

# A CAVEIRA DA MÁRTIR: UM ROMANCE QUE CAMILO NÃO ESCREVEU EM DUAS SEMANAS

CRISTINA SOBRAL\*

*Se Deus me desse 8 dias daqueles em que eu, há 8 anos, escrevia um romance em duas semanas, este agradável trabalho iria rápido. (Camilo Íntimo, carta de 16 de novembro de 1872, p. 75)*

Ocupado a escrever a biografia do seu amigo de infância Carlos Ramiro Coutinho, visconde de Ouguela, que então se encontrava preso na cadeia do Limoeiro por suspeitas de conspiração contra o governo, Camilo recorda com nostalgia, no texto em epígrafe, o seu período mais fecundo, em que escrevia um romance em duas semanas. Já o tinha dito antes, referindo-se ao *Amor de Perdição*<sup>1</sup> e que não exagerou está hoje comprovado pela análise do manuscrito<sup>2</sup>.

Os dois tempos, que Camilo faz corresponder, na citada epígrafe, a duas velocidades de escrita diferente, colocam uma questão que a crítica genética enfrenta quando parte da análise concreta de um objeto para a teorização da escrita: é a questão de saber se o que é observável nesse objeto o caracteriza apenas a ele ou também a ou-

---

\* Universidade de Lisboa/CLUL.

<sup>1</sup> «Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados da minha vida» (CASTELO BRANCO, 2016: 284). Repete-o em 1863 no prefácio da 2.<sup>a</sup> edição de *Amor de Perdição*: «Nos quinze atormentados dias, em que o escrevi, faleceu-me o vagar e contenção que requer o acepillar e brunir períodos.» (CASTELO BRANCO, 2012: 15).

<sup>2</sup> Veja-se, de I. CASTRO, «Introdução» à edição genética de *Amor de Perdição*, 2007: 18-21 e CASTRO, 2012b: 425. A matéria foi ainda tratada em CASTRO, 2012a.

tros objetos que pertencem a um mesmo universo. Pergunta-se se os fenómenos que se observam no processo de escrita de uma obra caracterizam-na porque resultam de constrangimentos contextuais singulares e irrepetíveis ou se caracterizam o conjunto de obras de um mesmo autor porque dependem de qualidades pessoais inalienáveis ou ainda se caracterizam determinados períodos da criatividade autoral, admitindo que a personalidade do autor sofre alterações ao longo do tempo<sup>3</sup>.

A resposta a estas questões só pode vir-nos do estudo de manuscritos autógrafos de um mesmo autor produzidos em épocas diferentes. No caso de Camilo, estamos em boas condições para fazê-lo, visto que dispomos do conjunto de autógrafos hoje à guarda da Biblioteca Municipal de Sintra e que sobreviveram do espólio de J. B. de Matos Moreira<sup>4</sup>, editor de Camilo de 1873 a 1877. Poderemos assim comparar o processo de escrita de 1861 (ano em que foi escrito o *Amor de Perdição*, publicado em 1962) com o da década de 70. Os manuscritos de Sintra têm sido estudados geneticamente pela equipa constituída no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa para a edição genética e crítica das obras de Camilo Castelo Branco e deram já origem a três teses de mestrado<sup>5</sup> e a um doutoramento<sup>6</sup>, que contribuíram para o conhecimento do processo de escrita de Camilo na época em que este se lamenta de já não produzir muito nem depressa.

A análise feita por C. Pimenta das *Novelas do Minho* mostra que estas narrativas, publicadas periodicamente ao longo de 1875-77, foram mais emendadas do que o *Amor de Perdição* e foram-no, sobretudo, em ato de revisão, isto é mediatamente, e não em curso de escrita (imediatamente): «o peso do acto de revisão que separa as duas obras é maior do que o peso do acto de escrita que as aproxima»<sup>7</sup>. A observação da tinta e da letra dos manuscritos das novelas permitiu perceber uma prática no processo de escrita camiliano que não se atestava no manuscrito de 1861: antes de dar início a uma nova campanha de escrita, Camilo empreende uma campanha de revisão que pode atingir os fólhos imediatamente anteriores ou recuar vários fólhos até ao início da novela<sup>8</sup>. Esta conclusão, que desfaz definitivamente o mito de que Camilo

<sup>3</sup> Tinha em mente estas questões I. Castro quando, em 2012, na comunicação acima citada, comentando a velocidade de escrita que o manuscrito do *Amor de Perdição* revela, lamentava: «Que pena não terem sobrevivido os manuscritos dos outros livros escritos na Relação do Porto, para sabermos se essa velocidade era característica da sua maneira de então, ou do afã de escrever este livro em duas semanas» (CASTRO, 2012a). Note-se, desde logo, que, em 2017, podemos esperar fazer ainda essa comparação, visto que sabemos que afinal sobreviveu outro manuscrito da prisão, o do *Romance de um Homem Rico*, bem como o manuscrito de *Amor de Salvação*, publicado em 1864 mas cuja escrita poderá, presumivelmente, ter decorrido em 1863, cabendo, em todo o caso, dentro do período veloz e fértil acima delineado por Camilo, que se refere ao ano de 1864.

<sup>4</sup> A coleção de manuscritos que, na condição de originais de imprensa, ficaram na posse do impressor Matos Moreira, de Lisboa, foi doada em 1939 à Biblioteca Municipal de Sintra pelo camilianista Rodrigo Simões Costa.

<sup>5</sup> PIMENTA, 2009; FIRMINO, 2013; SONSINO, 2015.

<sup>6</sup> PIMENTA, 2017.

<sup>7</sup> PIMENTA, 2017: 369.

