

(Transducere) *Lusitana*

10

Diretta da Mariagrazia Russo

Questa collana di traduzione intende presentare al pubblico italiano opere saggistiche, narrative, teatrali e poetiche delle letterature e delle culture dello spazio geografico di lingua portoghese. I testi a fronte, quando presenti, sono riprodotti in lingua originale, mentre le traduzioni sono eseguite sia da docenti lusitanisti sia da giovani promesse della professione traduttiva. Saggi di lingua, storia e letteratura arricchiscono la presente collana.

Comitato Scientifico

Mariagrazia Russo
Luís Filipe Barreto
Isabel Drumond Braga
José Eduardo Franco
Ana Cristina Costa Gomes
Sérgio Nazar

Direttori di serie

Alba Graziano, *Anglia*
Raffaele Caldarelli, *Slavia Occidentalis*
Ornella Discacciati, *Russica*

Esta obra foi publicada com o apoio do
Instituto Camões/Portugal

In copertina disegno a pastello di Masha Mattioli

© Sette Città, 2017

I edizione giugno 2017

ISBN: 978-88-7853-757-6



Edizioni **SETTE CITTÀ**
Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo
tel 0761 304967 • fax 0761 1760202

info@settecitta.eu • www.settecitta.eu

PAROLE CHIAVE	PALAVRAS CHAVES
---------------	-----------------

Donna	Mulher
Emancipazione	Emancipação
Interculturalità	Interculturalidade
Lusofonia	Lusofonia
Società	Sociedade

MNEMOTOPIE
ITINERARI, LUOGHI E PAESAGGI
DELLA MEMORIA NELLA LINGUA
PORTOGHESE E NELLE CULTURE LUSOFONE

a cura di Carlo Pelliccia





INDICE

Premessa	13
Presentazione	18
I LUOGHI DELLA MEMORIA NELLA LINGUA E NELLA LINGUISTICA	26
<i>Mariagrazia Russo</i> La lingua come luogo di memoria: un approccio diacronico alla lingua portoghese	26
<i>Katia de Abreu Chulata</i> Temi e problemi del portoghese come <i>língua de herança</i> (PLH): memoria e singolarità	35
<i>Filipa Matos</i> O pressuposto e o subentendido nos advérbios de lugar: experiências na didática do Português Língua Estrangeira	57
I LUOGHI DELLA MEMORIA NELLA STORIA	73
<i>Susana Bastos Mateus</i> Entre a Dor e a Memória. Reflexos do “Massacre de Lisboa” de 1506	93
<i>Nunziatella Alessandrini</i> La Chiesa di Nostra Signora di Loreto: scrigno della memoria italiana a Lisbona (1518)	109
<i>Maria Antonietta Rossi</i> Circolazione manoscritta su Al-Quasr-Al-Kabir, luogo mnemotopico della caduta di un Impero	145
<i>Carlo Pelliccia</i> Memorie di un incontro tra Portogallo e Giappone: la città di Nagasaki e la Compagnia di Gesù (secc. XVI e XVII)	159
<i>Isabel M. R. Mendes Drumond Braga</i> Um insólito Lugar de Leitura: os Cárceres do Santo Ofício no Portugal do século XVIII	171

I LUOGHI DELLA MEMORIA NELLA LETTERATURA	179
<i>Salvatore Statello</i> La memoria di Inês de Castro: un mito lungo cinque secoli	191
<i>Federico Giannattasio</i> Viagens na Minha Terra: la mnemotopia portoghese tra le mura di Santarém	205
<i>Maria do Rosário Lupi Bello</i> Camilo Castelo Branco: exemplos de uma mnemotopia romântica	215
<i>Ulisses Infante</i> Espaço, afetividade e identidade em Manuelzão e Miguilim, de João Guimarães Rosa	229
<i>Michela Graziani</i> I muri di Macao come luogo della sovrapposizione del tempo e della memoria culturale luso-cinese	
<i>Cristina Benicchi</i> Memoria e identità tradotte nella poesia dello spazio trans-nazionale di Macao	

