

“EM QUE ENTRA O AUTOR”: FIGURAÇÃO DO AUTOR NA FICÇÃO DE CAMILO CASTELO BRANCO

“WHERE ENTERS THE AUTHOR”: FIGURATIONS OF THE AUTHOR IN THE FICTION BY CAMILO CASTELO BRANCO

João Paulo BRAGA*

 <https://orcid.org/0000-0002-3354-6603>
(UCP)

Recebido em 30/06/2022. Aceito em 02/09/2022

Resumo: É sabido como uma das peculiaridades da ficção de Camilo Castelo Branco consiste numa narração marcada pela constante presença do narrador. Mesmo quando ausente da diegese, é uma presença sempre visível no discurso narrativo. É nosso objetivo descrever as formas dessa presença, quer na diegese, quer no discurso, refletindo sobre os sentidos literários e metaliterários explorados pelo autor.

Palavras-Chave: Camilo Castelo Branco; autor; verosimilhança; autoficção; metadiscorso.

Abstract: It is known that one of the peculiarities of Camilo Castelo Branco's fiction consists of a narration marked by the constant presence of the narrator. Even when absent from diegesis, it is an always visible presence in narrative discourse. It is our objective to describe the forms of this presence, both in diegesis and in discourse, reflecting on the literary and metaliterary meanings explored by the author.

Keywords: Camilo Castelo Branco; author; verisimilitude; autofiction; metadiscourse.

*Doutor em Literatura Portuguesa. Membro integrado do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Católica Portuguesa. E-mail: jpbraga1710@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3354-6603>

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, dirigindo-se em advertência “Ao leitor”, Machado de Assis, pela pena do “defunto-autor”, caracteriza o tom da narração adotado como “a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 1985, p. 9). E bem poderia ter acrescentado “de um Garrett” ou “de um Camilo”. Se em relação ao autor das *Viagens na Minha Terra*, “depois de Camões o mais referido e citado de todos os portugueses” por Machado de Assis (SANDMANN, 2004, p. 285), a influência é assumida no prólogo da 3ª edição («Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida», ASSIS, 1986, p. 512), já quanto ao autor do *Amor de Perdição*, verifica-se uma “ausência gritante na crítica ou na criação de Machado”, que, na perspectiva de Paulo Franchetti, poderá ter explicação quer numa perspectiva coletiva, como reflexo da desestima que o Camilo polêmico do *Cancioneiro Alegre* granjeara por essa época no Brasil, quer numa perspectiva individual, como sintoma de “angústia da influência”, tão nítida é, efetivamente, a marca da narração romântica do mestre de Seide no autor de *Dom Casmurro* (FRANCHETTI, 2011).

A narração tipicamente camiliana caracteriza-se, de facto, por um autocentrismo romântico que, repudiando a impessoalidade, a “destonalização” do discurso, que o Realismo elegerá como índice de objetividade científica (HAMON, 1984, p.162-163), faz do narrador, independentemente da sua posição diegética, uma omnipresença marcante no discurso, “um narrador fortemente personalizado, cuja imagem se vai construindo através de juízos implícitos, comentários, desabafos, digressões e máximas.” (COELHO, 200, p. 138). Tal característica da ficção camiliana mereceu particular elogio de Monteiro Lobato, que, neste passo de *A Barca de Gleyre*, estabelece, precisamente, o contraste com a narração realista à Flaubert:

Isso encanta-me a mim também – essa coragem de pôr-se de pé dentro do livro e mostrar-se, conversar com o leitor. Há os cuidadosamente objetivos, como Flaubert, que só fazem falar aos personagens, nunca aparecem em cena, fingem que não existem. Camilo existe, faz questão de que saibam que ele existe e está sempre presente em tudo quanto escreve. (LOBATO, 1957, p. 98)

É sobre as figuras do narrador-autor na ficção camiliana, as marcas da sua presença na história e no discurso, que se pretende refletir nas linhas que se seguem.

Cumpre previamente esclarecer que adoto aqui a expressão “híbrida” “narrador-autor”, proposta por Jacinto do Prado Coelho para designar “o narrador que nos é inculcado como o autor e que tendemos a identificar com ele” (2001, p. 420), narrador de primeiro nível narrativo, distinto, portanto, dos narradores dramatizados ou de segundo nível, que normalmente se representam em interlocução com o autor. Não se trata, porém, apenas de uma necessidade terminológica de distinção de níveis narrativos. Em Camilo, designar como “narrador” esse enunciador de primeiro nível não é suficiente, como sustenta Helena Buescu, pois é construída uma figuração autoral que “surge como garante da função de sentido da obra (...), problematiza a sua produção e se problematiza a si própria como um dos vários agentes de uma forma de interacção simbólica, codificada através de uma série de convenções e delas retirando a capacidade de se instituir como forma de transitividade e de comunicação.” (BUESCU, 1998, p. 30).

