
**LINHAS DE COESÃO EM " A MORGADA DE ROMARIZ",
DE CAMILO CASTELO BRANCO**

Martim de Gouveia e Sousa *

* Orientador Pedagógico do Ensino Secundário (E.S. Viriato) e Ensaista

Ao Amigo e Dr. Fernando Daniel, camiliano da hora incerta, isto é, de todas as horas

0. Na literatura, como nas restantes artes, estamos em crer que nada se perde. Ao contrário, tudo significa. Daí, e para que uma melhor dilucidação se efectue, ser necessário observarmos o que se nos depara, no exterior e no interior. Um simples vocábulo pode empecer a decodificação do texto literário, para tal bastando lembrar a consabida "norma" de que só chegará à literariedade quem conquistar a literalidade. Assim, e acertando pela terminologia kristeviana, poderemos dizer que o fenotexto (estrutura de superfície) e o genotexto (estrutura profunda) de um qualquer exemplar literário mantêm entre si uma relação indissociável e programática. A coesão de um texto, entendendo-se aqui este último como uma tessitura semiótica e linguística, é um facto inalienável, por mais longe que nos sintamos da sua compreensão. A leitura, por seu lado, e um tanto na esteira da estética da recepção, é ela própria uma tentativa de construção de uma coesão textual .

Por fim, é inconfutável que a apropriação que o leitor faz de um texto artístico obedece a critérios intelectivos, os quais se manifestam, *uerbi gratia* , no acto de ler, esse produtivo exercício de desvelamento após a coesão e coerência textuais.

Dito isto, procuraremos neste breve excuroso fornecer algumas linhas globais de coesão do interessante entrecho "A Morgada de Romariz", insito em *Novelas do Minho*, de Camilo Castelo Branco, pensando nós que a generalidade precede a especificidade e se tornará mais útil a todos os que privam com a fisicidade sonora do nome Camilo e dele se encontram afastados por razões incertas.

1. Começemos pelo título " A Morgada de Romariz". Como se sabe, um título é quase sempre um elemento catafórico que ilumina a coesão textual, projectando um índice informativo. No nosso caso,

parece-nos, antes de empreendermos uma leitura mais alargada, que tudo se desenrolará em volta de uma herdeira, a qual, pelo relevo dado no título, será, eventualmente, protagonista. Veremos se tal se confirma, uma vez que o título pode, ocasionalmente, funcionar como um elemento despistante.

2. Posteriormente, aparece-nos uma dedicatória a Francisco Teixeira de Queirós, que, nesse ano de 1876, se estreava no palco das letras. Esta dedicatio, indubitavelmente extradiegetica, projecta-se intradiegeticamente, já que a não podemos entender sob o cadinho mecenático, como acontece, por exemplo, em *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* e em *Os Lusíadas*, respectivamente dedicados ao Duque de Béjar e a D. Sebastião. As motivações da dedicatória camiliana entroncam, a nosso ver, na ideologia. Pois o que poderia motivar "essa superior admiração e indelével reconhecimento" (cf. dedicatória) por parte de Camilo Castelo Branco, a não ser uma identidade semântico-programática? O certo é que Jacinto do Prado Coelho defende que as *Novelas do Minho* "marcam uma nova fase da produção camiliana".¹ A isto aduz o insigne professor que elas constituem uma fuga à rotina, não sendo alheios a tal os influxos de *Eça de Queiroz* e de *As Farpas*. Teixeira de Queirós, de naturalidade minhota, e este facto deverá ser conectado com o título geral da obra, desde cedo manifestou a sua empatia para com o naturalismo. Ora, o autor de *Amor de Perdição* ao erigir semelhante dedicatória desvela uma adesão.

