

Fernando Campos: o prestidigitador incorrigível

Fernando Campos: incorrigible prestidigitator

Maria de Fátima Marinho

Universidade do Porto

Faculdade de Letras

fmarinho@letras.up.pt

Data de receção do artigo: 16-02-2021

Data de aceitação do artigo: 16-05-2021

Resumo

A obra de Fernando Campos divide-se em dois grandes blocos. Fazendo jus ao pendor memorialista, seja ele público ou privado, o autor escreve vários romances onde emerge a história da família (a sua), direta ou simbolicamente. Nas obras de cariz histórico, convocam-se personalidades do passado, que têm uma história pública, mais ou menos conhecida. A narração oscila entre a primeira e a terceira pessoas e a opção do narrador tem consequências no tipo de focalização e na assunção da falsidade ou veracidade do narrado. A focalização, frequentemente, interna, porque decorrente de narradores em primeira pessoa que não têm um conhecimento omnisciente, propicia também a relativização da visão histórica e a percepção da inexistência de uma verdade absoluta.

Palavras-chave: história – memória – romance de família – narração em 1ª pessoa.

Abstract

Fernando Campos' work is divided into two large blocks. Living up to the memorialist tendency, be it public or private, the author writes several novels where the family history emerges, directly or symbolically. In historical works, he writes about personalities from the past who have a known public history. The narration oscillates between the first and the third person and the option of the narrator has consequences on the type of focus and on the assumption of the falsity

or of the truth. The focus, often internal, because it comes from first-person narrators who do not have omniscient knowledge, allows the relativization of the historical view and the perception of the inexistence of an absolute truth.

Keywords: history – memory – family novel – first person narrative.

O título deste pequeno ensaio espelha a técnica narrativa de Fernando Campos e pretende significar os artifícios de que o autor se serve para construir universos, que oscilam entre a memória da família e a do passado nacional, concentrando-se em personagens que, regra geral, são detentoras de segredos, mistérios, que o narrador vai desvendado, lenta mas seguramente.

Apesar de ter começado tarde a sua carreira literária (tinha 62 anos quando publicou *A Casa do Pó*, em 1988), já em 1956, trinta e dois anos antes da sua estreia literária, escreveu *O Homem da Máquina de Escrever*, que, todavia, só foi publicado em 1987. Neste pequeno texto, que quase poderíamos considerar uma espécie de arte poética, o narrador, originalmente em terceira pessoa, cede de imediato a palavra ao protagonista, ao anunciar “em voz alta, às paredes” (Campos 1997:14), que pretende escrever um conto. A alternância entre as duas pessoas narrativas que se verifica de uns capítulos para outros (o capítulo II é em 3ª pessoa e o III regressa à 1ª) indicia a instabilidade da escrita, ou antes, as hesitações e incertezas que refletem o fazer narrativo. Logo nas primeiras páginas, o narrador partilha com o leitor a angústia da decisão do título e do assunto, prefigurando o trabalho de escrita e os processos que utilizará em todos os seus romances:

Um tema romântico é que era! Não como o amor para assunto eterno dos escritores. Passam-lhe títulos na retina, afloram-lhes aos lábios, títulos desastrados, de fotonovela (...) “O beijo roubado”. Cáspite! Exclamou tão entusiasmado que até empregou uma interjeição que já ninguém usa. “O beijo roubado” é que está bem!... (Campos 1997: 15).

Esta luta imaginária no interior do sujeito terá muito mais força se o artifício incluir um narratário (mesmo mudo e inoperante), mas que criará a ilusão de dinamismo operacional: “Era precisamente isso que eu ia contar e, se têm pressa em satisfazer essa curiosidade doentia, é favor não me interromperem e...” (Campos 1997: 18). Este dinamismo

é também corroborado pela alusão à unidade de ação, fundamental para estabelecer a coerência interna: “É notório que se cairia numa falta gravíssima de unidade e se incorreria numa lamentável deslealdade para com o leitor se se introduzisse num determinado assunto fatores que dissessem respeito a outro”. (Campos 1997: 25).

Assentes os princípios de uma poética que se manterá inalterável (mesmo se, aparentemente, pode parecer distorcida ou modificada), deveremos ainda fazer referência à importância da caricatura (de comportamentos e atitudes). A caricatura de um diálogo convencional (Campos 1997: 21) ou de um policial, gênero que está subjacente à intriga, remete para a existência inevitável de um discurso escondido, pressentido, que mascara a existência de um outro, que se insinuará nos interstícios de narração, personagens e enredos. E a técnica narrativa repete-se de uma obra para outra, embora com ligeiras diferenças, e os narradores assemelham-se a prestidigitadores que se espelham em algumas das personagens.

De um ponto de vista metodológico, poderemos dividir a obra de Fernando Campos em dois grandes grupos: o romance de família (ou aparentado) e o romance histórico.