<sup>8</sup> PIMENTA, 2017: 322, 336, 370.

escrevia sem emendar ou emendando muito pouco<sup>9</sup>, coloca a questão de saber se esta prática, que parece ter estado ausente na década de 60, se documenta também noutras obras da década seguinte, constituindo, portanto, uma nova «maneira»<sup>10</sup> de escrever. É o que pretendo averiguar na análise do manuscrito autógrafa d'*A Caveira da Mártir*, romance que saiu da casa de Matos Moreira em três volumes, em 1875 (1.º e 2.º tomos) e 1876 (3.º tomo). Constitui a terceira parte de uma longa saga familiar que pretende expor as imoralidades dos Braganças, que tivera início n'*O Regicida* e que continuara n'*A Filha do Regicida*.

Como é bem conhecido, a década de 70 corresponde a uma diminuição de capacidades físicas e intelectuais do autor, que ele próprio exaustivamente descreve na correspondência que manteve com os amigos. Ao mesmo tempo, parece tender para a escrita de obras mais complexas e que exigem fundamentação documental, como a duologia *O Demónio do Ouro* e como a trilogia brigantina. Das datas de composição desta última temos alguma notícia na correspondência do escritor<sup>11</sup>:

- 4 outubro 1873 Estou escrevendo de D. João IV em um romance chamado o *Regicida*. Começo *ab ovo*. (Carta ao visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 136)
- novembro de 1873 Acabei ontem o *Regicida*, e vou começar a *Filha* do mesmo. (Carta a A.F. Castilho, *Correspondência*, vol. 4, p. 148)
- dezembro de 1873 Enviei há dias ao meu editor Matos Mor<sup>a</sup> o *Regicida*. (Carta a A.F. Castilho, *Correspondência*, vol. 4, p. 130)<sup>11</sup>
- 15 de junho de 1874 Vou ver se posso rabiscar algum capítulo na continuação do *Regicida*. (Carta ao Visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 142)
- 3 de agosto de 1875 Aquele D. António, prior do Crato, que o governo me quer comprar ainda não nasceu literariamente. Estão as linhas do arco-boiço traçadas; mas abandonadas. Vou rever um romance em 2 tomos *A Caveira da Mártir*, continuação da *Filha do Regicida*. Está pronto há muito tempo; mas a segunda e última lima é para mim uma flagelação. Eu queria ser a um tempo escritor e tipógrafo de modo que a ideia saísse logo impressa. (Carta ao Visconde de Ouguela, *Camilo Íntimo*, 190)

A última declaração é importante pelo que nos pode dizer da lentidão dos processos de criação do escritor de Seide, nesta década. Em primeiro lugar, diz-nos que

<sup>9</sup> Para este mito contribuíram sem dúvida os seus amigos, como Augusto Soromenho, amigo e cofundador do jornal «A Cruz», que, em 1851, testemunhava: «É uma facilidade incrível — jamais lhe vi emendar uma palavra, ou substituí-la; nunca inutilizar uma página ou um período! [...] a pena parece correr-lhe mais rápida que a imaginação!» («O Nacional», n.º 221, de 4 de agosto de 1851, citado por A. Cabral em CASTELO BRANCO, *Correspondência*, vol. 5, p. 15).

<sup>10</sup> CASTRO, 2012a.

<sup>11</sup> A 19 de dezembro o pacote que continha o manuscrito tinha chegado ao Porto e a 24 de dezembro era recebido em Lisboa, tal como documentam ainda os selos que sobreviveram no autógrafa (Vd. a «Nota à edição d'*O Regicida*», CASTELO BRANCO, 2013: 197).

ele fixava estruturalmente os projetos que lhe interessavam, isto é traçava-lhes «as linhas do arcaboço» e aguardava pelo melhor momento para as textualizar<sup>12</sup>. Não é inequívoco quanto ao suporte dado a este traçado mas é de presumir que fosse o papel, visto que a memória, nestes tempos intelectualmente difíceis<sup>13</sup>, seria decerto pouco amigável. Em segundo lugar, ficamos a saber que a *Caveira da Mártir*, em «2 tomos» e não em três, estava, em 3 de agosto de 1875, «pronta há muito tempo», o que obriga a modalizar o juízo corrente de que Camilo não guardava na gaveta obras já prontas, antes as publicava imediatamente. Não foi assim pelo menos desta vez. Quanto tempo esteve a *Caveira* na gaveta? Considerando que constitui a continuação d'*A Filha do Regicida* e esta a continuação d'*O Regicida*, o romance há de ter sido iniciado depois do segundo daqueles dois romances. As notícias acima transcritas mostram que Camilo levou apenas dois meses a escrever *O Regicida*. O facto de só no mês seguinte a tê-lo dado como acabado o ter enviado ao seu editor significa provavelmente que se dedicou entretanto a rever o manuscrito. Como nem sempre datava com rigor as suas cartas e não sabemos em que dia de novembro considerou acabado o romance, também não podemos saber com rigor quanto tempo exato demoraram as duas fases de produção, escrita e reescrita. Mas se for lícito fazer uma média, não será excessivo afirmar que escrita e revisão terão ocupado cada uma seu mês de trabalho. Quando exatamente começou a escrita d'*A Filha do Regicida*? Ao mesmo tempo que o autor fazia a revisão do romance anterior ou apenas em janeiro de 1874? Sabemos apenas que seis meses depois esta continuação ainda não estava terminada. Parece mesmo ter-se demorado outros seis meses, porque só sairá do prelo em 1875. Poderá postular-se, portanto, que o segundo romance da trilogia demorou cerca de um ano a escrever, o que parece pouco justificável, se considerarmos que é apenas um romance de 248 páginas na 1.<sup>a</sup> edição, apenas mais cinco páginas do que a 1.<sup>a</sup> edição d'*O Regicida*. Além disso, o ano de 1874 não é dos mais carregados de escrita: além de organizar para publicação a sua correspondência com Vieira de Castro, Camilo apenas escreve e publica, neste ano<sup>14</sup>, as *Noites de Insónia*, doze fascículos mensais de 100 páginas em que reúne, a par de algumas novelas, transcrição de documentos e outros textos, colaboração do amigo

