



## A ficção da ficção. Sobre alguns contos de Camilo Castelo Branco

The fiction of fiction. About some short stories of Camilo Castelo Branco

Sérgio Guimarães de Sousa

CEHUM – Universidade do Minho  
spgsousa@ilch.uminho.pt

**Palavras-chave:** conto, escritor, autor ficcional, ficção, história.  
**Keywords:** short story, writer, fictional author, fiction, story.

1. Se o território camiliano é seguramente um espaço heterogéneo do ponto de vista genológico, o nome Camilo Castelo Branco evoca fundamentalmente a figura de um grande novelista. E se assim é, é-o porque o escritor assinou dezenas e dezenas de novelas e nelas reconhecidamente evidenciou uma prodigiosa arte de narrar. O mesmo é dizer, as novelas constituem o género ao cabo do qual ocorre a legitimidade do escritor na memória do cânone.

A consagração de Camilo como genial novelista não é, porém, sem consequências. E isto porque se a posteridade lhe concedeu o destacado lugar novelesco que definitivamente lhe competia, fê-lo, como seria de esperar, relegando para uma posição secundária os outros géneros também cultivados pelo novelista com certa regularidade. Camilo, dir-me-ão, com inteira justeza, não foi nem de perto e nem de longe um poeta memorável. Foi até, em rigor, acrescento eu, um versejador até bastante sofrível e, como tal, razoavelmente irrelevante. Sendo que a irrelevância – espero não estar a ser excessivamente exigente – do poeta não contaminou, melindrando-a, minimamente a pertinência da obra novelasca. Quanto ao teatro, pode não sem razão sustentar-se que o saldo do merecimento estético-literário do dramaturgo não foi de molde a garantir-lhe um lugar imprescindível na história da nossa dramaturgia.

O mesmo não sucede, todavia, com o conto, esse parente próximo da novela. Género no qual, sejamos claros, o novelista revelou um talento muito considerável. Talvez até se possa dizer, sem falsos otimismo, o seguinte: sem embargo de ter sido simultaneamente um genial novelista e de as novelas serem, para todos os efeitos, o porta-estandarte da (boa) reputação literária do escritor, foi um dos

melhores contistas da nossa literatura<sup>1</sup>. Daí a necessidade de se prestar especial atenção aos seus contos.

Tanto mais que entre o universo novelesco e o contístico existem reciprocidades e ressonâncias evidentes. Razão pela qual é possível, senão mesmo desejável, ler certos contos recordando certas novelas. E não me estou apenas a cingir a essa linha de partilha temática que consiste em repetir em ambos os géneros os malogrados destinos de amores funestos. Creio dizer bem se disser que uma das afinidades mais apelativas existente em certas novelas e em alguns contos de Camilo reside na tensão resultante de um confronto aberto entre o plano da escrita e o do enredo.

2. A mais significativa marca dessa tensão, magistralmente estudada por Abel Barros Baptista, cujos notáveis ensaios dedicados a Camilo e a Machado de Assis nesta matéria (cf. Baptista, 1988, 1990, 1991, 1993, 1993a, 1998) sigo de perto e me fornecem um precioso ponto de apoio a partir do qual vou procurar sustentar as minhas reflexões, a mais significativa marca dessa tensão, dizia, e atualizada em emblemáticas novelas (*Amor de Salvação, Romance dum Homem Rico, Coração, Cabeça e Estômago, Vinte Horas de Liteira, Memórias de Guilherme do Amaral*), consiste, a bem da sedução do leitor, com vista à captação da sua benevolência, na sugestão da veracidade da história, recorrendo à mobilização de um dispositivo narrativo *ficcional* resumível nestes termos: antes de o leitor aceder à história veiculada pela novela, esse leitor é submetido a um momento inaugural prévio, o momento anterior à história e através do qual fica a par da sua génese e, por vezes, da sua razão de ser. E o ponto decisivo desta clássica estratégia de inclusão no interior da narrativa de uma explicação da sua origem atinge-se com a presença do próprio escritor a ratificá-la.

Um exemplo suficiente disso ocorre no conto “Que Segredos São Estes?...”, cujo início põe em cena o narrador em visita a um seu amigo, Duarte Valdez, numa casa de saúde. Essencial à história veiculada pelo conto, a visita não se confunde, no entanto, com essa história, embora dela faça parte, estando nela inscrita, uma vez que desempenha a função de a introduzir: o amigo hospitalizado confiará, pois, a sua história ao narrador, consistindo essa narrativa biográfica de Duarte Valdez o núcleo central do conto.