Em *Vinte Horas de Liteira*, António Joaquim, o companheiro de viagem do autor, e narrador da maior parte das histórias, introduz uma delas com o seguinte enunciado propositivo:

«Queres tu uma que sucedeu há três meses no meu concelho? Se duvidares, vai lá sabê-lo.» (CASTELO BRANCO, 1985a, p. 1011). No interessante espelho de reflexão metaliterária que esta obra constitui, o passo citado reflete um procedimento típico da retórica da ficção camiliana: a inculcação da veracidade das histórias narradas. A despeito da resposta do autor («— Ó homem, eu creio em ti; e, se não acreditasse, também não iria informar-me. Eu dispenso-te de me dar provas que o leitor me não pede a mim.», CASTELO BRANCO, 1985a, p. 1011), sabemos que são frequentes e variadas as estratégias de que o narrador-autor camiliano lança mão para atestar a verdade das suas histórias.

Uma das “provas” que Camilo costuma dar ao leitor consiste na representação de uma maior ou menor ligação do narrador-autor à diegese, nomeadamente através de uma relação mais ou menos direta com os protagonistas. Recordemos, por exemplo, o *incipit* de *A Mulher Fatal* — «Conheci Carlos Pereira em 1849» (CASTELO BRANCO, 1987b, p. 1065) —, que estabelece um pacto de leitura fundado na tácita aceitação da verdade diegética, caucionada pela relação de amizade entre o autor e o protagonista.

A representação do autor como narrador-testemunha funciona também como fator de atestação da matéria diegética narrada em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. O autor não só pôde testemunhar diretamente pelo menos parte dos acontecimentos, como chegou a participar em alguns deles. Assim, no cap. V (“Basílio poeta. Conquista um tacho. O que lhe aconteceu na capoeira”), o autor justifica desta forma o recurso à primeira pessoa:

A que vem eu falar de mim?

Não é despropositadamente. Cabe-me porção deste capítulo, que não anda inserido nas minhas biografias.

Aqui hei-de confessar, com a mão no rosto rubro de pejo honroso, que vendi a minha musa, e fui grande parte nos desgostos novos do Sr. Basílio Fernandes Enxertado. (CASTELO BRANCO, 1984b, p. 1220)

Note-se a estratégia de identificação entre narrador e autor empírico (“as minhas biografias”) na base do autor textual, que, por si só, funciona como índice verosimilhante, com a integração do mundo empírico (o mundo do autor) no mundo ficcional (o mundo de Basílio). Tal cruzamento vai ocorrendo aqui e acolá no desfilar das aventuras de Basílio, como no capítulo X, cujo título (“Em que entra o autor”), ao anunciar a intervenção diegética autoral, constitui, para além do índice de verosimilhança, um índice de ficção ou, melhor, de “autoficção” (ALBERCA, 2007). Se a inclusão do autor na ficção pretende garantir a verdade do universo ficcional, por outro lado, a ficção não deixa de contaminar essa realidade, absorvendo-a e transformando-a em autoficção.

Estamos na presença de uma construção que Helena Buescu, servindo-se de um conceito explorado por Seymour Chatman (1990, p. 88), analisa como manifestação de “autor-carreira”, forma de intertextualidade que, neste caso, se concretiza na relação entre o “texto e uma biografia autoral” (BUESCU, 1998, p. 45).

A relação entre o autor e o protagonista pode ser narrativizada em narrativas preambulares ou emoldurantes, narrativas secundárias que suportam as narrativas principais. Nesse caso, estamos perante atualizações do velho *topos* do “manuscrito encontrado”. Um dos mais interessantes exemplos dessa ficção é o que nos depara *O Romance dum Homem Rico*. A longa “INTRODUÇÃO” constitui uma narrativa proemial que explica, circunstanciadamente e em

narração autodiegética, a gênese da obra, através da narrativização duma relação direta entre o autor textual e a personagem principal da história, o padre Álvaro Teixeira. A primeira parte da introdução baseia-se na conjunção entre as duas personagens, proporcionada pela casualidade de uma viagem de comboio:

Na primavera de 1859, comprei, na estação se Santa Apolónia, um bilhete da via-férrea para a ponte da Asseca. Saudades do campo, ânsias de sorver do seio da natureza um hausto de ar puro; e, acima disto, o meu dorido amor a quantos sítios guardavam para a minha memória do coração vestígios da infância, que tão depressa passara com as flores doutra mais formosa primavera... A que vem isto?! É a saudade, leitor! Se a sente, se a já sentiu, recorde-se, e perdoe-me. (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 5)

