

ROMANCE-FOLHETIM OU O MITO DA IDENTIDADE ENCOBERTA

"Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais."

Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*

O êxito estrondoso dos *Mystères de Paris*, publicados entre 1842 e 1843, e traduzido para português neste último ano, teve uma influência decisiva na literatura nacional da época. As características inerentes ao romance-folhetim terão um relevo especial em textos dos nossos melhores escritores e não é difícil encontrar estreitos pontos de contacto, quer ao nível da estrutura do romance, quer ao das personagens ou das cenas descritas. Jacinto do Prado Coelho (¹), entre outros, já assinalou algumas dessas semelhanças, no caso específico de Camilo.

Se no autor de *Amor de Perdição* aparecem, realmente, traços devedores do romance francês, outros textos há, onde as afinidades são muito mais visíveis. Refiro-me a *Mistérios de Lisboa* (título homónimo dos três volumes camilianos) de Alfredo Hogan. Uma comparação rápida e sistemática entre o romance de Eugène Sue e o de Hogan servirá para fazer sobressair, de um modo mais explícito, uma certa originalidade de Camilo, cuja preocupação principal, como veremos, consiste na busca preocupante da identidade que se dispersa numa multiplicidade contraproducente.

Os quatro volumes que compõem o romance de Alfredo Hogan, publicados de 1851 a 1852 (²), poderão ser considerados como uma quase adaptação do texto de Sue. Por vezes, é o próprio narrador quem chama a atenção do narratário para a semelhança das personagens: "o carácter dos portugueses em geral, não se casa com estes excessos, é franco, valente e leal, e algumas excepções, não chegam todavia a metade, ou antes á terça parte do carácter que descrevo do duque de Brunswick, e que o senhor Eugénio Sue, descreveo um pouco mais afeminado, no visconde de S. Remis (*sic*)."³

O tom didáctico-pedagógico, caro a Sue, que o leva a exprimir opiniões e dar conselhos sobre o regime das prisões e dos hospitais, encontra eco

em Hogan, quando, por exemplo, ele se insurge contra a falta de oportunidades dos criminosos: "E se houvesse uma obrigação imposta pela sociedade aos pais, de educarem seus filhos de uma maneira que lhe fosse conveniente, não lucrava muito mais?..."⁽⁴⁾

Para dar mais cor local à sua narrativa, o autor de **Mystères de Paris** usa o calão, pondo, em nota, o significado em francês corrente. Igual processo utiliza Alfredo Hogan, num paralelismo dificilmente desprezível.

Se da abordagem global dos dois romances passarmos à análise detalhada das personagens e dos acontecimentos, veremos os excessivos pontos de contacto:

1º — O interesse demonstrado por Sue na descrição da vida das prisões é partilhado por Hogan, na medida em que este não só descreve minuciosamente as cadeias, como se dá liberdade de opinar sobre possíveis melhoras;

2º — as referências a Alfama correspondem, inequivocamente, às que Sue faz à Cité, bairro miserável de Paris;

3º — Rigolette, a alegre e virtuosa rapariga dos **Mystères de Paris**, influencia a figura de Flor do Tejo, atracção de uma taberna, mas ainda e inexplicavelmente virgem;

4º — A mesma Flor do Tejo tem ainda um paralelo, pelo nome e pelo destino que o narrador lhe reserva, na francesa Fleur-de-Marie, cuja vergonha do passado a atormentará até à morte. Ambas são raparigas de alto nascimento, abandonadas em tenra idade e com uma infância infeliz e atormentada. As observações de uma e de outra prestam-se a confrontações mais do que ocasionais:

"— Mais cette infamie... je l'ai subie... ma mère, reprit douloureusement Fleur-de-Marie. Rien ne peut anéantir ces affreux souvenirs... Sans cesse ils me poursuivent, non plus comme autrefois au milieu des paisibles habitants d'une ferme, ou des femmes dégradées, mes compagnes de Saint Lazare... mais ils me poursuivront jusque dans ce palais... peuplé de l'élite de l'Allemagne... Ils me poursuivent enfin jusque dans les bras de mon père, jusque sur les marches de son trône."⁽⁵⁾

e

"— Diz bem! continuou ella: Engeitada que sou... serei sempre o ludíbrio do capricho de todos! Estou para sempre perdida neste vale de lágrimas e de miséria! E assim... não quero mais apartar-me de uma pessoa que sinceramente ama a pobre engeitada! Que digão muito embora amanhã, que eu fugi de casa da condessa do Lavre; que despresei o valimento da marquezia de S. Marcos... conste a minha vida de Chamariz de taberna,

ao som de agua das risadas nos salões d'essas senhoras, repetida pela boca de algum dos seus adoradores; porém eu é que não me atrevo mais a apresentar-me a seus olhos! Oh! Nunca!"⁽⁶⁾;

