mesmo texto. O leitor, conclui-se, não pode fazer "falar o texto"²⁴, isto é, não pode concretizar numa significação actual o sentido potencial da obra, senão quando inserir a sua compreensão do mundo e da vida no quadro de referência literária implicada pelo texto.

É neste aspecto que reside a eficácia do texto camiliano, a sua perceptibilidade. Quanto mais se impuser à atenção do leitor, melhor resiste às interpretações abusivas ou à usura das leituras sucessivas, mais se evidencia o seu carácter monumental — marca da sua literalidade —, o que o diferencia do acto de comunicação efêmero.

Numa perspectiva histórica, a primeira geração de leitores tem menos problemas a resolver que as posteriores, que nós, em relação à camiliana. No entanto, as interpretações que lhe conferimos são inerentes à sua monumentalidade, o que significa que a sua obra ainda suscita reacções sem que

24 - Jauss, H. R. - opus cit., p. 259

a primeira leitura seja mais legítima do que a que se regista no último quartel do séc. XX, porque ambas resultam de um mesmo fenómeno textual. Não podemos esquecer que os sistemas descritivos, os clichês, resistem às transformações operadas pelo tempo, mas não são totalmente alheios à evolução semântica dos seus componentes lexicais e ainda menos aquela das suas relações com o contexto cultural.

No entanto, esta problemática continua a ser exterior ao texto, uma vez que a sua integridade estrutural permanece. A sobrevivência do texto tem que ver com a distância crescente entre o código permanente do texto e o código sempre alterável e cada vez mais diferente do dos seus leitores.

O que sem dúvida é uma constante é que, sem a leitura²⁵, o mundo do texto permanece uma transcendência na imanência. O seu estatuto ontológico permanece um excesso em relação à estrutura, à esfera de leitura, pois só no acto de leitura a dinâmica da configuração se realiza; só na acção de ler, complementada por outras leituras, a configuração se transforma em refiguração pelo trabalho de uma capacidade imaginativa guiada pelo autor.

Assim, verificamos que, inicialmente, o sujeito não tem como objectivo ser claro, mas antes significar, tornar-se persuasivo, alegorizando. Há um hermetismo espontâneo, mais mágico do que pedagógico. Entre autor e leitor camiliano há confiança e confiança. O autor "implicado" sabe, deposita

25 - Ricoeur, Paul - Temps et Récit III, cap. IV

uma verdade sobre a qual vela religiosamente, mas no entanto partilha-a com o seu leitor criando-se entre ambos um clima de cumplicidade, propício à comunhão do segredo.

A dialéctica do segredo implica, por conseguinte, duplicidade, ironia, ludismo, que transforma o fingimento, que é artificial e apenas manobra de conduta ou de mímica, em ficção artística, em obra, em romance. Eis a transparência opaca do aspecto irónico; então, a busca de verdade não é acidental, mas nasce de uma notória boa-vontade de comunicação e de conhecimento partilhado com outro elemento, o verdadeiro destinatário de um verdadeiro diálogo, exigindo-lhe compreensão e inteligência, exigindo-lhe que ele seja, não um adversário, mas um interlocutor na amizade do diálogo à maneira socrática.²⁶ Assim, a ironia suscita entre os dois polos do diálogo uma relação de cumplicidade ou de consentimento clandestino, feito de estima mútua.

No entanto, a ironia camiliana, pode ir mais longe, ao desdizer, provisoriamente as suas palavras, criando o imprevisto e o paradoxo em relação ao seu leitor. Neste sentido, quantas vezes ele não simula participar e concordar com as atitudes do seu interlocutor, gozando da suprema liberdade que lhe é facultada pela consciência irónica sempre apostada na resolução da antítese, a fim de persuadir completamente o seu interlocutor, para que este toque a incongruência e a viva, de facto! O autor "implicado" camiliano ironiza para

26 - Cf. Kierkegaard - Le Concept d'Ironie, Oeuvres Complètes, vol. II

contornar o obstáculo, baseando a sua ironia na relação indirecta da expressão e do significado. Muitas vezes, a sua ironia consiste em, aparentemente, manobrar as resistências de origem espiritual fornecidas pelo leitor. Por isso o autor adopta o ponto de vista do interlocutor para o transformar e desviar o curso das suas paixões. Ao mesmo tempo, a ironia, exigindo do seu destinatário uma actividade intelectual, insere-se facilmente nas convenções da sociedade, numa atitude social e não fundada no capricho, na individualidade em revolta contra as leis, pois a tónica é posta sobre a solidão e a simpatia, em suma, na antítese que é a ambivalência da paradoxal existência humana.

Neste sentido, podemos dizer que a enunciação narrativa e a correspondente resposta pela leitura se inscrevem na polifonia que é, de facto, a narrativa ficcional produzida por Camilo Castelo Branco. Voz enunciativa e voz de leitura sucedem-se no discurso de uma forma relacional, mas independentes uma em relação à outra, num tempo humano que é o da narração, tornado "presente" pela leitura. Os acontecimentos irreais, trazidos pela voz narrativa e que pertenciam ao passado desta voz, podendo conferir um cariz histórico ao texto, são "realizados" no acto de leitura, pois para além do diálogo entre texto narrado e texto refigurado, entre narrador e leitor, há um outro que se reveste da mesma importância, e que se desenvolve entre história e ficção, entre tempo passado e tempo presente.

O tempo presente, nunca o autor camiliano o conhecerá integralmente, dado que varia consoante o leitor e a época

em que o seu texto será lido. Da leitura, da resposta tão ansiada, apenas ouvirá algumas palavras que, no entanto, não cobrem a amplitude efectiva do diálogo por ele desencadeado.

C A P Í T U L O V I

VEREDAS DA ENUNCIÇÃO, RUMOS DO ENUNCIADO

A narrativa camiliana surge-nos, pois, como uma espécie de intermediário entre o sujeito de escrita e leitor com as suas palavras e silêncios, que deixam de pertencer a uma situação real de comunicação, sempre inferior à comunicação literária. Os actos de comunicação literários fundamentam-se, por conseguinte, num acto de enunciação real não concretizado, sendo uma transposição de um real determinado para o campo da ficcionalidade. Valoriza-se, deste modo, a relação entre enunciado e enunciação, fundamental para conformar a enunciação desejada e para deduzir, com exactidão, a situação contextual da enunciação, a causalidade enunciativa, a intencionalidade discursiva, enfim, o sentido do texto.

As marcas do sujeito abstracto implicam um melhor conhecimento por parte do destinatário, mas também desmascaram a acção, por vezes obscura, daquele, camuflada pela face exterior que o texto nos oferece. Até que ponto poderemos pensar que as afirmações do sujeito abstracto camiliano são perfeitamente transparentes?