É então que o autor fica a conhecer o padre Álvaro: «Eu ia a cismar nisto, quando me deu na vista um homem, companheiro de carruagem, o qual estava pendurando o chapéu no arame, e vestia a veneranda calva com seu barrete de troçal preto.» (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 6). Desencadeia-se um diálogo entre os dois, onde emerge mais uma representação do “autor-carreira”; através do nome, o padre acaba por reconhecer no seu companheiro de viagem o escritor Camilo Castelo Branco, introduzindo assim no romance “a memória de uma carreira literária” (BAPTISTA, 2012, p. 179):

Disse-lhe o meu nome. O padre repetiu-o três vezes pausadamente, sílaba por sílaba, e depois exclamou de repente:

— Não me engano. É o mesmo. Eu conheço o seu nome há onze anos. Entre os meus livros estão vinte páginas da sua infância literária. Nem, talvez já se lembre delas! Pois não deve esquecê-las... Eu lhe cito o título: O CLERO E O SENHOR ALEXANDRE HERCULANO. (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 9)

Hóspede do P. Álvaro, o narrador-autor vai-se aproximando gradualmente da história e é já como seu confidente que recebe das suas mãos um manuscrito, cuja singularidade genérica, bem ao estilo romântico, está no valor de documento pessoal, expressão autêntica e necessária da vida interior:

— Hei-de mostrar-lhe algumas datas que tenho assentadas num livro. Não é autobiografia, nem romance simulado com supostos nomes, nem “memórias” ambiciosas de futura vulgaridade. São cautérios aplicados à chaga insanável... há-de ler os meus papéis.

— Mereço eu tanto?! — disse, sentindo-me vaidoso da confiança, e lisonjeado na minha cobiçosa curiosidade.

— A leitura do meu livro não paga merecimentos de quem quer que seja, nem sequer é uma lição nem um bom exemplo: é a parte de um dia, menos fastidioso, que eu dou ao meu hóspede. Lerá esta tarde.

Esteve-se em meditação o padre, sem desfrutar os olhos do álamo e das letras, e continuou depois deste teor:

— Se a não tivesse escrito, contava-lhe a minha vida. Tinha precisão deste desafogo. (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 23)

Concretiza-se, deste modo, o processo de atestação da verdade da história. O pacto de verdade é estabelecido no diálogo entre as duas personagens, onde o narrador-autor funciona como intermediário entre o autor do manuscrito e o leitor, num enunciado em que o protesto de autenticidade se estriba no tópico do contraste “história autêntica” / “novelas”:

Na tarde daquele dia chamou-me o padre para junto de si, diante da mesa em que escrevia. Abriu uma das quatro gavetas da escrivaninha, e tirou um grosso volume de papel almaço, encadernado em papelão, sem alguma outra cobertura.

— Aí tem — disse entregando-me o livro. — Leia, como quem lê um romance de história autêntica escrito por pulso não vezado a escrever novelas. Aí vai o coração do seu amigo, a cinza das flores de vinte primaveras, flores que se abriam já queimadas, porque o bolbo de cada uma rebentava já doentio da venenosa rega das lágrimas. (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 26)

A afirmação de verdade é uma afirmação de subjetividade, de sentimentalismo; o pacto de verdade é um pacto de confiança, de expressão lírica, uma “retórica da sinceridade” (BAPTISTA, 2012, p. 183). O próprio narrador-autor, sob a máscara de editor, comentando o estilo do autor do manuscrito, realça a força expressiva que caracteriza o texto:

A forma da narrativa é em divisões de anos, meses e dias. Alguns capítulos estão incompletos, e destes vi uns poucos suspensos em conjunções, ou numa vírgula. O dizer é singelo, familiar, mas correto e sempre puro na linguagem. Rara é a página com emenda ou entrelinha. De ver é que falava o coração, e que as suas primeiras palavras eram as mais expressivas, e respondiam fielmente ao pensamento. (CASTELO BRANCO, 1984d, p. 27)

A verdade d’ *O Romance de um Homem Rico* é a verdade do coração do padre Álvaro, que o autor conheceu e de quem mereceu ser confidente.

Outro caso de relação direta entre o narrador-autor e uma personagem da diegese é *Amor de Salvação*. A longa narrativa introdutória, de narrador autodiegético, tem por base o seu peregrinar pelas terras do Minho: «E naquele dia 24 de Dezembro de 1863 andava eu no Minho, por aquela corda de chãs e outeiros, que abrangem quatro léguas entre Santo Tirso, Famelicão e Guimarães.» (CASTELO BRANCO, 1985a, p. 623-624). Registo autobiográfico, representação do “autor-carreira” e desenvolvimento descritivo, impregnado de subjetivismo produzido pelo ver e pelo sentir do narrador-autor, caracterizam esta narrativa, que culminará na chegada fortuita à casa de Afonso de Teive, o protagonista da história. Tal encontro é motivado pela desorientação do narrador que, perdido, vai parar a um “magnífico edifício”, propriedade de um “hospitaleiro senhor”. O diálogo não deixa de se basear, uma vez mais, na estratégia de identificação entre narrador e autor empírico, bem evidente nesta observação de Afonso de Teive: «— Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar, ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa? Querirá você ir dizer em alguma novela que encontrou num recanto do Minho um visionário chamado Afonso de Teive...» (CASTELO BRANCO, 1985a, p. 625).