I LUOGHI DELLA MEMORIA NELL'ARTE

<i>Simona Rinaldi</i> Memoria dell'Arco di Portogallo a Roma nelle fonti dal Rinascimento al Seicento	
<i>Barbara Aniello</i> Tra spazio e tempo, tra luogo e memoria: il contrappunto spirituale di Vieira da Silva	

«Quando la mia memoria era molto più confusa, venivo spesso qui in cucina di notte, da sola, a sfogliarlo.

Più lo guardavo, più tutto sembrava vicino e lontano allo stesso tempo, e nostalgia e irritazione mi assalivano rendendomi impaziente. Mi chiedevo se era quello che si provava a ritornare nel posto dove si è vissuto in una vita precedente».

Banana Yoshimoto, Amrita

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO

MISTÉRIOS DE LISBOA (1854): A CIDADE, SÍMBOLO DA EXPECTATIVA E
DO ENIGMA

A grande figura do Romantismo literário português do século XIX é sem dúvida Camilo Castelo Branco (1825-1890), escritor ao lado do qual se podem colocar outros nomes de peso que coloriram a estética desse período com diferentes tonalidades, como são os casos de Alexandre Herculano, Júlio Dinis e Almeida Garrett, entre outros. Se quisermos definir o traço mais especificamente característico de Castelo Branco, penso que deveremos apontar para a sua genialidade narrativa, suportada por um uso da língua portuguesa muito criativo, rico e talentoso. A escrita camiliana, habitualmente referida como exemplarmente narrativa, é-o precisamente pela capacidade de exprimir por palavras a consciência do irreprimível fluxo temporal que constitui a condição inalienável do viver humano. Essa marcada narratividade traduz-se numa velocidade da narração que, correspondendo à estrutura típica da novela e não tanto à do romance em sentido estrito, não é, apesar de tudo, mero estilo, mas manifesta-se antes como profundamente significativa de uma determinada cosmovisão. O escritor oitocentista, cuja vida foi marcada por grandes paixões amorosas, várias situações aventureiras e uma série de acontecimentos dramáticos, revela uma aguda capacidade de cativar o leitor ancorando-o à sucessão dos acontecimentos, através de uma atitude de permanente e “sôfrega” espera, que constantemente se vê respondida pela surpresa dos eventos, os quais são fornecidos em “estado puro”, ou seja, quase sem a interrupção de outros elementos “estranhos” à acção (como a descrição, o comentário, o apontamento filosófico, etc). Toda a energia do leitor é, deste modo, concentrada nesse mecanismo que produz o constante efeito de aceleração e desaceleração temporal, alternando espera e surpresa, mistério e revelação.

Numa das suas primeiras obras, *Mistérios de Lisboa*, de 1854, inicialmente publicada em folhetins no jornal portuense *O Nacional*, quando Camilo Castelo Branco tinha 29 anos de idade, o escritor usa a cidade – neste caso, a capital portuguesa – como ambiente propício a uma narrativa prenhe de mistérios, intrigas, pequenos crimes, revelações e coscuvilhices. Camilo seguiu a tradição do *roman feuilleton*, no estilo de Eugène Sue (*Mystères de Paris*, 1842), Alexandre Dumas (*O Conde Monte Cristo*, *Os Três Mosqueteiros*, ambos de 1844), George W. M. Reynolds (*The Mysteries of London*, 1844), *Mistérios de Lisboa* de Alfredo Hogan (1851-52), e que mais tarde teria outros exemplos, como *I Misteri di Napoli*, de Francesco

Mastriani (1869-1870) ou *Pinocchio* (inicialmente publicado, em 1881, num jornal de Florença, como *Storia di un burattino*), entre outros. Como esclarece Jacinto do Prado Coelho¹, Camilo Castelo Branco

deu largas à fantasia, acumulou peripécias, enredou intrigas, preparou contínuas surpresas arrepiantes, manipulou todos os ingredientes que o género requer: nascimentos obscuros, raptos, aparições súbitas, metamorfoses assombrosas, torturas, crimes insondáveis, perseguições, cenas macabras. Para isso, entrelaçou quatro histórias: a do padre Dinis, a de Anacleto², a de Ângela de Lima, a de Alberto de Magalhães. E, por vezes, nos momentos de maior expectativa, passou bruscamente de um a outro assunto, para manter sempre desperta a ansiedade do leitor.