O romance de família assenta, em grande parte, na capacidade de memória e da relação do sujeito com o seu universo privado. Robert Smadja, numa obra intitulada, *Famille et Littérature*, define o que entende por romance de família, pondo a tónica na história das várias gerações, nos seus conflitos e valores (Smadja 2005: 54). Porque a história da família é sempre também a da memória, individual ou coletiva (Smadja 2005: 53), seja ela dos membros que lhe pertencem ou dos que a ela estão ligados, por laços mais ou menos próximos, a atualização dos relatos familiares nem sempre deve ser aceite sem restrições. A focalização, forçosamente, lacunar e parcial, deforma e mascara os acontecimentos e as interpretações que, porventura, deles se façam.

Fazendo jus ao pendor memorialista, isto é, à tendência para recordar o passado, seja ele público ou privado, Fernando Campos escreve vários romances onde emerge a história da família (a sua), direta ou simbolicamente. Falamos de obras como *Psiché* (1987), *O Pesadelo de deEus* (1990), *A Loja das Duas Esquinas* (2009) ou *Ravengar* (2012); o romance *...que o meu pé prende...* (2001), embora não possa tão facilmente ser catalogado nessa designação, representa, de forma simbólica e velada, a procura da verdade (política, social, económica),

que percebemos ser a do sujeito. Servindo-se de uma lengalenga infantil, cujo último verso é reproduzido no título, o narrador vai desvendando a repressão política, a estratificação social, a história dos homens, a demanda da cura, da verdade: “Com a prisão da filarmônica, toda a nação, todo o mundo ficarão prisioneiros, amordaçados, impedidos de exprimir as suas diferentes opiniões, sentimentos e crenças, as suas harmonias e desarmonias, as distonias, as desafinações e fíffias, compasso e descompasso, solos e coros”. (Campos 2001: 55).

Em muitas destas obras, assistimos, embora de passagem e sem grande desenvolvimento, a acontecimentos como a guerra civil de Espanha, mesmo se através de uma memória indireta e falsamente indiferente:

Com o avançar dos anos, também havia a memória dos novos. Da guerra de Espanha ecos me chegavam de retalhos das vozes dos adultos, captados na intermitência do meu alheamento do seu mundo e dos seus problemas, nas conversas à mesa, nos noticiários da rádio, num título de jornal olhado de relance, num documentário de cinema a que se assistia menos atento na expectativa da fita de aventuras que a seguir se projetaria, nas fotografias de horrores patenteadas nas revistas...Uma certa indiferença ou inconsciência perante o que se estava a passar, devido à idade, à ignorância em que o meio nos mantinha aos da minha geração... (Campos 1987: 257).

A importância da memória, da interrogação de testemunhas dos acontecimentos, funciona como um motor de procura do passado, dos factos que a passagem dos anos apaga, mas que possuem, inevitavelmente, características comuns: “A história dos homens é história de guerras, de nascença e ruína de impérios, da ambição de poder e de riqueza” (Campos 2001: 87), de destruição e morte. Por isso são tão importantes os nove dias de calendário que desaparecem em *A Loja das Duas Esquinas*, que correspondem ao sonho do narrador e que seriam perigosos e corrosivos.

O diário de Raquel, em *Psiché*, será um elemento fundamental para a compreensão da intriga, incluindo a sua súbita interrupção. Um papel idêntico terão as fotografias, que até chegam a ser comparadas ao diário:

Conforme a posição. O ângulo, a distância a que nos colocarmos, o prisma por que espreitamos, a fotografia tanto pode ser documento do passado como do futuro. Podemos tomá-la como ponto de referência para andarmos para trás, recuarmos no tempo, como quem folheia ao invés as páginas de um diário... (Campos 1987: 40).

A maior parte destes romances é, assim, narrada em primeira pessoa e não é difícil encontrar afirmações que nos previnem do instável equilíbrio entre a verdade e a ficção, instaurado por uma técnica narrativa que se vale das limitações e artifícios de uma focalização interna, nem sempre pura, como a citação acima no-lo demonstra. Por vezes, o narrador, começando em primeira pessoa, assume explicitamente a narração heterodiegética a fim de, fingidamente, afirmar uma objetividade que se trairá no discurso que perante o leitor se vai desdobrando: “Farei o meu relato em terceira pessoa, como se eu fosse outro que não eu, o que se verá ter sucedido.” (Campos 2009: 32). Ele chega mesmo a afirmar que “tenta (..) criar sem memória...no vazio absoluto...” (Campos 1990: 15).

Será, no entanto, sem pejo que uma personagem de *Psiché*, nascida a 29 de fevereiro, afirma: “Eu não existo. Não sou ninguém. Sou as minhas personagens.” (Campos 1987: 64).