5º — Louise, acusada de infanticídio, encontra o seu duplo em Joaquina, presa pelo mesmo crime;

6º — Louise é drogada para que o seu violentador, o notário Jacques Ferrand, melhor atinja os seus intentos. Flor do Tejo sofre idêntica sorte, quando o Visconde Alberto a pretende possuir:

" — *La femme de charge, sa complice, avait mêlé dans le breuvage de Louise un soporifique, de l'opium, sans doute; les forces, la pensée de votre fille, ont été paralysées pendant quelques heures; en sortant de ce sommeil léthargique, elle était déshonorée!*..."⁽⁷⁾

"Em quanto *Frescata* dizia aquellas palavras, tinha tirado o frasquinho de vidro da algibeira, e deixava cair dentro da panella algumas pingas do opio que elle continha."⁽⁸⁾

A única diferença é que a Flor do Tejo é salva a tempo e não chega a ser violentada;

7º — A visão do hospital e o horror da dissecação anatómica dos cadáveres são absolutamente idênticos;

8º — Em cada uma das obras há um personagem cuja cegueira é provocada por outrem: o Maître d'École, como castigo pelos seus crimes e André, como parte de um plano para o arruinar. Os cegos são diferentes, sendo o primeiro culpado e o segundo inocente, todavia, o processo utilizado é o mesmo;

9º — Se em *Mystères de Paris*, Rodolphe reencontra a filha perdida, em *Mistérios de Lisboa* de Hogan, o cego André e a sua mulher, D. Ana, descobrem dois filhos julgados mortos: Flor do Tejo e João;

10º — Nestes reconhecimentos assume primordial importância o artifício da *voz do sangue*, artifício que é muito mais primário em Hogan do que em Sue;

11º — Rodolphe julgava Fleur-de-Marie (sua filha) morta, devido a uma falsa certidão de óbito. D. Ana e André acreditam na morte de seus filhos, Flor do Tejo e João, pelas mesmas razões;

12º — Crianças depravadas e determinadas à nascença para o mal:

Tortillard e Diogo.

Estas semelhanças evidentes testemunham da importância que teve a obra de Sue, importância que não se limita a Portugal. Para citarmos apenas um exemplo, basta referirmo-nos aos **Mistérios de Londres** de Reynolds, onde deparamos com descrições idênticas de bairros miseráveis, possuindo o mesmo ambiente de mistério e com o uso e abuso de nomes supostos. O processo narrativo de Reynolds é também frequentemente idêntico ao de Sue, o que demonstra, de uma forma inequívoca, a importância da sua recepção. O caso mais característico é o da narração de factos anteriores, que os personagens conhecem mas que o narratário ignora. Em várias passagens dos **Mystères de Paris**, dois personagens, em diálogo, relatam-se os fenómenos ocorridos, numa espécie de comentário ao que já passou. O volume de **Mistérios de Londres**, intitulado **Desventuras de Miss Ellen**, utiliza um método semelhante.

No dia 2 de Março de 1853 (um ano depois do romance de Hogan), começam a publicar-se no jornal o **Nacional**, **Mistérios de Lisboa** de Camilo Castelo Branco. Este livro teve um êxito imediato e foi logo editado em três volumes no ano de 1854, tendo-se-lhe seguido, em 1855, os dois volumes de **Livro Negro de Padre Dinis**, que continua o romance anterior.

De índole muito superior ao homónimo a que fizemos referência, o texto de Camilo não foge aos parâmetros do folhetinesco, sem, todavia, se deixar inteiramente seduzir por essa moda tão em voga nos meios literários de então. Se são evidentes certas relações entre o seu romance e o de Sue, tal como já notaram vários críticos, não podemos também desprezar a autonomia da escrita camiliana que faz desenganar toda a trama textual, com a sua acumulação de intrigas e “contínuas surpresas arripantes”, como diz Jacinto do Prado Coelho ⁽¹¹⁾, numa série de reconhecimentos que levantaram a problemática da identidade que fundamentalmente se desconhece. Muito mais do que em Eugène Sue, a crise de identidade ou a contínua existência do duplo, atormentam as personagens camilianas que passam por todos os horrores para descobrirem quem na realidade são, se é que a unicidade convém a existência tão marcadamente degradadas. O nosso estudo de **Mistérios de Lisboa** e **Livro Negro de Padre Dinis** tentará demonstrar a importância do “reconhecimento” e da sua ainda primária ligação com a *voz do sangue*. Para conseguirmos esse intento teremos primeiro de percorrer as principais características dos cinco volumes que constituem os dois romances, não esquecendo os seus dividendos à estética romântica, a Eugène Sue e a Ann Radcliff, entre outros. As nossas aproximações serão sempre exemplificadas e apontarão, na medida do possível, para o fim que temos em vista: o mito da identidade encoberta.

Se é evidente que o romance-folhetim, com todos os seus defeitos

e virtudes, influenciou Camilo, (ao ponto de surgirem pequenos pormenores cujas origens são demasiado claras ao leitor habitual deste tipo de textos: a enumeração de relíquias do passado no cap. XIII do 3º vol. de **Mistérios de Lisboa** (pp. 105-106) faz lembrar episódios idênticos dos **Mistérios do Povo** de Sue), é também evidente que ele o ultrapassa em algumas passagens, situando-se numa certa perspectiva crítica. Não iríamos talvez tão longe como José Édil de Lima Alves ⁽¹²⁾ que considera ter o autor parodiado o género em questão. O que nos parece mais correcto é o aproveitamento de alguns dos seus traços, dentro de uma tendência da época que seria difícil ignorar. As referências críticas à própria concepção de romance e a atestação de veracidade, a que aludiremos mais adiante, parecem, simultaneamente, mostrar e esconder o processo literário que executa criticando, sempre na mira e consciencializar os leitores — daí a possível interpretação parodística.

Como refere Jacinto do Prado Coelho, **Mistérios de Lisboa** é uma surpreendente interpretação de intrigas, enquanto em **Livro Negro de Padre Dinis**, a sequência diegética é muito mais simples, centrando-se todos os acontecimentos à roda da figura do Padre e da progressiva construção da sua personalidade.

Esta plurivocidade já tinha sido anotada por Schlegel, como típica da estrutura romanesca: "Assim como a novela tem de se mostrar nova e impressionante em todos os aspectos da sua substância e desenvolvimento, também o conto poético e o romance em particular têm de ser infinitamente bizarros. Pois não basta que um romance interesse à fantasia, mas deve também fascinar o espírito e estimular os sentimentos; e a essência do bizarro parece consistir precisamente em certas associações e confusões insólitas e arbitrarias no processo do pensamento, da composição poética e da acção." ⁽¹³⁾

A definição de Schlegel parece estar completamente de acordo com o tipo de texto de que nos ocupamos. Camilo, na "Advertência" de **Livro Negro de Padre Dinis** alude aos principais elementos de um romance e à sua riqueza diegética: "É preciso dar-vos um romance, uma biografia, uma história em capítulos; um enredo interessante de peripécias." ⁽¹⁴⁾

Concomitantemente, o autor de **Novelas do Minho** dá-se conta de que "os romances são uma enfiada de mentiras"⁽¹⁵⁾ e pretende iludir o leitor atestando uma veracidade, na realidade, inexistente: "Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado." ⁽¹⁶⁾

A afirmação de veracidade, tão importante para os românticos, leva autores com Stendhal a afirmar que "Um romance é um espelho transportado por uma estrada." ⁽¹⁷⁾

Ironizando constantemente entre o fascínio do verdadeiro e do real

e a consciência da ficção inevitável, Camilo tenta assumir uma *inocência* narrativa que não é mais do que um avatar da perversão romanesca. As diferentes focalizações ou os diferentes narradores são disso prova irrefutável.

É aceitando este duplo posicionamento que o autor tratará os seus heróis e os múltiplos lances em que eles se vêem envolvidos. Como afirma Paul van Tieghem, na sua já clássica obra sobre o Romantismo, o herói romântico “est amoureux avec frénésie, et son amour est funeste à celle qui en est l’objet. Il incarne les droits de l’amour contre les préjugés de la société. Souvent ironique et hautain, il défie les mœurs et les lois; il est parfois le bandit généreux, conscient et fier de sa singularité, le criminel sympathique.” (18) Padre Dinis, Alberto de Magalhães e outros poderiam ser apontados como exemplos perfeitos do herói romântico, oscilando entre “uma crueldade extrema e uma pureza de sentimentos absoluta.” (19) Estes pares dicotómicos que, por vezes, se encontram em personagens diversas e radicalmente opostas, e outras se concentram numa só personagem, facilitam a múltipla identidade e angustiosa busca do eu, daí decorrente. David T. Gies apresenta como consequência da coexistência de pares dicotómicos aparentemente irreconciliáveis, um desequilíbrio emocional e um desespero ontológico (20).

Em *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis* a não-disjunção interna encontra-se primordialmente na figura do padre que, desde o momento em que assume esta identidade (ele que fora Benoît de Montfort, Sabino Cabra e Sebastião de Melo, mas nunca tivera o *seu verdadeiro nome*) passa a gozar de uma omnisciência e de uma omnipresença invejáveis. É realmente surpreendente a pertinência da actuação da personagem, que está sempre presente, adivinhando as intenções e as hesitações dos seus comparsas. Ousaríamos até afirmar que ela preenche o verdadeiro papel de *deus ex machina*, só comparável, e em alguns pontos até excedendo, o de Rodolphe dos *Mystères de Paris*. Presente nos mais diversos ambientes, a sua figura impõe um certo terror sagrado, que se condensa na frase de Alberto de Magalhães, “ele sabe tudo” (21), e que representa toda a amplidão do seu papel nos momentos mais melindrosos da narrativa, tentando impedir o mal (aviso ao Conde de Sta Bárbara antes do casamento, mesada a Anacleta para que ela abandone a prostituição, salvação de Antónia, neutralização das pistolas de Elisa de Montfort para que ela não mate Alberto de Magalhães, ajuda constante a Pedro da Silva, etc) ou aparecendo nos lugares menos críveis como testemunha de algum facto importante — o encontro na costa de África com Azarias, que cava uma sepultura para Cecília, morta no naufrágio.

Todavia, este padre benfeitor nem sempre gozou dessa auréola de santidade, uma vez que, enquanto Benoît de Montfort, assassinou sua

esposa, Branca, por ciúmes injustificados. Conhecido este pormenor, a sua figura torna-se simultaneamente satânica e sublime, partilhando essa característica dos monges fatídicos, tão comuns na estética romântica. Ligada a esta personagem dúplice está, inevitavelmente a mulher-anjo (demónio). Mulher pura espiritualmente, mas cujo passado irá enfeitar o marido presente, transformando-a numa imagem demoníaca: Ângela ama, e tem um filho, antes do casamento com o conde de Santa Bárbara, factos que não o deixam ser feliz; Branca de Clermont amou Ernesto Lacroze antes de se unir a Benoît de Montfort, o que o leva a envenená-la.

As relações homem-mulher, ou antes o intrincado de problemas suscitados por essas relações, constituem o núcleo dos dois romances que nos propomos analisar.

O ponto de partida é, em geral, o casamento falhado ou frustrado. As seguintes afirmações de Schlegel poderiam ser facilmente atribuídas a Camilo: "Quase todos os casamentos são simples concubinatos, ligações ou experiências às avessas, ou antes tentativas provisórias e aproximações distantes de um casamento verdadeiro cuja real essência, julgado não de acordo com os paradoxos de um determinado sistema, mas sim com a leis espirituais e temporais, consiste na fusão de mais de uma pessoa numa só. (...) Mas quando o Estado força a perenidade até mesmo de tentativas malsucedidas de casamentos, impede a possibilidade de novos casamentos, que poderiam ser ajudados através de novas experiências, possivelmente melhor sucedidas" (22).

Dois casamentos fulcrais constituem o cerne de *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis*. No primeiro romance, como já referimos, a união de Ângela e do Conde de Santa Bárbara é inviabilizada, não por razões internas, mas por um facto do passado que impede o entendimento — os amores de Ângela por Pedro da Silva e o nascimento do filho do mesmo nome. Este casamento funciona como estrutura em abismo do que sucedera antes no tempo diegético e só depois no tempo do discurso — o consórcio de Benoît (Padre Dinis) com Branca, consórcio que, por sua vez, é também uma estrutura em abismo do primeiro. A recíproca implicação assume um aspecto catártico para Padre Dinis que tenta impedir o casamento de Ângela, tal como Armagnac tentara impedir o seu. A repetição de processos relativamente à mesma personagem, funcionando esta, ora de agente ora de vítima, surge também no caso de Anacleto que envenena o amante, D. Teotónio de Almeida, para o roubar, sendo, por sua vez, adormecida compulsivamente (por meio de um veneno fraco) por Azarias, seu novo amante, com o mesmo fim.

O ambiente anormal, excepcional, que se vive desde o início e que é sobretudo ocasionado por casamentos falhados, leva aos cenários de terror, e de fatalidade e mistério que este proporciona.

