

Um escritor capaz de tudo

Sérgio Guimarães de Sousa¹

Resumo: Tendo por base principal “História de um brilhante”, título de um dos capítulos de *Vinte Horas de Liteira*, de Camilo Castelo Branco, procuraremos examinar a sua propensão para escapar às convenções de género da narrativa sentimental, propiciando com isso uma semântica do imprevisto.

Palavras-chave: Imprevisto. Interpretação. Manipulação. Narrativa. Patriarcado.

Abstract: Based on “História de um brilhante”, title of one of the chapters of *Vinte Horas de Liteira*, by Camilo Castelo Branco, we will try to examine its propensity to escape the genre conventions of sentimental narrative, thus providing a semantics of the unforeseen.

Keywords: Unforeseen. Interpretation. Manipulation. Narrative. Patriarchy.

¹ Professor da Universidade do Minho, Braga, Portugal. E-mail: spgsousa@elach.uminho.pt. ORCID: 0000-0001-5290-558X

Na célebre e longa entrevista concedida em 1962 a François Truffaut, Hitchcock, a certo momento, evidencia o desejo de falar desse expediente narrativo tipicamente hitchcockiano, embora com origem literária,² que dá pelo nome de *MacGuffin*. E define-o recorrendo a uma anedota:

Cela [o termo *MacGuffin*] évoque un nom écossais et l'on peut imaginer une conversation entre deux hommes dans un train. L'un dit à l'autre: "Qu'est-ce que c'est que ce paquet que vous avez placé dans le filet?" L'autre: "Ah ça! C'est un MacGuffin." Alors le premier: "Qu'est-ce que c'est, un MacGuffin?" L'autre: "Eh bien! c'est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes Adirondak." Le premier: "Mais il n'y a pas de lions dans les Adirondak." Alors l'autre conclut: "Dans ce cas, ce n'est pas un MacGuffin." Cette anecdote vous montre le vide du MacGuffin... le néant du MacGuffin. (HITCHCOCK/TRUFFAUT, 1984, p. 111)

Estrategicamente colocado no centro de toda a ação e através do qual esta se põe em movimento, o *MacGuffin* consiste num objeto, em rigor, perfeitamente indiferente à substância do filme, razão pela qual nalguns casos pode ser meramente evocado, não havendo sequer necessidade de o mostrar (Cf. DOLAR, 1988, p. 130). Como é sabido, o clássico exemplo de *MacGuffin* surge no início de *Psycho* (1960), talvez o mais emblemático dos filmes de Hitchcock, quando Marion Crane (Janet Leigh) se apropria da avultada quantia de 40.000 dólares e, sem destino previsível, foge. Instigado a focar-se no furto, o espetador é, então, induzido a presumir que o enredo do filme gravitará em torno deste crime, como se o roubo constituísse o epicentro da trama, consubstanciando o seu ponto nodal. Na verdade, o desfalque dos 40.000 dólares não visa senão despoletar as condições de possibilidade de um crime maior e das suas consequências: o assassinio de Marion às mãos de Norman Bates (Anthony Perkins), mentalmente refém de uma mãe dominadora, como, na parte final do filme, explicará pedagógica e convincentemente, isto é, com argumentos racionais, um psiquiatra, fornecendo, deste modo, ao público a legibilidade de uma compreensão psicanalítica deste clássico – o clássico dos clássicos – *thriller* psicológico.

² "C'est un biais, un truc, une combine, on appelle cela un 'gimmick'. Alors, voilà toute l'histoire du MacGuffin. Vous savez que Kipling écrivait fréquemment sur les Indes et les Britanniques qui luttèrent contre les indigènes sur la frontière de l'Afghanistan. Dans toutes les histoires d'espionnage écrites dans cette atmosphère, il s'agissait invariablement du vol des plans de la forteresse. Cela, c'était le MacGuffin. MacGuffin est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action: voler... les papiers –, voler... les documents –, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le MacGuffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les 'papiers', ou les 'documents', ou les 'secrets' de construction de la forteresse doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur." (HITCHCOCK/TRUFFAUT, 1984, p. 111).