3. Logo no início do capítulo I nos apercebemos de que há uma preocupação extrema do autor textual em documentar a narração. A propósito, ouçamos o narrador homodiegetico: <<Vi esta morgada, há três anos, am Braga, no Teatro de S. Geraldo.>>² A forma do verbo *ver* pretende levar o leitor a crer no narrado. Esta técnica camiliana, que aliás não é inovadora na sua obra, é usada repetidamente em *Novelas do Minho*. Alexandre Cabral sustenta mesmo que elas "assumem um carácter memorialista: o escritor refere só os factos de seu directo conhecimento."³ O incansável camilianista, ainda na referida introdução, já anteriormente salientara a constante intervenção do autor na narrativa: "... ele teve conhecimento directo da história, conheceu as personagens, assistiu algumas vezes aos eventos e neles participou."⁴ Claro que não nos importa apurar da veracidade de uma eventual conexão do autor textual com o autor empírico, uma vez que defendemos sempre o poder transformativo e demiúrgico do criador literário, o qual engendra uma realidade de transmigração e nem por isso menos real. O ponto de partida será sempre o real, mas não se deverá olvidar a máxima pessoana << O poeta é um fingidor >> contida no celebrado poema "Autopsicografia". A vontade de alardear verdade é notória, não só pelo uso do verbo *ver* (p. 149) e, até, remirar⁵ como também pelo *usus* dos informantes

barthianos, que servem para enraizar o ficcional no real. Concluamos este aspecto, dizendo que a novela que ora analisamos se inicia de forma memorial, o que, aliás, muito bem entreviu Alexandre Cabral ao generalizar que "as Novelas do Minho assumem carácter memorialista." 6

4. Voltando ao título "A Morgada de Romariz", é bom dizer-se que tudo se vai passando conforme prevíamos - lidos os primeiros parágrafos mais se acentua o carácter omnipresente da personagem a que o título se refere. Será que poderemos manter tal posição? A seu tempo o veremos.

5. Logo no segundo parágrafo deparamos com uma descrição tipicamente naturalista e nela ressaltam o lúbrico e o indecoroso: <<Era uma senhora de espavento, avermelhada, com as frescuras untuosas e joviais dos quarenta anos sadios, seios altos e aflantes, pulsos roliços e averdugados pela compressão das pulseiras cravejadas de esmeraldas e rubis." (p. 149) Para lá da particular detenção na descrição, as lexias utilizadas apontam para a dissecação, para a nudez crua do real. Mas, apontemos novas exemplificações. Como é sabido, a morgada e o marido, o comendador Francisco José Alvarães, assistiam à representação de "Santo António", no Teatro de S. Geraldo, em Braga (cf. cap. I). O autor, a dado passo, detém-se a analisar a impreparação que o casal Alvarães manifesta ao assistir à representação: é o choro e é o riso; é a gargalhada devido à rima dos versos; é o bocejo e o tosquenejo dela e dele; são, enfim, as descomposturas de quem alcançou o que não merecia. Esta fina análise de procedimentos tange, obviamente, com as matrizes realistas.

6. De seguida, podemos apreciar, ainda no mesmo capítulo, o que será um leitmotiv na ficção camiliana. Não raras vezes, o autor de *A Queda dum Anjo*, a fim de tornar mais verosimilhante um episódio, recorre ao processo de inculcar ao leitor que a história é verídica. E, para isso, nada melhor do que um amigo - basta ele, de forma imprevista, chegar-se a si e fornecer os dados que o escritor há-de tratar. Camilo adopta a posição do cronista que, através de testemunhos orais e escritos, lança os elementos ao papel e faz crónica. Claro que, neste caso e noutros, há que contar ainda com a adução da dose subversiva do real. É o que sucede no trecho subsequente:

<<Neste comenos, visitou-os um meu conhecido de Famalicão. Ao erguer do pano saiu de lá, e entrou no meu camarote. Foi ele quem me disse o nome das duas pessoas, acrescentando:

- Ali, onde a vê, tem romance, dá matéria para dois tomos...>> (p. 150)

Tal artifício ficcional cifrou-o Jacinto do Prado Coelho ao defender que "Camilo insiste sempre na veracidade das histórias que narra. Muitas vezes (...) refere as circunstâncias em que chegaram ao seu conhecimento: um velho manuscrito, um amigo providencial deram, generosamente, a matéria emocionante do livro"⁷