O terror é um sentimento perene nas personagens: "Não sei o que tinha a vista de tal homem, que me incutia terror!" (23); "Quando o padre, inclinado sobre o cofre das cinzas de Silvina, invocava sua mãe, o dominicano ergueu-se como de um pulo, recuou com o pasmo e o terror nas imóveis pupilas (...)" (24). Intimamente relacionado com o terror está o gosto em desenterrar cadáveres que, como refere Maria Leonor Machado de Sousa (25), é um dos principais *leit-motiv*, do romance gótico: Frei Baltasar desenterra os ossos de Silvina sua amante e mãe de padre Dinis, para conservar como relíquia até à morte e Padre Dinis desenterra os ossos dos pais para que sejam sepultados consigo.

O terror acarreta a fatalidade ou é produzido por ela. É por fatalidade e não por maldade premeditada que há parricidas e uxoricidas, como é para esconder uma vergonha social que o marquês de Montezelos (pai de Ângela) manda matar o neto, infanticídio que Padre Dinis, no papel de Sabino Cabra, impede.

O parricida é um personagem secundário, que aparece quase no fim de **Livro Negro de Padre Dinis**: Teodorico de Montezuma matara o pai, visconde do Viso, marido legítimo de Silvina, a mãe adúltera de padre Dinis. Esta aparente coincidência proporciona o aparecimento de uma espécie de reflexo de Sebastião de Melo, uxoricida, reflexo que, ao morrer, o personagem tem uma função catártica para o assassino de Branca. Morrendo em effigie, Padre Dinis, recusa a aniquilação, revivendo num papel que se situa no limiar do divino e do demoníaco.

O crime de Benoît (Sebastião, padre Dinis) é, porém o mais importante e o que tem mais reminiscências intertextuais, principalmente do romance de Ann Radcliff, **The Mysteries of Udolpho**. Branca morre envenenada: "Principiava a desfigurar-se. O escarlate desaparecera. Seguiu-se um verniz cor de barro: os músculos bucinadores retraíram-se, deixando sobressair os ossos da face apenas cobertos duma sombra verde-negra à feição do disco duma úlcera." (26) No romance inglês, a Marquesa (tia de Emily) é envenenada pela amante do marido: "When the Doctor came", resumed Dorothée, 'alas! he came too late; he appeared greatly shocked to see her, for soon after her death a frightful blackness spread all over her face'. (27)

Curiosamente, os quartos de ambas as personagens ficam intactos e são alvo da crença em forças sobrenaturais.

Quanto mais horrendo o crime, mais a expiação se torna necessária e mais o criminoso é confundido com um santo: Benoît, transformado em padre Dinis, benfeitor dos infelizes, o bandido Come-Facas transformando em Alberto de Magalhães, a prostituta e assassina Anacleta em santa, à custa de privações e sacrifícios, Azarias e Elisa de Montfort (filha de Benoît e Branca) em enfermeiros de hospitais públicos. Prisioneiros de si próprios, estes personagens prefiguram o tema da detenção, tipicamente romântico:

“L’homme est en prison, ou plutôt il est prison dans la mesure où l’esprit pur, déchu, s’est figé en *matière*, la matérialité devient caveau. L’âme, descendue du firmament, devient homme-prison, bête-bagne, arbre-cachot, pierre-enfer.”⁽²⁸⁾

O tópico da redenção, presente igualmente nos romances de Sue e Radcliff, dá, entre outros elementos, origem ao mistério essencial que preside a toda a diegese e que vai desde a simples adjectivação (“misteriosa senhora”⁽²⁹⁾), “... basta que eu seja o misterioso...”⁽³⁰⁾ até à afirmação do *segredo* como condição necessária ao mistério da identidade que teima em não se desvendar.

Sob o signo do duplo, o herói camiliano tem nestes dois romances, grande dificuldade em dizer eu e em ligar esse *eu* a um nome que seja um significante a preencher de significados. A célebre fórmula de Barthes afirmando que “Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s’y fixer, il naît un personnage.”⁽³¹⁾, tem aqui um valor relativo, uma vez que o nome, elemento geralmente estável, é, neste caso, de uma mutabilidade inquietante. Se em *The Mysteries of Udolpho* ou em *Mystères de Paris*, para só citarmos os dois romances que tomámos como modelo, há um outro encobrimento de identidade, nos textos de Camilo esse processo é quase obrigatório:

- João, Pedro da Silva e Álvaro de Oliveira;
- Sebastião, Benoît de Montfort, Sebastião de Melo, Sabino Cabra e Padre Dinis;
- Come-Facas, Leonardo Saavedra, Tobias Navarro e Alberto de Magalhães;
- D. Álvaro de Albuquerque e frei Baltasar da Encarnação;
- Lélia e Peppa Marcela;
- Laura e Luísa
- Elisa de Montfort e Irmã Virgínia;
- Ernesto Lacroze e Cavaleiro d’Auvergne.