Desta forma Camilo construiu uma narrativa caracterizada pela estrutura da *mise en abîme*, onde cada episódio encaixa dentro do seguinte (uma analepse encaixa-se dentro de outra analepse), como se de uma sucessão de pequenas bonecas *matrioshkas* se tratasse. Este processo permite instituir vários níveis narrativos que se sobrepõem uns aos outros, criando um efeito de profundidade que simultaneamente complexifica e esclarece o nível diegético principal.

A intriga de *Mistérios de Lisboa* tem que ver com a vida de um rapaz órfão que inicialmente desconhece as suas origens e só aos poucos delas terá conhecimento, através de sucessivas e espantosas revelações. Os primeiros dez capítulos da novela servirão para pintar o misterioso cenário que envolve a vida do protagonista, inicialmente apelidado apenas de João, o qual vem pouco depois a conhecer a sofrida vida de sua mãe, Ângela, enclausurada na prisão construída pelo marido, o conde de Santa Bárbara, terrível esposo e pior padrasto. No capítulo XI o leitor é levado a descer um “degrau”, assim penetrando num nível mais profundo da narrativa, no momento em que o autor da missiva passa a palavra a padre Dinis, protector do rapaz órfão, o qual se assume, nesse momento, como temporário narrador homodiegético de segundo nível. Afirmando desejar recordar um importante episódio acontecido quinze anos antes, o padre Dinis dá início ao relato, em *flashback*, do momento em que conhece aquele que seria o pai de “João”, portador, aliás do mesmo – e verdadeiro – nome do filho: Pedro da Silva (tal como viremos a saber chamar-se, passadas muitas páginas, no capítulo XIII). Dentro desse relato surge pouco depois um excerto em discurso directo, pela voz de Pedro da Silva (pai), que faz uma apresentação sintética da sua identidade – criando-se assim

¹ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2001, p. 178.

² Prado Coelho troca, por lapso, o nome desta personagem, chamando-lhe Aniceta, assim como virá a acontecer mais adiante, ao apelidar de Conde de S. Brás o Conde de Sta Bárbara, marido de Ângela de Lima.

novo nível narrativo, aqui e ali interrompido por curtos comentários de padre Dinis e pela citação da correspondência trocada entre os pais dos amantes, o marquês de Montezelos e o conde de Alvações. A obra manifesta, assim, uma valiosa polifonia, dada a grande variedade de narradores e sub-narradores, trazendo cada um a novidade da sua própria história e da sua perspectiva pessoal.

Criando uma macro-estrutura composta de micro-estruturas significativas e quase autónomas, Camilo constrói um romance como se de uma compilação de pequenos contos se tratasse. Ora, como sabemos, o conto define-se, em oposição à novela e ao romance, pela sua forma breve, simultaneamente fragmentária e condensada, e também pelo seu carácter “explosivo”, epifânico: Kafka gostava de sublinhar a importância deste impacto, afirmando que os contos deviam ser como uma espécie de machado que corta o mar gelado que temos dentro. E Cortázar, outro grande contista, dizia que a narrativa deve vencer por *knock-out*. Ambos os escritores se referem à ontologia do acontecimento a que o conto dá expressão: a possibilidade particularíssima que a forma breve da narrativa tem de responder, num espaço de tempo curto e de modo forte e persuasivo, à ânsia de novidade que constitui o receptor (leitor ou espectador).

Este fenómeno, especificamente narrativo, e também frequentemente encontrável no cinema, constitui o núcleo da obra de que tratamos, cuja trama vive dessa permanente tensão entre mistério e revelação, necessidade de surpresa e exigência de significado. Robert Bresson, no seu famoso livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo*, indica, a certa altura: «Provocar o inesperado. Esperá-lo»³. E, mais adiante: «Criar expectativas para as satisfazer plenamente»⁴. E ainda, associando a esta necessidade de uma espera do inesperado, a dimensão de *encontro* de que esta é feita: «Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti»⁵. O filósofo francês Alain Finkielkraut refere-se ao mesmo fenómeno, afirmando que «o inesperado é a nossa lei, o imprevisível. As coisas acontecem, mesmo se não estão no programa. Nós tentamos fingir que não foi nada e dominar a realidade, mas não serve: apenas podemos participar desta realidade»⁶. Participar e conhecer, procurar apreendê-la, compreendê-la.

Esta, podemos dizê-lo claramente, é a grande potência de qualquer narrativa (literária, fílmica ou de outra natureza): representar a condição

³ Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*, (Tradução e Posfácio de Pedro Mexia), Porto Editora, Porto, 2003, p. 87.

⁴ *Ivi*, p. 90.

⁵ *Ivi*, p. 91.

⁶ Alain Finkielkraut, *Só o coração é inteligente*, in «Passos», 2010, janeiro, p. 26.

temporal da humanidade, na sua contingência de espera e de curiosidade, de desejo que “aconteça” e de exigência de que este acontecimento ultrapasse a expectativa. Por isso mesmo, narrar é um acto cognoscitivo que se baseia neste tipo de experiência, contar é conhecer e dar a conhecer – e não há conhecimento sem a convicção que nasce da surpresa, sem o espanto do inesperado, como Camilo Castelo Branco, grande contador de histórias, tão bem sabia. Hermann Broch dizia que o conhecimento é a única moral do romance, mas a frase seria igualmente verdadeira se aplicada a qualquer outra forma narrativa.

Ora, ao contrário do que pretendem certas leituras sociológicas da obra camiliana, este escritor de matriz romântica parece interessar-se, como defendem os especialistas Alexandre Cabral e Bigotte Chorão, não pelos problemas sociais em si mesmos, mas sim pelos problemas morais e, em especial, pelos dramas amorosos. A tudo isto acresce uma autenticidade dramática muito típica de Camilo, o qual escrevia – segundo Agustina Bessa-Luís – como quem respirava, com a sua carne e o seu sangue. E Jacinto do Prado Coelho afirma: «Nas duas novelas de Camilo [*Mistérios* e *Livro Negro*] transparecem com tanta insistência a angústia do pecado e a crença na possibilidade do resgate que decerto o autor deu expressão literária às suas inquietações íntimas». A força da verdade que ressuma desta atitude transparece nas palavras do autor, e confere um peso existencial à leitura da sua obra, quer o leitor se dê plena conta disso quer não.

É como se esta inquietação existencial do autor, esta “*quête de soi*” que constitui ultimamente toda a boa narrativa, que encontrou a sua forma de expressão na estética romântica do seu tempo, precisasse de um contexto ficcional onde transparecesse, através de uma intriga cheia de aventuras, dramas e mistérios, a sua própria busca inquieta de vida e de surpresa, de encontros e desencontros, de mistério e de revelação.

No romance-folhetim *Mistérios de Lisboa* a capital portuguesa surge, assim, como a própria metáfora do enigma, da vasta possibilidade de encontros e desencontros, da existência de múltiplos segredos, de esconderijos, de pequenos crimes e grandes descobertas. A acção terá lugar também noutros locais de Portugal, como Sintra e Trás-os-Montes, e também em França (dada a circunstância das relações franco-lusas em consequência das Invasões Francesas), mas o título do romance quer prestar tributo a essa geração de *romans feuilletons* já referidos, que dão à cidade o peso simbólico de um verdadeiro micro-cosmos, palco de todas as possibilidades e de todos os mistérios.

A recente adaptação fílmica, realizada em 2011 com grande sucesso por Raoul Rouiz, testemunha que a obra não ficou refém das características estilísticas do seu tempo, mas pelo contrário continua – “misteriosamen-

⁷ J. Prado Coelho, *Introdução*, op.cit., p. 183.

te”, poderíamos dizer – a suscitar fascínio e admiração. Trata-se de um filme que dura quatro horas e vinte minutos, caracterizado por uma construção espiralar, em que um *flashback* se instala dentro de outro, para que, como num fluxo, penetremos num passado que nos permite avançar – na medida em que conhecer é, realmente, “avançar” – e sobre cuja duração o público curiosamente nunca se queixou. Numa sequência de constantes sobressaltos e novidades, *suspenses* e revelações, desenha-se uma trama de acontecimentos imaginosos, levemente irónicos e aparentemente inverosímeis mas na realidade convincentes, ultimamente “verdadeiros”. Como diria James Wood⁸, citando Henry James, é este o tecido sobre o qual se consolida «*the firm ground of fiction, through which indeed there curled the blue river of truth*», correspondente aos nossos secretos desejos, vivos e belos nas suas implicações existenciais, propostos à nossa experiência e trazidos ao nosso olhar, ávido de mistério e de surpresa, através dessa amplificação desproporcionada da vida que toda a forma de arte é.

AMOR DE PERDIÇÃO (1862): O ESPAÇO COMO “NÃO-LUGAR”

Por oposição a esta dispersão de micro-espacos dentro desse grande espaco metafórico que é a cidade de Lisboa, onde o conteúdo significativo depende de sucessivas revelações e portanto tem dentro, ultimamente, uma pressuposição positiva, uma possibilidade de conhecimento, podemos verificar que Camilo virá a intensificar este valor simbólico do “lugar” ao escrever, anos mais tarde, em 1862, a novela *Amor de Perdição*. De facto, através do relato de uma história cujos contornos românticos são os do amor impossível, esta espécie de *Romeu e Julieta* à portuguesa, que opõe duas famílias rivais, a de Simão Botelho e a de Teresa de Albuquerque, que assistem ao enamoramento dos seus jovens filhos, está marcada por uma dimensão espacial em profunda consonância com o vector mais profundamente significativo da novela, ou seja: a falta de liberdade que os jovens amantes experimentam, devido à pressão e à proibição exercida pelos pais, corresponde a um confinamento progressivo do espaco vital de cada um, ao mesmo tempo que o desencontro (geográfico, espacial) entre ambos se torna cada vez mais expressivo da impossibilidade de realização do seu amor.

A história tem início com a descrição da entrada na prisão do tio do protagonista, Simão Botelho, em consequência de um caso amoroso escandaloso – como foram na realidade vários dos casos amorosos na vida do próprio escritor –, mostrando, assim, a relação que a ficção tem com a realidade concreta, e esse tópico do espaco fechado e inacessível irá marcar a progressão dos acontecimentos.

Na verdade, mesmo o momento inicial do enamoramento entre Teresa

⁸ James Wood, *How Fiction Works*, Vintage Books, London, 2009, p. 184.

e Simão não acontece num espaço comum, mas sim através das respectivas janelas de suas casas, que funcionam como autênticos “cadres”, que os encerram a cada um no seu próprio espaço. No dia em que Teresa, surpreendida pelo seu pai, que, vindo ao longe Simão, arranca a filha da janela de casa, Camilo relata, no capítulo II: «O alucinado moço ouviu gemidos daquela voz que, um momento antes, soluçava comovida por lágrimas de saudade. Ferveu-lhe o sangue na cabeça; contorceu-se no seu quarto como o tigre contra as grades inflexíveis da jaula»⁹. O tópico do espaço-prisão irá pontuar toda a narrativa e acentuar-se à medida que o drama atinge o seu auge.