Na narrativa preambular que, sob o título de “Advertência”, explica a origem da história de *A Doida do Candal*, é representado o acesso do narrador-autor à diegese a partir de uma situação narrativa constituída por um passeio pela estrada de Braga, na companhia de um “cavalheiro ilustre”, a personagem-fonte. O espaço, como habitualmente, testemunha de acontecimentos dramáticos e, neste caso, palco de duelos, vai despoletar a transmissão da narrativa, na forma de doação de um manuscrito:

E ali, apontando para uma clareira da mata, disse-me:

— Olhe para acolá. Hei de contar-lhe um ou dois combates singulares e fatais que estes pinheiros mais velhos viram travar-se há cinquenta anos naquele sítio.

Passados dias, mostrou-me um livro in-fólio manuscrito, facultando-me o traslado do que merecesse ser contado.

Aqui está a origem deste romance. (CASTELO BRANCO, 1987a, p. 6)

Na “Conclusão” é retomada a narrativa introdutória, com o narrador-autor a solicitar ao tal cavalheiro que lhe cedera o manuscrito informações complementares, narradas oralmente; ora, só nessa altura, como efeito de surpresa, é que é revelada a identidade do tal cavalheiro e a natureza das suas relações com a diegese — trata-se de Álvaro Freire de Pamplona, filho de Marcos e de Maria de Nazaré, personagens centrais da história:

Digo ali [na “Advertência”] que um companheiro de passeio, na estrada dentre o Porto e *Ponte da Pedra*, me apontou o sítio onde se travaram dois duelos de morte.

Aquele cavalheiro era Álvaro Freire de Pamplona, filho de Maria de Nazaré. Ele foi quem me deu a crónica manuscrita desta tragédia, escrita e formada de diferentes cartas, umas do major José Osório do Amaral a Cristóvão Freire e a seu neto; outras de Margarida a Simão Peixoto; algumas de D. Lúcia a Marcos Freire e bastantes laudas escritas do punho da religiosa, em variados tempos, na casa da serra.

(...)

Os apontamentos, sendo tantos como eu vinha dizendo, não bastaram a informar-me dos casos posteriores ao trespassse da doida do Candal. Seguríssimo da condescendência de Álvaro Freire, pedi-lhe vénia para solicitar a mercê de me continuar vocalmente ou de escrita os sucessos seguintes à morte de sua mãe. Em resposta, recebi convite para sua casa na província trasmontana, dando-me o itinerário para a quinta da Teixeira, no concelho de Mesão Frio. (CASTELO BRANCO, 1987a, p. 156-157)

O efeito de atestação da verdade ganha um carácter acrescido, dada essa relação direta da fonte à história, o que acaba por se traduzir numa ligação também direta do autor textual à história, se tivermos em conta que Álvaro representa um prolongamento da história. O fecho da moldura é ainda aproveitado como forma de naturalizar a existência dos elementos manuscritos, compostos por material heterogéneo. E nesta parte epilodal novamente o narrador-autor se projeta na figura real de Camilo, em mais uma representação do “autor-carreira”. Álvaro Freire de Pamplona apresenta a sua esposa ao romancista:

— Ainda lhe não apresentei minha mulher. Ela já sabe quem você é. Os seus livros por aí andam e não é muito por minha vontade; que esta senhora quer por força que eu lhe pergunte se as histórias dos seus romances aconteceram ou não. Ela agora que lho pergunte e você minta à sua vontade. (CASTELO BRANCO, 1987a, p. 161)

Ao mesmo tempo que é projetado o autor, representa-se, também, uma imagem do leitor (da leitora...) da ficção camiliana, marcada por essa atração pela veracidade das histórias narradas.

Destinatário de uma história, o narrador-autor destina-a ao leitor com uma suposta fidelidade apregoada em nome da veracidade. É, pois, natural que o autor se represente formalmente no papel de editor em algumas obras, tal como *Coração, Cabeça e Estômago*. Mas nem aí o autor deixa de explicar as circunstâncias da sua função e a ligação ao protagonista, explorando as margens paratextuais para reforçar o efeito verosimilhante, inscrevendo-se como autor, tematizando-se como escritor, desde logo num “Preâmbulo”, constituído por um diálogo com Faustino Xavier de Novais, a propósito de Silvestre da Silva:

— O meu amigo Faustino Xavier de Novais conheceu perfeitamente aquele nosso amigo Silvestre da Silva...