<sup>12</sup> O projeto de uma biografia do Prior do Crato é mencionado por Camilo, em 23 de dezembro de 1874, como antigo («Há muitos anos que medito escrever um livro chamado: *D. António, Prior do Crato*, e a sua descendência. Tenho investigado tudo, que é pouco; mas animo-me à empresa.»), *Camilo Íntimo*, p. 181) mas não chegou a concretizar-se, dando apenas origem, e só em 1883, à biografia de um dos seus descendentes, *D. Luís de Portugal, neto do Prior do Crato*. Porto: Civilização, 1883.

<sup>13</sup> «Tem-me custado muito esta tarefa de dois tomos. Já lá vai a fantasia, a espontaneidade, tudo, menos a necessidade de trabalhar.» (sobre a escrita d'*O Demónio do Ouro*, em carta a António Feliciano de Castilho (5 agosto de 1873, *Correspondência*, vol. 4, p. 123); «Cada livro que escrevo é um litro de ácido hidrocianico que bebo.» (Carta ao Visconde de Ouguela, 4 de outubro de 1873, *Camilo Íntimo*, p. 136).

<sup>14</sup> Neste mesmo ano, é publicada a *Vida de José do Telhado*, extraída da 1.<sup>a</sup> ed. (1862) das *Memórias do Cárcere*, e a coletânea de poemas *Ao anoitecer da Vida*, que Camilo escreveu e vendera em 1862. Nenhuma das publicações foi, portanto, objeto de revisão autoral (CABRAL, 1989: 656).

Visconde de Ouguela (autor de dois textos) e peças de polémica que escreve sem dificuldade porque sob o fogo da paixão que ela lhe suscitava<sup>15</sup>. É mais verosímil supor que *A Filha do Regicida* terá sido entregue ao editor depois de um período em que jazeu na gaveta do autor, na mesma gaveta que terá acolhido a *Caveira*, escrita na sua sequência<sup>16</sup>. De facto, se a *Filha*, com 248 páginas, levou um ano a ser escrita, como demoraram as 588 páginas da 1.ª edição da *Caveira* menos de sete meses, para em 3 de agosto estarem escritas «há muito»?

Porém, se a escrita do último título da trilogia tiver começado ainda em 1874 e tiver demorado a ser escrito o dobro do tempo do *Regicida*, já que tem o dobro das páginas, portanto quatro meses, estaria, de facto escrito «há muito» em 3 de agosto de 1875. Tudo sugere, assim, que os romances desta trilogia repousaram na banca do escritor e terão sido objeto de uma campanha de revisão global, sujeitos à «última lima», a que Camilo se entrega como a uma flagelação. Documenta o manuscrito da *Caveira* esta revisão?

Deve dizer-se que as campanhas de escrita e de revisão nem sempre são fáceis de identificar nos autógrafos camilianos, desde logo porque, geralmente, não se notam diferenças significativas no uso de tintas ou aparos. A identificação de campanhas de escrita fundamenta-se principalmente no módulo, inclinação e traçado da letra, que sofrem alterações notórias do início para o final de cada sessão. Já as campanhas de revisão mais dificilmente podem determinar-se com tal fundamento, dada a sua topografia interlinear, que condiciona atipicamente a letra. O melhor identificador, neste caso, é a cor da tinta, que, nos autógrafos camilianos até agora estudados, apenas foi pertinente e útil na análise genética das *Novelas do Minho*<sup>17</sup>. O manuscrito d'*A Caveira da Mártir* apresenta, tal como as *Novelas do Minho*, a vantagem de nele terem sido usadas tintas que oferecem contrastes de cores evidentes e que podem informar sobre a amplitude das variantes e também sobre o modo como Camilo revia os seus textos. Ao longo dos 350 fólios que constituem o texto ficcional (excluindo os 101 fólios das Notas, em que se transcrevem documentos históricos e poemas, com tintas variadas e escrita nem sempre autógrafa)<sup>18</sup>, podem identificar-se pelo menos cinco tintas diferentes, assim:

- Tinta 1 — preta, de aparo ligeiramente áspero;

<sup>15</sup> Sobre os textos de polémica contra Silva Pinto, promete Camilo: «No n.º 5 das *Noites* sarjo-lhe os miolos.» (carta ao Visconde de Ouguela, 8 de maio de 1874, *Camilo Íntimo*, p. 156), «Cá estou a esfolar os javardos. No n.º 6 das *Noites* escorcho o Silva Pinto» (carta a A. F. de maio de 1874, *Correspondência*, vol. 4, p. 135).

<sup>16</sup> Não há dúvida de que a *Caveira* foi escrita depois da *Filha do Regicida*, doutro modo mal se compreenderia que no fl. 175 da *Primeira Parte* se aluda a factos ocorridos no romance anterior: na *Filha do Regicida*, João da Veiga Cabral, fugindo com a viuva de Domingos Leite Pereira, mudou o cenário da tragédia, restaurando pelo milagre do amor a dignidade da espoza. Oitenta annos depois, veremos a funesta influencia que uma Veiga Cabral actuou no destino da bisneta de Angela (*Caveira*, fl. 175 da 1.ª P).

<sup>17</sup> PIMENTA, 2017: 326-346.