Ora – e perdoe-se-me o salto anacrónico – não será difícil recensear a integração funcional desta técnica do *MacGuffin* na ficção camiliana, o que diz bem do novelista enquanto hábil manipulador das expectativas do leitor. De uma forma expedita, encontramos-la atualizada, no capítulo XII de *Vinte Horas de Liteira*, na “História de um brilhante”. Incrustado no anel de António Joaquim, o (suposto) amigo e interlocutor do narrador em pleno exercício ficcional de si mesmo enquanto romancista, o brilhante em causa funciona perfeitamente sob a lógica do *MacGuffin*: é, pois, o ponto de partida (o pretexto) de uma intriga empolgante pelos seus lances inesperados e com o seu quê de folhetinesco. Eis como se inicia a narrativa:

- Conta-me agora tu uma história – disse António Joaquim.
- Eu costumo vendê-las – respondi com o grave e sisudo desinteresse da arte. – Contava-te um conto bonito, se me desses este brilhante, que me vai cegando como o esplendor de Jeová ao povo escolhido.
- Esta pedra – observou o meu amigo, mostrando-me o anel – também tem história. Pertenceu aos brilhantes de minha prima Adriana.
- Ouçamos, portanto, a história dos brilhantes de tua prima Adriana. (CASTELO BRANCO, 1966, p. [194])

O facto de no título do capítulo se mencionar de forma explícita o “brilhante” (“História de um brilhante”), conferindo-lhe assim um relevo central, suscetível de ativar no leitor a expectativa de um enredo todo ele focado na pedra preciosa, é, em perfeita consonância com o que se espera da técnica do *MacGuffin*, um ato discursivo manipulatório. Do “brilhante”, em boa verdade, pouco mais se falará nas páginas seguintes. Tratou-se, ao fim e ao resto, do mediador destinado a revelar um enredo, no qual, como é característico do imaginário camiliano, a razão patriarcal se confronta com as razões do coração e da autodeterminação sentimental – um confronto, neste caso, inscrito sob o desfecho da felicidade, já que tudo se conclui em harmonia e sem tragédias.

E é, de resto, na parte final do capítulo, pela voz de Adriana, que ressurge o “brilhante”, entretanto muito provavelmente esquecido pelo leitor:

- À meia-noite daquele festivo dia, minha prima despresilhou do peitilho do vestido um belo brilhante, e, em presença de seu marido, disse-me:
 - Meu primo, aceita-me esta pedra, como lembrança da alma reconhecida da mulher que te agradece a felicidade de seu marido.
 - Aceitei a pedra, que aqui vês.
 - Terminou a história. (CASTELO BRANCO, 1966, p. 226)

Como se vê, a história abre e fecha com a referência ao “brilhante”, que não cumpriu, ao invés do alcance de centralidade que sugestivamente prometia

o título, outra finalidade senão a de abrir portas às peripécias da intriga. E o facto de António Joaquim o receber de presente, como quem recebe um galardão por bons serviços prestados, serve evidentemente para atestar a felicidade conjugal de Adriana, mas sobretudo, do ponto de vista da coerência da ação, serve para estabelecer uma circularidade através da qual, evitando-se uma ponta solta, se justifica *in extremis* a coerente presença inicial do brilhante nos dedos do primo de Adriana.

Mas podemos ainda assentir a aproximação da narrativa ao cinema de Hitchcock noutra exemplaridade demonstrativa. Se, como dissemos, *Psycho* materializa na história da sétima arte um exemplo maior e modelar de um género – o *thriller* psicológico –, não deixa de ser paradoxal, e seguramente estupendo, o facto de se tratar de um filme que, na realidade, subverte as regras canónicas desse género. Entre diversos outros aspetos, que não cabe agora relevar, veja-se que ao assassinato de Marion se segue a morte, também ela um momento impressionante de cinema, às mãos do mesmo psicopata (Norman Bates) do detetive incumbido de descobrir o destino da moça. Este desdobramento de um crime noutra cometido sobre o agente destinado a resolvê-lo constitui, como é claro, uma notória transgressão de uma regra básica da narrativa policial: o representante da ordem, seja ele encarnado por polícia ou detetive, sem implicações nas circunstâncias ou forças que desembocaram num crime obscuro, destina-se a solucioná-lo – convertendo, como é típico da articulação da informação discursiva do género policial, a disseminação de elementos remáticos em recolção temática, como se diria em Linguística – e não se espera, dentro dos protocolos do género, que o responsável pela progressiva reconstituição policial do crime (rema/tema) dele venha a ser vítima. Até certo ponto dir-se-á que o cineasta parodia um género do qual se evidenciará como mestre canónico justamente com o filme que o legitima como mestre canónico desse género...