"O leitor não me acredita; não me importa. A consciência de romancista salta por cima da confiança pública, e salva-me na crença e no aplauso de raros espíritos." 1

Até que ponto conseguimos dilucidar, no emaranhado que

1 - Castelo Branco, Camilo - Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado, p. 1302

é o texto global, os fios com os quais um "montreur"² invisível põe em movimento marionetes que falam? Como analisar as marcas tão contraditórias que a entidade camiliana deixou no enunciado ao longo da escrita (e que Balzac tão bem camuflou), constituindo os únicos elos de ligação entre enunciado e enunciação?

*"... dizia eu... eu! eu não dizia nada: quem dizia que o crime é necessário era o jornalista, amigo de Guilherme..."*³

Os deícticos são uma presença relevante no romance português objecto do nosso estudo, submetendo-o à estruturação de níveis discursivos do enunciado narrativo. A comunicação externa é transposta para o plano da comunicação interna, abarcada pelas instâncias substitutivas do narrador, do narratário e do actor. Tal rede comunicacional — substituição artística de um mundo "Outro" que não é enunciado — possui um valor reflexivo ou especular, reflexividade que se manifesta no momento em que o locutor procede à transposição da palavra dos outros, transferências estas que podem cobrir-se de um valor metadiscursivo:

*"— A grande comédia!... pensava consigo o poeta, passando do riso descomposto a uma seriedade trágica. — A grande comédia humana! Pois não é tudo isto um acaso aqui na terra! Podem imputar-se estes disparates ao providencial governo de um Deus justiceiro, razoável, e, sobretudo, sério? Acaso, e mais nada!"*⁴

2 - Barthes, Roland - Le Bruissement de la Langue, Paris, Seuil, 1984

3 - Castelo Branco, Camilo - Anos de Prosa, p. 1159

4 - idem, Onde Está a Felicidade, p. 386

A salientar a relação entre enunciação e enunciado, temos a presença de certas indicações situacionais que operam por meio de figuras de retórica de valor elocutório, ou pela transgressão de níveis narrativos, as metalepses:

"Deixemos o padre Madureira com Bernabê Trígoso, e vamos nós espreitar mais dentro o que ele não viu, nem saberá contar ao espantado cônego e à espavorida Perpétua." 5

Segundo Pierre Van der Heuvel ⁶, os deícticos têm, conseqüentemente, não apenas um valor denotativo, mas também uma função dialógica ao serem considerados como operadores de individualização, indicadores de subjectividade, constituintes discursivos cuja função é a de cobrir a distância que existe entre a extensão de um produto lógico e a individualidade.

"— Quantas terás tu esquecido, Guilherme!... Não me refiro a essas; é às que tenho conhecido nos romances, onde se aprende tudo o que é do coração... — São, portanto os romances que operam esta espantosa mudança no teu carácter!... — Eu não mudei, Guilherme. Não me disseste tu que me querias dar um sexto sentido que me faz sofrer. Melhor fora que nunca mo desses. — Romantícismo, minha Augusta... Não exageres o tipo que te adaptaste. Os resultados são sempre maus... Eu sei o que é isso... A natureza não quer que a violentem com artifícios." 7

Relacionando o enunciado com a enunciação, os deícticos asseguram a presença do homem na língua, do sujeito falante

5 - idem, A Neta do Arcediago, p. 77

6 - Van der Heuvel, P. - Parole, Mot, Silence, cap. III

7 - Castelo Branco, Camilo - Onde Está a Felicidade, p.

que se torna o sujeito provisório do mundo. Há então uma dupla tendência na escrita literária: por um lado, o emprego excessivo da primeira pessoa conduz o discurso a um egocentrismo aborrecido, por outro lado a terceira pessoa pode conduzir a um objectivismo limitador. Este emprego da primeira pessoa, para além de ser egocêntrico, é a forma que o autor camiliano encontra, por exemplo, para transmitir o seu conceito de universo romanesco, de feitura do romance:

"O leitor ainda não conhece a Sr^a Joaquina, e vai assistir a uma cena importante, da qual nem por isso ficará sabendo melhor a razão porque a Sr^a Joaquina se acha figurando quase nas últimas páginas deste exemplar romance." 8

Embora Camilo utilize frequentemente os prólogos e advertências dos seus romances para nos esclarecer acerca deles — lembremos "Romance de um Homem Rico" e "Amor de Perdição" —, muitas vezes essas explicações surgem no corpo do romance, o que não acontece no universo narrativo balzaquiano, onde esclarecimentos de semelhante teor se fixam nos prefácios ou através de diálogos entre as personagens, mas nunca por meio da utilização da estratégia interventiva do narrador, com fins teóricos.

No romance camiliano, o funcionamento de referentes do discurso literário, tais como os deícticos, elucidam-nos acerca da determinação do sujeito falante, que mantém a rede comunicacional da superfície narrativa e que, sobretudo, chama a nossa atenção para casos mais manifestos dos efeitos

obtidos por um emprego particular das situações enunciativas, tais como a arbitrariedade das suas intervenções, ou a sobreposição de níveis situacionais que suscitam a ironia ou a paródia. Estas são formas reduzidas do riso ambivalente inexistente no texto balzaquiano. E mais uma vez confinamos a inscrição da narrativa camiliana ao âmbito do romance de actualidade, na medida em que a ironia e a paródia são atitudes estéticas determinadas em relação à realidade, modos artísticos de ver e compreender o mundo, e possuidores de um grande poder criador. Através da ironia e da paródia o autor toca os acontecimentos no momento da sua transformação, fixando-lhes os dois polos do seu futuro: na morte pressagia o nascimento, e vice-versa; na vitória a derrota e vice-versa, não deixando que nenhum dos polos se absolutize e se fixe num mundo sério e monológico.