<sup>18</sup> Deste número de fólios devem ser excluídas duas lacunas do manuscrito: não se encontram na Biblioteca de Sintra os fls. 93-98, correspondentes ao 13.º capítulo da *Segunda Parte* (1.º capítulo do 3.º tomo da 1.ª edição), nem os fls. 171-173 da *Segunda Parte*, correspondentes à 1.ª e à 2.ª Nota da *Segunda Parte* (e do 3.º tomo da 1.ª edição).

- Tinta 2 — cinza-azulada;
- Tinta 3 — castanha, resultante de oxidação de uma tinta preta;
- Tinta 4 — roxa-azulada;
- Tinta 5 — preta, de cor menos intensa que a Tinta 1 e aparo menos áspero.

A sua distribuição no manuscrito não corresponde rigorosamente a campanhas de escrita, como se pode ver pelo facto de a alternância de tintas existir apenas na *Primeira Parte* ou, mais exatamente, nos primeiros cerca de 100 fólhos do romance. Não seria possível que os restantes constituíssem uma só campanha de escrita:

**Quadro 1**

Tinta 1	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15
Tinta 2	16-17-18 (... <i>Comprou...</i> )
Tinta 5	18 (< <i>Disia</i> > <i>Vaticinava-me...</i> )-19 (... <i>pedaços</i> )
Tinta 2	19 (< <i>a</i> > e <i>m'ò marrancaram...</i> )-20-21-22-23
Tinta 5	24-25 (... <i>grande das suas.</i> )
Tinta 1	25 ( <i>No seu lugar de juiz... penso n'elle!</i> »)
Tinta 3	25 (A moda e o coração...)-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45
Tinta 1	46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74
Tinta 4	74 (última linha)-75
Tinta 1	76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-90v
Tinta 5	91-91v
Tinta 1	92-93 (... <i>Deixa-me ler o resto</i> )
Tinta 5	93 ( <i>estou a recear...</i> )-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103 (... <i>quem</i> )
Tinta 1	103 ( <i>ouvindo-a...</i> ) – 167 da 2. <sup>a</sup> P (Conclusão)

Certamente que os segmentos de texto escritos continuamente com a mesma tinta podem resultar de várias campanhas e, no caso das tintas 1 e 3, necessariamente resultam. É o que podemos ver, por exemplo, no fl. 42, em cuja décima linha vemos mudar a campanha de escrita (*Covas-infernaes/Não havia rasoens*), ou no fl. 53, com nova campanha de escrita a partir da linha décima sétima (*irremediavel//Pela sorte*). Ou ainda na linha 31<sup>a</sup> do fl. 88: (*abadessa//Soror Paula*).

Por outro lado, uma mesma campanha de escrita pode apresentar duas tintas diferentes, como se vê no fl. 103, linha 24, onde a cor muda a meio de uma frase e sem alteração do módulo ou da inclinação da letra, mostrando que se tratou apenas de uma troca de caneta<sup>19</sup>.

O contraste das cores permite, sim, saber 1) que Camilo fazia acompanhar as suas campanhas de escrita de uma campanha de revisão parcial, regressando aos fólhos imediatamente anteriores antes de terminar cada sessão; e 2) que houve uma revisão global, depois de terminada a escrita, a «segunda e última revisão» anunciada ao Visconde de Ouguela.

Das cinco tintas usadas, são de uso pontual as tintas 2, 3, 4 e 5, que alternam com a tinta habitual, a 1. Encontramos emendas feitas em cada uma destas tintas no segmento de escrita em tinta contrastante e imediatamente anterior, assim:

**Quadro 2**

Tinta 1	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15	fls. 1-15: 46 emendas em tinta 2
Tinta 2	16-17-18 (... <i>Comprou...</i> )	
Tinta 5	18 (< <i>Disia</i> > <i>Vaticinava-me...</i> )-19 (... <i>pedaços</i> )	
Tinta 2	19 (< <i>a</i> > e <i>m'ò marrancaram...</i> )-20-21-22-23	fl. 22: 1 emenda em tinta 3
Tinta 5	24-25 (... <i>grande das suas.</i> )	
Tinta 1	25 ( <i>No seu lugar de juiz... penso n'elle!</i> )	fls. 24-25: 11 emendas em tinta 3
Tinta 3	25 ( <i>A moda e o coração...</i> ) -26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45	
Tinta 1	46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74	
Tinta 4	74 (última linha)-75	
Tinta 1	76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-90v	fls. 84, 89, 90v: 5 emendas em tinta 5
Tinta 5	91-91v	
Tinta 1	92-93 (... <i>Deixa-me ler o resto</i> )	
Tinta 5	93 ( <i>estou a recear...</i> )-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103 (... <i>quem</i> )	
Tinta 1	103 ( <i>ouvindo-a...</i> ) – 167 da 2. <sup>a</sup> P (Conclusão)	

<sup>19</sup> O manuscrito das *Novelas do Minho* documenta exatamente a mesma prática, isto é a substituição da tinta durante uma campanha de escrita, e a necessidade de identificar campanhas de escrita com base na letra e não na tinta (PIMENTA, 2017: 326-327).