Não será exagero afirmar que boa porção da ficção sentimental camiliana constituirá evidência bastante disso mesmo. No caso de “História de um brilhante”, narrativa felizmente alheia a crimes, nada mais revelador, a este propósito, do que a réplica no tocante ao enredo passionai do texto. Lendo as primeiras páginas, o leitor presumirá, sem qualquer motivo para dessa presunção duvidar, que este capítulo XII de *Vinte Horas de Liteira* incide, como de resto sucede em abundância na ficção do romancista de Seide, sobre as consequências, provavelmente trágicas, do desfasamento de um casamento convencionado. E o caso não é para menos, visto que temos, por um lado, a autenticidade de um velho patriarca tirano e cheio de prosápia utilitarista (Francisco Elisiário) a relacionar-se com a esposa como quem dela se apropria, até porque é patologicamente ciumento (o que não deixa de ser uma forma de veicular uma perceção perversa da mulher); e, por outro lado, a autenticidade de uma moça, a já referida prima de António Joaquim, órfã de dezasseis anos por

altura do seu matrimónio com o sexagenário. É ainda de assinalar que esta “excelente e ingénua menina” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 196) é incitada por uma solidária e preocupada amiga a rebelar-se contra a construção patriarcal da passividade feminina e dos seus estereótipos, o mesmo é dizer, é nutrida por juízos de valor, crenças e expectativas implicitamente românticos, que a fazem certamente ajuizar o mundo pelo filtro representacional do coração. Colocados, assim, os protagonistas da história narrada por António Joaquim ao seu interlocutor – convém não esquecer a peculiaridade deste dispositivo comunicativo – em trincheiras dificilmente compagináveis, por ser difícil entre ambos estabelecer formulações racionalmente aceitáveis e debatíveis e por a retórica sábia da mediação de terceiros (António Joaquim e sua mãe) se revelar inoperante, o leitor, nestas primeiras páginas do capítulo, não imagina que, na realidade, a narrativa se comporá por um dois em um, ou seja, por duas histórias de amor co-extensivas. Nada, com efeito, fazia prever que a primeira história viesse a perder algum fôlego para devidamente desembocar numa segunda com a qual se conecta e acaba por adquirir uma configuração global (a história global contada por António Joaquim compõe-se da particularidade das duas histórias).

Mas o mais interessante, em boa verdade, nem é o inesperado desdobramento de um conflito passional numa segunda história sentimental. Concordar-se-á que o que justifica a evocação do cinema hitchcockiano, enquanto termo comparativo suscetível de enfatizar o indomável virtuosismo narrativo do romancista de Seide, é sobretudo a capacidade de Camilo dar largas à sua veia indisciplinada pela qual escreve aquilo que menos se espera ou deixa quiçá de escrever aquilo que suporia forçosamente esclarecimento e até detalhe, contrariando, com isso, regras e convenções, de modo a jogar, um tanto à semelhança do cineasta, o sentido das suas narrativas bastante numa semântica do imprevisto. Senão veja-se. Francisco Elisiário, afora o significativo avanço da idade, o que acentua a sua incompatibilidade com a sua bem jovem e flagelada esposa, é-nos apresentado, além de tudo o mais, de forma extremamente sombria e mesmo maléfica, possuído que está por um exacerbado e irreprímível ciúme, que leva o leitor a supor ser este indivíduo capaz de tudo. Quando irrompe na casa da mãe de António Joaquim, pedindo contas de sua esposa, surge sob a impressionante aparência de “um homem redondo e escarlate, com dois olhos coruscantes, e uma capa de borracha” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 200). E sobre ele dir-nos-á António Joaquim o seguinte, após lhe ouvir palavras insensatas e cruéis: “Eu fitei-o com assombro, por me não parecer coisa fácil enforcar aquele homem sem um patíbulo *ad hoc*, um patíbulo especial para a estrangulação daquele esferóide” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 202).