7. Já no capítulo II, e depois de familiarmente o narrador nos propor a apreciação da filosofia das personagens, colhemos uma nova faceta do método usado pelo escritor - certo de que "quem conta um conto lhe acrescenta um ponto", apenas acredita na objectividade de um processo: <<Melhor que uma estirada narrativa, desfigurada talvez pela imaginação do informador, li um processo que o sujeito me emprestou." (p. 151) Não deixa também de ser interessante a forma como o autor de *Novelas do Minho* desautoriza a sua paternidade do texto, apresentando-se tão-somente como organizador de matérias objectivas: <<... em um livro impresso por 1815, li uns nomes que tinha visto nos autos escandalosos. Examinei de novo o processo, e trasladei certas passagens que, alinhavadas a outras do referido livro, deram esta novela.>> (p. 151)

8. O capítulo III derroga, de forma inequívoca, a arquitectura que avançáramos a respeito do título. Estamos em meados do século XVIII e, com o avançar da leitura, a personagem que dera nome ao título esbate-se consideravelmente, por ausência. Em contrapartida, vai-se levantando um tal Bento da Costa, irmão de António da Costa Araújo, vulgo o Jóia. Aquele, pedreiro em Famalicão, vai ser alvo da análise implacável do autor de *Amor de Salvação*. E, a dado passo, é ele que surge como ponto central da novela - notemos que Bento-pedreiro, não obstante a grossa herança, oculta o legado e continua a sua vida, pobrememente. Camilo pintou-nos, nesta personagem, o carácter abominável de quaisquer avarentos. A sua centralidade parece-nos irrefutável. O que terá, então, levado o autor a esquecê-lo no título? Adiante procuraremos explicá-lo, mas, para já, ilustremos a interioridade de Bento-avarento, no seguinte diálogo com o filho:

<<- Três mil peças?! Três mil diabos que te levem a ti e mais a quem levantou essa aleivosia. O que eu herdei foi um reguingote de saragoça já no fio. Se o queres, vai buscá-lo, que ele lá está pendurado num gancho... Com que então, Joaquim, vinhas ao cheiro das peças?

- Vinha pedir-lhe, senhor pai - respondeu o moço com tristeza e respeito - , que me livre de soldado, porque já não posso com o serviço. Estou doente, e preciso de mudar de vida.

- Trabalha, faze como eu, que também não posso, e estou aqui a furar este calhau. Quiseste ser soldado... lá te avém.

- Senhor pai, olhe que eu saí da praça sem licença... sou desertor...>> (pp. 154-155)

A frialdade do pai, contudo, não se atenuaria - que poderia um filho contra umas peças? Joaquim, esse, lutava, falando com Luís Meirinho, pedindo opiniões e "encostando" o pai:

<<- E se eu lhe mostrar a cópia do testamento... - voltou Joaquim esbugalhando, abrindo a boca, e pondo fora a língua em todo o seu comprimento.- Que me diz vossemecê, senhor pai? Se eu lhe mostrasse a cópia do...>> (p. 15)

Mas nada. O pedreiro Bento não se dava por achado. A ideia das três mil peças era a um mesmo tempo suave e temerosa: suave, porque alimentava o seu mundo feito de cupidez e de centralidade; temerosa, porque o transformava num animal centóculo, atento ao mais leve movimento, e lhe criava um complexo predatório.

Este episódio do avarento articula-se superiormente com o maniqueísmo omnipresente nas obras camilianas. Cumpre salientar que Bento da Costa, se surge física e moralmente arrasado, mera encarnação do vício e do defeito, é para fazer pressupor um bem ausente, mas sempre tutelar. Não são despidiendas, a este respeito, as palavras de Alexandre Cabral que postulam que " o permanente conflito entre o Bem e o Mal (...) é, no final de contas, o vector dominante da novelística camiliana."8

9. Antes de avançarmos para a problemática do tempo em "A Morgada de Romariz", apontaremos quatro aspectos que reputamos de interessantes. Assim:

a) O narrador, no capítulo VIII, na enumeração das opiniões correntes sobre a morte de Bento Araújo e o paradeiro do dinheiro, quando diz seguir de forma genérica um dos caminhos, traz-nos à memória Fernão Lopes e o seu método de fazer história.