"Agora não se escreve daquilo, posto que o saber humano seja mais vasto, e opulento com as vigílias de dois séculos laboriosos. Reina o romancista que é o sucessor do frade, na ordem das inteligências produtivas. Ora, o romancista há-de, por força da sua natureza científica, despejar no romance a ciência que lhe traz entumecido o estômago intelectual; e o romance, assim, deixará de ser lido, se o conselho superior de instrução pública não organizar os estatutos de modo que as ciências transcendentais, em consórcio com as de natureza física, desbravem o espírito charneca de muito leitor sandio, que não pode entender a iracúndia química de Francisco Nunes." 9

Estas intervenções do narrador camiliano, agora com funções específicas, brotam de um conflito entre a situação

das instâncias ficcionais e a do sujeito que as domina mais ou menos incorrectamente, isto é, de uma irregularidade na relação que liga o nível do enunciado, a superfície narrativa, à outra, subjacente, a da enunciação. A acção do sujeito escondido projecta-se no enunciado através de marcas empíricas, que não são mais do que partes infimas do "iceberg" enunciativo. Tão insistente é a presença deste sujeito, que a ausência do interlocutor acaba por se notar, e por se traduzir num espaço vazio que deseja ser ocupado. Este horizonte e este vazio pertencem ao universo da enunciação, em que o "Poeta" convida o leitor a entrar no domínio da imaginação, espaço aberto porque impreciso e parcialmente vazio, onde uma certa liberdade é conferida ao interlocutor, e onde reina um clima de cumplicidade produzido pelas estratégias de sedução discursiva, que estimulam o participante a integrar-se com toda a sua personalidade, inteligência, sensibilidade e afectividade a fim de o desviar, intencionalmente, do curso lógico-narrativo, distraíndo-o com a proposta de um micro-romance de encaixe forçado, porque de teor radicalmente oposto, sem ligações de carácter diegético, como que para compensar o leitor dos seus devaneios:

"O leitor, se continua a ler-me, dá-me provas tão vivas da sua munificência, tolerância e magnanimidade, que eu faltaria aos meus mais sagrados deveres se, depois desta história, lhe não contasse outra muito bonita, em que o herói do romance, depois de amaldiçoar a sociedade que o não compreende, tem o descoco de fazer-se eleger deputado e brilha numa comissão encarregada de legislar para a importação de cereais, e exportação de bois! Isso é que há-de ser romance! E, se lhes parece, comecemos-lo já... ou querem saber no que param as últimas simpatias dos nossos amigos Pantaleão

e Bento Castro?" 10,

ou a fim de apreender toda a complexidade estrutural dos seus romances que, como Anátema, "... é uma espécie de caranguejo literário: recua, pelo menos, vinte anos em cada capítulo" 11, e como Coisas Espantosas, romance que excede os demais na complicação de situações:

"Não quero ser tido por uma imaginação inquieta e anárquica; mas antes quero que me chamem romancista descosido e extravagante, do que me adivinhem o pensamento. O meu manuscrito, cujos episódios e peripécias constituem um grande zig-zague da inteligência, é justamente como eu, como a minha índole, como o meu romance e como eu quisera que fossem os meus leitores, para, sem o menor constrangimento, me acompanharem a transcendentales cousas passadas em 1701." 12

Em alguns dos seus romances "in medias res" ou mesmo em "ultimas res", recorre por isso o autor "implicado", frequentemente, à análise esclarecedora que recupera a totalidade do antecedente narrativo, ou fornece apenas uma informação isolada, necessária à compreensão de um elemento da acção, ou de parte importante da narrativa, porque representa o seu essencial, sendo a narrativa inicial uma espécie de pré-desenlace:

"Antes, porém, de acompanharmos o desenvolvimento das cenas que se representam em 1832, sigamos Padre Dinis na jornada à província de Trás-os-Montes em Março de 1819." 13

"Agora, leitor, sejamos mais velozes que o tempo, vamos procurando esta família através de doze a-

10 - idem, Cenas da Foz, p. 805

11 - idem, Anátema, p. 37

12 - idem, Coisas Espantosas, p. 37

13 - idem, Mistérios de Lisboa, p. 624

nos." 14

Os Mistérios de Lisboa são, de facto, o melhor exemplo da desarmonia verificada na concatenação sempre exigida pela enunciação narrativa entre tempo narrativo e tempo diegético, tornando-se o protótipo da complexidade da narrativa camiliana. Não se trata de um romance "in medias res", como Anátema, mas tão povoado é de personagens que necessário se torna, para esclarecer sobre a identidade das novas personagens e das suas relações com a diegese, o recurso à analepse. Esta pode ser fornecida pelo narrador primeiro, João, por Padre Dinis, de conhecimento mais detalhado dos factos do que João, ou pelas próprias personagens, quando nem Padre Dinis as saberia bem caracterizar. Vejamos o que se passa com o Conde Santa Bárbara:

"...Senhor Conde, eu tinha necessidade de ouvi-lo para combinar os lances desta sua tão desgraçada vida doméstica!..." 15

Na sequência textual, a personagem presta um duplo serviço ao fornecer elementos úteis ao encadeamento lógico da acção dos Mistérios de Lisboa e do Livro Negro de Padre Dinis.

Os Mistérios de Lisboa, autobiografia de João, mais tarde Pedro da Silva, muitas vezes obrigam o narrador, para uma transmissão mais verdadeira da fábula e uma elaboração da diegese tanto mais próxima quanto possível do real, a recor

14 - idem, O Livro Negro, p. 1231

15 - idem, Os Mistérios de Lisboa, p. 365

rer, também, a páginas do Livro Negro de Padre Dinis:

"Da vida deste homem, largamente decifrada no Livro Negro apenas trasladamos as páginas que são o núcleo, o enredo deste longo drama de infortúnios. É fora do nosso plano historiar vagarosamente a paixão fatal que o fez Padre, que Adelaide, a freira de Santa Apolônia, contou por alto à sua amiga Ângela, em Odívelas" 16

"... suspenderei aqui a cópia..." 17

A onisciência do narrador autodiegético é posta em causa, por ele próprio, relativamente a pormenores característicos de certas personagens:

"Devo concluir o lance que produziu aquele grito, se bem que vou buscar-lhe a explicação anos depois, que só então fui sabedor desse segredo, que não pude mais cedo arrancar ao padre, nem a D. An^{ton}ia, nem a minha mãe." 18

Tanto assim que, a determinado momento da enunciação narrativa, surge uma alteração quanto à entidade fornecedora do discurso, passando-se de uma autobiografia a uma narrativa de terceira pessoa, produzida por um narrador heterodiegético que tem como função ordenar os acontecimentos com base em alguns apontamentos desconexos deixados por Pedro da Silva,

"Pedro da Silva cansava-se de Paris, ao contrário das personagens de Balzac, e de Lucien de Rubempré, também poeta. Este sai de Angoulême e encontra a sorte em Paris; Pedro refugia-se na solidão do campo..." 19

com base, conseqüentemente, em elementos autobiográficos:

16 - idem, p. 46

17 - idem, p. 623

18 - idem, p. 387

19 - idem, p. 772

"Querem, portanto, saber se era amor o que sentia o pupilo de Alberto de Magalhães? É muito atendível a exigência, e todo o homem que faz romances está, ipso facto, constituído na obrigação de devassar a vida do seu semelhante, quando ele próprio não a diz. Desta vez, porém, será o próprio que nos salva de um vício de mulher de soalheiro, hermafroditismo moral de que me vejo inculpado por força das circunstâncias: "Passeávamos nos jardins (diziam os apontamentos que copio)...". 20