A técnica narrativa pode ainda traduzir-se de outras formas, assumindo inesperados artifícios. Em *Ravengar* (2012), por exemplo, ao assistir a um filme, uma das personagens (as personagens, frequentemente, migram de uma obra para outra, instaurando a verosimilhança e reiterando os laços familiares), Fernanda (futura mãe do narrador/autor) segreda ao ouvido da irmã, Raquel, a funcionalidade do que se está a passar na tela:

Ravengar segreda ao ouvido de Jessie os seus planos...
 - *Este segredar – diz Fernanda – tem três funções...*
 - *Quais?*
 - *...manter o leitor / espetador em expectativa e suspeição---*
 - *e criar a chamada ironia dramática, em que toda a gente sabe ou desconfia do que uma ou mais personagens desconhecem...*
 - *...e evitar que a mulher do pescador ouça, pois ela entra a informá-los de que têm ceia e camas prontas...* (Campos 2012: 101).

Outra técnica narrativa *sui generis* é a presente em *...que o meu pé prende...* (2001), como já referimos, em que cada capítulo prefigura a atualização de um dos versos da lengalenga, desenvolvendo-o. À

medida que a canção se vai aproximando do final, o narrador pensa estar mais perto de atingir o objetivo, embora a decepção se instaure e a cura (da mulher, da sociedade?) se revele impossível.

O reconhecimento das potencialidades do condicional é visível no fazer narrativo e é explicitada em frases como: “Nunca como neste momento senti a subtileza desta estrutura do verbo que é o condicional...o futuro que já passou.” (Campos 1987: 41).

Em *A Loja das Duas Esquinas* (2009), a alternância de verso e prosa (fragmentos de *Édipo*, de Sófocles, e o texto do narrador) imprime ao relato do sonho do acadêmico características peculiares, que condicionam, como veremos, a estrutura da obra.

Esta técnica, por vezes, insólita ou inesperada, insiste na tónica dos atores, fantoches, personagens, que espelham os seres que circulam num universo hostil, que se representa em abismo (Dällenbach 1977) em muitos dos seus atos. O avô do narrador, Silva Lisboa, comediante, representa o arquétipo de todas as outras máscaras que circulam nos milhares de páginas dos seus romances. Em *Psiché* (1987), o objeto do mesmo nome funciona também como uma máscara, até um *fétiche*, que representa, simboliza, o meio e os anseios das personagens. Raquel insiste sempre na presença do *psiché* como um objeto fulcral para a estabilidade da sua identidade (“Diante do psiché, Raquel sentiu uma grande paz invadi-la.”, Campos 1987: 245). A confusão que, voluntariamente, se estabelece entre a peça de mobiliário e a *psique* (“No espelho do psiché vem pousar uma borboleta. *Ψυχή*, psique, respiro, hálito, palpitação, sopro de vida, latejo que anima apetites e solicitações do corpo...”, Campos 1987: 279) corrobora a existência de forças subterrâneas que condicionam as personagens e se atualizarão de forma mais sistemática nos fantoches e nas representações cénicas. Em *Pesadelo de dEus* (1990), os fantoches criados pelo narrador ganham vida, ao ponto de o narrador poder dizer: “Gostaria de pensar que Andra...sou eu.” (Campo 1990: 96) e de os bonecos entrarem em diálogo: ““Quero saber para que me criaste?”, o meu boneco a falar...” (Campos 1990: 107). É o próprio narrador quem afirma, “Não gosto da realidade.” (Campos 2009: 98) e quem diz que é “De mau agoiro misturar o tempo do palco com o tempo da vida.” (Campos 2009: 23).

Neste mundo de fantoches e de títeres, a máscara instala-se (“nunca lava da cara a tinta da máscara.”, Campos 2009: 72) e estas personagens de segundo plano (“Nós não pedimos para nos criares.”, Campo 2009: 109) assumem um estatuto semelhante ao do narrador e

demais personagens e significam o que estes não podem ou não querem protagonizar. Os palhaços, as máscaras de *...que o meu pé prende...* terão um estatuto análogo.

É um pouco também o que está indiciado em *Ravengar*, quando se estabelece uma confusão entre personagem e pessoa e se compreende que uma e outra poderão tornar-se indefinidas: “Não sou personagem. Sou uma pessoa.” (Campos 2012: 19), exclama uma das personagens do filme a que Fernanda e Raquel assistem.

A intromissão da tragédia *Édipo* em *A Loja das Duas Esquinas*, onde as personagens da peça de Sófocles são bonecos da loja, que a empregada veste a preceito, e a confusão que se instaura entre os funcionários da loja, o proprietário e os bonecos que protagonizam o sonho do narrador, cria uma verdadeira estrutura em abismo, à semelhança do que faz Shakespeare em *Hamlet* (representado pela primeira vez em 1609).

Recordemos o artifício perpetrado por Hamlet para desmascarar a mãe e o tio culpados pela morte do marido e irmão, respetivamente. Hamlet prepara uma representação teatral, onde os atores reduplicarão o que ele sabe (porque o fantasma do Pai Iho revelou) ter-se passado: a trama entre a mãe e o tio, conducente à morte do Rei (marido e irmão). Perante a representação do que se passou, a rainha e o cunhado denunciam-se e Hamlet toma conta do trono que é seu por direito.