Um dos momentos que prometera maior proximidade física entre os amantes, durante a noite da festa de anos de Teresa, quando esta foge para o jardim a fim de encontrar-se secretamente com Simão, acaba por ser frustrado pela vigilância atenta do rival de Simão, Baltasar Coutinho, levando a que Teresa tenha de gritar ao bem-amado: «Vai-te embora; vem amanhã às mesmas horas... Vai, vai!»¹⁰. Porém, o encontro não chegará a ter lugar, já que Simão será ferido por um dos criados do pai de Teresa, e esta entrará no convento de Viseu. Mais tarde, depois de uma breve estadia na prisão, Simão será enviado para o degredo, na Índia, e é a bordo do navio que virá a morrer, num camarote apertado e abafado, enquanto Teresa definhava num segundo convento, em Monchique, vendo o navio que se afasta de terra. Finalmente, o corpo de Simão será atirado para o claustrofóbico fundo do mar, enquanto que Teresa morrerá atrás das grades do convento em que se encontra.

O testemunho dessas mortes, que são tanto físicas como morais – fruto das suas liberdades sufocadas –, é o molho de cartas que, caído no mar com o corpo de Simão, emergirá das ondas, dando assim vida, através da letra viva da literatura, a esse amor que não pôde ter, na terra, a sua realização. O cerne do drama consiste precisamente na impossibilidade de fazer coincidir os lugares em que os dois existem – mesmo que estejam fisicamente muito próximos, como em certos momentos acontece – o que tem como consequência o crescimento do desejo, primeiro implícito e depois explícito, da conquista desse “Lugar-outro”, transcendente, único e simultâneo, que só a morte poderá oferecer, como Teresa intui, quando, já muito doente, olha as estrelas do céu: «As minhas estrelas!... pálidas como eu...»¹¹. Em cada uma das três adaptações cinematográficas que esta obra teve – por Georges Pallu, versão muda de 1921, por António Lopes Ribeiro, em versão a preto e branco no ano de 1943, e finalmente por Manoel de

⁹ Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Porto Editora, Porto, [s.d.], p. 57.

¹⁰ *Ivi*, p. 75.

¹¹ *Ivi*, p. 168.

Oliveira, a cores, em 1978 – esta cena quase final tem lugar de destaque, confirmando o valor emblemático que lhe foi atribuído na novela de Camilo Castelo Branco.

O eficaz uso dos vários locais da acção como “não lugares”, ou seja, espaços disjuntivos e separadores, em vez de propiciadores do encontro e da realização, atesta o vector profundamente romântico e até trágico da novela, bem como o talento de Camilo em construir uma narrativa onde todos os elementos confluem para uma mesma unidade significativa, a da perda, ou perdição, de um amor que deveria ter podido consumir-se.

O DIA DO DESESPERO (1992) EM S. MIGUEL DE SEIDE, O LUGAR DO FIM

Vale a pena referir, à laia de conclusão, o filme que o maior cineasta português, Manoel de Oliveira, fez em 1992, sobre a vida e a morte de Camilo Castelo Branco, intitulado *O Dia do Desespero*. Centrado nos últimos dias da vida do escritor, que, em consequência de uma progressiva cegueira, acaba por suicidar-se, o filme encerra toda a sua significação simbólica na sala da casa de Camilo, no Norte de Portugal, em S. Miguel de Seide, e, mais especificamente, na cadeira de baloiço à qual o escritor se vê confinado, por nada conseguir ver, e onde dispara o tiro que o mata. A impossibilidade de mudança de lugar coincide, assim, com uma intolerável falta de sentido, com a impossibilidade pessoal de respirar, de viver, do mesmo modo que a diversidade e a dispersão espacial da cidade de Lisboa simbolizavam, no Camilo jovem, a esperança e a abertura a todas as possibilidades, e a não coincidência de lugares entre os dois protagonistas de *Amor de Perdição* exprimia o drama da não realização do seu amor. O escritor revela grande talento ao conseguir transmitir literariamente, em várias das suas obras, a coincidência entre a dimensão espacial configurada em cada narrativa e a sua correspondente significação estética e existencial, e o realizador português captou exemplarmente esse tópico ao produzir o filme que condensa a profunda contradição da vida do novelista e o seu trágico fim.