A lista que acabámos de anunciar justifica claramente estas palavras de Alberto Magalhães: “— Quem eu sou? pergunte-o à sociedade, e adopte a explicação que mais lhe convenha. Se me obriga a responder por mim, digo-lhe que sou um misto de virtudes e de crimes. Quem é padre Dinis? Não sei, e daria milhões a quem mo dissesse.”⁽³²⁾

A repulsa em revelar a identidade torna-se um dos tópicos fundamentais dos dois romances, ao ponto de Padre Dinis exortar o narratário, através de uma advertência a Pedro da Silva, a não se preocupar com a nomeação: “faça de conta que ouve uma lenda fantástica, em que o nome do herói é a palavra menos curiosa do enredo.”⁽³³⁾ É por esta razão que o discípulo do padre afirma “que não me era uma das primeiras necessidades da vida saber de quem era filho.”⁽³⁴⁾, ou que o misterioso Sebastião de

Melo, ao responder à perguntas de Elisa (sua filha) sobre a sua identidade, exclama “— Quem sou!... Duquesa, essa pergunta é-me feita há mais de cinquenta anos, tenho-me consultado para responder a ela, e nunca respondi ao meu próprio desejo de saber quem sou...” (36). Perante esta ignorância assumida e cultivada, não admira que o mesmo personagem possa responder pelo seu perpétuo anonimato: “Qual de vós poderá dizer o meu nome? Ninguém...” (36).

O clima de incerteza que rodeia a identidade das principais personagens é prefigurado a nível do discurso, pela grande recorrência do verbo *parecer* que facilita a afirmação de um desconhecimento parcial, ou a consciência de uma percepção redutora, mas crítica: “Ora este padre parecia um homem muito virtuoso” (37); “A sensível mulher chorava com qualquer cousa, e mais não conhecia ainda o mundo... ou parecia não conhecê-lo” (38); “—este menino parece-me que é muito triste!...” (39); “quem ali estava era ela sozinha. Parecia-me uma figura das minhas visões da febre.” (40); “A sua linguagem era sempre retraída e indecisa: parece que tremia de pronunciar a palavra mãe” (41); “Padre Dinis tinha a face inundada de lágrimas, que pareciam paralisar-lhe o dom da palavra.”(42); etc.

A diferença assumida entre o *ser* e o *parecer*, decorrente da tensão existente nos dois romances, marca a hesitação de todos os personagens na busca da sua identidade e facilita os múltiplos reconhecimentos que encontramos em ambos os textos.

Por vezes, o reconhecimento dá-se *in absentia*, como é o caso do encontro entre Laura e Benoît, não reconhecendo ela no homem que lhe está diante, a criança que criara até aos dois anos. Ao saber, pelo pai, da verdadeira identidade de Benoît de Montfort, Laura (Luísa) desmaia. A ausência do objecto reconhecido proporcionará uma série de mal-entendidos, necessários à definição dos caracteres de Benoît e do visconde de Armagnac.

Este fenómeno do “reconhecimento” remonta a Aristóteles que o define como “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inamizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.” (43)

O filósofo grego prevê vários tipos de “reconhecimento”, que Camilo explora nestes dois romances, dum modo muito mais obsessivo do que Ann Radcliff, em *The Mysteries of Udolpho*, ou Eugène Sue, nos *Mystères de Paris*.

Das possíveis formas de “reconhecimento” há umas mais patéticas do que outras, consoante o grau de dramaticidade envolvido no diálogo por parte de ambas as personagens. Os mais simples, porque os menos trabalhados, são os que se dão apenas unilateralmente, isto é, um dos personagens conhece as verdadeiras identidades e revela-as no momento

oportuno. É o caso de Ângela, condessa de Santa Bárbara, que resolve descobrir-se perante o filho: "Curvaram-se-me os joelhos; e, neste lance de adoração extática, ouvi uma palavra... Meu... e, quando instintivamente colava os lábios na mão daquela mulher, a frase saiu completa dos lábios dela... 'Meu filho! 'Não me peçam explicação do que então senti.'" (44) O narrador usa processos semelhantes quando põe na boca do moribundo Álvaro de Faria o segredo do nascimento de Eugénia, quando Padre Dinis se dá a conhecer ao visconde de Armagnac, quando, ao morrer, se revela pai de Elisa ou quando Laura descobre a Sebastião de Melo os primeiros anos da sua infância.