b) Nota-se um certo restringimento espacial, havendo uma quase exclusividade das zonas periféricas de Braga e, lato sensu, das localidades minhotas.

c) Se bem que a novela em análise tenha um forte pendor naturalista, e basta relembrarmos a descrição da Morgada ou a análise da conduta de Bento Araújo, não deixa de estar presente a vertente romanesca, com as suas múltiplas peripécias.

d) Finalmente, e como o prometido é devido, parece-nos que o título, embora convocando uma personagem, funciona emblematicamente como o culminar de um processo que Bento-pedreiro iniciou - e o sórdido fica à vista, porque quem verdadeiramente usufruiu dos dinheiros foi quem menos por eles lutou.

10. Mas o que verdadeiramente nos cativa nesta novela é a articulação do tempo. A isso não será alheio, por certo, o carácter um pouco anómalo da urdidura textual. É que se, como diz Carlos Reis, na novela o tempo se representa "quase sempre de forma linear, sem desvios bruscos nem anacronias"⁹, fácil será concluir-se que "A Morgada de Romariz" refoge a essa normalidade. Se a isto ligarmos o facto de o tempo ser uma primordial categoria da narrativa, já que a diegese," como sucessão de eventos, comportando um antes , um agora e um depois, é inconcebível fora do fluxo do tempo"¹⁰, reconheceremos de imediato a justeza do nosso critério. A concatenação do tempo de uma forma ordinal, abolindo os ilogicismos, racionaliza o caótico. Daí a pertinência e a importância da tarefa que de seguida iniciamos. Estaremos ainda atento de forma particular aos indicadores cronológicos, nomeadamente aqueles que tangem com os anos.

Não é que não possamos apontar um ou outro exemplo respeitante a meses, dias, horas, etc... No entanto, essa notação será ocasional, para não alongarmos demasiadamente o nosso excuro. Em nota de final de parágrafo, propositadamente no corpo do texto e não em nota, deixamos em referência duas obras fundamentais sobre o tempo na ficção narrativa, as quais nos permitem alargar os conhecimentos narratológicos sobre essa categoria e não só, e que aqui não debateremos para não tornar este texto demasiado cerrado e um tanto fora do escopo da acessibilidade. Referimo-nos a *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* , de Shlomith Rimmon-Kenan (London, Methuen, 1983), nomeadamente o capítulo 4 "Text: Time", e a *Nouveau Discours du Récit* (Paris, Éditions du Seuil, 1983), de Gérard Genette, esse genial ensai de méthode sobre a releitura crítica do também seu "Discours du récit", ínsito em *Figures III* .

Mas voltemos à nossa novela. Inicialmente, e partindo do pressuposto da datação da obra que surge no final da novela, diremos que, do ponto de vista discursivo, somos levados ao ano de 1876.¹¹ O texto,

iniciando-se com um pretérito perfeito dependente do nome pessoal eu , faz pressupor imediatamente, face a um "antes", um "agora": <<Vi esta morgada, há três anos, em Braga, no Teatro de S. Geraldo.>> (p. 149). Ora esse "agora" confina-se, até pela necessidade do narrador ancorar a diegese no real, no ano de 1876. O "antes" (veja-se o extracto anterior) atira-nos três anos para trás, para 1873.

Este incipit à guisa memorial indica, ab initio , o papel que o tempo e a sua subversão irão ter na compreensão da narrativa. As anacronias adquirem relevo especial, porque, à semelhança do que acontece, por exemplo, em *Aparição*, de Vergílio Ferreira, é evidente a existência de um tempo do narrador, encaixado, no transcurso histórico e no devir temporal, no ano de 1876 (o tempo "presente"), e um tempo da intriga, situado num passado oscilante, variável cronologicamente entre 1744 e 1873.

Assim, sendo a analepse "todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início" 12, fácil será inferirmos que o escritor, por um apelo à memória, aliás deliberado, se embrenha no passado. Porém, nem tudo é linear. A nosso ver, o que se passa é um tanto o inverso. Isto é, o escritor inicia, artificialmente, a sua novela in ultimas res , de forma a que o início contenha a lição final. Para nós, o "presente da acção" inicia-se no capítulo III, pois é aí que a história começa, até porque só a partir de então se nota a interacção personagens-tempo. Doravante entreveremos uma perfeita concatenação de acções afins protagonizadas por diferentes personagens, com diferente grau participativo, ligadas, no entanto, por dois fios condutores: a consanguinidade e o liame indissolúvel à herança. Este ponto de vista vai de encontro à posição do narrador, quando diz: <<Examinei de novo o processo, e trasladei certas passagens que, alinhavadas a outras do referido livro, deram esta novela.>> (p. 151)¹³ A acertarmos por este caminho, simples é deduzir-se que o consórcio da morgada, anunciado ab initio, mergulha prolepticamente nos jogos de subversão temporal. Por isso, e porque de uma prolepse se trata, este ponto virá a ser retomado mais adiante.¹⁴

O capítulo II, se bem que de carácter preparatório, manifesta íntimas conexões com a categoria da narrativa tempo : havíamos visto como, com a primeira frase do capítulo I, estávamos em 1873; agora, "transcorridos dois anos", avançamos até 1875. Convém ainda salientar que este capítulo anuncia, com base em dados "objectivos", o que a subjectividade da arte enformará.

Chegados ao capítulo III, tudo entra na ordem temporal, com uma ou outra alteração cronológica. Estamos no ano de 1744 e por essa altura partiu de Vila Nova de Famalicão Para Lisboa António da Costa

Araújo: << Quando Vila Nova de Famalicão era um burgo de cem vizinhos com um juiz pedâneo, saiu dali para a corte, em 1744, um rapaz de quinze anos, que principiara com o seu pai o ofício de pedreiro.>> (p. 153) Uma das tais subversões surge quase logo de seguida, quando o narrador, heterodiegético a partir do capítulo III, usa uma prolepse: <<Chamara-o a Lisboa um tio, mercador de panos, estabelecido na Rua dos Escudeiros, que até ao terremoto de 1755 ocupava parte do terreno hoje compreendido na Rua Augusta.>> (p. 152)

No dia 1 de Fevereiro de 1755 morre o tio de António Costa Araújo. (p. 152) Aqui aparece pela primeira vez um tempo perfeitamente delimitado pelos indicadores temporais dia , mês e ano .

Posteriormente, pela informação que se segue, avançaremos um ano, ou seja, para 1756: <<Estabeleceu-se Costa Araújo no Campo de Santa Ana, e ganhou, no primeiro ano, com estas fazendas variadas, doze mil cruzados." (pp. 152-153) De seguida, o próximo marco cronológico transporta-nos a 1762: <<Volvidos seis anos, era um dos mercadores mais opulentos da corte>> (p. 153)

Como estamos a ver, o tempo é tratado de uma forma elíptica. É assim que num repente nos vemos por volta de 1789: <<À volta dos sessenta anos, António da Costa Araújo enferma de paralisia.>> (p. 153) Esta inferência assenta, logicamente, no facto do nosso mercador ter partido, com quinze anos, para Lisboa, no ano de 1744.

O escritor recorre à analepse a fim de iluminar o passado do filho de Bento, o que podemos documentar no excerto subsequente: <<Convém saber que o filho de Bento ganhara alcunha de o Fáiça, desde que mostrou aos dezoito anos extraordinária destreza em ferir lume no fósforo dos ossos dos adversários.>> (p. 156)

Evidentemente que nem só os anos funcionam como indicadores cronológicos. Existem exemplos de outro teor. Assim, exempli gratia, no início do capítulo V, temos um atinente à passagem de alguns dias: <<Poucos dias depois, o juiz de fora de Barcelos incumbia ao ordinário do julgado de Vermoim a prisão do desertor Joaquim da Costa Araújo, de alcunha o Fáiça.>> (p. 161) Isto decorre posteriormente à discussão acesa entre pai e filho, no capítulo anterior, quando o último pretendia ajuda paterna para escapar à sanção disciplinar militar.