O próprio autor "implicado", neste caso também autor-editor, obedecendo à sua técnica dialógica de comunicação, esclarece o leitor, em nota introdutória ao Livro Quarto:

"As páginas do primeiro volume, são escritas pelo autor, que fala de si, que avulta no quadro que descreve, assombrando-o das cores melancólicas de que a sua alma devia estar escurecida. No segundo volume, do quarto ou quinto capítulo em diante, já não é autor o filho da Condessa de Santa Bárbara. O maço que o nosso amigo nos enviou do Brasil continha, além do primeiro volume organizado, poucos capítulos do segundo, e o resto eram apontamentos de que nos servimos, como genuínos, porque não podemos duvidar dos esclarecimentos que os documentam. Enganar o público, isso é que de modo nenhum." 21

No entanto, embora se verifique alternância de narrador, o estilo e a linguagem permanecem idênticos, isto é, o único indício é o de que passamos de uma narrativa de primeira pessoa para uma de terceira pessoa; inclusivamente o carácter das intervenções do narrador se mantém inalterável.

Tais intervenções, que denunciam o autor "implicado", levam-nos legitimamente a pensar até que ponto a afirmação de uma auto-biografia inicial é verdadeira. Até que ponto, implicitamente, não é sempre a mesma pessoa que pensa e age,

20 - idem, p. 789

21 - idem, p. 681

no discurso narrativo, através destes sujeitos que falam por detrás do enunciado. Esta questão conduz-nos a outras interrogações: será que, de facto, o narrador não possuía mais elementos concretamente ordenados, no que diz respeito à auto-biografia, ou seria uma incapacidade do autor, mais tácita, em dissimular por mais tempo a sua presença, na constituição dessa entidade diegética que é o narrador-herói? É que, tanto a sua presença é um facto desde a primeira parte, que decide atribuir pseudónimos adequados às personagens que Pedro da Silva fielmente denominava nos seus apontamentos, "*sacrificando (assim, a obra) à lei das conveniências.*"²²

Estas vozes dos narradores que brotam do universo romanesco e que o constituem, referem-se inevitavelmente, a uma fonte única, portanto, à voz que produz e faz circular as palavras, enfim, à fonte matricial do sujeito, o que permite que digamos do texto: "*isto fala*". Existe não só uma necessidade exterior, constituída pela cadeia dos elementos da narração, "*cadeia rígida que liga o texto a ele mesmo*", mas também uma necessidade interna, que permite obter um verdadeiro conhecimento da obra, e que se encontra nas referências à enunciação. Estas fazem do texto um todo coerente, que é a marca da sua realidade, porque na obra é o todo que é determinante. São essas referências que fazem saber que há qualquer coisa por trás das palavras, qualquer coisa que está ali, uma posição, um efeito, alguém que se designa, que mostra e que fala, uma vez que vemos as palavras e as escu-

tamos.

A nota que o autor "implicado" nos apresenta é um de tantos outros enunciados que encontramos na narração camiliana e que se situam à margem do texto, que falam de um texto mais importante, constituindo enunciados sobre um enunciado ao qual pertencem indissolivelmente. Estes metatextos caracterizam-se, pois, por se situarem na periferia do universo romanesco, sendo a sua situação de palavra não da ordem da ficcionalidade, mas da realidade, ou, em todo o caso, muito próxima desta, como se pode concluir pelas sínteses dos capítulos dos Mistérios de Lisboa, ou por um exemplo de Anátema:

"Vê-se que o editor desta verdadeira história não quis desfalecer a ordem do manuscrito, e por isso deu aqui remate ao lamentoso diário de Antónia Ba celar." 23

É nestas situações que melhor podemos proceder à investigação deste sujeito, porque se trata de níveis discursivos particulares em que o autor se manifesta mais abertamente, numa função diferente daquela que deve ocupar na narração. O mesmo se passa com os metatextos que constituem os comentários orais ou escritos que o autor faz a propósito da sua própria obra como já tivemos ocasião de demonstrar em relação ao equilíbrio entre tempo narrativo e tempo diegético e às explicações de carácter intratextual sobre esta complexidade de discursos estruturais do romance:

"A originalidade, a verdade, a natureza e o mundo moral, são cousas desalinhadas como o meu romance. O autor não tem, como Afonso X, as pretensões de

organizar um mundo melhor do que ele vai, entende que também não deve algemar a dedução analítica de uma novela inglesa os transportes de um gênio livre..." 24

Com estes seus comentários ironicamente antagônicos acerca do seu próprio processo narrativo, Camilo suscita a polémica, a dialógica confrontação das ideias. O receptor implicado pessoalmente é convidado a manifestar a sua adesão, a tomar consciência mais activa do carácter inaceitável de uma afirmação, em suma, do seu valor verosimilhanamente irónico.

Em Camilo, a ironia é então um tipo de comunicação apoiada na retórica — arte de descobrir e de persuadir, repertório de estratégias discursivas —, e que se define, pelos exemplos observados, como resultado de uma contradição presentida pelo receptor entre a intenção da palavra e o sentido literal do que é dito. Por isso ela joga ao nível da disposição do discurso, do aparelho retórico da enunciação, a fim de alterar o modelo de realidade do receptor. A ironia camiliana, nestas intervenções, funda-se numa certa opacidade da comunicação e põe em jogo certas formas de ambiguidade que o receptor tentará interpretar, trabalhando assim na construção da significação adquirindo um estatuto de verdadeiro interlocutor. Mas esta ambiguidade existe para ser descoberta: "*L'ironiste trompe pour qu'on devine qu'il trompe. Sa dissimulation ne devient ironique qu'au moment où elle se dénonce comme telle*" 25, colocando o interlocutor perante

24 - idem, p. 37

25 - Schaerer, "Les Mécanismes de l'Ironie dans ses Rapports avec la Dialectique" in Revue de Métaphysique et de Morale, 1941, pp. 200/201

uma escolha.

Por alguns exemplos apresentados verificamos como esta escolha é difícil se o autor utilizar o tipo de linguagem do interlocutor, fingindo entrar no mundo deste com todos os pressupostos que implica, e recusando a cumplicidade característica da linguagem corrente. Assim, o efeito da ambiguidade irônica é um efeito de insólito e de distanciamento, porque o enunciado produzido não é transparente, como habitualmente, e porque se descortina nesse mesmo enunciado um conteúdo de certo modo incongruente. Nesta comunicação problematiza-se a comunicação tradicional, coerente e inscrita nas normas e valores sociais e ideológicos, o que lhe confere um carácter dialógico.