Simple é também a fórmula que prevê a interposição de uma terceira pessoa que desfaz o equívoco gerado pelo desconhecimento: um elegante da plateia de S. Carlos desvenda o segredo do passado de Alberto de Magalhães, ao apontá-lo como Tobias Navarro; dois marechais do exército de Napoleão, de visita a Benoît, destroem a figura de d'Auvergne ao nomeá-lo como Ernesto Lacroze.

Mais complicado é o "reconhecimento" que se efectua "pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista" (45). É a este artifício que recorre o narrador ao relatar o encontro entre o moribundo Conde de Santa Bárbara e Padre Dinis, que ele reconhece como Sebastião de Melo: "— O senhor, é Sebastião de Melo... Agora sim... Esses olhos brilham como os dele... a sua voz era esta que estou ouvindo... era assim este corpo... Quantos anos tem?... Deve ter cinquenta e tantos... justamente o mesmo... Diga-me quem é... é Sebastião de Melo, não é verdade?..." (46)

O tipo mais dramático é talvez o do "reconhecimento" progressivo, que se vai efectuando através do diálogo de dois personagens que passam de uma ignorância total para uma compreensão que ultrapassa o simples desvendar da identidade.

São vários os lances desta natureza, sobretudo nos **Mistérios de Lisboa**: encontro de Padre Dinis e Come-Facas (Alberto de Magalhães), diálogo entre Padre Dinis e Frei Baltasar (seu pai), encontro de Padre Dinis e Anacleto, em Viduedo, e descoberta do verdadeiro nome de Álvaro de Oliveira (Pedro da Silva) através da sua conversa com Emília de Mascarenhas e o marido.

Em todas estas passagens há pequenos sinais, internos ou externos, que fazem cair a máscara. De todos os exemplos citados, o mais surpreendente é o da revelação da real e verdadeira identidade de Padre Dinis, não só porque ele é o personagem fulcral de toda a história, mas também porque os dois intervenientes desconheciam por completo os laços existentes entre eles. Frei Baltasar, sentindo-se morrer, quer partilhar o seu mistério com alguém e escolhe Padre Dinis para confidente. O desenrolar

da sua narrativa começa a provocar no interlocutor reminiscências da própria vida, até que o desvendar da legenda de um punhal (legenda que deveria servir como identificação: "Pergunta-lhe que legenda se lê na lâmina do punhal que lá está no cofre") (47) consolida o "reconhecimento".

Este parentesco já tinha todavia sido indicado através do primário artifício da *voz do sangue*, artifício que em romances posteriores, Camilo irá contrariar (cf. **Mistérios de Fafe**).

"Padre Dinis, simpatizando cada vez mais com aquele carácter especialíssimo no mosteiro, sentia-se impelido para aquele homem, com toda a efusão da fraqueza que, em poucos minutos, ata em vínculo apertado duas índoles semelhantes. Liga maravilhosa! O padre aborreceu sempre o frade!..." (48)

Mais claras ainda são duas passagens referentes aos sentimentos de Pedro da Silva por sua mãe, recentemente descoberta: "O coração dizia-me que era minha mãe" (49) e "Senti que era filho daquela mulher, porque mo dizia a voz profética da alma." (50)

Elos de uma cadeia infundável, as personagens de **Mistérios de Lisboa** e **Livro Negro de Padre Dinis** procuram obsessivamente a sua identidade perdida, jogando-se numa série de peripécias que ajudam a desvendar o ego na eterna dialéctica com o seu duplo. De estrutura especular, constantemente pervertida e recuperada, os romances desvendam todos os mistérios que tão ciosamente guardavam. Se logo na primeira linha do 1º vol. de **Mistérios de Lisboa** se pode ler, "Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era" (51), na última do 2º vol. de **Livro Negro de Padre Dinis** se afirma a duplicidade do jogo narrativo, ironicamente expressa: "A expiação dar-lhe (*Padre Dinis*) - á um altar, a lei ter-lhe-ia dado um cadafalso" (52).

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

NOTAS

(1) Jacinto do Prado Coelho — **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. Temas Portugueses, 1982 e 1983.

(2) Lisboa, Tipografia do Editor Luiz Correia da Cunha.

(3) *Idem*, tomo III, p. 160.

(4) *Idem*, tomo I, p. 148.

(5) Eugène Sue — **Les Mystères de Paris**, Paris, Robert Lafont, 1989, p. 1282.