A trama deste romance de Fernando Campos, tal como Shakespeare faz em *Hamlet*, especula em abismo a peça de Sófocles, ou antes, faz confundir o passado com o presente, reduplicando o enredo e usando ingredientes típicos do seu fazer narrativo.

A técnica inclui, frequentemente, a existência de segredos, que só se desvendam no fim do romance, mas que concorrem para adensar um certo mistério que aguça o espírito do leitor e torna o relato mais apetecível. Segredos e mistérios há em *Psiché* (a filha ilegítima de Silva Lisboa e a sua própria ascendência paterna), em *A Loja das Duas Esquinas*, usando a *anagnórisis* (a interligação da tragédia com as personagens da atualidade do discurso, o cego e sua filha) e em *Ravengar*, jogando com a identidade desconhecida da personagem homónima e seu desvendar progressivo na tela.

Este processo será recorrente nas obras de Fernando Campos de matriz histórica, como oportunamente teremos ocasião de analisar.

Antes de passarmos, porém, a esse estudo, gostaria ainda de referir a intertextualidade presente naqueles romances, mas que já se

encontra em algumas destas obras: paráfrase e/ou alusão a textos facilmente identificáveis. Vejamos alguns exemplos:

Lá vai o <i>Hosana</i> que tem muito que contar, corrida mais de semana, ia na volta do mar. (Campos 2012: 39)	Lá vem a nau Catrineta / Que tem muito que contar! (...) Passava mais de ano e dia que iam na volta do mar (Garrett 1966: 963)
Entrava a formosíssima princesa nos principescos paços sublimados (Campos 2001: 88)	Entrava a fermosíssima Maria / Polos paternais paços sublimados (Camões (1953) III, 102 - 81)
(...) nem uma agulha bulia (Campos 2001: 96)	(...) nem uma agulha bulia (“Balada da Neve”, Gil: 1923: 51 [1909])
Deseja encontrar a dona do sapatinho perdido (Campos 2001: 151)	Conto “A Gata Borradeira” dos Irmãos Grimm (2001: 134-140)
- Mäenhe, mäenhe! – diz uma menina. – A princesa vai nua (Campos 2001: 90)	<i>O Rei vai Nu</i> , de Hans Christian Andresen
Chovesse-lhe sangue o ar, nascessem-lhe monstros, não conhecesse a mãe ao próprio filho, desse o mundo sinais de se acabar! (Campos 2009: 61)	(...) mostre o mundo sinais de se acabar; / naçam-lhe monstros, sangue chova o ar, / a mãe ao próprio filho não conheça (...), (Camões 1980: 156)
Olha aqui um romance que, à época da primeira edição, fazia chorar os leitores e, passados anos e mudadas as sensibilidades, é de morrer a rir! O próprio autor o reconheceu no prefácio da quinta edição... (Campos 2009: 37)	O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vingam-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas.” (Prefácio à 5ª edição de <i>Amor de Perdição</i> . Castelo Branco s/d: 14).

A técnica que acima demonstrámos propicia a interligação entre passado (a memória coletiva) e presente, legitimando a prestidigitação que o leitor leva a cabo nos seus oito romances, que poderemos considerar históricos, mesmo se, como sabemos, o autor brinca com a História e a molda a seu bel-prazer. Falamos de *A Casa do Pó* (1986), *A Esmeralda Partida* (1995), *A Sala das Perguntas* (1998), *A Ponte dos Suspiros* (2000), *O Prisioneiro da Torre Velha* (2003), *O Cavaleiro da Águia* (2005), *O Lago Azul* (2007) e *A Rocha Branca* (2011). Nestas obras convocam-se personalidades do passado, que têm uma história pública, mais ou menos conhecida. São eles: Frei Pantaleão de Aveiro,

D. João II, Damião de Góis, D. Sebastião, D. Francisco Manuel de Melo, Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador, D. Manuel, filho de D. António Prior do Crato e a poetisa Safo.

A narração oscila entre a primeira e a terceira pessoas e a opção do narrador tem consequências no tipo de focalização e na assunção da falsidade ou veracidade do narrado. Em *A Esmeralda Partida* (Marinho 1999: 210-212), o autor, em nota, afirma simultaneamente esta dupla característica, chegando ao ponto de intercalar textos autênticos, tal como faziam os autores românticos (mesmo se, depois, os desrespeitavam completamente). Estas tentativas de veracidade refletem-se na importância da conjuntura política, nos longos excursos político-militares, nas descrições demoradas (e, por vezes, fastidiosas) de guerras ou intrigas palacianas.