— Ora, se conheci!... Como está ele?

— Está bem: está enterrado há seis meses. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 729)

Nesta ficção liminar é, como se vê, construída uma “rede referencial” (BUESCU, 1998, p. 53), que cruza, colocando-as no mesmo nível, a figura do autor textual, identificado com o autor empírico Camilo Castelo Branco, e outras personagens reais (Faustino Xavier de Novais e José Feliciano de Castilho) com a personagem ficcional de Silvestre da Silva, donde sai reforçado o efeito de veracidade, a garantir, desde logo, a existência da personagem e dos escritos editados.

O papel de editor ficou a dever-se a essa relação de amizade do autor com Silvestre da Silva, protagonista da história, falecido seis meses antes, de quem os manuscritos foram recebidos como herança:

Eu fui o herdeiro dos seus “papéis”. Alguns credores quiseram disputar-mos, cuidando que eram *papéis de crédito*. Fiz-lhes entender que eram pedaços dum romance; e eles, renunciando à posse, disseram que tais pataratices deviam chamar-se papelada e não papéis. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 730)

Na parte final do romance, o editor confirma o seu papel de legatário de Silvestre e acrescenta mais alguns pormenores acerca do processo de aquisição dos manuscritos; à autorização do autor para a publicação dos documentos subjaz uma motivação de carácter didático-moral:

De lá [da província] me escreveu, contando os progressos da doença, e prognosticando o seu próximo fim. Nesta carta prometia o meu amigo legar-me os seus papéis, com plena autorização de divulgá-los, se eu visse que podiam ser de proveito para a iniciação da mocidade. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 871)

Todavia, no início, o ato da publicação havia sido apresentado como uma obrigação de amigo, uma forma de limpar a honra de Silvestre perante os seus credores:

Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido a dá-la à estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra do nosso defunto amigo, embolsando os credores. Fiz um cálculo aproximado, que me anima a asseverar aos credores de Silvestre da Silva que hão-de ser plenamente pagos, feita a décima edição deste romance. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 730)

Em todo caso, o editor será sempre garantia de autenticidade dos manuscritos e garantia da verdade do seu conteúdo, que, em muitas situações, pôde testemunhar, como amigo de Silvestre. A primeira destas duas características está bem evidenciada em enunciados assertivos, onde o editor assevera a sua rigorosa fidelidade aos manuscritos. Tome-se como exemplo este passo, enunciado pelo editor, o qual remete ainda para uma enunciação anterior, na qual exerceu a função de alocutário de Silvestre, o que constitui um fator acrescido de certificação:

Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanciem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo, quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto o universo que decida, e os localistas. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 797)

É, afinal, essa pretensa fidelidade à verdade que o leva a assumir estritamente este papel de editor, escusando-se de dar um tratamento literário a um texto que, assim fragmentário, não pode beneficiar do estatuto de romance:

Os manuscritos de Silvestre careciam de serem adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umás histórias em princípio, outras que começam pelo fim, e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afectos.

No volume, denominado *CORAÇÃO*, encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sobre serem imprestáveis ao contexto da obra. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 732-733).

Ora, negar esse estatuto de romance é sobrevalorizar o seu carácter documental; rejeitar-lhe a qualificação de ficcional é realçar o seu valor de autobiografia:

O autor remata aqui o período da sua vida de escritor, omitindo fases importantes e subsídios preciosos para a história literária das províncias do Norte. Em romance dispensam-se bem certas miudezas, que não deleitam, nem fazem chorar nem rir; é, porém, minha opinião que as menores coisas, na vida dum homem estremado do vulgo, são factos significativos. (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 833)

E, para atestar a veracidade dos factos narrados por Silvestre, o editor intervém, em notas de rodapé ou em notas de fim de capítulo, com o seu testemunho, ao qual também recorre para explicitar certas situações e para complementar determinadas informações: «Eu sei mais alguma coisa, que merece crónica.» (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 737). O processo de certificação passa pela própria remissão intertextual homoautoral, baseada na transferência, não invulgar em Camilo, de personagens entre diferentes obras, como se vê neste enunciado, que constitui mais uma referência ao “autor-carreira”: «Esta D. Margarida, e outros personagens mencionados em seguida, pode o leitor conhecê-los em diferentes romances do editor.» (CASTELO BRANCO, 1984c, p. 826).

Enfim, nem nas narrativas de manuscrito editado deixa de se evidenciar a figura do autor, que explora o palco do paratexto para, sobretudo em notas de rodapé, exibir a sua presença, comentando a história e o discurso.

São, pois, várias as situações narrativas nas quais o narrador-autor se inscreve como personagem de histórias que explicam a génese das obras, de encenações da verdade das histórias a narrar, de ficções secundárias que, paradoxalmente, visam credibilizar as ficções principais. Ator a desempenhar geralmente o mesmo papel actancial — o de destinatário do objeto “história”, seja através de manuscritos seja através de enunciados orais — esta personagem desempenha geralmente o mesmo papel temático: o de escritor, de romancista: «— Então qual de nós é o romancista? Você que os anda a procurar, ou eu que estou manso, quieto e estúpido em minha casa?» (CASTELO BRANCO, 1985a, p. 625). Assim se concretiza a “ficção de romancista”, “a mais interessante das ficções camilianas, e seguramente a primeira entre as que contribuem para singularizar a posição de Camilo na literatura portuguesa.” (BAPTISTA, 2012, p. 174).

Representando-se como ator no encontro com as histórias, testemunhas e protagonistas, mas também como autor na recepção e destinação, o narrador reforça o efeito de verosimilhança, ao mesmo tempo que se reconstrói ficcionalmente, transformando autobiografia em autoficção.

Todavia, como bem viu Maria de Lourdes Ferraz, Camilo não é personagem de Camilo senão secundariamente, pois no desdobramento entre personagem e narrador o que o autor faz prevalecer é a segunda função (FERRAZ, 1988, p. 34). “Participante de uma ação puramente discursiva” (FERRAZ, 1998, p. 35), a figura do narrador é essencialmente um suporte comunicativo com o leitor, ora convencendo-o da veracidade das histórias, ora desfazendo a ilusão romanesca pela “ironia romântica” (FERRAZ, 1987), convertendo, afinal, ficção em metaficção, discurso em metadiscurso, vida em literatura. Recorde-se, por exemplo, o conto “História de uma Porta”, em que o narrador-autor, no papel de destinatário de uma narração oral, assume as expectativas do leitor, numa representação especular do ato da leitura¹, a que não falta certo sentido irónico:

(...) Minha mãe mandou-lhe escrever que viesse, porque a moça já tinha morrido e os velhos também.

— Pode-me contar a história dessa moça? — interrompi eu com a grosseria desculpável à curiosidade de um futuro cronista de moças. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 1023)

¹ Sérgio Sousa sublinha como neste conto se verifica uma “deslocação para o seio da história, para o interior da ficção, do ato de interpretação.” (SOUSA, 2009, p. 49).

Comprova-se a observação de Maria de Lourdes Ferraz, segundo a qual, «comprometido entre uma participação activa — de personagem — temporalmente marcada na história narrada, e a função mais comum de narrador, o autor cede facilmente à predominância da segunda, empobrecendo a primeira, reduzindo-a a um “esqueleto” de uma vivacidade pouco interessante» (1988, p. 34). É que as ficções da origem das histórias, para além da função autenticadora, constituem sempre uma oportunidade para o narrador-autor se representar na relação com a história, na sua receção e na sua destinação, na reação subjetiva, na comunicação com o leitor. E nem as narrativas desprovidas de ficção emoldurante e com narrador heterodiegético, teórica e tradicionalmente mais propensa à objetividade, escapam a esse autocentrismo romântico da narração camiliana, exibindo constantemente a subjetividade do sujeito da enunciação, ostentando-o no exercício de funções complementares à de representação, fazendo dele uma presença marcante, personalizada e concreta, verdadeiro protagonista do discurso.

Voltando a *Vinte Horas de Liteira*, atentemos nesta crítica de António Joaquim ao estilo sentencioso de Camilo:

Parece que te enfadam estas máximas!...

— Não: eu gosto muito de máximas — respondi; — porém, quando as narrativas me interessam a curiosidade, antes quero ouvir as máximas no fim da história. No entanto, se...

— Pois sim: eu vou direito ao ponto, visto que não é lícito imitar-te na manha com que tu, nos teus romances, ensartas axiomas, quando a imaginação te emperra. (CASTELO BRANCO, 1985b, p. 1074)

Na narração camiliana, tais enunciados de registo abstrato — que decorrem ora de uma atitude crítica, moralizadora ou pedagógica, ora de uma função de explicação para tornar plausíveis determinados comportamentos das personagens, e que podem ser investidos de sentido irónico —, apresentando-se frequentemente como digressões, têm o efeito, quantas vezes propositado, de suspender a ação, cortando-lhe o desenvolvimento romanescos, do que muito se penitencia o narrador, não sem ponta de ironia, perante o leitor, como neste passo de *Vingança*:

Valha-nos Deus! Há tanto romance que fazer, e eu, por pouco me não ia esquecendo que estou fazendo um, e o leitor, mais esquecido que eu, está a dormir, talvez... Se acordar bem-humorado, aqui tem o conto onde mo cortou a metediça filosofia. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 113)

Trata-se de enunciados que relevam da *função comunicativa* do narrador (LINTVELT, 1989, p. 61), que, em Camilo, assume, na linha de um Garrett, o primeiro plano da narração e constitui uma das marcas mais palpáveis do narrador no discurso. As constantes interpelações ao leitor (ou à “leitora”) tomam, não poucas vezes, uma feição saborosamente irónica e até paródica, quando o narrador joga com as expectativas romanescas do leitor, com a sua cultura literária, parodiando convenções e clichés novelescos. É disso exemplo este irresistível passo de *Anátema*, simulação de um diálogo entre narrador e leitor:

Vamos fechar este capítulo.