Ora, cabe questionar: quem é esse narrador por intermédio da curiosidade do qual ficamos a saber da história de Duarte Valdez? A identificação surge a dado momento e não podia ser mais explícita: “Eu já contava então uns decrépitos vinte e nove anos, e conhecia vários acontecimentos impudicos, por exemplo, aquele da D. Hermenegilda de Amarante, que eu exibi às lágrimas do público sensível nas *Cenas da Foz*” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 653). Todo o leitor sensível à obra de Camilo reconhece neste passo um dos títulos maiores da sua

---

<sup>1</sup> E nesse âmbito novelesco, tratando-se de Camilo, subsiste, repare-se, sempre um equívoco de fundo: muitas das suas novelas são na verdade romances, para não dizer, muito simplesmente, não obstante a imprecisão desta consideração, que Camilo escreveu no essencial romances; ao passo que, se pensarmos nalgumas das suas novelas, as mais curtas, estas encaixam sem custo na noção de conto.

ficção e, como tal, apercebe-se sem dificuldade da transposição para o interior do texto camiliano da figura do romancista. Compreende-se, assim, que a primeira reação do leitor seja certamente a de assimilar o trecho como um espaço autobiográfico. Contudo, nada, em bom rigor, comprova a ida de Camilo, aos 29 anos, a uma casa de saúde com a intenção de visitar um amigo, Duarte Valdez. Quer dizer, por eloquente que seja, a figuração do escritor no interior da história por si escrita, aferida pelo valor dos elementos biográficos explicitamente mobilizados, não é, a despeito dos defensores de uma interpretação exclusivamente biografista, suficiente para dissuadir o leitor minimamente pericial de se achar perante um processo de ficcionalização. Aquele processo pelo qual o autor real se converte em personagem de ficção. A *ficção do romancista*, diria, apropriadamente Abel Barros Baptista (cf. Baptista, 1988, 1991, 1993).

Melhor dizendo, a transposição da figura do escritor para o interior das páginas do texto por ele assinadas, inscrevendo deste modo o seu trajeto biográfico nesse texto, para explicar como soube da história que relatará, não deixa de configurar uma encenação ficcional. Uma encenação pautada por esta particularidade decisiva: nutre-se dos elementos biográficos. Por outras palavras, o valor referencial dos dados biográficos confere credibilidade à ficção, legitimando-a.

Ou seja, a credibilização da história, a ratificação da sua verosimilhança, supõe a criação de uma ficção, por assim dizer, fora da ficção da história, correspondente a uma suposta margem autobiográfica e, como tal, pré-ficcional, onde claramente se diferencia o encontro com a história e a narração da história. Sendo assim, o Camilo figurado no interior do texto, *personagem* reconhecida por uma rede de suposições e convenções em torno do seu nome, decorre, em boa verdade, de uma efabulação. Não deve, por essa razão, ser confundido com o Camilo empírico exterior ao texto, muito embora dele participe. Isto é, não se restringe, ao arrepio da crítica biografista, ao sujeito concreto, morador em S. Miguel de Seide, o qual, a determinado momento da vida, amargamente se pranteia ao genro, António Francisco de Carvalho, do quão penoso lhe é viver nessa aldeia minhota, dizendo-lhe, em carta, o seguinte: “A primeira noite de Seide deu-me a imagem perfeita do inferno dos católicos” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015, p. 95); como também se não deve reduzir a sua figura, numa lógica puramente narratológica, ao desempenho operativo de um mero narrador; nem se pode limitar esse desempenho à função de editor, por mais que o escritor nos defina, a certa altura, o seu trabalho em termos de “uma simples compilação sistemática dos capítulos avulsos no manuscrito” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015a, p. 17). A relação do romancista com a sua figuração literária reveste-se, assim, de especial complexidade, porque o “romancista não se esconde por detrás de uma máscara, um testa de ferro, uma entidade suposta ou ficcional, bem pelo contrário: *afirma-se* na relação com o autor ficcional” (Baptista, 1998, p. 335).