A focalização, frequentemente, interna porque decorrente de narradores em primeira pessoa que não têm um conhecimento omnisciente, propicia também a relativização da visão histórica e a percepção da inexistência de uma verdade absoluta, na esteira de Saramago, em *História do Cerco de Lisboa*:

Ajudai a sustentar a fé de Mafoma. Se morreredes, sereis santos e mártires e tereis assento no Paraíso.

(...)

Ajudai a sustentar a Cristandade. Se morreredes, sereis mártires e tereis assento no Paraíso. (Campos 2005: 130).

A preocupação em legitimar o discurso e em o colocar sob a égide de uma autoridade exterior é ainda corroborado pelas epígrafes presentes em quase todas as obras, sejam elas do objeto do discurso, como é o caso de *O Prisioneiro da Torre Velha*, que tem uma epígrafe do próprio D. Francisco Manuel de Melo, sejam as de um provérbio grego ou de uma canção de Marlene Dietrich, em *A Rocha Branca*, acompanhadas aliás, por uma lista das personagens históricas e das fictícias e de um mapa da Antiguidade.

As personagens referenciais, protagonistas das obras em análise, podem até circular, como é o caso de D. Francisco Manuel de Melo, herói de *O Prisioneiro da Torre Velha*, que é referido de passagem em *O Lago Azul*.

A narração em primeira pessoa, como já disse, implica uma visão muito própria e, certamente, parcial dos acontecimentos. Frei Pantaleão de Aveiro narra a sua experiência de vida e vai, progressivamente,

desvendando a verdade do seu passado (Marinho 1999: 217-220) - toda a obra se estrutura como uma demanda do próprio eu, demanda que vai tropeçando em falsas informações e que só no final do romance atinge o seu objetivo. Desconhecedor da sua verdadeira identidade, à semelhança de tantas personagens camilianas, frei Pantaleão de Aveiro repete, como em eco: “Quantos *eus* sou eu?” (Campos s/d: 168). Tentando recordar o tempo, porque o espaço parece sonegar-se-lhe (“Identifico sensações da infância no tempo que não no espaço. O espaço roubavam-mo com as contínuas mudanças, já que não podiam ou não queriam tirar-me o tempo.”, Campos s/d: 16), o narrador chega a dizer “O que eu sei... não sei” (Campos s/d: 77), demonstrando uma ignorância essencial. O desvendar da identidade faz-se aos poucos, e de uma forma bastante idêntica à que Camilo usa em muitos dos seus textos. Os processos utilizados são inclusive muito semelhantes, havendo até um objeto cuja única função é facilitar o reconhecimento — o medalhão. É claro que antes do desvendar pleno do mistério vão aparecendo indícios, ou através de personagens anáforas (como é o caso da cigana que lê a sina) ou através de encontros só aparentemente casuais (a ida a casa de Jacob e Sara na companhia de frei Gaspar, o frade que tinha casado os pais do narrador).

A utilização da estrutura em abismo, no episódio da venda do folheto de cordel, ao mimar, simplisticamente, a trama, concorre também para fornecer alguns indícios que não poderão escapar ao leitor mais atento.

O prólogo é decetivo, porque o anunciado roteiro da viagem à Terra Santa se transforma na procura obsessiva do eu, eu que contesta também a sua vocação religiosa, na esteira de várias personagens românticas como as de Alexandre Herculano em *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*, devedoras de outras mais antigas como a de Matthew Lewis, em *The Monk*, de Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris* ou de Lamartine, em *Jocelyn*.

O processo da estrutura em abismo (que já identificámos em *A Loja das Duas Esquinas* e em *A Casa do Pó*), repete-se em outras obras, de modo mais ou menos explícito. Em *A Sala das Perguntas*, a representação de *Auto dos Anfitriões*, de Camões, representa o que se passou (tal como em *Hamlet*) e propicia o descobrimento da paternidade de Damião de Góis. O reconhecimento indireto é fulcral para o desvendar do mistério. Procedimento semelhante é o utilizado em *O Lago Azul*, com a representação de *Titus Andronicus*, de Shakespeare.

Os mistérios e enigmas que pululam em todas estas narrativas (em número ainda maior do que nos romances que classificámos, *grosso modo*, como romances de família) têm a funcionalidade de criar um pequeno enredo policial, que tem como missão prioritária a descoberta, não do assassino, mas da verdadeira identidade do sujeito, que se sente desestruturado e carente de um sentido último da existência: *A Casa do Pó*, *A Sala das Perguntas*, *O Cavaleiro da Águia* ou *A Ponte dos Suspiros*.

Em *O Lago Azul*, há também o recurso a personagens mascaradas, na linha do teatro clássico, mas a função deste disfarce é a de levar a protagonista a granjear os seus desejos, troçando e logrando um presumível pretendente.