Na introdução («Prevenções») ao romance *Mistérios de Lisboa*, o autor dissera: «Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado»¹², querendo com tal afirmação não apenas criar um específico efeito estético nos seus leitores, mas também sublinhar a importância de compreender a relação íntima entre a sua ficção e uma experiência concreta, pessoal e real. Para Alexandre Cabral¹³, acrescia a tal peso autobiográfico a persuasividade de uma «narração em contacto direc-

¹² Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1982, p. 298.

¹³ Alexandre Cabral, *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*, Livros Horizonte, Lisboa, 1985, p. 182.

to, imediato, sem subterfúgios com o leitor». O estilo camiliano era, como o próprio autor admitia, tendencialmente depurado e ágil, despido de “artifícios” linguísticos, no qual as descrições e as reflexões se reduziam ao mínimo indispensável, centrando-se o essencial da narrativa na força dos acontecimentos e no retrato vivo das personagens, fazendo dela um espaço quase confessional e reflexivo. A sua obra tornou-se, deste modo, verdadeiro lugar de comunicação de uma experiência própria, assente na estimulação permanente de um mecanismo estruturalmente humano, de uma radical exigência de significado e de novidade permanentes, oferecida pela criação de sucessivas situações de enigma e correspondentes revelações. A narrativa camiliana, tributária de uma estética de raízes românticas, foi sempre, mais ou menos, marcada por uma específica mnemotopia, onde o tratamento do espaço serviu a construção de um autêntico edifício da melancolia, verdadeira paisagem da alma de um escritor muito talentoso, sempre apaixonado, curioso e inquieto, cujo desejo se foi agudizando – em parte devido a uma imparável sequência de dramáticos acontecimentos pessoais – até ao ponto da trágica convicção sobre a impossibilidade da sua plena realização. Foi essa paisagem interior que Manoel de Oliveira soube transpor para o ecrã, por partilhar, até certo ponto, o mesmo sentimento existencial e possuir idêntica sensibilidade artística, ainda que atravessados por uma maior positividade, uma indefectível esperança e um maior vigor criativo, que o levaram a viver activamente até aos 106 anos de idade. A sua obra fílmica continua, desta forma, a conter um dos testemunhos mais fiéis e cabais do sentir e do criar de um dos maiores autores literários do Romantismo português, dando visibilidade – em sentido estrito – ao seu universo existencial e estético, nomeadamente ao nível do significado da sua dimensão espacial, facilitando, assim, a sua recepção pelo público do século XXI.

UMA NOTA BIBLIOGRÁFICA

BESSA-LUÍS, Agustina
1994 – *Camilo. Génio e Figura*, Editorial Notícias, Lisboa.

CABRAL, Alexandre
1985 – *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*,
Livros Horizonte, Lisboa.

CASTELO BRANCO, Camilo
1854 – *Mistérios de Lisboa*. Obras Completas de Camilo Castelo Branco,
Lello & Irmão – Editores, Porto, 1982.

s.d. – *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Realização Didáctica
de Luís Amaro de Oliveira, Porto Editora, Porto (1861).

CHORÃO, João Bigotte
1990 – *Páginas Camilianas e outros temas oitocentistas*, Guimarães Editores,
Lisboa.

PRADO COELHO, Jacinto
2001 – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Imprensa Nacional
- Casa da Moeda, Lisboa.

WOOD, James
2009 – *How Fiction Works*, Vintage Books, London.