Prosseguindo o roteiro temporal, diremos que o casamento de Rosa com Joaquim terá ocorrido cerca de 1780, vindo a infeliz mulher a falecer seis anos depois, em 1786. Tal poderá ser inferido do passo que a

seguir citamos: <<Rosa morreu na flor da idade, deixando um filho de seis anos entregue ao avô, porque o marido havia muitos meses que demorava pela Galiza>> (p. 164) Um ano depois, em 1787, encontramos o filho de Joaquim na mais profunda pobreza: <<Quando Joaquim de Araújo voltou a São Martinho por saber que estava viúvo, encontrou o menino de sete anos esfarrapado, sem amparo de parentes, a esmolar o pão e o gasalhado dos vizinhos, porque seu pai não tinha casa própria, e todo o património de sua mãe estava vendido>> (p. 164)

Porém, a evolução temporal não se processa somente, nem preferencialmente, na passagem de anos mais ou menos espaçados. Quantas vezes o fluir do tempo se entrevê no envelhecimento das personagens, no ritmo das estações, no esboroar dos edifícios que assistem, eles também, à degenerescência do humano... No nosso caso, são as mortes, o crescimento e as desgraças, em ligação com Cronos, que deixam mascas indeléveis nas personagens. Vejamos como os ritmos e as pulsões da natureza, no seu evoluir cíclico, espelham o tempo fugindo, deixando-nos assistir à passagem das estações do ano:

<<Ao alvorecer do dia, uma nuvem pardacenta, que ondulava pela crista da serra, rasgou-se em saraivada glacial, que lhe batia no rosto e saltava pelo peito nu e descarnado. Chovera e nevara depois, durante muitos dias... Quando o tempo estiou, quem denunciara o cadáver já disforme fora uma revoada de corvos>> (p. 171)

Em 1809, o <<filho de Bento pedreiro morreu (...) no Carvalho de Este, defendendo a pátria da invasão francesa comandada por Soult.>> (p. 173) No capítulo IX, temos um novo exemplo, aliás privilegiado, do fluir do tempo, quando se alude ao casebre desabitado deixado por Bento Araújo: <<Facilmente se habilitou herdeiro de Bento Araújo e tomou posse do casebre, desabitado desde 1790.>> (p. 173) Esta ausência, esta inexistência era, afinal, obra do tempus .

No capítulo X, estamos em 1826: <<Em 1826, quando Silvestre já desesperava da fecundidade da esposa, em anos bastante serôdios, deu-lhe ela uma menina que se chamou Felizarda.>> (p. 178) De forma imediata, damos connosco em 1834: <<Aos oito anos, a moça, filha única...>> (p. 178) Em seguida, e num rápido suceder, avançamos até 1844: <<Aos dezoito anos, compuseram-se-lhe as feições com proeminências grandes, mas esbeltas.>> (p.178) Em breve, eis-nos em 1846: <<Por esse tempo, 1846, Silvestre de São Martinho estava muito rico, mas muitíssimo aborrecido na diluente ociosidade de tantos anos.>> (p. 179) Perto do final da obra, e partindo da primeira frase da "Conclusão" (<<Quando

os vi em Braga, no Teatro de S. Geraldo, estavam casados havia já vinte e cinco anos.>>, p. 186), assistimos ao casamento de José Francisco com Felizarda (pp. 186-187), que se deu em 1848. Quando ambos se encontravam no Teatro de S. Geraldo, corria o ano de 1873. Finalmente, o tempo presente do narrador cifra-se em 1876.

11. Concluindo, "A Morgada de Romariz" traz à tona viva do mundo um hino à moralidade. O tempo, esse silencioso e notável escultor, diz-nos, em Camilo Castelo Branco, que o BEM é uma realidade pervígil. A seguirmos a ainda notável divisão periodal da obra camiliana estabelecida por António do Prado Coelho¹⁵, diremos que estamos em presença de um exemplar da fase apoteótica¹⁶ do Autor de Vulcões de Lama , o que significa que não partilhar deste vezo é passar ao lado da literatura que realmente vale. Ou, se aferirmos pelas palavras olímpicas de Bigotte Chorão¹⁷, é deixar de partilhar do fogo, ígneo elemento ardente e solitário que consome sem consumir-se a espessa noite do homem. E é ou não verdade, como o anunciou de forma decisiva Robbe-Grillet¹⁸, que à arte narrativa literária deverá interessar, antes de tudo, o homem e a sua situação no mundo? Quem quiser que o conteste, mas este camiliano novo-romancismo ante litteram é um elemento mais que nos faz dizer, como Eduardo Lourenço o fez em O Canto do Signo , que "Camilo não pede senão para ser lido"¹⁹.