Camilo, longe de apresentar o jogo onde as pressuposições de leitura são evidentes, com a sua palavra metatextual e metadieética impõe, ao mundo do texto, uma espécie de diálogo simultâneo fator de um segundo modelo do mundo, anulando ou problematizando o primeiro. O interlocutor, ao ser obrigado a desempenhar um papel produtivo destrinchando os dois mundos possíveis que formam uma mesma palavra, evidencia o carácter dialógico da ironia retórica.

As intervenções argumentativas do autor "implicado", que contribuem para a consolidação da ironia retórica, aparecendo como actos localizados, integram-se, pelo contrário, num jogo de argumentação mais vasto, que tem como objectivo a resolução dessa ambiguidade, e que é o do próprio procedimento textual em relação aos comentários. Não raros são os casos em que esses desenvolvimentos são a refutação de

uma afirmação, o que inscreve a ironia no âmbito de um modelo unívoco do mundo, e torna o seu dialogismo um modo pedagógico inscrito num discurso de estatuto monológico, compatível com um projecto didáctico de afinidades estreitas com a sátira. Segundo Kierkegaard,

"Si nous considérons l'ironie comme un élément su bordoné, elle est le regard sourd sur ce qui est déformé ou faux dans l'existence. Mais alors il pourrait sembler que l'ironie est identique à la raillerie, la satire, le persiflage. Elle leur res semble naturellement dans la mesure où elle voit ce qui est faux; mais lorsqu'elle représente ses observations elle s'en écarte, car elle ne détruit pas cela, elle n'est pas ce qu'est la justice pour suivant le crime [...], au contraire, elle le ren force plutôt dans sa fausseté et rend la sottise encore plus sottise." 26

Mas quando o autor "implicado" não resolve as contradições que instaura, toca então a ironia táctica, não para manter o mal-entendido, mas apenas a ambiguidade constitutiva do acto irónico, porque a sua visão do mundo é ambivalente como o provámos, a sua verdade é dúplice, senão múltipla. Camilo problematiza, convidando a uma procura incessante e alternante da verdade, através da ironia na sua função de abertura ideológica.

Por um processo de citação paródica, Camilo apresenta na sua narrativa dois mundos possíveis: a representação realista do mundo contemporâneo, e a sua própria interpretação do mundo.

Para F. Schlegel, o grande teorizador romântico da iro-

nia, a ironia retórica era um eco da ironia socrática, atitude fundamental perante o mundo: "*L'Ironie socratique est la seule dissimulation absolument involontaire et pourtant absolument réfléchie*". Nela tudo é transparência e dissimulação, gracejo ou gravidade, e contém a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação completa.

O que é de facto fundamental na ironia camiliana é a contradição, o duplo como lei fundamental, que Bakhtine inscreverá na sua visão carnavalesca do mundo.

Ironia e romance ligam-se no Romantismo²⁷, pois, para os Românticos o romance vive da sua enunciação, é uma estética anti-realista "*avant la lettre*", anti-monológica, segundo a terminologia de Bakhtine. Para os românticos, o discurso romanesco deve permanecer entre o que é representado e aquele que representa, em suma, facultar a criação, a atitude dialógica se o autor se mostrar livre de toda a regra exclusiva, de toda a autoridade absoluta.

Podemos falar de dialogismo em relação a Camilo na medida em que ao longo de toda a sua obra uma tônica se instala na actualização do processo de enunciação — comunicação do discurso, com a presença dos interlocutores que buscam estabelecer ou formular uma verdade. Não será de características dialógicas o romance que se situe "*non dans le passé, mais tout de suite, c'est-à-dire dans le présent*

27 - Importante a este respeito, é a recente publicação de Maria de Lurdes Ferraz, intitulada "A Ironia Romântica", Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Série Universitária, 1987

du processus créateur" ²⁸ que é o acto de leitura?

Podemos considerar dialógico o romance camiliano na medida em que torna visível [e os exemplos são vários] um processo de comunicação onde o autor está presente abrindo a obra à participação activa do leitor, à sua constituição e à busca incessante da verdade, à maneira socrática. E, se pensarmos, ainda e mais uma vez, na divisão do sujeito de enunciação, chegamos à conclusão de que essa diversidade tem como consequência imediata no leitor, obrigá-lo a reflectir sobre as suas próprias condições de existência, entrar em diálogo consigo mesmo e oscilar entre a enunciação e o enunciado.

É desta comunicação que nasce a polifonia romanesca camiliana, à qual o leitor junta a sua voz, isto é, a sua interpretação, como o narrador e o autor "implicado" com quem entra em diálogo. Vemos, pelo exemplo de Amor de Salvação, que o narrador não é depositário de uma plenitude de sentido, mas, ao contrário, um herói questionador, que entra em diálogo com as suas personagens, Afonso de Teive e Mafalda. E não devemos, quanto ao romance camiliano, considerar como paradoxo a afirmação simultânea do carácter fictício do romance inventado pelo autor, e o carácter lacunar das suas afirmações sobre o romance. Só haveria paradoxo se se considerasse a verdade como um objecto de certeza prévia; mas, segundo Bakhtine, a sua fonte é a sátira menipeia, que encer-

28 - Bakhtine, M. - Poétique de Dostoievski, Paris, 1970, p. 102

ra a tradição carnavalesca do mundo.

Segundo Bakhtine há porém uma diferença entre ironia e polifonia romanesca: esta caracteriza-se pelo comentário múltiplo de um objecto único, enquanto a ironia detém um carácter implícito, que pode dar lugar ao cómico.

Se de Balzac, paradigma do romance da actualidade, Camilo recebeu o seu carácter de surdo "voyeurismo", dele o separa nitidamente a organização dialógica da narrativa. Em Balzac a organização narrativa é sobretudo intertextual, estratégia que Camilo ainda experimentou em triologias como Mistérios de Lisboa, ou Onde Está a Felicidade?, Um Homem de Brios e Memórias de Guilherme do Amaral, sobretudo, embora se encontrem outros exemplos no conjunto da sua obra. Mas Camilo soube ultrapassar a teia discursiva típica de Balzac, cuja direccionalidade se limita às partes constitutivas da Comédie Humaine, conjunto de

"Textes qui jouent entre eux, se reprennent, se répondent, préparent et repartent, se reconstituent en profondeur, tout venant toujours de loin, d'un lointain historique comme d'un lointain textuel, tout allant toujours à un devenir et à en avenir, historique et textuel. Pour le critique et pour l'historien, science, technique et patiente, hypothèses, idées générales, instruments de lecture et d'appréciation, entreprises diverses de décentrage et de recentrement "Tout s'épaule et tout se rejoint" tout est indispensable et tout se perfectionne et progresse dans l'utilisation même qui en est faite. Ainsi peut-être devient possible dans la pratique un dépassement, une liquidation de l'idéalisme et la mise au point, la production d'un discours critique qui serve lui-même à la prise de conscience et à l'expression qui soit écriture et oeuvre à partir de ce qui, jadis, fut produit dans les circonstances bien particulières et qui fut aussi, au sens le plus scientifique comme au sens le plus créateur, écriture et oeuvre

[...] ²⁹

A função do autor balzaquiano é a de, então, dirigir e organizar as múltiplas diegeses da Comédie Humaine confiadas aos discursos dos seus diversos narradores, mais ou menos autobiográficas, função a que se liga uma contínua tomada de consciência face ao texto e face ao contexto, também. A Comédie Humaine revela-se o hiperdiálogo por excelência, sintetizador dos hipodiálogos inerentes ao romance-folhetim em que se iniciara, e de que ia ligando incessantemente os fios.