Mas quem é capaz de tudo, na verdade, é Camilo: ao arrepiamento do que estas, e muitas passagens referentes à personagem e ao seu conflito aberto com a mulher, fariam supor, o certo é que, como vimos, Adriana gratificará o primo

com um brilhante pelos bons préstimos deste ao serviço da *felicidade de seu marido*. Afinal, este, a despeito de tudo o que o seu comportamento rígido, irascível e brutal deixava pressagiar, reformula-se numa compostura afetuosa e complacente com a vida social da mulher, não havendo nele mais rasto ou sombra do antigo ciúme doentio, nem o que quer que seja que faça suspeitar que por detrás do marido exemplar se possa ainda espalmar um tratamento da mulher em posição de objeto. Mais, o “jantar dançante” celebrado, baile onde Adriana aparece resplandecentemente revestida de pedras preciosas, as da mãe, outrora motivo de disputa com o esposo, e outras por este oferecidas, funciona, como é evidente, enquanto segundo – e, para todos efeitos, verdadeiro, porque funcional – matrimónio. Dir-se-ia estarmos perante aquelas comédias de Hollywood dos anos 30 e 40, estudadas por Stanley Cavell em *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981) e, ainda recentemente, reatualizadas, em *Tickets to Paradise*, pelo par Julia Roberts e George Clooney. E a referência aqui a Cavell, o grande filósofo, depois de Wittgenstein, da linguagem – melhor dizendo: da linguagem *ordinária* –, não é ociosa, na exata medida em que o conflito inicial entre Francisco Elisiário e a esposa decorria também daquele tipo de dissídio comunicativo estudado pelo filósofo norte-americano: o desencontro entre a linguagem no seu uso comum enquanto reflexo de juízos e declarações de uma comunidade linguística e da sua respetiva forma de vida (a do regime patriarcal e burguês, no caso de Francisco Elisiário, e do conseqüente poder de paternidade que este reclama) e a linguagem entendida na perspetiva de voz ou lugar de subjetivação de uma singularidade convertida em reivindicação individual a reclamar uma validade comum (os apelos, com nítidos contornos românticos, emancipatórios de Adriana). Desencontro de valores argumentativos bem à vista, a título de exemplo, neste trecho em que o ciumento e irascível marido, a lembrar um tanto o cómico molieresco, incapaz de um mínimo de enlevo metafórico que o faria perceber a necessidade e o desejo da esposa, exclama, furibundo, face à leitura de uma carta de Adriana e dirigindo-se à mãe de António Joaquim:

– Isto não se percebe! – bradou ele. – Minha mulher diz aqui...
E leu:
– “Dou-te a minha alma; dou-te a minha vida; mas quero ar, quero a liberdade da respiração.” Eu já a proibi de respirar alguma vez?! – perguntou iracundo ele. – Sua sobrinha disse-lhe que eu a não deixava tomar ar?! (CASTELO BRANCO, 1966, p. 205)

Seja como for, cumpre agora indagar: “A que se deveu a drástica metamorfose de Francisco Elisiário?”³ “A nada que diga respeito ao leitor”,

³ Como é evidente, a pergunta vale para a esposa. Noutros termos, não é somente a continuidade inicial de Francisco Elisiário a merecer questionamento, visto ser também um tanto intrigante a naturalidade com que

apetece responder, visto que Camilo, tão alongado e detalhado noutros lances secundários do enredo, cedendo, como é seu costume, por mais de uma vez à tentação da digressão, silencia as razões da positivação da personagem e não cede à exigência de expor ou explicar a razão de ser desse momento capital da narrativa. Limita-se a descrever muito sumariamente os impressionantes efeitos de tão improvável mudança: “Ao fim de três dias, e de algumas conferências do negociante com o seu sócio, partimos todos para Vairão. Francisco Elisiário ia comovido e alegre, pedia-me perdão de me haver tratado grosseiramente, beijava as mãos de minha mãe, e prometia ser um digno marido de sua sobrinha” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 224). Nada mais. A menção aos três dias, os da ressurreição na liturgia cristã, note-se, não é sem sugerir um processo de santificação – logo, um processo destituído de explicação racional. E faça-se notar ainda estoutro pormenor: esse sócio, e amigo, de Francisco Elisiário, decisivo à transformação do marido de Adriana, de nome Eusébio Luís Trofa, e protagonista do segundo enredo passional, tinha-nos sido, páginas antes, apresentado por António Joaquim nestes termos bem pouco abonatórios: “[...] era sujeito de pestilenciais entranhas [...]. [...] um homem esperto, esperto-mau, da velhacaria da maldade, que é grau supremo da esperteza humana” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 212). Nada dele antecipava, por conseguinte, uma mediação benéfica à harmonia do casal, capaz de pôr fim à discrepância entre Francisco Elisiário e Adriana, encaminhando-os um para o outro. Quanto à amiga de Adriana, e sua antiga companheira no Recolhimento de São Lázaro, que lhe prestou, recorde-se, precioso auxílio em horas aflitivas, protegendo-a da tirania conjugal, foi simplesmente posta à margem da convivência, a crer nas palavras finais de António Joaquim: “[...], Adriana vai a todos os bailes, a todos os espectáculos, à convivência de todas as suas amigas, exceptuando uma que lhe classificou de monstro o marido, se ainda te lembras do princípio desta história” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 226).