A ocorrência de emendas em Tinta 1 é difusa e pode encontrar-se em qualquer fólio do manuscrito. Parece, portanto, notório, que a utilização de uma nova tinta dá lugar a uma campanha de revisão que se inicia quinze (Tinta 2), três (Tinta 3) ou oito (Tinta 5) fólhos antes<sup>20</sup>. O facto de nem sempre a mudança de tinta corresponder a nova campanha de escrita poderá indicar que o texto é relido e emendado não necessariamente antes da utilização da tinta em curso de escrita e sim depois dessa utilização ou deverá ser explicado apenas depois de podermos contar com mais dados sobre a utilização que Camilo fazia das tintas<sup>21</sup>. Deste modo, o contraste de tintas pode contribuir para a caracterização da amplitude na escrita camiliana, permitindo datar relativamente não só as emendas feitas no segmento anterior à utilização de uma tinta como também as operadas no segmento de texto escrito em tintas de uso restrito. É o caso das Tintas 2 e 4. Utilizadas apenas uma vez, e em segmentos de texto circunscrito a pequeno número de fólhos, oito no primeiro caso e um no segundo, é imperativo que as respetivas emendas mediatas em tinta igual à do curso da escrita tenham sido feitas antes que termine o uso desta tinta. O mesmo poderíamos dizer da tinta 3 mas aqui com amplitude menos restrita, dada a maior extensão do seu uso em curso de escrita (21 fólhos).

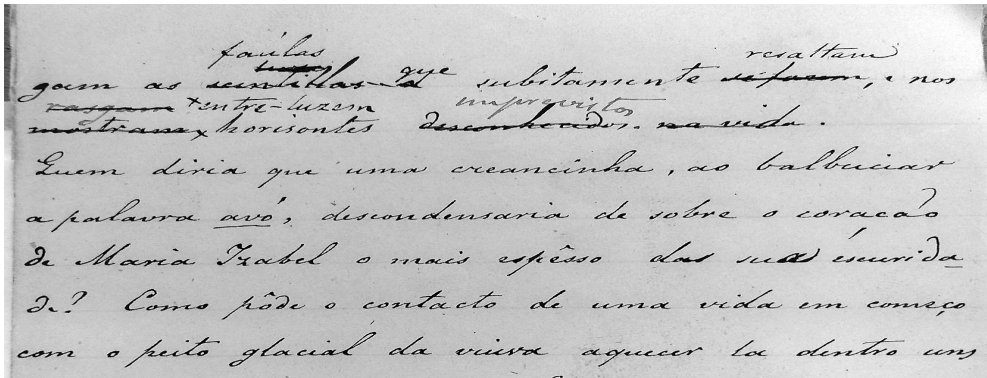
A difusão de emendas em Tinta 1 pode ter duas interpretações. Ou, por razões inexplicáveis, Camilo se sentia mais predisposto a reler extensivamente o texto quando empunhava uma caneta com Tinta 1, ou foi esta a tinta usada quando procedeu à última e flagelante limagem, depois de 3 de agosto de 1875. Que a lima era preta e que se identifica com a Tinta 1 é o que prova o facto de a renumeração das Notas ter sido feita em Tinta 1. Quando Camilo escreve ao visconde de Ouguela, refere-se à *Caveira* como um romance «em dois tomos». Ora, a 1.<sup>a</sup> edição sai a público em três tomos, pelo que a reestruturação da narrativa fez parte da última campanha de revisão empreendida. O manuscrito apresenta ainda hoje a foliação em duas séries, do fl. 1 ao 190 (narrativa) e do 191 ao 228 (Notas); do fl.1 ao 167 (narrativa) e do 168 ao 232 (Notas). Camilo não reordenou a foliação de forma a que recomeçasse no início do 2.<sup>o</sup> e do 3.<sup>o</sup> tomos, nem sequer a capitulação, que mantém as duas séries primitivas. Isto significa que se limitou a dividir em três conjuntos as folhas que constituíam o manuscrito e a entregar ao editor a tarefa da renumeração dos capítulos. No entanto, com a ordenação das Notas teve mais cuidado (não se isentando mesmo assim de alguns erros que por agora não comentarei), e renumerou as que passam a pertencer ao 2.<sup>o</sup> tomo. Essa renumeração apresenta-se a tinta preta, em tudo igual à Tinta 1, como se vê nos fls. 221, 227 e 228 da *Primeira Parte*.

<sup>20</sup> No primeiro destes três casos, não considero o facto de a Tinta 2 ser brevemente interrompida pela Tinta 5, visto que não há mudança de letra que indique que não se tratou de uma mesma campanha de escrita.

<sup>21</sup> Aguarda-se os resultados da tese de doutoramento de José Manuel Oliveira, a qual promete contribuir para este esclarecimento.



Não há dúvida, portanto, de que houve emendas feitas a Tinta 1 que resultam de decisões tomadas depois de 3 de agosto. Isto não invalida a possibilidade de muitas das emendas a Tinta 1 que o manuscrito contém resultarem de revisões de curta amplitude, na prática daquilo a que podemos chamar regressividade da escrita<sup>22</sup>, ou do decurso de campanhas de revisão como as que foram feitas com as outras tintas e a dificuldade está em distinguir estas das que pertencem sem dúvida à última releitura. Tal distinção permitiria uma caracterização da última campanha de revisão operada na *Caveira*, provavelmente a única que abrangeu todo o texto sequencialmente. Só uma análise individual de cada uma das emendas mediatas feitas a Tinta 1 sobre escrita em curso noutra tinta permitirá incluir emendas neste conjunto. Temos um exemplo no fl. 8:



A tinta em curso de escrita é a Tinta 1, exatamente a mesma com que foram feitas as substituições mediatas *faúlas*, *resaltam* e *entre-luzem*. À primeira vista nada distingue estas três emendas. Porém, sobre a cronologia de uma delas podemos ser mais precisos do que sobre a das restantes: como o substituto *entre-luzem* é necessariamente posterior ao substituído *rasgam* e este foi escrito com Tinta 2, podemos postular que esta substituição, dada a extensão do segmento de escrita em curso com Tinta 2, tem uma amplitude mínima de 8 fólios e máxima de 15 fólios.

Mais complexo é o exemplo do fl. 14:

<sup>22</sup> PIMENTA, 2017: 357-361.