— Com que lance dramático? — pergunta o leitor.

— Nenhum! respondo eu.

E vai ele replica:

— Porque não inventaste um encapotado, que viesse perturbar este festim, como o Mane Tancel Phares de Baltasar?

— Era uma invenção lorpa — respondo eu.

— Pois não houve mais nada!? — torna o importuno.

Houve o seguinte:

O menino que fazia anos meteu-se na capoeira das galinhas e degolou-as todas! Acaba melhor do que eu imaginara. (CASTELO BRANCO, 1982b, pp. 15-16)

Por aqui também se vê como a presença do narrador no discurso tem uma função reflexa sobre a própria narração, uma *função metanarrativa* (LINTVELT, 1989, p. 62-63), constituída por comentários sobre o fazer narrativo, dos quais gostaria de destacar aqueles que, decorrendo daquela preocupação de verdade que caracteriza o narrador camiliano, correspondem a expressões modalizantes, que contribuem para a projeção de uma imagem, de um *ethos* de narrador honesto, credível, que reconhece os limites do seu conhecimento. Que tal estratégia também não escapa ao tom paródico da narração é o que se depreende de passos como este, colhido em *A Filha do Arcediago*: «— Agradecemos muito a sua delicadeza — disse Maria Elisa, recebendo o cãozinho (não tenho a certeza se era cadelinha) das mãos de Álvaro.» (CASTELO BRANCO, 1982a, p. 1147). O enunciado parentético de função modalizadora provoca um efeito cômico — que em nada destoia, aliás, do tom geral da narração nesta obra —, pelo contraste entre a ênfase resultante da modalização e a pouca importância da informação, o que não deixa de ter repercussões parodísticas em relação a determinado estilo narrativo e determinado tipo de leitor.

Por outro lado, a rejeição da onisciência implica a humanização, a personalização desse deus que é o narrador onisciente, reforçando a aproximação do narrador ao leitor e conferindo à narração um tom de cumplicidade, bem patente naqueles enunciados metanarrativos que, relevando da *função de regência* (GENETTE, 2007, p. 267), marcam as articulações e as transições narrativas. Dentre copiosos exemplos, fixemo-nos neste, retirado de *Vingança*:

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.

Não importa. Vamos presenciar outro diálogo, sequência do mistério daquele, e, se formos espertos, lograremos as cautelas do barão. (CASTELO BRANCO, 1983b p. 1151-1152)

Em enunciados como esse, vemos o narrador a insinuar-se na história, em cumplicidade com o leitor. Estamos perante aquela figura da narração que G. Genette designa por *metalepse* (2007, p. 43-247): através de uma mudança de nível narrativo, o narrador, elemento extradiegético, simula uma incursão no domínio diegético; do discurso salta para a história, como personagem invisível entre as personagens, às quais, concretizando uma função emotiva bem ao gosto da estética romântica, não se coíbe sequer de se dirigir em apóstrofes líricas, como esta a Simão Botelho, encarcerado na cadeia da Relação: «Assim te sentias tu, infeliz, quando dezoito meses de cárcere, com o patíbulo ou o degredo na linha do teu porvir, te haviam matado o melhor da alma.» (CASTELO BRANCO, 1984^a, p. 524); ou satíricas, como esta, dirigida ao sr. António José, caricata figura de *A Filha do Arcediago*: «Oh meu caro António José! tu de astronomia

não sabias muito; mas tinhas daquela cousa que faz descer os astrónomos cá para baixo!» (CASTELO BRANCO, 1982a, p. 1045).

Este autocentrismo narrativo tão peculiarmente camiliano atravessa toda a obra do autor e não foi a evolução estética rumo a uma naturalidade derivada do influxo do Realismo que a eliminou ou sequer mitigou, como comprovam as *Novelas do Minho*, que nos oferecem bastos exemplos do narrador intrusivo, do “estilo interventivo, vigiado e auto-irónico” (MARTINS, 2006, p. 18). Mantendo sempre o repúdio da neutralidade, da fria objetividade, da pura omnisciência, nem quando parodiou os tiques do estilo realista no *Eusébio Macário* deixou de revelar a sua maneira de narrar, com intrusões (raras, é certo) deste tipo: «O barão não era tão parvo quanto se presume do título» (CASTELO BRANCO, 1988, p. 523); «Contos largos viriam aqui de molde, se os velhos processos românticos se admitissem». (CASTELO BRANCO, 1988, p. 527). E *A Brasileira de Prazins*, romance geralmente considerado como aquele em que a influência autenticamente assimilada do Realismo mais se fez notar, reflete todos os aspetos típicos do narrador camiliano, que se representa numa narrativa de origem da história, como autor de uma carreira e como protagonista da narração.

Às vezes personagem da história, e sempre e fundamentalmente personagem do discurso, a chorar ou a rir, a moralizar ou a satirizar, o narrador torna visível a sua face, mostrando-se ao leitor no fazer narrativo e discursivo, rindo-se dele e de si próprio no espelho da ficção, uma ficção que tanto nega, como afirma, jogando com convenções e artifícios, num jogo de ironia romântica entre o poder da verdade e o poder da arte. Se esse egocentrismo atrai é porque está sempre virado para o outro lado do espelho, o “leitor”, a quem interpela constantemente: «E, se o leitor, aborrecido de velharias, se anojara com a história da Relação do Porto, dê um salto de olhos sobre três colunas do folhetim, e prenda a sua atenção no ponto em que António Joaquim é interrompido.» (CASTELO BRANCO, 1985b, p. 1069). Este é um dos muitos passos que ecoam em Machado de Assis. Brás Cubas avisa o leitor no início do capítulo VII: «Se o leitor não é dado à contemplação destes fenómenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração.» (ASSIS, 1985, p. 22). Copiosíssimos são esses exemplos de narrador intrusivo, em comentários metadiscursivos, metaliterários e metaficcionais, que marcam o regime narrativo de Machado de Assis, filiando-o naquela rica e perene tradição dum Cervantes, dum Sterne, dum Garrett e dum Camilo.

Referências

- ALBERCA, M. **El pacto ambíguo. De la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ASSIS, M. de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1985.
- ASSIS, J. M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.
- BAPTISTA, A. B. **Futilidade da novela. A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

BUESCU, H. C. **Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias.** Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

CASTELO BRANCO, C. A doida do Candal. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 6. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987a, p. 1-167.

CASTELO BRANCO, C. A filha do arcediogo. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 1. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982a, p. 937-1181.

CASTELO BRANCO, C. A mulher fatal. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 6. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987b, p. 1055-1201.

CASTELO BRANCO, C. Amor de perdição. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 3. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984a, p. 375-539.

CASTELO BRANCO, C. Amor de salvação. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 4. Porto: Lello & Irmão Editores, 1985a.

CASTELO BRANCO, C. Anátema. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 1. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982, p. 1-281.

CASTELO BRANCO, C. Aventuras de Basílio Fernandes Enforcado. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 3. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984b, p. 1187-1336.

CASTELO BRANCO, C. Coração, cabeça e estômago. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 3. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984c, p. 715-872.

CASTELO BRANCO, C. Eusébio Macário. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 8. Porto: Lello & Irmão Editores, 1988, p. 455-553.

CASTELO BRANCO, C. Noites de Lamego. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 13. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991, p. 893-1063.

CASTELO BRANCO, C. O romance de um homem rico. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 3. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984d, p. 1-173.

CASTELO BRANCO, C. Vingança. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 2. Porto: Lello & Irmão Editores, 1983, p. 1065-1223.

CASTELO BRANCO, C. Vinte horas de liteira. *In: Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida, 4. Porto: Lello & Irmão Editores, 1985b, p. 987-1159.

CHATMAN, S. **Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film.** Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

COELHO, J. P. **Introdução ao estudo da novela camiliana.** 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

FERRAZ, M. L. A. **A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo.** Lisboa: Imprensa Nacional – Cada da Moeda, 1987.

FERRAZ, M. L. A. Camilo personagem de Camilo? **Tellus**, n. 8, p. 32-36, 1988.

FRANCHETTI, P. (2011). Machado e Camilo. Disponível em www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/.../TC0622-1.pdf. Acesso em: 24 jun. 2020.

GENETTE, G. **Discours du récit.** Paris: Éditions du Seuil, 2007.

HAMON, P. Um discurso determinado. *In: AA.VV., Literatura e realidade.* Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984, p. 129-194.

LINTVELT, J. **Essai de typologie narrative. Le “point de vue”. Théorie et analyse.** 2^a ed. Paris: José Corti, 1989.

LOBATO, M. **A barca de Gleyre,** 2. 8.^a ed. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1957.

MARTINS, J. C. Biografias enoveladas: cenas contemporâneas da comédia humana. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Novelas do Minho.* Porto: Edições Caixotim, 2006, p. 7-30.

SANDMANN, M. (2004). Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000321444&fd=y>. Acesso em: 30 mar. 2020).

SOUSA, S. G. de (2009). Posfácio. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. História de uma porta.* Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 36-58.