Convenhamos: é tão surpreendente esta ingratidão de Adriana para com a amiga e antiga protetora, como não menos o foi a passagem de tirano a exemplar marido de Francisco Elisiário. E não adianta aqui querer recorrer aos bons préstimos e à autoridade de Camilo-escritor, que, por razões da disposição interlocutiva da história, nega a possibilidade de a sua personagem (Camilo-narrador ou narrador-autorado) desvendar a parte mais estranha dessa história – a transfiguração de Francisco Elisiário ou, se se preferir, a retórica persuasiva de Eusébio Luís Trofa –; e não concede autorização ao detentor da história, António Joaquim, para dar mais explicações do que aquelas que oferece. Daqui resulta, digamos, a emergência do que poderemos chamar, à falta de melhor

Adriana se reconcilia com o marido: é como se não existisse no seio do casal a crítica desavença, e raramente superável, de não falarem a mesma linguagem. Desavença da qual o opressivo ciúme de Francisco Elisiário parecia ser, aliás, o sintoma visível, substanciando-a.

designação, de *ponto aporético*. E repare-se que nem o interlocutor de António Joaquim, em geral atento e observador crítico do que ouve, questiona as causas de tamanha reviravolta pacificadora do conflito doméstico e com repercussões sociais, a avaliar pelo modo como a reconciliação dá azo à agitação mundana do casal nos bailes, espaços por excelência de totalidade socialmente representativa da sociabilidade burguesa e da cultura aristocrático-patriarcal e, como tal, de coesão expressiva da “boa sociedade”.

Sucede o mesmo com o segundo enredo sentimental. Antónia Pires, jornalista de dura vida – britava cascalho na estrada do Porto a Braga – e em miserável estado (“Era uma suja e lázara criatura de cinquenta e tantos anos, encorreada dos ardores do sol, e esmoucada e desnocada de pés e mãos pelo pesado trabalho de carregar e martelar pedra”, CASTELO BRANCO, 1966, p. 208), vê-se forçada a mandar um filho para o Brasil. Este enriquece e se esquece da progenitora; vem a falecer precocemente, habilitando sua mãe, sem que esta o saiba, a uma enorme herança. Quem sabe disso é o comerciante Eusébio Luís Trofa, que se afirmava amigo do defunto e se abeirou de Antónia Pires. Tirou-a da sua situação de quase indigente, convencendo-a de que disso o encarregara o filho. Desapareceu assim Antónia Pires de circulação, o que moveu as autoridades no seu encalço, suspeitosas de a mulher ter sido raptada. E é nesse momento que o comerciante, após consultar aquele a quem mais tarde dispensará conselhos em matéria doméstica (Francisco Elisiário), casará com a viúva, livrando-se de prováveis acusações judiciais e tornando-se rico – isto é: “[...] arrebanhou um bom capital por ser esperto...” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 207); e só depois comunicará a Antónia Pires a funesta notícia da morte do filho. O golpe afigura-se, dir-me-ão, indesmentível. Desde logo, por a personagem, sejamos claros, nada evidenciar de recomendável, bem pelo contrário; tanto mais que é amiga e parceira em comércio de Francisco Elisiário, criatura igualmente pouco defensável. Mas de igual modo porque, como sabemos, a ficção de Camilo radica, em larga escala e em sintonia com o romance oitocentista em geral (*Eugénie Grandet* é talvez a atualização estelar dessa tendência), na representação crítica dos antagonismos sociais, especialmente no tocante às relações marcadas pelo dinheiro e tudo o que este engendra: casamentos, heranças, traições, enganos, jogos de poder – enfim, relações sociopessoais perversamente condicionadas por uma fortuna. E todo o leitor na posse das seguintes linhas forçosamente suspeitará das reais intenções de Eusébio Luís Trofa, antevendo a antiga jornalista, que já tanto padecera, no lugar de vítima inescapável de um astuto predador:

Chegou aos Arcos, e indagou habilmente da existência da mãe do falecido. De paragem em paragem, foi dar com ela a britar pedra no viaduto de Arnoso. Chamou-a de parte, disse-lhe que lhe conhecera o filho no Brasil. E tinha ordem de procurar e socorrer a mãe do seu

amigo, tirando-a desde logo da má situação em que a encontrasse. Dito isto, levou-a consigo para Braga, vestiu-a modesta e limpamente, sentou-a com ele à mesa farta e houve-se com todo o cuidado para que alguma indigestão a não apanhasse. (CASTELO BRANCO, 1966, p. 208-209)

Em boa verdade, um excerto como este em nada outorga a Eusébio Luís Trofa culpabilidade; mas lido na circunstância da amizade com o então tirânico e cruel Francisco Elisiário e pela forma expedita e enganosa – “perdoável astúcia”, nas palavras de António Joaquim – como rodeia a pobre e desarmada Antónia Pires, atónita com o desenrolar dos acontecimentos, dir-se-ia não haver como não diagnosticar no texto uma notória suspeita de extorsão.

Será, contudo, o marido da antiga jornaleira, para surpresa do leitor, a resolver o conflito doméstico que opõe o seu amigo a Adriana; e, mais, a fazer de Antónia Pires uma mulher, senão feliz, agradecida por o destino lhe ter colocado no caminho semelhante homem de bem. Oiçamo-la: “Graças a Deus! [...] Tenho um marido como há poucos” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 216). Consideração sentenciosamente declarada por uma mulher, como é sublinhado, “abalada e enternecida a prantos” (CASTELO BRANCO, 1966, p. 216). Estas palavras, observe-se, foram proferidas no Teatro de São João, sob o pano de fundo – e aqui reconhece-se a característica ironia camiliana, que a cada passo embarga sentidos e certezas interpretativas – de uma tragédia intitulada *Degolação dos Inocentes...* Qualquer leitor sorrirá nesta referência através da qual não deixará de pensar, por instantes, em Adriana e Antónia Pires seguramente enquanto degoladas inocentes.

No fim do capítulo, o leitor astuto e cético carregará uma inevitável dúvida, tão pertinente e legítima quanto irresolúvel: serão os dois comerciantes aquilo que a conclusão do capítulo advoga ou António Joaquim não passa, tudo bem visto e considerado, de mensageiro ingénuo de um enredo com contornos menos dóceis e mais condizente, metaforicamente falando, com a tragédia representada no Teatro de S. João?

Esta irresolução, assente na possibilidade de duas leituras contraditórias, isto é, mutuamente exclusivas, é reveladora de um princípio de fundo da ficção de Camilo: a constância do exercício pleno de uma liberdade incondicionada, através da qual o indisciplinado e expedito escritor, tão imprevisível e indisciplinado quanto os sobressaltos e volte-faces dos seus enredos, menorizando a força normativa dos códigos de género em vigor, que subverte com notável facilidade, joga com sentidos ambíguos e parasita a possibilidade de hipóteses interpretativas estáveis e inequívocas. Quer dizer, Camilo, adepto, por assim dizer, de textos abertos a várias razões e entendimentos, nem sempre oferece leituras do que narra, problematizando, por vezes de modo quase cínico

(pense-se n' *A Queda dum Anjo*), interpretações e pondo em xeque modelos e códigos canônicos – e, com isso, compraz-se em inverter e reinventar rumos.

Por exemplo, noutra capítulo de *Vinte Horas de Liteira*, o XV, intitulado “Os amores de Teresa”, a devoção afetiva, ou mesmo sentimental, de uma jovem por um par de bois é de tal ordem que o narrador a descreve em termos em tudo semelhantes aos de uma relação passional de tipo romântica. E esta transferência dos códigos, que desloca a gramática e a linguagem românticas para “factos” de outra espécie, engendra naturalmente ambiguidade: estaremos perante uma paródia do amor-romântico, ironicamente assacado à perdição sentimental de uma jovem por um par de novilhos? Ou, conferindo seriedade literal ao discurso, antes, para eventual delícia de um leitor afim da ecocrítica, diante de uma genuína manifestação de antiespecismo *avant la lettre*? Ou trata-se simplesmente de uma curiosidade excêntrica, como as gosta de partilhar Camilo?