Notas:

1 Jacinto do Prado Coelho, Introdução ao Estudo da Novela Camiliana, Coimbra, Atlântida, 1946, p. 438.

2 Camilo Castelo Branco, Novelas do Minho-I , Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 149. Para aligeirarmos o peso textual das notas, optámos, nas citações, pela indicação do número de página donde extraímos as exemplificações, até porque utilizámos apenas a edição indicada.

3 Alexandre Cabral, em página inumerada, na "Nota Introdutória" à edição citada de Novelas do Minho .

4 Id. , *ibid.*

5 Camilo Castelo Branco, *ibid.* , p. 150: <<Remirei-a de esconso por sobre a espádua do esposo.>>

6 Alexandre Cabral, *loc. cit.*

7 Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.* , p. 519

8 Alexandre Cabral, loc. cit.

9 Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, p. 295.

10 Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 4a edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 713.

11 Cf. a conclusão de "A Morgada de Romariz": <<De São Miguel de Ceide, Julho de 1876>>.

12 Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, op. cit., p. 149.

13 Este excerto situa-se no final do capítulo II, no qual o Autor expõe o seu método heurístico.

14 Cf., e. g., p. 186 e "Conclusão".

15 Veja-se, desde Autor, o sempre actual *Espiritualidade e Arte de Camilo (Estudo Crítico)* (Porto, Livraria Simões Lopes, 1950). Aí, António do Prado Coelho adianta que a obra de Camilo se divide em três períodos: o primeiro, que poderia ser designado por fase do orgulho, radica num exagero do poder humano; o segundo propala a salvação do homem através de Deus; e o último, conglobando as particularidades de todas as fases, mostra-nos a perfeição técnica a que o escritor chegara. Na página 17 da obra citada pode ler-se: "Serão, pois, sobretudo modelares as formas de que se reveste a arte de Camilo, na novela e no romance, através das *Novelas do Minho (1875 e 1877)*, das *Noites de Insónia (1874)*, dos *Serões de S. Miguel de Seide (1885)*." A novela "A Morgada de Romariz" faz parte da primeira obra referida...

16 Alexandre Cabral, na entrada que dedica às *Novelas do Minho* no seu *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (Lisboa, Caminho, 1988), sustenta que o autor de *Noites de Lamego* se encontrava, à época, "na fase de plena maturidade intelectual (experiência, estilo, observação, linguagem, crítica)". (p.454)

17 Cf. João Bigotte Chorão, *O essencial sobre Camilo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996. Nesta pequena e bela obra, o Autor refere que na "companhia de Camilo, viajamos pelo Portugal profundo, atentos à paisagem que o homem não adulterou, à língua ainda não barbarizada e básica, ao rosto e à alma de homens e mulheres que se consomem no seu próprio fogo." (p. 60) Algures dirá

também Natália Correia que ler Camilo é privar com a história de Portugal, nomeadamente com o oitocentismo.

18 No cultuado *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, no capítulo "Nouveau roman, homme nouveau", fixou os mandamentos desta "escola" nas seguintes tiradas: 1) Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche ; 2) Le nouveau roman na fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque ; 3) Le nouveau roman ne s'intéresse qu'a l'homme et a sa situation dans le monde ; 4) Le nouveau roman ne vise qu'a une subjectivité totale ; 5) Le nouveau roman s'adresse a tous les hommes de bonne foi ; 6) Le nouveau roman ne propose pas de signification toute faite ; 7) Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature. (Op. cit. , Paris, Gallimard, 1972, pp. 143-153)

19 Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e Literatura. (1957-1993).* , Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 226.