E, por isso, não faz grande sentido demarcar com rigor a ficção romanesca da narrativa autobiográfica nesse momento inaugural da apresentação da história e da sua voz relatora. Conforme observa pertinentemente A. Barros Baptista, “Camilo não fala verdade nem mentira, escreve ficção, mesmo quando diz o modo como encontrou a ficção” (Baptista, 1993, p. 71). Aliás, se se partir do princípio biografista segundo o qual Camilo, para regressarmos ao conto “Que Segredos São

Estes?...”, terá efetivamente visitado Duarte Valdez, e se nessa medida estaremos inclinados a reconhecer por via da singularidade desta experiência biográfica a história de Duarte Valdez como potencialmente plausível, porque, afinal, Camilo ouviu-a em discurso direto pela boca do amigo, convirá não esquecer isto: nada obsta, evidentemente, a que o debilitado amigo de Camilo, seja por que razão for, não possa ser acometido pela tentação de uma imaginação romântica sem freio, inventando a história ou parte dela (consciente ou inconscientemente). Como nada impede a história de enveredar por uma experiência de cariz romanesco a cargo do próprio Camilo, que a pode, por exemplo, tintar de exageros românticos e de um pendor marcadamente moralista ou, enfim, retocá-la como muito bem lhe aprouver.

Se, em contrapartida, estivermos convencidos de o encontro com Duarte Valdez nunca ter ocorrido, e se isso logicamente implica presumir a dispensa da veracidade da história contada por este, não é menos certo, porém, que esse exercício ficcional não se faz à revelia do nome de Camilo, que é como quem diz, a despeito do autor antes da obra e anterior a ficção que o absorve como personagem de si mesmo<sup>2</sup>. Em síntese, ao ser transferido para o interior do texto, o nome, digamos, sofre uma inevitável contaminação ficcional; e o portador desse nome, o autor, não escapa à aquisição do estatuto de personagem. Uma personagem em diálogo com outras personagens da ficção por ele engendrada. E, por esse motivo, uma personagem dotada de um traço bastante peculiar e passível de ambiguidade: assina pelo nome do romancista responsável pela assinatura da ficção. Ora, pelo nome de Camilo, nas palavras de Abel Barros Baptista,

[...] responde, então, “alguém” que, não tendo outra qualidade senão a que o torna disponível para o encontro com os outros, nem outra experiência senão a de escrever sobre a experiência dos outros, não pode dar de si mesmo, ao responder, senão uma ficção de romancista, memória e promessa do nome: destinação do nome próprio como memória e promessa do nome: destinação do nome próprio como memória e promessa de homogeneidade de uma obra romanesca, memória e promessa de identidade do romancista. (Baptista, 1991, p. 53)

E toda esta “ficção de romancista” não é sem consequências. Desde logo porque o escritor ao servir-se do seu nome e da sua obra (neste caso, *Cenas da Foz*) para fins ficcionais e deles extrair a sugestão de uma veracidade biográfica, por muito que esta possa não passar de pura ficção, afeta decisivamente a composição dessa ficção. Como se percebe sem custo, ao abdicar de ser a origem das ficções e ao entregá-las deliberadamente a autores supostos (amigos que encontra ao caso de uma qualquer circunstância ou que procura), o seu poder de novelista e contista sofre uma significativa redefinição. E a redefinição far-se-á inevitável-

<sup>2</sup> E haverá sempre outros aspetos a não descurar, como, por exemplo, este: lemos o que Camilo diz ter ouvido de um seu amigo, mesmo quando o escritor se diz o fiel copista das palavras ouvidas, mas ninguém duvidará que não se pode atribuir a totalidade do que lemos à totalidade do que o amigo confiou ao novelista, como também não podemos, nem devemos, imputar a Camilo a responsabilidade exclusiva do seu discurso, fazendo tábua rasa do amigo, por muito ficcional que seja ou possa ser.

mente sentir na composição da história: esta já não se esgota num saber pleno do autor, resulta antes daquilo que o autor fica a saber de outros supostos autores. O que, naturalmente, incidirá nas decisões interpretativas do leitor.

3. Se no género do conto se encontram alguns exemplos da representação ficcional do autor, essa representação não atinge, convirá referir, o desenvolvimento registado nalgumas novelas. Devido às limitações inerentes ao género (o conto é, por definição, uma narrativa breve; ou, pelo menos, com uma brevidade superior à da novela), tudo, nestas narrativas, se joga no encontro do escritor com a história e na sua disponibilidade em ouvir e, por vezes, comentar o que lhe é dado ouvir, não havendo lugar à fase seguinte: a narração da história sob a sua responsabilidade.

Começamos com “Vingança dum rinoceronte de Amor”, conto escrito por Camilo aos 27 anos e publicado em folhetins no jornal *O Portuense* em 1853. Eis o início da narrativa:

Contaram-me, há poucas horas, um episódio da extraordinária vida dum homem, que apenas hoje conta vinte e cinco anos. Quem ele é não o direi eu, ainda que me façam... eu sei cá!? Regedor de paróquia! Eu bem sei que não posso encarecer-me com este segredo, porque há aí uma boa dúzia de pessoas que o sabem, por triste experiência, mais miudamente que eu.