Este movimento suscitado pelo processo de retorno das personagens é pseudo-dialógico, pois liga um romance a outro numa perspectiva de sucessão, de transformação e não de diálogo, dando a sensação de um movimento que ultrapassa as tradicionais fronteiras literárias, permitindo mesmo uma ponte entre esta ou aquela personagem (por exemplo, Louis Lambert é, inicialmente, uma personagem autobiográfica assumida e vivida do interior, mas depois vista e descrita por um narrador que o conheceu, o viu e o cantou).

Reencontrar a totalidade, escrever o romance da totalidade do séc. XIX, supunha o sentido das ligações simultâneas, o sentido da dinâmica de conjunto, que não podia ser senão dramático, cada vez mais dramático. Balzac redescobre a dimensão dramática da vida e reabilita-a, isto é, redescobre o sentido de ser e do movimento, opondo-se às filosofias

29 - Barbéris, Pierre. - Balzac et le Mal du Siècle, vol. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 139

que davam a História como terminada, o homem como definido, e mostrando que tudo partia de novo em todos os sentidos no grande séc. XIX.

C O N C L U S Ã O

É-nos neste momento lícito enunciar uma tese relativa ao texto camiliano: a de que o comentário metadieético e metatextual do autor, um comentário de cariz comunicacional, contribui para a criação da dinâmica dialógica inerente à sua obra.

O dialogismo do enunciado romanesco de Camilo Castelo Branco deve-se a razões várias, como constatámos. Vimos que a história dos géneros literários havia facultado no século XVIII, com a prática do romance epistolar (de que um dos nos sos maiores cultores foi Rousseau), a génese do polifonismo. As diferentes vozes que penetravam o romance epistolar, através das cartas, eram portadoras de linguagens específicas, coincidentes com as características culturais de cada indiviúduo. Cada carta constituía um texto autónomo, sem dúvida, mas que necessitava de se ligar a outro, aquele que contivesse uma resposta, conformando-se assim o jogo intertextual de contínuo esclarecimento mútuo. Não se verificava ainda dialogismo propriamente dito porque estes mesmos enunciados epistolares se inscreviam num tempo marcado pela sucessividade, pela espera, e não pela simultânea e coexistente construção e transformação.

Mas a dinâmica intertextual é, em suma, uma dinâmica comunicacional, na medida em que os textos dialogam entre si. Eis a segunda fonte do dialogismo: a presença do diálogo. E se, em Camilo, não deparamos com o romance inteiramente de

tipo epistolar ¹, vemos que a comunicação entre as várias vertentes da personalidade do autor, entre o autor e o leitor, entre o autor e o herói, entre o autor e a sua própria produção se mantém com as mesmas finalidades encontradas na prática romanesca do século XVIII: de trocas de pontos de vista, de repartição equitativa da onisciência do narrador e, inclusivamente, de construção paralela de universo diegético e de universo enunciativo, assumindo ambos igual relevância textual.

Camilo, porém, não se limitou à utilização pura e simples dos fundamentos estruturais setecentistas. O seu carácter inovador residiu na transformação que operou nessa polifonia, que, pela introdução da ironia, se metamorfoseava em dialogismo. E tivêmos oportunidade de verificar como a ironia se constitui a razão de ser do dialogismo camiliano.

Polifonia, Diálogo, Ironia foram as causas, os fundamentos do dialogismo que se articularam na narrativa ficcional do escritor português de modo sui-generis, através de um processo narrativo específico, fator de intertextualidade: o da intervenção autoral que interrompia a acção romanesca, um comentário auto-crítico, quantas vezes.

Foi, por conseguinte, sobre este método de veiculação do enunciado narrativo que fundámos a nossa análise, porque nos

¹ - Embora não deparemos em Camilo com o romance epistolar à maneira de Rousseau, há dele no entanto, nas suas novelas, aproveitamentos vários. Lembremo-nos, a título de exemplo, dos Mistérios de Lisboa ou das Memórias de Guilherme do Amaral onde a utilização ocasional da carta se destina sobretudo a variar os processos narrativos na novela.

foi dado concluir da sua importância na constituição de uma estrutura comunicacional do texto.

Porque verificamos que foram as intervenções autorais o veículo de disseminação da multiplicidade de sujeitos de escrita, propiciando um diálogo efectivo entre eles, pois cada um representava um modo diferente de posicionamento físico e interpretativo face a um real contingente, o texto narrativo surgiu-nos, por conseguinte, como uma concatenação desses pontos de vista.

Esta problemática conduziu a uma dialéctica não menos importante estabelecida entre realidade e ficção, entre narrativa histórica e narrativa ficcional, dialéctica que Camilo Castelo Branco resolvia por meio da utilização, mais ou menos evidente, da capacidade imaginativa. Poder-se-á pensar que o capítulo dedicado a este assunto constitui uma pausa relativamente ao grande tema enunciado. Pelo contrário, esse espaço de crítica pretendeu tornar evidente o alargamento do âmbito comunicacional, de modo a podermos confrontar-nos com as vozes do autor e do real pretensamente sintetizadas pela intromissão irónica da força imaginativa.²

Seguidamente, continuando a ter em conta os comentários autorais, descobrimos que mais vozes viriam juntar-se às já mencionadas: as dos leitores empíricos, virtuais ou implicados que, mais uma vez em unísono, e quantas vezes imperfetamente individualizados entre si e em relação ao autor, iam

2 - cf. Castro, Aníbal Pinto - "Da Realidade à ficção na novela camiliana" in Tellus, revista de cultura, Vila Real, nº 17, 1987

penetrando a diegese a seu lado. Compreendemos, então, a multiplicidade de leituras que semelhante enunciado pôde sugerir, sem que fosse possível estabelecer entre elas prioridades de rigor ou de classificação. Importante foi, isso sim, concluir que este enunciado não sugeriu apenas uma, mas possibilidades várias de interpretação, o que confirma a sua riqueza.