(6) Alfredo Hogan — *idem*, tomo III, p. 95.

(7) Eugène Sue — *idem*, p. 507.

(8) Alfredo Hogan — *idem*, tomo III, p. 201.

(9) Cf. o 1º vol., **Os Irmãos da Ressurreição**, in **Dramas de Londres**, 6 vols., (1846-1850), trad. portuguesa, Lisboa, Typographia de G. A. Gutierrez da Silva, Bibliotheca Romântica Luso-Brasileira, 1869.

(10) *Idem*, 1871.

(11) Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, 1º vol., p. 289.

(12) José Édil de Lima Alves — **A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas**, Lisboa, Bibl. Breve, Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

(13) Friedrich Schlegel — "Fragmentos do Athenaeum", in **Teorias Poéticas do Romantismo**, trad., sel., e notas de Luiza Lobo, Porto Alegre, Mercado Aberto, Série Novas Perspectivas, 1987, p. 71.

(14) Camilo Castelo Branco — **Livro Negro de Padre Dinis**, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Lda, 11ª ed., 1º vol., 1971, p. 9.

(15) Camilo Castelo Branco — **Mistérios de Lisboa**, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 10ª ed., 1º vol., 1969, p. 32.

(16) *Idem*, *ib.*

(17) Stendhal — "Sobre a Literatura e o Estilo", in Luiza Lobo, *op. cit.*, p. 146.

(18) Paul van Tieghem — **Le Romantisme dans la Littérature Européenne**, Paris, Albin Michel, 1969, p. 253.

(19) Alexandre Cabral, "Nota Preliminar", in **Livro Negro de Padre Dinis**, 1º vol., pp. XVII-XVIII.

(20) Cf., "Las imágenes que aparecen alrededor del tema del Rechazo son numerosas, y se ven más claramente en las numerosas comparaciones dialécticas que forman el eje central del vocabulario romántico: vida/muerte, amor/odio/, luz/oscuridad, angel/diablo, Dios/Satanás, cielo/infierno, Salvación/condenación, etcétera. La continua vacilación entre estos elementos resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico. Su propia existencia gira al principio alrededor del primer elemento de la pareja dialéctica — vida, amor, luz, ángel, Dios, cielo, salvación.", David T. Gies — "Imágenes y la Imaginación Románticas", in *El Romanticismo*, Edición de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, p. 147.

(21) Camilo Castelo Branco — **Mistérios de Lisboa**, 2º vol., p. 167.

(22) Friedrich Schlegel — *op. cit.*, p. 52.

(23) **Mistérios de Lisboa**, 1º vol., p. 71.

(24) *Idem*, 2º vol., p. 37.

(25) Maria Leonor Machado de Sousa — **A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)**, Lisboa, Novaera, 1978, pp. 270-281.

(26) **Livro Negro de Padre Dinis**, 2º vol., p. 119.

(27) Ann Radcliff — **The Mysteries of Udolpho**, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1970, p. 528.

(28) Victor Brombert — **La Prison Romantique — Essai sur l'Imaginaire**, Paris, Libr. José Corti, 1975, p. 113.

(29) **Mistérios de Lisboa**, 1º vol., pp. 56-57.

(30) *Idem*, 2º vol., p. 288.

(31) Roland Barthes — **S/Z**, Paris, Seuil, 1970, p. 74.

(32) **Mistérios de Lisboa**, 3º vol., p. 199.

(33) *Idem*, 1º vol., p. 127.

(34) *Idem*, p. 44.

(35) *Idem*, 3^o vol., p. 58.

(36) *Idem*, p. 307.

(37) *Idem*, 1^o vol., p. 43.

(38) *Idem*, p. 45.

(39) *Idem*, p. 48.

(40) *Idem*, p. 55.

(41) *Idem*, p. 67.

(42) *Idem*, p. 101.

(43) Aristóteles — *Poética*, trad., pref., intr., comentário e apêndice de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Estudos Gerais — Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1986, p. 118.

(44) *Mistérios de Lisboa*, 1^o vol., p. 62.

(45) Aristóteles — *op. cit.*, p. 126.

(46) *Mistérios de Lisboa*, 1^o vol., p. 235.

(47) *Livro Negro de Padre Dinis*, 1^o vol., p. 14.

(48) *Mistérios de Lisboa*, 2^o vol., p. 17.

(49) *Idem*, 1^o vol., p. 63.

(50) *Idem*, p. 68.

(51) *Idem*, p. 43.

(52) *Livro Negro de padre Dinis*, 2^o vol., p. 219.