Mas o que é mais bonito, e não sei mesmo se mais romântico, é que eu conheço pelo menos quatro prima-donas desta partitura que negam com toda a energia dos seus brios o importante papel que desempenharam.

Deixá-las negar, que eu também não digo quem elas são, ainda que me deem o hábito de Cristo.

Outra coisa:

O muito verídico arquivista dos factos, que vão ler-se, pediu-me, por tudo quanto há sagrado no folhetim, que não divulgasse, nem por sombras, o seu nome.

Não o direi nunca, ainda que me façam... barão! (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 241)

Como se constata, a estratégia da inculcação da veracidade da história sugerida, como se viu, pelo facto de o leitor deparar com o próprio autor Camilo a assumir-se como o fiel depositário de uma história é aqui reforçada por um expediente suplementar. O narrador, que páginas à frente se identificará nitidamente como sendo Camilo, confia ao leitor ter ouvido uma história digna da sua maior atenção, porque “extraordinária”. Nega-se, porém, à identificação de elementos passíveis de a credibilizarem. Cumprindo uma promessa, diz não poder revelar o nome do protagonista da história, embora, poucas páginas depois, o faça sem qualquer tipo de despudor. De resto, veja-se que o declarado empenho em não confidenciar a identidade de quem protagonizará a história se reveste de notória ironia (“Quem ele é não o direi eu, ainda que me façam... eu sei cá!? Regedor de paróquia!”). Trata-se, assim, de chamar a atenção do leitor para a história, criando a falsa expectativa de que se irá contar algo de tão extraordinário que implica, inclusive, apagar do registo escrito os intervenientes da narrativa, posto que existam e posto que uma porção de pessoas saiba de tudo o que se passou.

Portanto, é em função do estatuto da história, do seu caráter extraordinário, que se mobilizam as opções referentes à sua enunciação<sup>3</sup>.

Não é ocioso questionar se esta aposta numa publicitação da história como extraordinária não põe em causa a estratégia da veracidade pressuposta na enunciação do encontro com a história. Porque, afinal, saber quem conta a história é já uma garantia razoável de algum vínculo com a realidade. Tanto mais tratando-se de uma história com contornos incríveis. O esforço de credibilização, digamos, não é anulado, mas sofre as investidas do ceticismo do autor ficcional. A certo momento, este não se contém e exclama sem pejo: “Tens mentido com a mais soberana presença de espírito!” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251), ao que o seu interlocutor riposta, esforçando-se por convencê-lo da fiabilidade do seu relato: “Não minto, juro-te que não minto...” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). E logo a seguir, acrescenta: “Estás muito em ocasião de verificar estes factos... Desejas conseguir a verdade, que hás de consegui-la” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). A reação do autor ficcional não pode ser outra, entrega-se à crença, não dispendo de meios para avaliar com rigor e isenção a veracidade dos factos relatados sobre a tumultuosa vida sentimental de Álvaro de Sousa (assim se chama o protagonista da história). E mais adiante, em linha de conta com essa mesma crença, que supõe fé e não certeza inequívoca balizada por provas irrefutáveis, esta questão da fiabilidade ou não de quem conta a história reaparece, se bem que desta vez puxada, a denunciar um resto de sensibilidade ferida, pelo amigo. Perante a sua crescente curiosidade sobre o desfecho final da história, o amigo anónimo, algo já certo de o seu interlocutor acreditar no que ouve, não resiste a interpelá-lo nestes termos, avivando-lhe ainda mais a curiosidade: “Depois... tu vais dizer que eu te minto...” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). Ora, neste conto, a mentira surge associada ao responsável pela ficção, o autor ficcional. Como o próprio em certa parte do conto refere: “Enfim, meu sentimental historiador de paixões desgrenhadas, eu não posso sentir comigo as desventuras do senhor Álvaro. Quero ouvi-las, por que, enfim, escrevo folhetins, e minto quase sempre para encher um espaço de papel” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 244).