Foi, enfim, possível a confirmação da existência de um autor implicado quando analisámos a relação entre enunciação e enunciado. Se bem que nas intervenções do autor o seu nome não viesse referido — facto que tornaria autobiográficas essas palavras — a verdade é que em todas elas nos surgiu um deíctico relevante: um "eu" que constantemente se afirmava, não apenas como entidade de quem brotava a narração, mas sobretudo como coordenador da sintagmática narrativa. A sua existência não se baseava na anulação de vozes textuais, mas na delegação tanto mais perfeita quanto equitativa dos discursos que facultava.

O texto camiliano é, em suma, dialógico. As várias vozes constituintes da polifonia diegético-narrativa não são uma amálgama de linguagens e de pontos de vista. Interpenetram-se com vista à mútua relativização, conseguida pela carga irónica das afirmações do autor implicado. Criado o clima de instabilidade, de ambivalência, de coexistência de contrários estava aberto o caminho à prática dialógica.

Contudo, o dialogismo camiliano possuía um objectivo primordial: o de não fornecer um sentido único, acabado, total ao que ficava dito, mas antes uma multiplicidade de signifi-

cação que exigisse investimento e cooperação interpretativa por parte do leitor. Deste modo não era possível a perdição do sujeito de escrita no seu próprio texto, nem mesmo a sua metamorfose. O jogo suscitado pela utilização da ironia, cria o impasse, a ausência de certezas definitivas, em suma, um absurdo que preserva a identidade autoral.

Se o absurdo do trabalho de Penélope consistia em desmanchar a sua produção diária — absurdo que a perpetuava enquanto indivíduo —, o de Camilo baseou-se na contradição entre a afirmação e a prática, entre a promessa e a fuga, entre o dito e o não dito. Camilo subvertia o que seriamente deixava explícito, tal como Penélope anulava, não o que prometera a Ulisses, mas aos seus interlocutores de então.

Assim conseguiu Camilo Castelo Branco perpetuar-se na obra ao longo dos anos, dado que ainda hoje arriscado se torna afirmar "Este é o comentário que encerra a verdade absoluta da sua novela". É que a dilucidação do seu dialogismo foi apenas fruto de uma análise parcelar da sua obra.

A certeza que nos fica é a de que o nosso prazer residirá sempre na descoberta das malhas escondidas da teia interminável do seu discurso.

B I B L I O G R A F I A

ACTIVA

- Balzac, Honoré - Le Cousin Pons, La Comédie Humaine, in Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. VI, 1950
- Balzac, Honoré - La Cousinne Bette, idem
- Balzac, Honoré - La Dernière Incarnation de Vautrin, idem, vol. V
- Balzac, Honoré - Eugénie Grandet, idem, vol. III
- Balzac, Honoré - La Femme de Trente Ans, idem
- Balzac, Honoré - Illusions Perdues I, II, III, idem, vol. IV
- Balzac, Honoré - Le Lys dans la Vallée, idem, vol. VIII
- Balzac, Honoré - Le Père Goriot, idem
- Balzac, Honoré - Sarrazine, idem, vol. VI
- Balzac, Honoré - Ursule Mirouet, idem, vol. III
- Castelo Branco, Camilo - Aguilha em Palheiro, in Obras Completas, Porto, Lello & Irmão Editores, vol. IV, 1985
- Castelo Branco, Camilo - Anátema, idem, vol. I, 1982
- Castelo Branco, Camilo - Anos de Prosa, idem, vol. III, 1984
- Castelo Branco, Camilo - Amor de Perdição, idem
- Castelo Branco, Camilo - Amor de Salvação, idem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado, idem, vol. III
- Castelo Branco, Camilo - O Bem e o Mal, idem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - Carlota Ângela, idem, vol. II
- Castelo Branco, Camilo - Cenas da Foz, idem, vol. II
- Castelo Branco, Camilo - Coisas Espantosas, idem, vol. III

- Castelo Branco, Camilo - Coração, Cabeça e Estômago, idem,
vol. III
- Castelo Branco, Camilo - O Esqueleto, idem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - Estrelas Funestas, idem, vol. III
- Castelo Branco, Camilo - Estrelas Propícias, idem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - A Filha do Arcediogo, idem, vol. I
- Castelo Branco, Camilo - A Filha do Doutor Negro, idem, vol.
IV
- Castelo Branco, Camilo - Um Homem de Brios, idem, vol. II
- Castelo Branco, Camilo - Lágrimas Abençoadas, idem
- Castelo Branco, Camilo - Livro Negro de Padre Dinis, idem,
vol. I
- Castelo Branco, Camilo - Memórias de Guilherme do Amaral, i
dem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - Mistérios de Lisboa, idem, vol. I
- Castelo Branco, Camilo - A Neta do Arcediogo, idem, vol. III
- Castelo Branco, Camilo - Onde Está a Felicidade?, idem, vol.
II
- Castelo Branco, Camilo - Romance de um Homem Rico, idem,
vol. III
- Castelo Branco, Camilo - As Três Irmãs, idem, vol. IV
- Castelo Branco, Camilo - Vingança, idem, vol. II
- Castelo Branco, Camilo - Vinte Horas de Liteira, idem, vol.
IV
- Diderot - Jacques le Fataliste, Editions Garnier Frères,
1962
- Garrett, Almeida - O Arco de Santana, in Obras Completas,
vol. I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1966

Rousseau, Jan Jacques - La Nouvelle Heloïse, Paris, Librairie de Fermin-Didot, 1878

B I B L I O G R A F I A

PASSIVA

A) De cariz balzaquiano e camiliano

Barb ris, Pierre - Balzac et le Mal du Si cle, I, II, Paris, Gallimard, 1970

Bourgeois, Ren  - L'Ironie Romantique, Presses Universitaires de Grenoble, 1974

Cabral, Alexandre - Est tica do Romantismo em Portugal, Centro de Estudos do séc. XIX do Gr mio Literário, Lisboa, 1974

Castro, Aníbal Pinto de - Balzac em Portugal, Disserta o de Licenciatura, Coimbra, 1960

Castro, Aníbal Pinto de - Narrador, Tempo e Leitor, Edi o da Casa de Camilo, Vila Nova de Famalicão, 1976

Castro, Aníbal Pinto de - Da Realidade   Fic o na Novela Camiliana, in Tellus, n  17, Julho de 1987

Coelho, Jacinto do Prado - Introdu o ao Estudo da Novela Camiliana, I, II, 2  Edi o, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982

Coelho, Jacinto do Prado - "Uma Novela de Camilo: Vingança", in Ao Contrário de Penélope, Amadora, Bertrand, 1976

Coulet, Henri - Le Roman jusqu'  la Révolution, Paris, Librairie Armand Colin, 1967