E veja-se a forma despudorada, e com tanto de grotesco como de cómico, como o escritor descreve, em *Carlota Ângela* (1858), a homónima protagonista deste romance passional, atropelando convenções de género: “[...] as [suas] espessas sobrancelhas [...] formavam apenas um crescente das duas arcadas ciliares, tão impercetível era a cisura que as estremava na base do nariz” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 9); quanto ao nariz, “era irregular, talvez, ao contrário dos narizes de passaporte: era um nariz adunco, longo demais para aquele rosto; mas” – sossega-nos Camilo – “esta incongruência, impressionando aos que a viam pela primeira vez, à segunda, não havia que desdenhar-lhe” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 9). Talvez o mesmo se não possa dizer de outro atributo da donzela, localizado nos braços, que de resto a moça oculta prudentemente: “[...] não era a grossura do pulso, nem a pujança carnosa do antebraço; era uma espessa camada de buço, lanugem ou cabelo, que a frenética menina cerceava desde os catorze anos à tesoura, porque as amigas e parentes a aperreavam, chamando-lhe ‘peluda’” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 10). Nenhum leitor por certo validará uma personagem assim apresentada enquanto heroína romântica votada a uma trágica fatalidade sentimental. Porque Camilo, afastado do fino relevo estilístico, e seus respetivos tropos ou figuras de estilo, com que canonicamente se constrói um conjunto de indispensáveis traços e formas – as da mulher-anjo – adequados a comportamentos e desempenhos românticos, opta, dir-se-ia que por puro gozo narrativo, por descrever uma protagonista talhada nas antípodas da mulher-anjo. Esta protagonista é progressivamente redimensionada em destino trágico-romântico nos capítulos seguintes, defraudando, desta maneira, o romancista as expectativas iniciais do leitor.

E que dizer, na senda do *incipit* da novela *Scaramouche*⁴ (Arthur Gobineau, 1843), do início do romance sob a forma de uma espécie de “falsa partida” – para recorrermos àquela conhecida imagem no atletismo em que alguns, decerto os mais impulsivos, atletas, sujeitos ao extremo nervosismo da competição, antes do apito inicial, iniciam precipitada e indevidamente a corrida, antecipando em milésimos de segundo os restantes concorrentes, e são de imediato parados pelo árbitro – que permite ao narrador, desde logo, estabelecer uma cumplicidade irónica com o leitor? Veja-se: “Eu tinha à minha disposição quatro exórdios bonitos, que escrevi em quatro tiras, e rejeitei com desdém” (CASTELO BRANCO, 1950, p. [5]); e, após transcrever cada um dos exórdios, o narrador, imbuído de ironia e humor, acrescenta: “Aí está o que eu tinha escrito. Tudo rejeitei, contra a opinião de um congresso de homens de delicado gosto, que votaram por qualquer dos quatro prelúdios, chasqueando-me a simpleza com que escrevi o quinto, acanhado e peço como historieta sem nervo, sem imaginação” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 7). Convirá dizer que esta “historieta sem nervo, [e] sem imaginação” constitui um dos mais emblemáticos e conseguidos romances passionais de Camilo.⁵

Como quer que seja, o certo é que o narrador que se permite estas liberdades romanescas é aquele que noutros lugares – como nas narrativas breves “Vingança de um rinoceronte de amor” (1853) ou “História de uma porta” (1863) – desloca para o interior da ficção o ato da interpretação; nomeadamente, como se viu em “História de um brilhante”, remetendo-se, em lances cruciais, ele que tanto se compraz em digressões e em comentários de toda a espécie, ao silêncio, subtraindo dados empiricamente pertinentes, que permitiriam decidir entre interpretações. E ao abdicar da sua autoridade em pontos nevrálgicos do enredo (autoridade já subsumida nos textos em que a história no interior da história é confiada a um narrador segundo), o narrador camiliano, indiferente à estabilização do sentido, desafia o leitor a reconhecer o que conta como verdade numa interpretação.