Como se tudo isto não fosse suficiente para desestabilizar a história enquanto totalidade, outros momentos há destinados a sublinhar a sua fragilidade. Como este em que o amigo anónimo confessa abertamente desconhecer um facto: “E

<sup>3</sup> E uma dessas opções manda rasurar os intervenientes diretamente ligados à história, por forma a desencadear um efeito de curiosidade, que, por sua vez, aumenta a predisposição do leitor para se entregar à história. Uma das pessoas cuja identidade se apaga é quem contou ao narrador o “episódio extraordinário». E a solicitação da rasura faz-se, a crer no narrador, a pedido do próprio interlocutor, como se este não desejasse, por forma alguma, ver-se associado a semelhante história. A curiosidade do leitor, é de supor, cresce na proporção deste vazio informativo. Quanto menos se diz sobre a fonte da história, alimentando desta maneira uma presunção intrigante dessa história, quanto mais se cultiva uma ideia de segredo ligada aos acontecimentos a narrar, mais se gera uma compreensível expectativa relativamente a esses acontecimentos. Um pouco como se não bastasse revelá-los como certos, através da sua ancoragem em testemunhos conhecidos e partilhados, mas fosse preciso estimular ao extremo a curiosidade do leitor, reputando-os de extraordinários, e isso a tal ponto que seria forçoso apagar o nome de quem os confia.

tudo era feito a bel-prazer de Álvaro. O tio autorizara-o para tudo, menos para casar-se, porque detestava as mulheres. / Ele lá sabia porquê, e se eu o souber um dia, conta com um folhetim” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 246).

E a isto se soma o final perfeitamente surpreendente e não pouco desconcertante. Surpreendente porque o narrador, muito subitamente, salta da ficção inaugural do encontro com a história para a segunda ficção, a da sua narração. Veja-se: “O meu amigo viu passar uma mulher, e foi atrás dela. / Eu escrevi tudo isto com as reminiscências vivíssimas do diálogo” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). A primeira frase, convenhamos, é de molde a deitar por terra a seriedade da história narrada pelo amigo, porque, ao fim e ao resto, o que ele, encerrada a narração, faz não se coaduna com a lição implicitamente ministrada pela história. Trata-se, em todo o caso, de uma atitude condizente com a ironia de que é tintado o texto. Quanto à segunda frase, imputa a responsabilidade do narrado ao autor ficcional, ou melhor, às suas “reminiscências vivíssimas do diálogo”, as quais, confia o leitor (mas nada o obriga a tanto), alinham em perfeita sintonia com o relato do historiador das paixões desgrenhadas e a tudo o que, em termos de interação verbal, veio perturbar esse relato e orientá-lo para certo caminho e não outro.

Isto é, resta ao leitor acreditar que tudo o que leu foi tudo o que o narrador falou com o amigo anónimo, como se entre ambos e, depois, o leitor apenas circulassem uma narrativa única e inequívoca. Assim, o que me parece ser necessário reter nesta frase – e recorde-a: “O meu amigo viu passar uma mulher, e foi atrás dela. / Eu escrevi tudo isto com as reminiscências vivíssimas do diálogo” – é o facto de esta, retroativamente, fazer coincidir o que leitor leu como sendo a narração do amigo com a reconstituição dessa narração levada a efeito pela figura de Camilo enquanto personagem, embora – eis o ponto crucial da questão – bastante anulada na sua condição de autor ficcional. Porque o que se diz é que este autor ficcional, que dá pelo nome de Camilo, se fica por uma transcrição, o mais fiel possível, daquilo que a sua memória (ainda fresca) registou da conversa com o amigo<sup>4</sup>.

A questão da possibilidade de o escritor compor histórias, em rigor, alternativas relativamente às que houve, porque, entretanto, se deu um trabalho de com-

<sup>4</sup> O conto oferece ainda com uma provocação suplementar. Eis a última frase: “Adivinhem a terra em que isto escrevi” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). Na versão do conto intitulada *Dinheiro! Dinheiro!*, uma nota de rodapé responde com não menos desconcerto à interpelação: “Agora é que V. Exc<sup>as</sup> vão ficar surpreendidas... Foi em Pequim! Salvei a moral pública! Cante-se o hino!” (cf. Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). Tanto uma frase como a outra se revestem de inegável tom irónico. Ambas servem para descredibilizar a extraordinária história anteriormente narrada. Dizer que essa história aconteceu em Pekim é desancorá-la o mais possível de uma realidade próxima, é torná-la, enfim, domínio do hipotético longínquo. E perguntar ao leitor se adivinha onde a história decorreu equivale a essa deslocalização. Em todo o caso, há aqui uma leitura suplementar a fazer. O conto, tudo bem visto, conclui dizendo ao leitor que esta extraordinária história de amores, traições, preconceitos e interesses tanto poderia acontecer no lugar imaginado por qualquer leitor como no extremo-orientes. Porque se trata, afinal, de uma história representativa do que a humanidade tem de mais empírico e universal: as vicissitudes dos seus costumes.