Este artigo, por tanto, frustrou as lagrimas com-  
 pungentes dos advogados; e muitas deviam ser  
 as que elle chorou, desde fevereiro de 1701 ate  
~~9 de Setembro~~ <sup>+ 1 Setembro</sup>  
 março de 1703.  
 E, ao cabo de dois annos, <sup>+ 2 sete meses</sup> de carcere em que lhe  
 era permittida a leitura dos Evangelhos e a pra-  
 tica semanal com algum frade dominicano, e,  
 melhor que tudo, a confissão mensal, com reser-  
 va da communhão, sahio em fim forçatlen  
 des Nobre, <sup>+ com sambenito,</sup> <sup>+ 9 de Setembro</sup> a fim de  
 abjurar em publico os seus erros, e ver queimar  
<sup>deveram</sup>

Fig. 2. Fl.14

Foi durante a campanha de revisão de Tinta 2 que o autor substituiu *março* por *9 de Setembro*. A cor cinzenta do traço de cancelamento, visível apenas por ampliação da imagem, é diferente do preto da palavra substituída e mostra o vínculo entre o cancelamento e a inscrição na sobrelinha desta nova data:

A close-up photograph of the handwritten text from Figure 2. It shows the word 'março' written in black ink, which has been crossed out with a horizontal line. Above this line, the date '9 de Setembro' is written in a different, lighter-colored ink. The cancellation line is clearly visible, showing the transition from the old word to the new date.

Fig. 3. Fl.14

O mesmo indica a topografia da emenda, com o elemento substituto exatamente por cima do substituído, lugar preferencial de substituição na escrita camiliana. Com a caneta de Tinta 2, o escritor avança até ao parágrafo seguinte, e, por coerência com a data acabada de inscrever, acrescenta *e sete meses*, necessários para preencher o tempo decorrido entre fevereiro de 1751 e setembro de 1703. Logo abaixo, ao deparar-se com a repetição do ano do Auto de Fé, decide transportar para ali o dia e mês, pelo que volta atrás a cancelar a data que inscrevera no final do parágrafo anterior e a projetá-la para este parágrafo. A cruz de inserção logo depois da preposição mostra que o cancelamento do ano, apesar de os traços oblíquos serem de tinta preta igual à da escrita em curso, não estava ainda feito quando decorreu a revisão com Tinta 2:

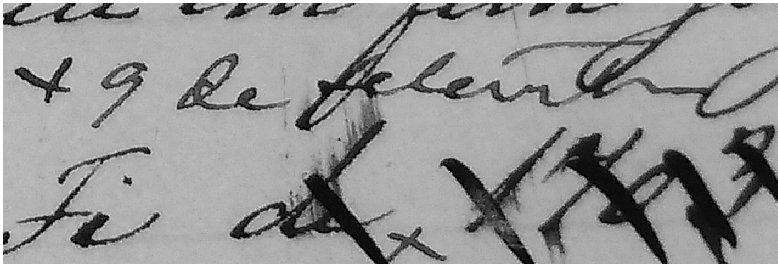


Fig. 4

O cancelamento do ano foi feito, portanto, num segundo momento de revisão, com a Tinta 1. Neste mesmo momento foi também acrescentado o mês, *setembro*, no final do parágrafo anterior, já que a topografia desta adição, na linha anterior àquela em que se encontram as datas rejeitadas, *março* e *9 de setembro*, só se justifica por ser posterior à segunda. Se *setembro* fosse substituto de *março*, vê-lo-íamos onde vemos *9 de setembro* e não antes.

A amplitude máxima de uma campanha de revisão, ou seja o número de fólhos que uma campanha de revisão recua em relação ao ponto de partida é, como vimos, muito irregular: 16, 3 e 8 fólhos. Quando for possível definir uma média para o número de fólhos que uma campanha de revisão recua, haverá que distinguir entre práticas rotineiras e recuos pré-determinados, como o que justifica a extensão da primeira daquelas amplitudes: ela resulta de uma nova ideia acerca da estrutura do texto que obriga à sua releitura desde o início. Não se trata apenas de reler para fazer apuramentos estilísticos pontuais, embora também eles se façam com as operações praticadas na campanha. De facto, das emendas feitas, 24 são substituições sinonímicas de valor essencialmente estilístico, sete emendas acrescentam, apuram ou enfatizam informação, duas abrem parágrafos e outras duas adicionam notas explicativas, no fl. 6 e no fl. 12 (prolongada no verso). Há ainda duas emendas com pequenas correções sintáticas.

Mas o motivo para esta revisão é estrutural: não é a releitura metódica do texto que gera a sua reformulação, mas uma ideia concreta de reformulação que provoca uma releitura do texto. Na sua primeira redação, o autógrafo abria com um *Prefácio* que contava a história de Fernando Luiz Guião, secretário de Fr. Fortunato de São Boaventura no exílio, contratado para ensinar português a Leonardo Leopoldo Frisch, que queria traduzir um manuscrito de seu avô, de que Guião guarda cópia e que o autor adquire em leilão após a sua morte. Seguiam-se dois capítulos, dando conta dos últimos anos de vida de Maria Isabel, viúva de Domingos Leite, e de sua filha Ângela. Aos dois capítulos, numerados I e II, ia seguir-se um terceiro, cujo número chegou a ser inscrito na primeira linha do fl. 16. Sabemos que aí se suspendeu a escrita porque estes quinze fólhos foram escritos na tinta 1 e o texto do fl. 16 inicia-se com a Tinta 2, que permanece, com breve interrupção nos fls. 18-19, até ao fl. 23. No fl. seguinte, 24, inicia-se a história dos dois netos de Ângela, Paulo e Francisco Xavier, com Tinta 5.