⁴ “Ami lecteur, t’attendrais-tu par hasard à me voir commencer cette historiette par: ‘La lune pâle se levait sur un ténébreux horizon...’ ou par ‘Trois jeunes hommes, l’un blond, l’autre brun et le troisième rouge, gravissaient péniblement...’ ou par... Ma foi, non! Tous ces débuts, étant vulgaires, sont ennuyeux et, puisque je n’ai pas assez d’imagination pour te jeter sur la scène de mon récit d’une manière un peu neuve, j’aime mieux ne pas commencer du tout et t’avertir tout bonnement que Matteo Cigoli était, de l’aveu général, le meilleur garçon, le plus gai, le plus actif et le plus spirituel qu’eût produit son village, situé à quelques lieues de Bologne” (GOBINEAU, 1922, p. [5]-7).

⁵ Escusado será sublinhar que, ao assumir de forma tão evidente a sua condição de romancista liberto da pressão das convenções do romance sentimental, Camilo expõe-se ao risco de desamparar o leitor a ponto de este poder pôr em questão, digamos, a credibilidade do enredo enquanto narrativa sentimental. Mas isso significa não perceber que o engenho de Camilo reside na sua capacidade de interrogar as regras e convenções do género sentimental, desconstruindo-as a seu belo prazer, sem, todavia, abdicar de as rentabilizar. Assim se compreende que só ao ler Camilo como escritor situado fora de uma relação direta com a aplicação das convenções da narrativa sentimental é que o leitor estará em condições de ajuizar a originalidade e a grandeza do romancista na aplicação privilegiada dessas convenções.

Quem lê Camilo sabe, pois, o caminho a percorrer: ler e reler em busca de novas evidências a favor de uma leitura presumivelmente consistente – ou, para dizê-lo talvez de modo mais ajustado, dos sentidos que a obra admite, sendo que a verdade de uma interpretação não acarreta que a interpretação seja única, como é óbvio. Mas isso, dir-me-ão, não é apanágio de Camilo e é pressuposto na leitura aprofundada de qualquer clássico ou autor de apreciável densidade literária. Reformulo: ser leitor do romancista de Seide é ter a clara noção de estarmos perante um romancista que não se inclina diante da convencionalidade da novela sentimental, nem garante, na maioria das vezes, bem pelo contrário, acesso facilitado a uma verdade capaz de corroborar a boa interpretação.

E nada melhor do que concluir a leitura de um grande escritor com as palavras de um grande leitor desse escritor. A partir de uma interpretação magistral e clarividente de *Amor de Perdição*, narrativa que de uma forma ou de outra toda a gente aclama, ou gosta de aclamar, como exemplo perfeito e emblemático da convencionalidade sentimental romântica, Abel Barros Batista demonstra com inteira justeza que o merecimento da novela deriva do facto de nela Camilo, a despeito precisamente das suas componentes nucleares de género, exercitar a sua indomável liberdade de romancista. Em palavras certas e cujo alcance não se fica pela mais conhecida das novelas de Camilo, como tentei um tanto ilustrar noutras breves e avulsas paragens da sua produção, eis o que escreve Abel Barros Batista:

O que constitui [n]o livro uma unidade admirável e coerente é a afirmação da autoridade do autor sobre a própria obra enquanto afirmação de 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, 2022, p. XVIII)

É este talvez o grande horizonte de possibilidades que nos oferece a ficção de Camilo em todo o esplendor da sua presença.

Referências

BAPTISTA, A. B. *Amor de Perdição*, ainda?. In: CASTELO BRANCO, C. *Amor de Perdição*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Penguin Clássicos, 2022, p. VII-XIX.

CASTELO BRANCO, C. *Vinte Horas de Liteira*. Fixação do texto e Nota Preliminar por Esther de Lemos. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966.

CAVELL, S. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard: Harvard University Press, 1981.

DOLAR, M. L'Inconnu du Nord-Express: beau comme une rencontre fortuite. In: ŽIŽEK, Slavoj (sous la direction de). *Tout ce que Vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Navarin Éditeur, 1988, p. [125]-130.

GOBINEAU, A. *Scaramouche*. Paris: chez l'imprimeur Léon Pichon, 1922.

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Ramsay, 1984.