posição romanesca que fatalmente reformula a história inicial, surge enfatizada em “A Carteira dum Suicida”, texto incluído na miscelânea *Cenas Inocentes da Comédia Humana*. E neste caso, o ponto não é tanto a possibilidade de o escritor exceder, deturpando-a, a história-origem, digamos assim, dotando-a de peripécias incríveis, de modo a torná-la mais apetecível ao leitor sedento de novidade e de lances dramáticos inusitados, mas seria antes, tudo bem visto, o inverso: a eventualidade de conferir a factos contingentes, ou seja, sem rumo determinado, a lógica de uma história com princípio, meio e fim. E uma história assim narrada – ou seja: determinada nos seus limites e na sua composição – afigura-se, como todas as paráfrases, inevitavelmente infiel e não traduz a história prévia à sua narração romanesca, não havendo forma de saber, a menos que fôssemos igualmente amigos dos amigos de Camilo, em que grau a narração romanesca da história se afasta do projeto narrativo do interlocutor do escritor.

Em “A Carteira dum Suicida”, o encontro do autor ficcional com o interlocutor portador de uma história digna de se contar acontece desta maneira: “Um meu amigo, que tinha conhecido muitos amigos infelizes, e tinha lido as minhas novelas” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b: 473). Estamos novamente perante a típica situação da conversão de um narrador associado à figura do novelista e convertido em ouvinte do seu interlocutor, com o qual afiança manter relações de amizade. Situação, privilegiada, por conseguinte, para se afirmar a credibilidade da história. Ora, antes da narração, digamos, da história, o conto encarila, muito interessantemente, por considerações de teoria literária, e é difícil não apreender a ironia subjacente ao que se diz. O amigo começa por dizer isto: “Tenho observado que você inculca verdadeiras todas as suas histórias” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473). Ao que o autor ficcional riposta: “E você duvida?” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473).

Antes de darmos a conhecer a resposta do amigo, chamemos a atenção para esta estupenda ironia camiliana: Camilo recorre ao efeito da encenação ficcional da sua própria pessoa enquanto novelista para inculcar no leitor a veracidade da história, atestando que a ouviu de um amigo chegado, sendo que nas primeiras linhas da narrativa esse amigo, previamente à narração de *uma* história, começa por duvidar da veracidade das histórias dadas pelo próprio Camilo como verdadeiras. Mas esta ironia não visa mais do que enfatizar a veracidade da história. Como? Deslocando a origem dessa veracidade da figura do novelista – pessoa que, por excelência, efabula – para o âmbito do amigo, com este acréscimo nada despidendo: o amigo, de quem o leitor e o autor ficcional ouvem a história, não só conta histórias verdadeiras, como ainda é capaz de discernir histórias carentes de veracidade, como aquelas expostas pelo seu amigo escritor nas novelas por ele escritas. E a partir daqui segue-se uma reflexão em torno do que significa contar com verosimilhança uma história.

O amigo do novelista, na pele de um sagaz crítico literário ou de um leitor exigente, explica então o paradoxo do escritor: quanto maior a verosimilhança da história narrada, maior a dúvida sobre a sua veracidade. Não obstante a extensão, justifica-se a transcrição do período relativo à teorização desta premissa:

A verdade é às vezes mais inverosímil que a ficção. O engenho do romancista concatena os sucessos com tanta lógica e coerência que o espírito não pode negar-lhes



a naturalidade. As ocorrências advêm tão harmoniosas, os sucessos filiam-se e reproduzem-se tão espontaneamente, que o leitor pode, sem desaire da sua crítica, pensar que o romancista é muitíssimo mais correto e natural que a natureza. Ora agora, o modo como as coisas reais se passam, os disparates que a gente observa, o desconcerto em que andam a providência do homem com o resultado fenomênico e sempre ordinário das realidades, isso, meu amigo, é que as torna inverosímeis e inacreditáveis, se você ou eu as contarmos com a simplicidade e nudez de que se elas vestiram aos nossos olhos. Sei eu acontecimentos que relatados, como eu os presenciei, seriam incríveis, e compostos com a mentira da arte seriam as delícias do leitor, que julga verdadeiro só o que é possível ter acontecido. Donde eu concludo que a arte é muito mais verosímil que a natureza, e que os seus romances são inacreditáveis, por isso que são verosímeis. Se você estivesse agora de pachorra, lia-lhe eu um romance, que tenho na gaveta, e que não ousarei publicar sem a certeza de que a moderna escola do verosímil cedeu a época à escola da verdade. (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473)