A obra de D. Francisco Manuel de Melo é profusamente referida em *O Prisioneiro da Torre Velha* e é o próprio D. Francisco/narrador que vai comentando a escrita de *Apólogos Dialogais*, *O Fidalgo Aprendiz* ou *Carta de Guia de Casados*:

No entanto, estava achando deleitosa a ideia de dar à escrita fontes das cidades, que gorgolejam seus mexericos a toda a hora, a contarem do que observam em sua volta; relógios das torres que veem o tempo a passar e tudo sabem; moedas peregrinas em mãos de senhores e de mendigos, de esbanjadores e de agiotas, a fazerem escólio de suas andanças. (Campos 2003: 80);

Aqui tenho agendado uma farsa burlesca, *O Fidalgo Aprendiz*. (Campos 2003: 260);

Escrevi estas regras sem artifício, que é boa qualidade para dar crédito ao que se aconselha. Em estilo alegre e fácil, como requer a idade de quem mas rogou, bem diverso do meu humor e da minha fortuna. Tanto mais que eu sou impenitente solteirão. Chamo-lhe *Carta de Guia de Casados* e foi meu ânimo persuadir aos casados a paz e concórdia com que devem ordenar sua vida, encomendar a estimação de suas mulheres, inculcar meios por onde o amor se conserva. (Campos 2003: 297).

Garcia de Resende, em *A Esmeralda Partida*, só pode contar a vida de D. João II *a posteriori* (ele está morto) e baseia-se, frequentemente, em relatos de outros; em *A Sala das Perguntas* (Marinho 1999: 220-223), um narrador do século XX narra os dois primeiros capítulos e o último, emprestando, nos restantes, a palavra a Damião de Góis, que relata o que se passou; semelhante é o processo em *O Prisioneiro da Torre Velha*, cedendo as andorinhas a palavra a D. Francisco, que não se coíbe de usar a narração indireta (o relato de

outrem), quando não teria outra forma de aceder ao conhecimento; em *O Cavaleiro da Águia*, a voz é a de um cronista, em terceira pessoa, que intercala os episódios da crónica com o que intitula de *Intermezzo*, onde entra em diálogo (em primeira pessoa) com um ajudante e onde se vai desenhando um enigma.

Outros textos usam a terceira pessoa, mesmo se só em capítulos iniciais e finais (*A Sala das Perguntas*) ou na totalidade do romance (*A Ponte dos Suspiros*, Marinho 2005: 426-427).

Em *O Prisioneiro da Torre Velha*, as andorinhas introduzem o relato, comentam-no ou, simplesmente, marcam a sua presença nos momentos mais críticos da vida de D. Francisco (“Acoliarão meu luto as andorinhas.”, Campos 2003: 295; “Que Têm as andorinhas, Mané, que não deixam de esvoaçar à minha volta?...”, Campos 2003: 409). Aliás, quando as andorinhas têm a palavra, a fala das personagens apresenta-se em corpo menor para marcar a diferença.

Há casos de narradores intradieгéticos, como em *O Cavaleiro da Águia*, quando o cronista cede a palavra a Ibn Ammar, a um vizir, a al-Mutâmid; de igual modo, a focalização pode ser variável e contraditória: “Eles como eu que os movo, testemunhas neutras, presenciámos os acontecimentos de terras tão distantes e afinal tão ligadas. Funestos sucessos, dizem parciais de um bando. Heroicos, aplaudem de outra parte. Cobardes, rosnam terceiros. Vão lá entender-se os homens”. (Campos 2007: 17).

No romance *A Esmeralda Partida*, o estatuto de focalizador externo de Garcia de Resende e a tentativa de expor todas as circunstâncias que culminaram com a morte de D. João II, morte e saimento que ele constantemente recorda no interior da analepse, leva-o também a recorrer ao auxílio de narradores intradieгéticos que, pelos mais diversos pretextos se referem ao passado. A privilegiada narradora intradieгética é tia Filipa, filha do Infante D. Pedro, irmão de D. Duarte e regente durante a menoridade de D. Afonso V. Filipa é simultaneamente prima e cunhada do rei Africano, uma vez que este se casou com uma outra filha do derrotado de Alfarrobeira.

A Tia Filipa conta assim aos sobrinhos (D. João e a irmã) o passado próximo do reino, desde a morte de D. João I, como se de um jogo de xadrez se tratasse. Ao narrar as viagens do Infante das Sete Partidas, seu pai, ela serve-se também do relato de outros, pois não as poderia ter presenciado. O caráter lúdico da História que o jogo de xadrez prefigura, acentua, por um lado, a função pedagógica que a narradora quer imprimir ao relato que faz às crianças, e, por outro, facilita a dessacralização do

discurso do passado que surge como algo suscetível de modificação, consoante o ponto de vista que lhe assiste.

A referência ao jogo de xadrez, reiteradamente anotada em *A Esmeralda Partida*, é também utilizada em *O Cavaleiro da Águia*, a propósito de Gonçalo Mendes da Maia: "Porque logo aquela peça de xadrez, que é Gonçalo Mendes da Maia, se vê diluída como todos os outros seres humanos, sejam heróis ou gente anónima, na pulverização do vasto mosaico do que se passou na Hispânia e no mundo". (Campos 2005: 14).

Servindo-se de outros narradores e da sua observação direta, Garcia de Resende constrói um universo onde as figuras anónimas ganham relevo, não só através de referências diretas, mas também, e sobretudo, através da inclusão de diálogos, pretensamente proferidos por gente do povo, e que comentam os acontecimentos, apresentando a versão menos canónica, mas que poderá estar mais perto da verdade, censurada e proibida:

"Desinfeliz rei!"
 "Sabeis que vos digo? Foi ela."
 "Ela quem?"
 "Ela quê?"
 "Foi ela que o matou."
 "A infanta Beatriz?"
 "A duquesa Isabel?"
 "Não, a rainha Leonor."
 "Àgora!"
 "Não digas, mulher!"
 "Foi mas é ele, o duque. Podia-o jurar. Para vingar a morte do irmão."
 "Ele? Tão bonzinho! Tão acatador!"
 "Tão calado, o sonso!"
 "Não me acredito."
 "Até vos digo mais. Foi ele que pagou àquele João de Mene-
 ses..."
 "O mordomo-mor do príncipe?"
 "Não, o moço, o de Aljezur, primo de Aires da Silva..."
 "E então?"
 "...para fazer cair do cavalo o príncipe Afonso..."
 "...que Deus tenha, pobrezinho!" (Campos 1995: 671-672).

Discussão entre intervenientes não identificados, o diálogo acima transcrito e muitos outros ao longo do romance, representam uma espécie de *voz off*, voz da cidade, voz do povo.

O poder do narrador principal, que se dá ao luxo de ceder a narração e a focalização, vai ao ponto de comentar a própria técnica, deixando a nu a sua capacidade efabuladora em *O Cavaleiro da Águia*: “- Não me fiz entender. O que eu pergunto é se fazer desaparecer de cena personagens incómodas não é processo idêntico, igual crime, àquele que faz desaparecer do teatro da vida um pobre cesteiro enamorado, um desgraçado moleiro galanteador”. (Campos 2005: 218).

Em *O Lago Azul*, o narrador é o Vento, que se imiscui em todo o lado e que contribui para aparentar uma narração isenta, embora não faltem os comentários aos sucessos que vão sendo apresentados em cena. No romance *A Rocha Branca*, se excluirmos o prólogo e o epílogo, Safo assume a narração em primeira pessoa. É o único caso de uma narradora feminina, que detém, simultaneamente, a focalização dos eventos. A focalização interna legitima as incertezas, as dúvidas, que potenciam os sentimentos desencontrados de Safo em relação ao barqueiro Fáon, personagem que oscila entre um estatuto humano e um de semideus (ou mesmo de deus).

Em *A Esmeralda Partida*, o narrador Garcia de Resende dirige-se ao rei morto, tratando-o por tu, à semelhança do que fez Michel Butor no romance *La Modification* (1957), defendendo este que o romance nos dá um mundo falso e que a segunda pessoa narrativa seria a mais eficaz. O rei morto, narratário mudo, irá propiciando o desenrolar da intriga e a caracterização do objeto do discurso: “Revolveram-se-te súbito as entranhas, foste acometido de tonturas, vômitos. Caíste de cama, gravemente doente.” (Campos 1995: 571). Igual processo encontramos em *O Lago Azul*, embora de modo mais esporádico e muito menos sistemático. O Vento dirige-se ao cardeal D. Henrique (introduzindo uma fala da Morte) e ao Duque de Alba:

“Vem cá, meu querido. Belo lanço esse contra teu sobrinho! Sei lhe preparas o golpe final. Tu és mau, meu estupor. Vou dar-te alguns tratos mimosos, apodrecer-te os bofes... não sentes a falta de ar?...deteriorar-te o estômago, enfraquecer-te os joelhos, fanar-te a verga, secar-te as bolsas...” (Campos 2007: 61);

Escolhido para espalhares o terror? Granjeaste nomeada de cruel com atormentares os iconoclastas das brumas do mar do Norte, pilhadores de igrejas, destruidores de imagens. (Campos 2007: 80).

Tal como nos romances que não possuem um tema histórico, também nestes deparamos com paráfrases/evocações de textos conhecidos, que facilmente identificámos, e que concorrem para adensar a estrutura profunda e o seu significado:

Morria à minguá, junto de um seco, duro, estéril monte, inútil e despido, calvo e informe, deserto – como eu exagerava! Perdoa-me Camões -, e vós viestes socorrer-me. (Campos 2003: 326)	Junto de um seco, fero e estéril monte, / inútil e despido, calvo, informe, / da natureza em tudo aborrecido (...) (Camões 1981: 42)
(...) se lá no assento etéreo onde subiste...(...) memória desta vida se consente? (Campos 2003: 408-409)	Se lá no assento etéreo, onde subiste, / memória desta vida se consente, (Camões 1980: 147)
Breve está a sair do canal de Inglaterra e a navegar no vasto mar Oceano, as inquietas ondas apartando, rumo a nordeste. (Campos 2007: 218)	Já no largo Oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando; (Camões 1963: I, 19 – 14)
Assim falou e logo crepitam aplausos a coroar-lhe as palavras voadas do experto peito. (Campos 2011: 33)	A voz pesada um pouco alevantando, / Cum saber só de experiências feito, / Tais palavras tirou do experto peito: (Camões 1963: III, 94 – 112)

Penso ter demonstrado como a técnica narrativa de Fernando Campos revela um prestidigitador admirável, pronto a jogar com as pessoas narrativas para desenvolver tramas que põem a nu os recônditos do ser, seus desejos e traumas mais inconfessáveis. As estruturas em abismo, as paráfrases e as epígrafes mais não fazem do que adensar um tecido textual que revela e esconde, que brinca com o sujeito, com a História e com a norma literária.

Bibliografia

Andersen, Hans Christian (2005): *O Rei Vai Nu*, Lisboa, Everest Editora.
Butor, Michel (1970) : *La Modification*, Paris, Coll.10/18 [1957].

- Camões, Luís de (1963): *Anfatriões. Obra Completa* (649-695). Rio de Janeiro: Aguilar Editora [1615, impressão].
- _____ (1963): *Os Lusíadas, Obra Completa* (1-264), Rio de Janeiro, Aguilar Editora [1572].
- _____ (1980): *Lírica Completa II*, Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____ (1981): *Lírica Completa III*, Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAMPOS, Fernando (1987): *Psiché*, Lisboa, Difel.
- _____ (1990): *O Pesadelo de dEus*, Lisboa, Difel.
- _____ (1995): *A Esmeralda Partida*, Lisboa, Difel.
- _____ (1997): *O Homem da Máquina de Escrever*, Lisboa, Difel [1987].
- _____ (1998): *A Sala das Perguntas*, Lisboa, Difel.
- _____ (2000): *A Ponte dos Suspiros*, Lisboa, Difel.
- _____ (2001): *...que o meu pé prende....*, Lisboa, Difel.
- _____ (2003): *O Prisioneiro da Torre Velha*, Lisboa, Difel.
- _____ (2005): *O Cavaleiro da Águia*, Lisboa, Difel.
- _____ (2007): *O Lago Azul*, Lisboa, Difel.
- _____ (2009): *A Loja das Duas Esquinas*, Lisboa, Difel.
- _____ (2011): *A Rocha Branca*, Carnaxide, Alfaguara.
- _____ (2012): *Ravengar*, Carnaxide, Alfaguara.
- _____ (s/d): *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel [1988].
- Castelo Branco, Camilo (s/d): *Amor de Perdição*, Porto, Porto Editora Lda [1862].
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le Récit Spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- Garrett, Almeida (1966): *Romanceiro, Obras de Almeida Garrett*, Porto. Lello & Irmão, Vol. II.
- Genette, Gérard (1972). *Figures II*. Paris, Seuil.
- _____ (1982). *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Gil, Augusto (1923): *Prosa e Verso*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- Grimm, Irmãos (2001): *Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Herculano, Alexandre (s/d): *Eurico o Presbytero*, Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves [1844].
- _____ : *O Monge de Cister*, Lisboa, Livr. Bertrand [1848]

- HUGO, Victor (1963) : *Notre-Dame de Paris, Romans* Vol. I, Paris, Seuil, Coll. L'Intégrale [1831]
- Lamartine (1850) : *Jocelyn – Episode – Journal Trouvé chez un Curé de Campagne*, Paris, Typ. de Firmin Didot Frères.
- Lewis, Matthew (1990): *The Monk*, Oxford, New York, The World's Classics, Oxford University Press [1796].
- Marinho, Maria de Fátima (1999): *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- _____ (2005): *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras.
- Melo, D. Francisco Manuel de (1959): *Apólogos Dialogais*, Vol. I. *Relógios Falantes, Visita das Fontes*, Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares, Lisboa, Clássicos Sá da Costa.
- _____ (1959a): *Apólogos Dialogais*, Vol. II, *Escritório Avarento, Hospital das Letras*, Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares, Lisboa, Clássicos Sá da Costa.
- _____ (2007): *O Fidalgo Aprendiz*, Edição crítica, Introdução, notas e índice de formas de Evelina Verdelho, Corunha, Biblioteca- Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".
- _____ (s/d): *Carta de Guia de Casados*, Lisboa, Editorial Verbo, Livros RTP [1650].
- Saramago, José (1989): *História do cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho
- Shakespeare, William (1968): *Hamlet, The Complete Works*, (945-980). with a preface by Sir Donald Wolfitt C.B.E. and Introduction and glossary by B. Hodek, Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltd, Spring Books.