Ora os primeiros 15 fls., escritos a Tinta 1, apresentam 51 emendas feitas com a Tinta 2, aparecendo a primeira delas no fl. 1. A escrita foi, portanto, suspensa quando estava prestes a iniciar-se o terceiro capítulo, provavelmente porque Camilo decidiu nesse momento fazer a mudança estrutural que se documenta em quatro emendas: o título *Introdução* é cancelado e substituído por *Prefacio*, o I romano que numerava o primeiro capítulo é reinterpretado como inicial do título *Introdução* e os dois outros números romanos, II e III, são substituídos por tríades de asteriscos, passando estes capítulos a constituir uma única unidade estrutural, terminada em nova campanha de escrita com a mesma Tinta 2.

Assim, o romance que abria com uma *Introdução* passa a abrir com um *Prefácio*, os três primeiros capítulos passam a constituir a *Introdução*, composta por várias sequências que se delimitam com interposição de asteriscos e com notas para o tipógrafo para que anule o espaço que havia sido deixado em branco entre o final de um capítulo e o início do outro, nos fls. 8 e 15.

A nova estrutura é coerente com o conteúdo das suas unidades: o *Prefácio* alega a base documental do romance e a credibilidade da narrativa, a *Introdução* estabelece a ligação deste romance com o anterior da trilogia, contando brevemente a história do filho de Ângela, neto do Regicida. Por fim, inicia-se a capitulação com a história dos dois netos de Ângela e da bisneta, que será protagonista de mais uma tragédia familiar.

É o conhecimento do processo que conduziu a esta reestruturação que nos permite, mesmo sem contraste de cores, atribuir uma emenda a uma segunda campanha de revisão. No fl. 5, escrito a Tinta 1, foi feita, na mesma tinta, a substituição de *Introdução* por *Prefacio*:

Assim adquiri eventualmente o procepo de uma historia comecada no Regicida, sem a minima esperanca de a concluir na Caveira da martyr.

Esta ~~Introdução~~ <sup>Prefácio</sup> é o resumo das vinte laudas em que Fernando Luiz Guis relatava por miudo as tristezas do desterro e as alegrias do trabalho.

Fig. 5. Fl. 5

Como a passagem de *Introdução* a *Prefácio* foi feita na campanha de revisão com Tinta 2, esta emenda foi necessariamente feita depois de terminado o fl. 23, que é onde termina a campanha de escrita com Tinta 2. É provavelmente contemporânea de uma substituição, uma adição e uma supressão feitas no final desse fólio e que devem resultar da «segunda e última lima» aplicada à *Caveira* depois de 3 de agosto de 1875.

Não são sempre meramente formais ou estilísticas as emendas que resultam desta revisão final. Algumas vezes Camilo fez adições que, sem redirecionar radicalmente o sentido do texto, o que não seria possível sem inutilizar o romance que já estava escrito, contribuem para modelar as personagens e densificar a sua caracterização. Veja-se, por exemplo, a adição do fl. 39, perceptível apenas pelo contraste da Tinta 1 numa página escrita em Tinta 3<sup>23</sup>:

*Seguiram-se quinze minutos de agonia que nenhum homem os trocara pelo amor e pelas virginaes caricias da formosa freira <1}de Cistér>.*

[1]– *Eu fui infame em não ter fugido com a desgraçada! – disia elle de si comsigo, exacerbando a dor da saudade com o opprobrio de haver mentido á victima q̃ elle pozera nas mãos dos inquisidores.]*

<sup>23</sup> O número entre chaveta e sinal de adição ou de supressão indica a tinta usada na emenda. Assim em <1}de Cistér> entende-se que o traço de cancelamento foi feito em Tinta 1 e, no parágrafo seguinte toda a adição foi feita nessa tinta.



Significativa é ainda outra alteração que resulta desta última revisão. Apesar de não ter deixado traços inscritos no manuscrito, o recorte de três tomos sobre uma primitiva estrutura bipartida resulta de uma releitura ponderada e tem como consequência a ostentação de uma estrutura que antes não era oferecida ao leitor.

Ao contrário do que sucede com *O Demónio*, em que cada uma das duas partes corresponde a tempos, personagens e cenários de ação bem diferentes e em que, juntas, se constituem numa estrutura simbolicamente binária, na *Caveira*, a divisão bipartida e documentada nas duas séries de foliação parece ter sido presidida apenas pelo critério da extensão. A primeira parte da narrativa termina no fl. 190, com o final do cap. XXVI. Aqui se narram os planos do vilão Isac Eliot para casar com Antónia, apesar de se encontrar casado com uma francesa, estar apaixonado pela bela Leonor e enfrentar a indiferença da jovem cobiçada, apaixonada por Josse Frisch, e os planos do pai para casá-la com um conde. Uma destas dificuldades está prestes a resolver-se pela revelação de que, afinal, a união com a francesa não era legal. É esse sucesso que Camilo se prepara para narrar no final deste capítulo, abrindo um novo parágrafo. Prevendo, entretanto, a extensão do episódio que pretendia contar e que fazia entrar em cena, pela primeira vez, o pajem Henrique Rutier, que era preciso descrever, decide abrir novo capítulo. Para isso, cancela o início do parágrafo apenas esboçado, numera uma nova tira com o n.º 191 e o novo capítulo com o n.º XXVII. Como fica evidente nos respetivos cancelamentos, também esta intenção não vingou. Ficamos a conhecê-la porque este fólio será mais adiante reaproveitado como fl. 3 da *Segunda Parte*, passando a página onde foram inscritas as numerações a servir-lhe de verso. O texto substituído do que fora cancelado no final do fl. 190 vai agora aparecer em fólio novo, no qual recomeçam a foliação e a capitulação.