Comecemos pelo fim do excerto: o amigo não é, afinal, tão isento assim em matéria literária. Afora ser amigo e leitor dos romances do autor, ele próprio confessa-se escritor, mesmo não dispondo de nenhum texto édito capaz de lhe atestar a competência literária. O seu romance permanece, pois, enfiado numa gaveta, na medida em que não teria ainda chegado a hora de lhe dar expressividade sob a forma de livro. Porque nada indica que a escola do verosímil tenha arrepiado caminho perante a da verdade, a qual este amigo do autor ficcional – é de concluir – se arroga o direito de representar. Ora, o que a escola da verdade presume é que todo o trabalho de composição novelesca, tudo quanto serve, numa palavra, para dar forma compósita a uma história, tornando-a legível aos olhos do leitor e, com isso, verosímil, todo esse trabalho literário seria, na realidade, uma mistificação da verdade dessa história, desnaturalizando-a. E isto em virtude de a realidade se apresentar, com frequência, em toda a sua nudez, perfeitamente contingente.

E após enunciar esta oposição entre a experiência e a narração, o amigo do romancista, convertido em romancista, saca do seu romance e oferece-o ao amigo. A história a ser narrada é a veiculada por esse romance. Mas de que romance se trata, cabe questionar? Trata-se somente de um conjunto de cartas. Cartas representativas de uma realidade ainda não manipulada por um escritor com vontade romanesca de tornar as coisas mais compósitas. E no sentido de exemplificar a repúdio pelo alinhamento convincente das coisas, contrário à realidade empírica dessas coisas, temos o pormenor de o início da história se fazer por intermédio da segunda carta e não, como seria de esperar, através da primeira (como diria o cineasta francês Jean-Luc Godard: “A história deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem”). Perante a perplexidade do autor ficcional, o amigo volta a explicar a incoerência da cronologia na transcrição da factualidade:

Não tenho [a segunda carta]. Aí principiam as inverosimilhanças da verdade: a primeira carta é segunda. Nenhum romancista de imaginação começaria o entrecho da sua novela pela segunda carta; e, quando mesmo tivesse de adulterar a verdade,

não faltaria aos respeitos de uma aritmética do verosímil. Ora leia a segunda que é a primeira. (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 474)

E no momento em que o autor ficcional, lida a segunda carta, solicita esclarecimentos sobre o contexto da missiva (“Quem é este homem, quem é esta senhora, em que terra se passa o drama epistolar, a idade e a profissão de cada um dos personagens”, Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 476.), o amigo persiste inquebrantável na defesa da sua arte poética, respondendo-lhe: “No fim, direi o que eu souber e puder. O que eu não puder, será inútil pedir-mo; o que eu não souber, imagine-o você” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 476).

Fica assim estabelecida uma poética, a despeito da verosimilhança, apostada na transcrição exata e fidedigna do narrado, cabendo a quem ouve a história eventualmente colmatar, servindo-se da imaginação, vazios de conteúdo; e cabendo-lhe sobretudo um papel de editor, se o entendermos como aquela função destinada a juntar o avulso. A não ser, evidentemente, que opte pelo romance. Veja-se a moral deste conto, entregue à voz do amigo do novelista: “Está tudo dito. Se você contasse a história como a ouviu de mim, ninguém lha acreditava, porque é verdadeira. Ao meu amigo cumpre agora recompô-la com mentiras, se a quer fazer verosímil” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 488). O conto, como é bom de ver, estabelece as bases de uma interessante teoria da arte poética, essencialmente se considerarmos narrativas como *Coração, Cabeça e Estômago*, destacadas no universo novelesco camiliano pela sua manifesta decomposição, pela forma como o romancista, qual editor, se diz remetido ao papel de divulgador, tão fiel quanto possível, dos papéis de um amigo.

Como é evidente, Camilo nunca é editor do que quer que seja; é sempre um empenhado novelista, mesmo se se esforça por convencer o leitor do contrário. Então porquê insistir nesta ideia de a narrativa se resumir à junção, mais ao menos avulsa, de material biográfico bruto, material que o romancista se limita a apresentar, tecendo por vezes juízos de valor sobre o que revela ao leitor? A razão é simples: esta técnica permite ao escritor uma tremenda liberdade. A liberdade de não contar a história nos seus mínimos detalhes e de não submeter ao crivo de uma sua representação impecável em termos lógico-cronológicos, enfim, de se deixar levar por uma escrita digressiva e lacunar. De outro modo: Camilo permite-se a liberdade de não dizer o que um leitor sedento de uma narrativa exaustiva e linear esperaria que dissesse e, nessa medida, oferece a plena consciência de não existir uma história verdadeiramente completa e definitiva, emanada de uma autoridade onisciente. Recordemos o que dizia o amigo: “No fim, direi o que eu souber e puder. O que eu não puder, será inútil pedir-mo; o que eu não souber, imagine-o você”. Não havendo ninguém verdadeiramente competente para confirmar a história numa versão única e lapidar, a imaginação torna-se, no fim de contas, no único modo de suprir o que se desconhece. Cumprirá ao escritor agendar os dados de que dispõe, alguns dos quais provisórios e incertos, de maneira a configurar a partir deles uma história possível. Camilo, em síntese, afirma a sua autoridade enquanto, como afirma Abel Barros Baptista, «liberdade: liberdade que autoriza a insubordinação perante a história a narrar, perante o leitor que a vai ler, perante as convenções ou rotinas esperadas do romancista, perante o próprio texto em pleno curso de o escrever» (Baptista, 2016, p. 10).

Ou seja, e com isto concluo: a passagem do conto à novela supõe uma operação de efabulação, não sendo o risco dessa operação despidendo. O risco de deturpar ou, pior, reformular e até desfigurar mais ou menos drasticamente a história inicial, o que acaba por ser razoavelmente irrelevante, na medida em que não existe nenhuma autoridade a confirmar a verdade da história ou a repudiá-la por fantasiosa. Noutros termos, Camilo, sejamos claros, na hora de escrever novelas, não pôde senão converter esquemas de intrigas sentimentais em consistentes efabulações, socorrendo-se em larga escala do poder da sua imaginação. E nisto não deixou de seguir a lição de outros grandes autores, como é seguramente o caso de Balzac, se pensarmos, a título de exemplo, nesta passagem de *L'Auberge Rouge*, na qual o narrador, um dos ouvintes da história de um rico negociante alemão, contada pelo próprio, assume a responsabilidade de a transmitir ao leitor, não sem antes o advertir nestes termos:

Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses. Aussi l'ai-je écrite à ma guise, laissant les fautes au Nurembergeois, et m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant, avec la candeur des écrivains qui oublient de mettre au titre de leurs livres: *traduit de l'allemand*. (Balzac, 1994, p. 17)

A ficção camiliana, enquanto transmissão *romanesca*, como sabemos, subcreve sem custo estas palavras.

## Referências bibliográficas

- Balzac, H. (1994). *L'Auberge Rouge*. Édition d'Adrien Goetz. Paris: Gallimard.
- Baptista, A. B. (1988). *Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Baptista, A. B. (1990). Memórias: Encarceramento e *habea corpus*. *Prelo*, 18, 45-59.
- Baptista, A. B. (1991). O padre, o amigo do padre e o romancista. Figurações do romancista em *O Romance de um Homem Rico*. *Colóquio/Letras*, 119, 41-55.
- Baptista, A. B. (1993). *O Inexorável Romancista. Episódios da assinatura camiliana recolhidos e apresentados por um comentador paciente no âmbito do centenário de Camilo seguido de A Condição Pós-Camilo. Contribuição para a crítica de Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa: Hiena Editora.
- Baptista, A. B. (1993a). O homem é o melhor amigo do livro (sobre *Amor de Salvação*). *Tellus*, 20, 27-39.
- Baptista, A. B. (1998). *Autobibliografias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015. *Camiliana 3. Cartas escolhidas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015a. *Camiliana 2. Todos os contos, novelas curtas e romances breves de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015b. *Camiliana 1. Todos os contos, novelas curtas e romances breves de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Baptista, A. B. (2016). A liberdade do romancista. *Camilo Castelo Branco, Amor de Perdição*. Lisboa: Alêtheia, 7-11.

## Resumo

Além de novelista, Camilo Castelo Branco foi também um muito apreciável contista. Talvez dos melhores do século XIX português. Na senda dos estudos de Abel Barros Baptista, é nossa

intenção analisar nalguns desses contos um tópico presente em certas novelas: o do encontro do escritor (autor ficcional) com a história. Procuraremos ver em que medida a mobilização desse tópico, que supõe uma ficção anterior à ficção, incide no domínio da construção narrativa.

### **Abstract**

Besides being a novelist, Camilo Castelo Branco was also a much appreciated short story writer. Perhaps the best in the 19<sup>th</sup> century. In the path of Abel Barros Baptista's studies, it is our intention to analyze some of these stories as a topic present in certain novels: that of the encounter of the writer (fictional author) with the story. We will try to demonstrate up to what extent the use of this topic, which presupposes fiction prior to fiction, is focused on the domain of narrative construction.