Ferraz, Maria de Lurdes - A Ironia Romântica, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987

França, José Augusto - "Camilo ou a Op o da Desventura", in O Romantismo em Portugal, vol. III, Tradu o, Lisboa, Li

vros Horizonte, 1974

Lukacs, Georg - Balzac et le Réalisme Français, Traduction,
Paris, François Maspero Editeur, 1973

Peyre, Henri - Introdução ao Romantismo, Tradução, Lisboa,
Publicações Europa-América, 1975

B) De cariz teórico

Alleman, Beda - "De l'ironie en tant que principe littérai
re", in Poétique, nº 36, Paris, Seuil, 1978

Bachelard, Gaston - La Terre et les Rêveries du Repos, Pa-
ris, Librairie José Corti, 1948

Bakhtine, Mikhail - Esthétique et Théorie du Roman,
Traduction, Paris, Gallimard, s/d

Bakhtine, Mikhail - Marxisme et philosophie du langage, Tra-
duction, Editions Minuit, Paris, Seuil, 1970

Bakhtine, Mikhail - L'Oeuvre de François Rabelais, Traduction
Paris, Gallimard

Bakhtine, Mikhail - La Poétique de Dostoievski, Traduction,
Paris, Seuil, 1970

Barguillet, Françoise - Le Roman au XVIII siècle, P. U. F.,
Littératures, Paris, 1981

Barthes, Roland - Le Bruissement de la Langue,

Barthes, Roland - Crítica e Verdade, Tradução, Lisboa, Edi-
ções 70, 1978

Barthes, Roland - Elementos de Semiologia, idem, 1981

Barthes, Roland - Ensaio Críticos, idem, 1977

Barthes, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, idem,

1981

- Barthes, Roland - O Grão da Voz, idem, 1987
- Barthes, Roland - O Grau Zero da Escrita, idem, 1981
- Barthes, Roland - Lição, idem, 1979
- Barthes, Roland - Mitologias, idem, 1978
- Barthes, Roland - Roland Barthes por Roland Barthes, idem, 1976
- Barthes, Roland - Sade, Fourier, Loiola, idem, 1979
- Barthes, Roland - S/Z, idem, 1980
- Bony, M. A. - "La Notion de Persona ou d'Auteur Implicite: problème d'ironie et narrative." in Ironie, Presses Universitaires de Lyon, 1978
- Booth, Wayne - Retórica da Ficção, Tradução, Lisboa, Arcádia, 1980
- Decottignies, Jean - Les Sujets de l'Ecriture, Presses Universitaires de Lille, 1981
- Démoris, René - "L'écrivain et son double: savoir et fiction dans le texte classique (XVII et XVIII siècles) in Les Sujets de l'écriture, ibidem
- Doležel, Lubomir - Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds, XIº Congresso Internacional de Literatura Comparada, Paris, Sorbonne, 1985
- Durand, Gilbert - L'Imagination Symbolique, P. U. F., Paris, 4 ème édition, 1984
- Eco, Umberto - Conceito de Texto, Editora da Universidade de São Paulo, 1984
- Eco, Umberto - Leitura do Texto Literário, Tradução, Lisboa, Edições Presença, 1984

- Eco, Umberto - O Nome da Rose, Tradução, Lisboa, Diffel, 1984
- Furst, Lilian R. - Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857, London, Macmillan Press, 1984
- Gadamer, Hans-Georg - Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica, Tradução, Salamanca, Sigueme, 1977
- Genette, Gérard - Figures I, II, III, Paris, Seuil, 1972
- Girard, René - Mensonge Romantique et Verité Romanesque, Paris, Editions Bernard Grasset, 1961
- Green, André - Critique Sociologique et critique psychanalytique, Université Libre, Bruxelles, 1970
- Haidu, Peter - "Au début du roman, l'ironie" in Poétique, n° 36, Paris, Seuil, 1978
- Hamon, Philippe - "Para um estatuto semiológico da personagem" in Categorias da Narrativa, Tradução, Lisboa, Arcádia, 2ª edição, 1977
- Hutcheon, Linda - "Ironie et parodie: stratégie et structure" in Poétique, n° 36, Paris, Seuil, 1978
- Jankélévitch, V. - L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964
- Jauss, Hans R. - Pour une esthétique de la réception littéraire, Paris, Gallimard
- Jolles, André - Formes Simples, Paris, Seuil, 1972
- Kierkegaard - Diário, in Obras Completas
- Kierkegaard - Le Concept d'Ironie, in Deuvres
- Kristeva, Julia - "Une poétique ruinée", preface in La Poétique de Dostoievsky, Paris, Seuil, 1970

- Kristeva, Julia - Recherches pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969
- Monteiro, Ofélia Paiva - "L'enseignement et l'Expansion de la Littérature Française au Portugal", in Actes du Colloque, Paris, 1983
- Monteiro, Ofélia Paiva - "Ilusão, Mistificação Romanesca: algumas considerações sobre Diderot ficcionista", in Colóquio Letras, nº 82
- Muecke, D. C., "Analyses de l'ironie", in Poétique, nº 36, Paris, Seuil, 1978
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. - Dicionário de Narratologia, Coimbra, Almedina, 1987
- Revue Française de Psychanalyse, XXXIX, 1965
- Ricoeur, Paul - Le Conflit des Interprétations, Paris, Seuil, 1969
- Ricoeur, Paul - A Metáfora Viva, Tradução, Porto, Res Editora, 1982
- Ricoeur, Paul - La Narrativité, Paris, Seuil, 1980
- Ricoeur, Paul - Temps et Récit I, II, III, Paris, Seuil, 1985
- Riffaterre, Michael - La Production du Texte, Paris, Seuil, 1979
- Van der Heuvel, Pierre - Parole, Mot, Silence, Librairie José Corti, 1985
- Schaerer - "Les Mécanismes de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique" in Revue de Métaphysique et de Morale, 1941
- Seixo, Maria Alzira - "Romance, Narrativa e Texto" in Categorias da Narrativa, Lisboa, Arcádia, 2ª edição, 1977

Silva, Vitor M. - Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina,
2ª edição, 1984

Í N D I C E

Prefácio	2
Introdução	6
Capítulo I - O Texto do Romance: Que Tradição?	11
Capítulo II - Polifonia Camiliana	25
Capítulo III - A Dialéctica da Imaginação no Linear Universo da Verdade	53
Capítulo IV - A Direcionalidade dos Vectores Discursivos	75
Capítulo V - Universos Possíveis de Hipotéticas Leituras	96
Capítulo VI - Veredas da Enunciação, Rumos do Enunciado	112
Conclusão	132
Bibliografia	137
Índice	146