A ação segue fluidamente com a revelação do verdadeiro estatuto da francesa e das suas consequências. Não existe, portanto, quebra estrutural entre as duas partes. Já na tripartição operada para a 1.ª edição, embora não encontremos cisão nítida, com mudanças de tempo, espaço e personagens como as que separam os dois tomos do *Demónio*, é mais fácil reconhecer alterações de tipo estrutural. Na 1.ª edição, o primeiro tomo termina no final do capítulo XVIII (fl. 138) da primitiva *Primeira Parte*, em momento eminentemente dramático, que confronta duas personagens opositoras: o pai, Francisco Xavier, que age como obstáculo da reaproximação de Antónia à mãe, e D. Feliciano, a mestra, que age a favor dessa reaproximação. O diálogo, em que a mestra conta ao patrão eventos que, sem que ela possa sabê-lo, o enchem de rancorosos ciúmes, termina com ameaças e reticências em apartes teatrais: a professora manda ao diabo o padre e este promete a si próprio livrar-se dela. O capítulo seguinte, que passará a ser o primeiro do segundo tomo, vê regressar à história a personagem fundamental de Isac Eliot, que se ausentara numa viagem e que formará a partir de agora o seu plano de casar com a herdeira. Portanto, não só os leitores são deixados em suspenso no final do primeiro tomo, ansiando por saber

do cumprimento das ameaças, como encontrarão no segundo tomo uma ação realmente renovada com vários motivos de interesse.

No corte operado no final do segundo tomo temos situação paralela: os leitores ficarão em suspenso com a leitura do que o autógrafo apresenta como cap. XII da *Segunda Parte* (fl. 92), que passou a ser o cap. XX do segundo tomo. A ação termina de forma igualmente teatral, com uma anagnórise: descoberta a falsidade das cartas com que o vilão Eliot conseguira separar os dois enamorados, Josse Frisch declara a Fr. André a decisão de se suicidar, dando origem à tirada final do frade, que, em tom oratório, atribui tal pensamento à «falsa» religião do jovem, isto é, ao seu protestantismo, encerrando assim com moralidade e suspense o segundo tomo. O terceiro e último tomo desenganará o leitor do receio de que se suicide o jovem Romeu e conduzi-lo-á no ritmo inexorável e ascendente da catástrofe final, isolando, de facto, sequências narrativas que se constituem como um ciclo coerente e com uma intensidade narrativa própria no conjunto da obra.

Significa isto que a reestruturação a que Camilo procedeu para a publicação, ainda que possa ter obedecido a uma necessidade prática e material de obter mais rapidamente proventos ou compensar mais rapidamente o editor por adiantamento de direitos, não deixou, por isso, de corresponder a uma profunda releitura do texto e a uma análise que, aparentemente, não fora feita antes. O processo alerta-nos para o que sucede quando um autor se relê a si mesmo: o efeito que o texto exerce sobre ele, passado sobre o primeiro momento criativo tempo suficiente, é semelhante ao que o texto exerce sobre qualquer leitor; isto é, ativa objetivas competências de análise e produz interpretações do texto independentes da primitiva intenção. O mesmo será dizer que o autor enquanto leitor lê no texto significados que não teve intenção de lhe dar quando primeiro o escreveu. Neste caso, o autógrafo, só por si, não documenta este passo genético, visto que, ao enviá-lo para o editor, Camilo não registou em nenhum lado a mudança estrutural. Nem tal seria necessário, bastando, certamente, o envio em três remessas individuais. A génese é também isto: atos praticados pelo autor sobre o manuscrito, sem caneta.

Todos eles revelam, em meados da década de 70, um Camilo que escreve mais lentamente do que na década anterior, que guarda e retoma os seus manuscritos, que os repensa e reescreve, deixando que o texto exerça sobre si o efeito do distanciamento e fazendo revisões globais que não fazia quando escrevia um romance em duas semanas.

## BIBLIOGRAFIA

- CABRAL, Alexandre (1989) — *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984-1988) — *Correspondência*. 6 vols. Recolha, prefácio e comentários de Alexandre Cabral. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_ (2007) — *Amor de Perdição*. Ed. genética e crítica por I. Castro. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_ (2012) — *Amor de Perdição*. Ed. crítica por I. Castro. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_ (2013) — *O Regicida*. Ed. crítica por A. Correia. Lisboa: IN-CM.
- \_\_\_\_ (2016) — *Memórias do Cárcere*. Ed. crítica por I. Castro & R. Oliveira. Lisboa: IN-CM.

- CASTRO, Ivo (2012a) — *Duas semanas de escrita*. Comunicação à Jornada Internacional nos 150 anos da publicação de *Amor de Perdição*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, abril. Texto inédito.
- \_\_\_\_\_ (2012b) — *Emendas em curso de escrita*. In COSTA, Armanda; DUARTE, Inês, org. — *Nada na linguagem lhe é estranho: Homenagem a Isabel Hub Faria*. Porto: Afrontamento, p. 423-432.
- CAMILO Íntimo. *Cartas inéditas de Camilo Castelo Branco ao visconde de Ouguela*. Prefácio de A. Campos Matos. Posfácio de João Bigotte Chorão. Lisboa, 2012: Clube do Autor.
- FIRMINO, Jessica (2013) — *A gênese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- PIMENTA, Carlota (2009) — *Edições crítica e genética de 'A morgada de Romariz' de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.
- \_\_\_\_\_ (2017) — *O processo de escrita camiliano em 'Novelas do Minho'. Análise genética*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- SONSINO, Ana Luísa (2015) — *'A Espada de Alexandre', de Camilo Castelo Branco: Polémica origem e invulgar gênese de um texto polémico e invulgar*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado.