UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Geraldo da Aparecida Ferreira

Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo

São Paulo
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Geraldo da Aparecida Ferreira

Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira

São Paulo
2007

Catalogação na Publicação
Serviço de Documentação de Letras Clássicas e Vernáculos
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Ferreira, Geraldo Aparecida da.
Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo.
-- São Paulo, 2007.
103 f. : fig.
Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

1. Castelo Branco, Camilo, 1825-1890 – Crítica e interpretação
2. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação
3. Romantismo I. Título.

CDD .....

FOLHA DE APROVAÇÃO

Geraldo Aparecida da Ferreira
Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Motta Oliveira por ter-me orientado durante a tessitura deste texto. Com muita paciência, mostrou-me novos caminhos de leitura e análise.

Ao professor Osmar Pereira Oliva, além de mestre, grande amigo, que contribuiu, de forma decisiva, para a confecção desta pesquisa.

Às professoras Ana Maria Clark Peres e Ilca Maria de Oliveira que me iniciaram no caminho de pesquisador.

Ao professor Hélder Garmes pelas valiosas sugestões no exame de qualificação.

Às mulheres da minha vida, Júlia, Jovina, Jéssica, Thayane e Laura pela compreensão e força nos momentos de dificuldade.

RESUMO

FERREIRA, Geraldo Aparecida da. ***Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago*** **– Machado de Assis e Camilo Castelo Branco:** leitores e críticos do Romantismo. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar as posturas de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis como leitores e como críticos do Romantismo que, de certa forma, colocaram em xeque a aplicação rígida das teorias e doutrinas vigentes para a crítica oitocentista como o naturalismo, o positivismo, o racionalismo e os ideais românticos. Realizamos este trabalho partindo do estudo das obras *Coracão, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Buscamos demonstrar aproximações e similaridades presentes nas duas obras, destacando textos críticos que apontaram tais semelhanças para apresentarmos algumas idéias que desenvolvemos ao longo da pesquisa. Como substrato teórico para o trabalho, utilizamos os livros *Introdução ao estudo da novela camiliana*, de Jacinto do Prado Coelho e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Machado de Assis. Romantismo. *Coração, Cabeça e Estômago*. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

ABSTRACT

FERREIRA, Geraldo Aparecida da. **Memórias Póstumas de Brás Cubas and Coração, Cabeça e Estômago – *Machado de Assis and Camilo Castelo Branco*:** readers and critics of Romantism. 2007. 103 f. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

This work aims to analyse the postures of Camilo Castelo Branco and Machado de Assis as readeres and critics of Romantism, questioning the strict application of prevailing theories and doctrines estabilished by 19th century critics like naturalism, positivism, rationalism and romantics models. We started from the studies of *Coração, Cabeça e Estômago,* by Camilo and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado. We try to evidence approaches and similarities between those books, detaching studies that appointed those common aspects in order to discuss some ideas that we develop during our research. We used like theoretical subsidies, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, by Jacinto do Prado Coelho and *Um mestre na periferia do capitalismo*, by Roberto Schwarz.

Keywords: Camilo Castelo Branco. Machado de Assis. Romantism. *Coração, Cabeça e Estômago*. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 1: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

1.1 INTRODUÇÃO 10

1.2 CRÍTICOS DE CAMILO CASTELO BRANCO 10

1.3 O CRÍTICO CAMILO CASTELO BRANCO 19

1.4 CRÍTICOS DE MACHADO DE ASSIS 24

1.5 O CRÍTICO MACHADO DE ASSIS 27

CAPÍTULO 2: O ROMANTISMO EM DIGESTÃO

2.1 INTRODUÇÃO 33

2.2 A NOVELA *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO* 34

2.3 O ESTÔMAGO INTELECTUAL 46

CAPÍTULO 3: A FILOSOFIA NA PONTA DO NARIZ

3.1 INTRODUÇÃO 54

3.2 O ROMANCE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* 54

3.3 O NARRADOR INSTÁVEL DAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS* 56

3.4 O "NARIZ" DE BRÁS E O "ESTÔMAGO" DE SILVESTRE 63

CAPÍTULO 4: CAMILO CASTELO BRANCO E MACHADO DE ASSIS: HERDEIROS DA SÁTIRA MENIPÉIA?

4.1 INTRODUÇÃO 71

4.2 *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO* E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*: APROXIMAÇÕES 71

4.3 A ANATOMIA E O PARADOXO 80

4.4 O PONTO DE VISTA DISTANCIADO E O PESSIMISMO 83

4.5 O CARÁTER AMBÍGUO DA LINGUAGEM E O SENTIDO NÃO-MORALIZANTE DO ROMANCE 86

4.6 A PARÓDIA E AS CITAÇÕES TRUNCADAS 89

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIAS 97

INTRODUÇÃO

O século XIX caracterizou-se como um período de grandes mudanças, com o desenvolvimento do capitalismo industrial, o crescimento das cidades e a afirmação da burguesia como classe dominante. A ascensão econômica, política e social da classe burguesa, aliada a um conturbado momento de conflitos armados como a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas, contribuiu decisivamente para o surgimento de um movimento literário que expressara artisticamente aquele período, o que se concretizou com o Romantismo.

Os primeiros passos do Romantismo português possuíam uma ligação muito forte com o que se produzia em outros países da Europa, principalmente na França e na Inglaterra, o que Carlos Reis trata como *importação cultural*: "O primeiro romantismo português é, pois, indissociável de uma matriz ideológica *liberal* e dos valores de que ela se nutre: os valores da liberdade, da igualdade e da justiça social, entre outros"[1]. Já Saraiva e Lopes destacam o caráter contraditório que teria marcado, ideologicamente, as origens do Romantismo português: "Ideologicamente o Romantismo português exprime nas suas origens um compromisso: é anti-feudal, mas procura limitar as conseqüências da revolução. Diz-se liberal, mas antidemocrático. Isto significa que, em geral, se opõe ao sufrágio universal e favorece o regime censitário apropriado ao domínio político da nova burguesia rural"[2].

Deixemos Portugal e voltemos o nosso olhar para o Brasil do século XIX. A chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, dentre outras conseqüências, desencadeou profundas modificações culturais no Brasil, como a vinda de pessoas cultas que acompanharam a Realeza, a regularização do funcionamento de tipografias, a criação de uma biblioteca pública bem estruturada, entre outras. Pouco tempo depois, ocorreu a emancipação política, levando nossos intelectuais a buscarem uma forma de expressão que reforçasse nossa autonomia também na cultura, começava então o Romantismo no Brasil. Afrânio Coutinho afirma que:

> [...] o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo antes de mais nada era escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal.[3]

---

[1] *História crítica da Literatura Portuguesa*, v. V, 1999, p. 17.
[2] *História da literatura portuguesa*, [s.d.], p. 682.
[3] *A literatura no Brasil*, 1969, p. 36-37.

O Romantismo se desenvolveu fortemente tanto em Portugal como no Brasil e consagrou escritores como grandes representantes da sua estética. Mas as transformações sociais e tecnológicas continuaram em ritmo acelerado e a estética romântica mostrava-se insuficiente como forma de expressão artística. Na segunda metade do século XIX, o Romantismo já dava claros sinais de esgotamento, de incapacidade de expressar os sentimentos de um homem que buscava adaptar-se aos novos tempos. Poetas, escritores e críticos procuravam encontrar uma nova linguagem, mais ligada ao cientificismo e racionalismo, idéias muito disseminadas naquele momento, linguagem que viria a se materializar no Realismo-Naturalismo.

Efetuamos esse breve comentário sobre o momento cultural que Portugal e Brasil viviam no final do século XIX para começarmos a falar das posturas que Camilo Castelo Branco e Machado de Assis assumiram diante daquele período. Mesmo iniciando suas carreiras literárias dentro do período romântico, os dois autores possuem uma produção que transcende e problematiza os parâmetros dessa estética. Apesar de praticamente contemporâneos (o escritor brasileiro nasceu em 1839, quatorze anos depois do português), e das proximidades que podemos encontrar entre as suas obras, é rara a comparação entre esses dois autores. O que normalmente encontramos quando se quer comparar Machado com um escritor português são aproximações feitas quase sempre com Eça de Queirós e algumas vezes com Garrett, sendo raros os trabalhos que comparam alguma faceta desses dois escritores. Julgamos ser esse um dos aspectos positivos do presente trabalho.

Acreditamos que, ao apontarmos semelhanças entre *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado, além de trabalharmos numa seara ainda pouco explorada, que é a de pesquisas que comparam as obras desses dois grandes escritores da língua portuguesa, estaremos, de certa forma, evidenciando posicionamentos dessas importantes figuras sobre um período de profundas e significativas transformações pelas quais passaram Portugal e Brasil na metade final do século XIX.

CAPÍTULO 1

PERSPECTIVAS CRÍTICAS

1.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo, abordaremos a crítica literária sob dois aspectos: como alguns dos mais representativos estudiosos da segunda metade do século XIX recebiam as produções de Machado de Assis e de Camilo Castelo Branco, e como esses dois autores se posicionavam diante de publicações românticas e realistas daquele período. Assim pretendemos demonstrar o desconforto que as produções machadiana e camiliana causaram no trabalho de analistas de literatura da época e, por outro lado, tentar evidenciar aquilo que os dois escritores consideravam como excessivo ou ausente em obras contemporâneas e que, de certo modo, serão ironizadas em seus livros, dentre eles, os que nos interessam neste estudo: *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

1.2 CRÍTICOS DE CAMILO CASTELO BRANCO

A obra camiliana despertava grande interesse no público e na crítica portuguesa, mais especificamente na cidade do Porto. Apesar da grande aceitação de suas obras pelo povo e pelos críticos, esses últimos demonstravam alguma dificuldade para encaixar os romances de Camilo dentro dos padrões românticos vigentes à época. Não temos a pretensão de efetuar um estudo da fortuna crítica envolvendo Camilo, mas consideramos importante fazer uma leve abordagem das posições críticas da segunda metade do século XIX[4].

Encontramos no livro *Camilo Romântico*, de Alberto Xavier, importantes informações relativas às análises feitas sobre as publicações de Camilo. Xavier concentra seus esforços para apontar qualidades e defeitos apresentados em análises literárias de importantes estudiosos no segundo quartel do século XIX. Utilizaremos esse livro como ponto de partida

[4] As citações retiradas de livros antigos que aparecerem neste trabalho foram por nós adequadas ortograficamente à língua portuguesa atual.

para um rápido estudo da crítica feita a Camilo.

Num capítulo intitulado "As opiniões de Teófilo Braga – A propósito de Camilo", Alberto Xavier fará duras críticas ao trabalho de Braga desenvolvido no livro *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa*, de 1880. Nessa obra, Braga considera que Garrett, Herculano e Castilho representaram a primeira geração romântica e que Rabelo da Silva, Mendes Leal, Soares Passos e Camilo Castelo Branco constituíam a segunda, que ele chamava de ultra-romântica. Ao citar uma definição dada por Braga para o Ultra-Romantismo, Xavier destaca a conotação pejorativa:

> A falta de Ideal em política tornou-se ainda mais deplorável na Literatura; perdido o sentimento nacional, o espírito do Romantismo volveu-se para a idealização da parte exterior da época da Idade Média, e para a ênfase forçada de emoções sem estímulo. A geração dos novos talentos que seguiam Garrett e Herculano, ficara automaticamente fazendo romances históricos, dramalhões sanguinários e arrebicados soláos cavalheirescos sem a mínima compreensão da poesia popular. Era a degenerescência do romantismo, que se manifestou onde a prática do regimen constitucional-representativo corrompeu os princípios da Revolução; em época nenhuma se viu com mais clareza a mentira política em relação direta com a mentira literária. O Ultra-Romantismo foi uma conseqüência do Parlamentarismo.[5]

Xavier continua a leitura do texto de Braga e passa a analisar as opiniões do crítico em relação à obra camiliana:

> Quarenta e cinco páginas são consagradas a Camilo. Pode compreender-se a minha ávida curiosidade em conhecer as razões da opinião do mestre, incluindo esse escritor, tão apreciado e querido dos portugueses, entre os ultra-românticos. Teófilo Braga não esclarece este ponto. Tudo quanto diz, porém, do romancista, salvo algumas leves restrições, é, contraditoriamente, uma apologia do talento do autor do *Amor de Perdição!*[6]

Xavier considerava incompatível a idéia de um "artista genial", uma "poderosa organização estética", um autor que possuía o "dom da objetividade"[7] – esses eram alguns dos elogios que Braga tecia a respeito de Camilo – ser enquadrado dentro de um movimento literário tão menosprezado pelo mesmo crítico, como citado anteriormente.

Efetuamos uma leitura do livro de Teófilo Braga, estudado por Xavier, em especial o capítulo IV daquele livro - intitulado "Camilo Castelo Branco" – constatamos que

---

[5] In. *Camilo Romântico*, [s.d.], p. 222.
[6] Ibidem, p. 223.
[7] Ibidem, p. 223.

Braga realmente coloca Camilo entre os ultra-românticos, mas acreditamos poder destacar alguns argumentos em favor do crítico. Logo no início, o autor credita a Camilo "a gloria de ter criado um novo gênero literário – o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana"[8]. Braga, ao longo desse capítulo, relaciona os méritos da obra camiliana e aponta como principal defeito a falta de uma idéia geral:

> É aqui, como expressão do meio português, que assenta o principal valor da sua obra; natureza, tipos, situações reais e linguagem constituem a originalidade daquele conjunto de Romances, a que faltou o nexo de uma idéia geral. Esta falta amesquinha a atividade estética de Camilo Castelo Branco [...].[9]

Braga defende ainda que a pressão exercida pelos editores contribui para que, em alguns romances, houvesse a queda na qualidade da produção camiliana e que por isso, podia-se separar aquilo que Camilo produziu como arte daquilo feito exclusivamente com fins comerciais:

> [...] faltava-lhe tranqüilidade para criar verdadeiras obras de arte, tendo de acudir em períodos irrevogáveis aos compromissos dos livreiros. Nesta urgência da produção, muitos livros são simples explorações do seu nome glorioso, que embaraçaram o julgamento da sua capacidade. O conhecimento da vida do escritor esclarece amplamente o valor da sua obra, pelas condições em que ela foi escrita; uma parte é meramente exploração de livraria, outra é individual, característica e digna de ser classificada segundo essas três fases por que passou seu talento.[10]

Em um outro trecho, Braga, apesar de agrupar Camilo entre os ultra-românticos, nota diferenças entre este autor e um outro companheiro que estava totalmente preso a essa escola :

---

[8] *As modernas idéias na Literatura Portuguesa*, 1892, p. 240.
[9] Ibidem, p. 245.
[10] Ibidem. p. 64-269.

> Camilo, atraído para o romance da vida burguesa, vinha criar uma nova forma literária, na qual imprimia o seu caráter de revoltado. Quando, em 1848, freqüentava a biblioteca publica de Vila Real enquanto um seu companheiro ultra-romântico fantasiava pontes levadiças, juras de cavaleiros, menestréis e catedrais, Camilo, já observava situações para o romance contemporâneo... [11]

Podemos concluir desse fragmento que Braga, apesar de rotular Camilo como ultra-romântico, via claras diferenças entre este autor e outros que seguiam a cartilha dessa escola e, com isso, acreditamos que o crítico cometeu uma incoerência em sua análise. Parece-nos que o estudioso também tinha suas dificuldades diante da obra camiliana, já que ele encontrava nela aspectos que considerava ultra-românticos e em outros momentos verificava uma clara distinção entre o que Camilo escrevia e os demais autores considerados por Braga como pertencentes daquela escola.

O segundo estudioso que destacamos da obra de Alberto Xavier é Pinheiro Chagas. Partindo de uma espécie de prefácio feito a uma edição especial do livro *Amor de Perdição*[12], Xavier analisa as impressões do crítico a respeito de Camilo. Segundo Xavier, Pinheiro Chagas destacara o subjetivismo, a visão de mundo que Camilo possuía e passava para seus leitores. Xavier critica o trabalho de Pinheiro Chagas pela falta de método, além de alguns "deslizes, contradições, juízos inexatos"[13]. Pinheiro Chagas explicitava a dificuldade de analisar os romances de Camilo, por encontrar alguns estritamente românticos e outros realistas. Xavier não concordava com isso e muito menos com as obras que o estudioso destacava para justificar suas posições, enfim, ele não considerava as posições do crítico dignas de reconhecimento.

Encontramos, nesse mesmo texto argumentos que imaginamos serem importantes para nossa análise. Preferimos acreditar que a "dificuldade" que Pinheiro Chagas tinha para enquadrar o romance camiliano, na verdade, foi um momento de grande lucidez do estudioso. Ao não querer enquadrar Camilo em nenhuma das escolas literárias existentes, Chagas apontava para a grandiosidade do autor de *Anátema*, que, para ele, estava acima de qualquer padrão que pudesse cerceá-la da criatividade:

---

[11] *As modernas idéias na Literatura Portuguesa*, 1892, p. 257.
[12] *Amor de Perdição*. Porto: Casa Editora Alcino Aranha, [s.d.].
[13] *Camilo Romântico*, [s.d.], p. 387.

> Mas o seu gênio potente, individual, dominador, superior a todas as mudanças de escola e a todas as variações da moda, é o que arranca eternamente às gerações que se vão sucedendo as lágrimas e o riso e o que vai do romance do *Amor de Perdição* à *Queda de um anjo*, no teatro do *Ultimo ato* ao *Morgado de Fafe*.[14]

Mesmo em romances que considera "imperfeitamente arquitetados"[15], Pinheiro Chagas verifica o incrível dom que Camilo tem de emocionar seus leitores, além de elogiar a capacidade que ele possui ao manejar a linguagem e adaptá-la para descrever situações de forma magistral:

> Com que discrição, com que fino tato ele sabe procurar e encontrar o que deveras convém à nossa língua moderna, de forma que o seu estilo não tome um caráter antiquado, incompatível com as condições do nosso meio! Que inexcedível propriedade de termos! Que riqueza de locuções! Como ele maneja desembaraçadamente o idioma! E como ele sabe dispensar as locuções francesas a que tantas vezes se recorre, entre nós, quando falta a expressão nacional![16]

Ramalho Ortigão marca presença no mesmo prefácio em que escreveu Pinheiro Chagas, desenvolvendo uma espécie de análise sociológica dos romances de Camilo, trabalho que Alberto Xavier também analisará. Ele reconhece o valor de Ortigão como crítico de costumes, mas não o considera em condições de desenvolver uma crítica literária e começa a apontar algumas incongruências no pensamento do crítico. Ortigão considerava Camilo um escritor romântico, mas afirmava que sua obra seria um retrato fiel da sociedade portuense na época de 1850, o que, para Xavier, era uma idéia absurda. Baseado em conceitos que definiam o Romantismo como a expressão da subjetividade, do lirismo e sensibilidade individual, ele não concebia que alguém daquele movimento pudesse compor um retrato fiel da sociedade.

Efetuando nossa leitura do texto de Ortigão, detectamos alguns argumentos interessantes. O crítico realmente afirma que "a obra artística de Camilo Castelo Branco é, sobre o espírito de um sensitivo, o puro e fiel reflexo da sociedade"[17]. Mas ao desenvolver suas idéias, Ortigão passa a trabalhar com a teoria de que Camilo não tenta expressar a realidade de forma perfeita, mas sim aquela que ele enxergava, às vezes distorcida pelas opiniões do contraditório escritor: "Essa crítica apresenta as anomalias lineares de todo o

---

[14] In. *Amor de Perdição*, [s.d.], p. VI.
[15] Ibidem, p. XXI.
[16] Ibidem, p. XXVII.
[17] Ibidem, p. XLVIII.

escorço a que a falta de ponto de vista falseou a perspectiva e comprometeu o claro escuro"[18]. Ele aponta deficiências na obra camiliana, mas reconhece seu valor como dos mais importantes representantes da Literatura Portuguesa:

> [...] o nome de Camilo Castelo Branco representará para sempre na história da literatura pátria o mais vivo, o mais característico, o mais glorioso documento da atividade artística peculiar da nossa raça, porque ele é, sem dúvida alguma, entre todos os escritores do nosso século, o mais genuinamente peninsular, o mais tipicamente português.[19]

Durante nossas pesquisas, encontramos um *Boletim Cultural* (1991) – intitulado "Camilo: o homem e o artista" – que trazia algumas opiniões de escritores – Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro e José Régio – a respeito da obra camiliana, que consideramos interessantes por se tratar de autores respeitados em Portugal desenvolvendo algumas idéias que tinham em relação ao autor de *Eusébio Macário*.

Teixeira de Pascoaes destaca o caráter fúnebre da obra, como podemos verificar:

> Na imaginação camiliana, tudo se torna lutuoso. Tudo lhe aparece como revelação da morte ou pretextos para a ação maléfica da morte [...] Camilo desvendou, como ninguém, o aspecto fúnebre das coisas, aquele véu lutuoso em que elas se desdobram na escuridão, e o das almas que se apagam ao sopro do Averno.[20]

Aquilino Ribeiro reitera o mesmo aspecto lutuoso, afirmando que o dístico "gênio da desgraça, assenta-lhe (a Camilo) como uma luva"[21]. O autor, apesar da objeção a algumas novelas, reconhece o valor da obra camiliana e aponta para um amadurecimento do escritor: "Por isso (pela dificuldade para estudar), a sua prosa de começo é torpe; o seu espírito, pouco atilado; está preso aos torrões negros da gleba. Dealbou-se em sofrimento e no rio do tempo. Todavia não entardeceu a blasonar primores"[22]. Essa tese, de evolução constante apresentada por Aquilino Ribeiro, não é válida para Prado Coelho, que verifica uma carreira com "altos e baixos sensíveis a não ser na linguagem, cada vez mais opulenta, mais própria".[23]

No excerto de um texto de José Régio – dentre os três autores citados, é o

---

[18] Ibidem, p. VI.
[19] Ibidem, p. LIX.
[20] *Boletim cultural*, 1991, p. 14.
[21] Ibidem, p. 17.
[22] Ibidem, p. 16.
[23] *Introdução ao estudo da novela camiliana*, 1961, p. 306.

único que desenvolveu trabalho crítico com reconhecido valor – presente no citado *Boletim Cultural*, encontramos uma crítica mais sensível ao talento camiliano, creditando-lhe a utilização de recursos que o aproximam do romance moderno: "Visivelmente, a personalidade e os humores de Camilo dominam o seu romance: impõem-lhe uma técnica desigual, volúvel, diversa, caprichosa, livre (ou licenciosa) como essa mesma personalidade, esses mesmos humores"[24].

Acreditamos que o trabalho de Alberto Xavier, no referido *Camilo Romântico*, dá-nos uma interessante visão, não tão isenta, sobre a crítica literária da metade final do século XIX, por se tratar de um estudo das análises literárias que eram desenvolvidas naquele momento. Apontamos alguns aspectos que consideramos inexatos em sua análise diante da leitura de textos que ele estudou, provavelmente motivados pela profunda admiração que nutria por Camilo, pois considerava-o um notável talento do Romantismo e não admitia nenhuma opinião que contrariasse tal posição. Ao longo do seu livro, Chagas evidencia sua visão crítica e admiração pelo autor de *Coração, Cabeça e Estômago*, como neste segmento que acreditamos ilustrar, de forma definitiva, tais posicionamentos:

> O romantismo de Camilo, como escritor, manifesta-se por diversas formas: no lirismo das efusões compostas em verso; nas fugitivas memórias autobiográficas registradas aqui e acolá; nas confissões esparsas em prefácios e outros escritos em prosa e desabafadas na abundante correspondência epistolar; nas transposições artísticas de todo o seu individualismo exacerbado, de que certas das obras de teatro, e, os romances sentimentais e de paixão, estes principalmente, são os documentos literários preponderantes, vivos, expressivos. Desta sorte, Camilo é verdadeiramente o introdutor, em Portugal, da literatura íntima, de confidência, de apelo ao coração, e do romance pessoal e sentimental, formas por que em todos os demais países europeus se concretizam nas letras as disposições psicológicas, românticas, dos poetas e dos prosadores.[25]

Para finalizar essa etapa, achamos necessária uma breve abordagem das opiniões críticas ao livro *Coração, Cabeça e Estômago*, que será uma das obras utilizadas como suporte para algumas discussões que faremos nos capítulos seguintes desta dissertação. Já, a partir da segunda edição daquela obra, foi incluído um texto de A. A. Teixeira de Vasconcelos que, apesar de ser escritor, não deixa de ser um estudo feito "no calor da publicação". Nessa análise, o autor discorreu sobre as três fases da vida de Silvestre da Silva, emitindo opiniões sobre cada uma delas. Ele destacou as críticas feitas por Camilo à sociedade portuense que

---

[24] *Boletim cultural*, 1991, p. 20.
[25] *Camilo Romântico*, [s.d.], p. 341.

valorizava mais o dinheiro que o caráter e a respeitabilidade que algumas pessoas alcançavam apesar de terem um comportamento condenável. Teixeira de Vasconcelos elegeu a fase estômago como sua predileta: "Encantou-me a terceira parte do romance, não pelo desenlace filosófico, mas pela admirável fidelidade com que o Sr. Camilo Castelo Branco copiou da natureza as cenas e linguagem da casa do sargento-mor de Soutelo"[26]. Ele apontara como defeitos algumas liberdades que Camilo tomou em relação à imagem das mulheres representadas na fase do coração e a utilização de algumas poucas palavras que estavam fora de uso na língua portuguesa. Mas ao final da análise, reconhecia o valor do autor de *Amor de Salvação*: "O Sr. Camilo Castelo Branco é o nosso primeiro romancista, e há de ser por certo, um dos mais discretos prosadores portugueses. O voto não admite suspeição porque é de homem do mesmo ofício"[27]. O tempo foi passando e o romance *Coração, Cabeça e Estômago* continuou a despertar nos críticos, mesmo de épocas diferentes, um sentimento parecido, eles o viam como uma forma irônica, uma visão depreciativa do Romantismo. J. do Prado Coelho considera que:

> *Coração, Cabeça e Estômago* é, sim, uma obra desigual, desarticulada, onde não se operou a necessária fusão de materiais heterogêneos; obra apimentada, na primeira parte, com brejeirices ou graçolas de gosto discutível; mas reserva ao leitor atento a surpresa duma 'substantifique moelle', além de páginas magistrais de 'realismo' rústico e dum estilo, em muitos passos, admirável, dúctil, chistoso, outras vezes concreto e rico de seiva.[28]

João Camilo dos Santos, por sua vez, escreve que "o amor entre adultos, em contrapartida, é freqüentemente tratado pelo romancista de maneira irônica e até sarcástica" e que essa obra "faz parte do grupo de romances que ilustram"[29] essa maneira de encarar o amor. João Camilo conclui que Camilo "através de Silvestre (personagem central do romance), porém, apresenta-nos uma das críticas mais sutis e mais severas alguma vez escritas sobre os ridículos em que pode cair a linguagem poética"[30]. Paulo de Castro encontra nesse livro "uma ironia fina com um misto de desencanto que faz lembrar Machado de Assis"[31]. Na *História da Literatura Portuguesa*, Saraiva e Lopes escrevem sobre um "gênero da novela satírica de costumes":

---

[26] In. *Obras Completas*, v. III, 1984, p. 724.
[27] Ibidem, p. 726.
[28] *A letra e o leitor*, 3. ed., 1996, p. 134.
[29] In. *Colóquio*/Letras, n. 119, jan./mar. 1991, p. 64.
[30] Ibidem, p. 68.
[31] *Camilo – Novelas*. 2. ed., 1961, p. 14.

> Paralelamente, e numa constante oscilação pendular, que chega a abranger o todo de uma série de novelas (*A Filha do Arcediago*, 56, e *A Neta do Arcediago*, 57; *Cenas da Foz*, 61) ou a estrutura global de uma novela (como *Coração, Cabeça e Estômago*, 62), Camilo desenrola o gênero da novela satírica de costumes, voltando do avesso o idealismo passional e dando-nos o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentaria, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outros gozos vulgares.[32]

Algumas dessas definições dadas ao "diferente" *Coração, Cabeça e Estômago* como "forma irônica", "caricatura do Romantismo", "maneira sarcástica de encarar o amor" e, principalmente, o "fazer lembrar Machado de Assis" – motivam-nos ainda mais a desenvolver nosso estudo comparativo com, o não menos instigante, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado.

Felizmente, parte da crítica contemporânea parece querer romper com aquela conhecida divisão que estudiosos vêm cristalizando ao longo dos tempos em relação à obra camiliana: novela passional (como *Amor de Perdição*) e novela satírica e de costumes (exemplo: *A queda dum anjo*). Uma das vozes que representa essa mudança é a Paulo Franchetti, que, na apresentação de *Coração, Cabeça e Estômago*, da Marins Fontes, aponta os trabalhos de Abel Barros Baptista como inovadores nesse processo de renovação crítica:

> [...] alguns trabalhos, assinados por Baptista e por outros críticos mais jovens, finalmente vêm deslocando a inflexão romântico/realista da crítica camiliana e destacando outras obras, anteriormente relegadas a um segundo plano de interesse e importância. De modo que é possível imaginar que o velho romancista de S. Miguel de Seide adquirirá, nos próximos anos, um novo rosto, será objeto de renovado interesse e certamente terá o seu lugar redefinido no cânone da literatura portuguesa.[33]

Encontramos, ao longo dessa modesta abordagem da crítica à obra camiliana, uma amostra que acreditamos possibilitar o delineamento de uma idéia geral desenvolvida em torno do espólio literário do escritor português. Apesar de se tratar de uma crítica impressionista e sem uma metodologia definida, os estudiosos do final do século XIX e princípio do XX apontavam muitas qualidades em sua obra e o consideravam um artista genial, fundador de um novo tipo de romance (o burguês), um autor que retratava a sociedade portuguesa como poucos e numa linguagem impecável. Entretanto, verificavam alguns defeitos, como a falta de uma idéia geral e a oscilação de qualidade entre seus livros. Era um

---

[32] *História da literatura portuguesa*, [s.d.], p. 816.
[33] In. *Coração, Cabeça e Estômago*, 2003, p. XXXIII.

pensamento quase que unânime que, aquela carreira de altos e baixos, devia ser creditada às pressões que os editores exerciam sobre o escritor aliadas ao seu temperamento explosivo. Começava naquele momento a formação de uma imagem que se cristalizaria ao longo dos tempos e que muito prejudicaram a recepção da obra camiliana: a divisão de seus textos entre satíricos e passionais e sua inclusão entre os ultra-românticos. Essa última idéia parece estar superada nos dias atuais, mas a primeira tem persistido e contra ela, trabalhos de importantes estudiosos – desde Jacinto do Prado Coelho, passando por Abel Barros Baptista – têm sido desenvolvidos, buscando novos caminhos de leitura para uma obra tão complexa e grandiosa.

1.3 O CRÍTICO CAMILO CASTELO BRANCO

Camilo Castelo Branco desenvolveu uma crítica de cunho impressionista, desprovida de metodologia e a externava por meio de crônicas, cartas, prefácios de seus romances, entre outras formas. Camilo, profundamente preocupado com o apuro da linguagem, emitiu diversas e contraditórias opiniões acerca da produção literária portuguesa e o fazia em um estilo agressivo, colecionando com isso um grande número de desafetos. O próprio autor de *Amor de Salvação* assumia as dificuldades de se fazer uma crítica isenta em Portugal, pelos seguintes motivos:

> A crítica, em Portugal, é quase impraticável por duas causas: a primeira, é que somos poucos a escrever, e nos apertamos cordialmente a mão todos os dias; a segunda é que, por este teor de vida, nenhum escritor se faria um nome que o compensasse dos dissabores e da pouquidade dos lucros.[34]

Mesmo reconhecendo as dificuldades do trabalho de análise literária, Camilo não deixou de emitir suas opiniões, muitas delas caracterizadas pela ambigüidade. Jacinto do Prado Coelho destacava as controvertidas posições do escritor:

---

[34] CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas*. v. XVI, p. 1046.

> Nos prefácios exprime, nem sempre com perfeita coerência, as suas idéias estéticas. Julga-se no meio termo da verdade. O seu feitio de orgulhosa independência leva-o a marcar uma posição inteiramente pessoal, acima (julga ele) das tendências de escola. Desde o começo, criticou os modelos aceites: já no prefácio do *Anátema*, acusava os males de que enfermava a literatura romântica então na moda [...] No seu entender, a literatura *palpitante de atualidade* (Camilo, como já fizera Herculano, usa a expressão num registro irônico) cedia ao gosto popular, rebaixava-se, contava num estilo vazio e retorcido, enfático, com muitos *ahs!* E muitos *ohs!,* uma história <<de amores trágicos, urgentes e lamentosos>>, para agradar a burguesa e ao operário. [...] A tudo isso opunha ele o culto das tradições, o espírito de independência, portuguesismo e classicismo.[35]

As diferenças entre o que Camilo dizia aos amigos através de cartas e o que ele escrevia para ser publicado são até certo ponto compreensíveis, levando-se em conta o caráter mais íntimo e com menos preocupações em relação ao "politicamente correto", mas em algumas oportunidades elas são tão discrepantes que resolvemos apresentá-las. Prado Coelho nos dá um bom exemplo dessa alternância de opiniões do escritor português que, analisando *O Crime do Padre Amaro*, fez, em uma carta a um amigo, Visconde de Ouguela, as seguintes observações: "Li alguns capítulos na *Revista Ocidental*, e achei excelente. Vi anunciando agora o romance em livro. Esse rapaz vem tomar a vanguarda a todos os romancistas"[36]. Em uma outra correspondência direcionada ao mesmo amigo, Camilo modifica sua análise:

> Tem admirável paciência de observação plástica; mas dentro dos tecidos musculares, figura-se que vê mal. Quanto à linguagem, às impropriedades, reflexo de Flaubert, não as estranho nem as abomino; o que me escandaliza são os velhos erros de gramática e os barbarismos, que não usam os satânicos franceses na sua língua.[37]

Júlio Dias da Costa, no livro *Novas Palestras Camilianas*, destaca outro momento emblemático do espírito ambíguo da crítica camiliana. Trata-se de duas opiniões controversas a respeito de um mesmo livro, *A Hermitage*, de Júlio de Castilho. A primeira opinião estava presente em seu opúsculo Othello, em que criticava a tradução de Shakespeare feita por D. Luís de Bragança: "Em um livro do Sr. Visconde de Castilho – livro talvez desconhecido, como tesouro encantado de princesas mouras – li quatro das mais nervosas e inspirativas poesias portuguesas que conheço"[38]. A contradição estaria presente na correspondência entre

---

[35] *Introdução ao estudo da Novela Camiliana*, 1961, p. 307.
[36] Ibidem, p. 330.
[37] Ibidem, p. 330.
[38] *Novas Palestras Camilianas*, 1936, p. 35.

Camilo e o Visconde de Ouguela:

> Vim de ler um livro de versos recentíssimo de Julio, visconde de Castilho, *A Hermitage*. Este homem ainda vive? Parece-me que estou em 1840 quando o leio. Eu não cuidei que se pudessem escrever versos a uma cruz no ermo ou a um rouxinol na latada. Este Castilho tem vínculo do talento piegas. Como o avô era pedreiro de arquitetura mosárabe, eles ficaram sempre góticos.[39]

Camilo devotou grande parte do seu trabalho de crítico aos autores de menor expressão da cidade do Porto. Em algumas dessas análises, ele tentava amainar o estilo corrosivo principalmente em relação aos artistas com os quais provavelmente possuía boas relações, mas não perdoava aqueles que faziam oposição às suas idéias ou escritos. Na crônica "Escritores Portuenses", ele elencou alguns escritores do Porto, rendendo homenagens a uns, como a Evaristo Basto, que andava esquecido pelos leitores:

> [...] Evaristo Basto é o principal prosador do Porto. Vivacidade, graça, atrevimento, lucidez, variedade, ritmo quase poético, agudeza, são os dotes do seu estilo. As provas, embora esquecidas, são escritos de curto fôlego, mandados para a estampa sem lima nem revisão; mas, por isso mesmo amostras tanto mais qualificativas quanto desenfeitadas.[40]

A outros, atacou, como a José Gomes Monteiro, tido como gênio por leitores e críticos:

> O sábio, visto à luz da poesia, ficou sendo para mim um mocho, inferior ao último poetastro da *Lira*, jornal de versos que, por esse tempo, no Porto, anunciava que Apolo se calara para deixar versejar o Pégaso. [...] A locução, sempre de muletas, cai quando devia andar, e atira-se em remetidas descompostas quando devia estar quieta. [...] Em resumo: o Sr. José Gomes Monteiro é um escritor que não pode ser comparado aos menos de medíocres.[41]

Camilo Castelo Branco conhecia também a produção literária brasileira e emitiu opiniões elogiosas a respeito de nossos principais autores, destacando-lhes o estilo e uma certa independência em relação à linguagem dos grandes escritores portugueses, como no seguinte excerto, publicado na crônica "Literatura Brasileira":

---

[39] *Novas Palestras Camilianas*, 1936, p. 36.
[40] *Obras Completas*, v. XII, 1993, p. 1197.
[41] Ibidem, p. 1199-1200.

> O mercado dos livros brasileiros abriu-se, há poucos meses, em Portugal. [...] Aí se nos deparam, entre os poetas, Gonçalves de Magalhães, o correto e sublime autor da *Confederação dos Tamoios*; o lírico e arrojado Álvares de Azevedo; o primaz dos escritores brasileiros, e chorado Gonçalves Dias; o esperançoso devaneador, falecido no viço da idade, Casimiro de Abreu; Junqueira Freire, que primou nos segredos da melodia e já não é deste mundo; e o severo e cadencioso poeta de *Colombo*, tão estimado dos nossos. Entre os romancistas o fecundíssimo Joaquim Manuel de Macedo, que disputa a supremacia a J. de Alencar, que tanta nomeada granjeou com o seu *Guarani*. Não lustram menos as novelas mimosíssimas de Luís de Guimarães, e as arrobadas mesclas de prosa e verso de Machado de Assis.[42]

Apesar de demonstrar conhecimento e respeito em relação aos escritores brasileiros, Camilo não perdeu a oportunidade de ironizá-los, pelo menos em uma ocasião. Isso ocorreu num trecho de *O cego de Landim*, quando o narrador, ao tratar o caso amoroso entre a irmã do cego D. Ana das Neves com um chefe de polícia brasileiro, afirma, sarcasticamente, que poderia descrever tal relação ao modo de José de Alencar:

> Este episódio poderia ser o esmalte do meu livrinho, se em um chefe de polícia coubessem cenas de amor brasileiro, mórbidas e sonolentas, como tão langüidamente as derrete o sr. J. d'Alencar. Em país de tanto passarinho, tantíssimas flores a recenderem cheiros vários, cascatas e lagos, um céu estrelado de bananas, uma linguagem a suspirar mimices de sotaque, com isto e com uma rede – ou duas por causa da moral – a bamboarem-se entre dois coqueiros, eu metia nelas o chefe de polícia e a irmã do cego, um sabiá por cima, um papagaio de um lado, um sagüi do outro, e veriam que meigas moquenquices, que arrulhar de rolas eu não estilava desta pena de ferro![43]

Em relação à poesia, Camilo possuía interessante opinião sobre como se deveria analisá-la. Devido ao caráter pessoal, ao sentimento íntimo que o poeta busca expressar, ele sentia dificuldades em criticar tais trabalhos. Ele vai fazê-lo, mas deixando claro que sua intenção não é julgar o sentimento do escritor, como afirma em seu livro *Esboços de Apreciações Críticas*, numa crítica ao trabalho do poeta Francisco Martins de Gouveia Morais Sarmento:

---

[42] *Obras Completas*, v. XIV, p. 898.
[43] *O cego de Landim*, 1876, p. 93-94.

> Estou quase em pensar que a poesia não dá campo à crítica. É grosseira audácia avaliar um poeta quando vos ele fala de si, e não vos dá margem a discutir-lhe a idéia no tribunal da razão, que é coisa que poetas nunca tiveram, ou, se tivessem, não seriam poetas à feição do molde em que hoje se fundem. Poeta que raciocina é um cáustico da paciência humana. [...] O que posso de toda a altura da minha gravata decidir é que a poesia do nosso tempo traz o carimbo do século.[44]

Ainda no livro *Esboços*, encontramos uma crítica que acreditamos ter causado certa polêmica por tratar-se de um elogio a uma mulher escritora, a Marquesa de Alorna, devido ao preconceito machista que parecia imperar no meio cultural português. Dada a importância daquela autora, tida por muitos críticos como uma das mais notáveis vozes do Pré-Romantismo português, outros estudiosos já haviam escrito sobre ela, como é o caso de Herculano, que em uma homenagem póstuma à Alorna escreveu que: "aquela mulher extraordinária, a quem só faltou outra pátria, que não fosse esta pobre e esquecida terra de Portugal, para ser uma das mais brilhantes provas contra as vãs pretensões de superioridade excessiva do nosso sexo"[45]. Vejamos o pensamento de Camilo:

> Em Portugal olham-se de revés as senhoras que escrevem. Cuida muita gente, aliás boa para amanhar a vida, que uma mulher instruída e escritora é um aleijão moral. Outras pessoas, em tom de sisuda gravidade, dizem que a senhora letrada desluz o afetuoso mimo do sexo, a cândida singeleza de maneiras, a adorável ignorância das coisas especulativas, e até uma certa timidez pudibunda que mais lhe realça os feitiços. Quer dizer que a mais amável das senhoras será a mais néscia, e que a estupidez é um dom complementar da amabilidade do sexo formoso.[46]

Como apontamos anteriormente, Camilo Castelo Branco tinha certa admiração pela escola realista. Essa admiração não impedia que ele a criticasse como em aspectos ligados à linguagem. Na parte final de sua obra, ele se propôs a escrever algumas peças realistas, como em algumas das *Novelas do Minho*, em *A Corja* e em *Eusébio Macário*. Na dedicatória e no prefácio da segunda edição desse último romance, encontramos algumas afirmações que podem ilustrar seu pensamento em relação à nova escola e também uma crítica velada às produções realistas:

---

[44] *Obras Completas,* v. XVI, p. 1077.
[45] *Opúsculo*, tomo IX, v. 19, p. 277.
[46] *Obras Completas*, v. XVI, p.1141.

> Perguntaste-me se um velho escritor de antigas novelas poderia escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os 'tics' do estilo realista. Respondi temerariamente que sim e tu apostaste que não. Venho depositar no teu regaço o romance, e na tua mão o beijo da aposta que perdi. [...] O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada, e afirmassem que eu, n'esta decrepidez em que faço ao estilo o que os meus coevos de juventude fazem bigode, não podia penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance. Ora a cousa em si era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do *Eusébio Macário* que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhavei para as fancarias da literatura de pacotilha.[47]

Analisando os textos apresentados acima, podemos abstrair alguns pontos que, apesar da amostragem muito reduzida, parecem caracterizar o posicionamento crítico de Camilo. Tentamos mostrar que suas análises eram impressionistas e em alguns momentos variavam sensivelmente de acordo com o meio que ele as emitia, para o público uma visão, para amigos íntimos outra bem menos benevolente. Criticava alguns exageros românticos, mas também apontava defeitos na estética realista. Conhecia a produção literária brasileira e exaltava qualidades de nossos escritores, mas, como vimos, não perdeu a oportunidade de ironizá-los, através de crítica a José de Alencar. Defendia que era muito difícil a missão de se analisar a poesia, devido ao caráter íntimo, pessoal daquelas composições. Acreditamos que Camilo - apesar dessa postura um tanto ambígua, talvez fruto das indefinições que aquele momento cultural do final do século XIX apresentava – tenha dado sua contribuição para o desenvolvimento da crítica e da produção literária em Portugal.

1.4 CRÍTICOS DE MACHADO DE ASSIS

Os romances de Machado de Assis, desde *Ressurreição*, sempre despertaram grande interesse nos críticos devido ao respeito que ele já obtivera por seus trabalhos como poeta, contista, cronista e crítico literário. Apesar desse respeito, seus romances causavam certo estranhamento para os estudiosos de então. Em *Os leitores de Machado de Assis*, Hélio de Seixas Guimarães explicita o pensamento dos principais estudiosos da época, obra que utilizaremos como suporte teórico nesta fase, concentrando nossas análises em Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo.

Sílvio Romero, no seu *Machado de Assis,* compõe o que Hélio de Seixas chama

---

[47] *Eusébio Macário*. Porto: Lelo & Irmão, [s.d.], p. V-XI.

de "espécie de súmula do seu antimachadianismo"[48]. Nessa obra, Romero não poupa a obra nem o homem Machado, sobrando farpas até para críticos que admiravam o talento do autor de *Quincas Borba*. Ele propunha uma análise baseada em quatro perspectivas: "o estilo, o humor, o pessimismo e os tipos"[49]. Partindo desses quatro pontos, Romero buscava desqualificar de forma implacável a produção machadiana. Descontadas as rixas pessoais e sua predileção por Tobias Barreto, acreditamos encontrar em alguns raros momentos uma espécie de "tiro pela culatra", pois o crítico, ao tentar buscar novas formas de ataque, acaba por apontar algumas características que levariam o nome de Machado de Assis para o seleto grupo de gênios da nossa literatura. Em um desses trechos, Romero evidenciará o que o autor das *Memórias Póstumas* chamará de "estilo ébrio":

> Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce, tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.[50]

Em sua *Obra Crítica*, Araripe Júnior, apesar de algumas restrições, principalmente em relação ao pessimismo e à negatividade, reconhece a importância e a genialidade de Machado de Assis:

> Tipo acabado do homem de letras, beneditino da arte, Machado de Assis constitui, no Brasil, um dos raros exemplos de poeta e romancista que, resistindo ao meio e vencendo as hostilidades do próprio temperamento, fiel à vocação, conseguiu completar a sua carreira. Filho das próprias obras, ele não deve o que é, nem o nome que tem, senão ao trabalho e a uma contínua preocupação de cultura literária.[51]

Araripe Júnior acreditava que Octave Feuillet e os humoristas ingleses influenciaram a produção de Machado de Assis, mas esse não os quis copiar e, com isto, conseguiu criar algo original e sem precedentes em nossa literatura. O estudioso, assim como Romero, pertencia à chamada escola do Recife e talvez por isto tenha tido alguns "escorregões" em relação a Machado de Assis, inclusive no campo pessoal, como na maldosa

---

[48] In. *Estudos Avançados*, n. 51, mai./ago. 2004, p. 271.
[49] ROMERO, 1992, p. 121.
[50] Ibidem, p. 122.
[51] ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 5.

insinuação de que a fraqueza das figuras femininas se devia ao fato de Machado não conhecer suficientemente as mulheres. Durante a sua produção crítica, Araripe Júnior tentará corrigir algumas destas injustiças e, ao contrário de Romero, sempre reconheceu a genialidade do Bruxo do Cosme Velho.

Em sua *História da Literatura Brasileira*, José Veríssimo saiu em defesa de Machado de Assis combatendo opiniões de críticos importantes da época, como os citados Romero e Araripe Júnior. Diante das dificuldades de enquadrar os romances de Machado dentro da estética romântica, Veríssimo procurava caracterizá-lo pelo humor:

> Com a variedade de temas, enredos de ações, de episódios, que distinguem cada romance de Machado de Assis no conjunto de sua obra, há em todos uma rara unidade de inspiração, de pensamento e de expressão. Todos, porém, representam, talvez com demasiado propósito, mas sem excesso de demonstração, a tolice e a malícia humanas. É este o tema geral, e ao mesmo tempo o duende, o espantalho do escritor.[52]

Para concluir essa brevíssima abordagem à imensa fortuna crítica de Machado, busquemos, na pesquisa feita por Hélio de Seixas Guimarães, opiniões que alguns críticos emitiram sobre as *Memórias* quando da sua publicação. Desde a sua publicação, esse romance causou espanto em alguns analistas que não sabiam como enquadrá-lo, como é o caso de Capistrano de Abreu, dúvida manifestada no artigo "Livros e Letras", publicado na Gazeta de Notícias em 30/01/1881:

> As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso são mais alguma cousa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a discrição dos costumes, a filosofia social que está implícita. Esta filosofia define-se facilmente evocando os dois nomes de La Rochefoucauld e Sancho Pancha. Com efeito vemos de um lado o ceticismo, perguntando si atrás de um ato que desperta o entusiasmo e desafia a crítica e a malevolência, não há motivos recônditos que o reduzem a proporções de um fato qualquer banal. De outro lado, há a satisfação, há o contentamento, que acha que tudo vai muito bem, no melhor dos mundos imagináveis.[53]

Urbano Duarte publicou, em 2/2/1881, na *Gazetinha*, um artigo com interessantes opiniões sobre o livro de Machado de Assis:

---

[52] VERÍSSIMO, 1963, p. 315.
[53] In. *Os leitores de Machado de Assis*, 2004, p. 347.

> As Memórias póstumas de Brás Cubas são um livro de filosofia mundana, sob forma de romance. Para romance falta-lhe entrecho e o leitor vulgar pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais. O livro poder-se-ia intitular, sem muita falta de propriedade, – o Elogio do Egoísmo – tal é a amarga filosofia que distila, aliás muito contestável, si bem que temperada por um humorismo de bom gosto.[54]

Hélio de Seixas cita um artigo publicado em *A Estação*, em 28/02/1881 e assinado por Abdiel, tratando das *Memórias*:

> E opinião minha (e hoje creio que é da Critica) que este extraordinário romance, inspirado diretamente nos humoristas ingleses, dissecando cruamente a alma humana com uma observação maravilhosa, não se limitando a julgar parcialmente este microcosmo chamado homem, mas abrangendo numa síntese poderosa todos os grandes impulsos que nos conservam acorrentados à baixa animalidade; é opinião minha, repito, que este extraordinário romance de Brás Cubas não tem correspondente nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e traz impressa a garra potente e delicadíssima do Mestre.[55]

Verificamos nessas poucas opiniões sobre as *Memórias* todo o estranhamento causado nos críticos, a dificuldade em defini-lo, enquadrá-lo. Talvez por isso, buscassem apontar quais as origens daquela prosa, relacionando possíveis "influências" como Feuillet, humoristas ingleses, La Rochefoucauld, mas ressaltavam que Machado não os teria copiado e sim criado algo novo a partir daqueles modelos. Os estudiosos já viam na obra uma espécie de "filosofia social", observação maravilhosa da alma humana, ou seja, enxergavam qualidades consideradas por eles inéditas em língua portuguesa. As críticas mais contundentes, vindas principalmente de Sílvio Romero e Araripe Júnior, apontavam alguns "defeitos" na obra machadiana – o pessimismo, desencanto com a humanidade, prosa que "tartamudeava" – que mais tarde viriam a ser considerados pelos estudiosos aspectos fundamentais e valorosos para a cristalização do nome de Machado entre os grandes escritores brasileiros e os textos contrários à produção machadiana tornaram-se cada vez mais raros ao longo do século XX.

1.5 O CRÍTICO MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis desempenhou importante papel nas discussões literárias

---

[54] In. *Os leitores de Machado de Assis*, 2004, p. 350.
[55] Ibidem, p. 352.

brasileiras na segunda metade do século XIX, como bem definiu o crítico José Veríssimo na sua *História da Literatura Brasileira*:

> Como crítico, Machado de Assis foi sobretudo impressionista. Mas um impressionista que, além da cultura e do bom gosto literário inato e desenvolvido por ela, tinha peregrinos dons de psicólogo e rara sensibilidade estética. Conhecimento do melhor das literaturas modernas, inteligência perspicaz desabusada de modas literárias e hostil a todo pedantismo e dogmatismo, comprazia-lhe principalmente na crítica a análise da obra literária segundo a impressão desta recebida.[56]

Machado escreveu textos importantes que demonstravam toda a sua erudição e vanguardismo. Alguns desses textos são clássicos: "O ideal crítico", de 1865, "Instinto de nacionalidade", de 1873, "A nova geração", de 1879 e "Eça de Queirós: *O Primo Basílio*, de 1878.

Em "O ideal crítico", Machado atacava a crítica da época considerando-a inadequada; acreditava que as análises deveriam servir de instrumento para o desenvolvimento da nossa literatura. Defendia, como condições principais para um estudo literário, a ciência e a consciência, além de outras decorrentes daquelas, como a coerência, a independência, a tolerância, a urbanidade e a perseverança, que constituiriam aquilo que pensava como um crítico ideal:

> Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, escarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais de um talento podia desempenhar, se se quisesse aplicar exclusivamente a ela. No meu entender é mesmo uma obrigação de todo aquele que se sentir com força de tentar a grande obra da análise conscienciosa, solícita e verdadeira.[57]

Podemos destacar do que foi escrito até aqui a presença de duas propostas claras, uma de crítica aberta ao que se praticava como análise literária, e outra, de um projeto para a criação de uma crítica que elevasse o nível da produção textual brasileira. Na primeira, pode-se identificar uma espécie de resposta a alguns de seus detratores, como Sílvio Romero que, por questões pessoais, usavam a obra para atacar o homem: "Estabelecei a crítica, mas a

---

[56] VERÍSSIMO, 1961, p. 318.
[57] MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, v. III, p. 800.

crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; [...] condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, - essas três chagas da crítica de hoje [...]"[58].A segunda idéia propõe um novo caminho com sentido contrário ao que ele acreditava ser o predominante da época. Com a prática das virtudes apontadas numa "crítica ideal", Machado imaginava que, além do crescimento dos autores já estabelecidos, haveria a criação de um ambiente propício para o surgimento de novos talentos.

Dentre os textos críticos machadianos, o "Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade", publicado em 24 de março de 1873, é um dos mais conhecidos. Nesse trabalho, Machado começa por indicar a existência de um pensamento único guiando toda a criação literária no Brasil, que era o chamado "Instinto de Nacionalidade", a busca da cor local, do herói brasileiro. Ele reconhece os méritos dos autores que produziam tais obras como: Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias, José de Alencar, entre outros. O que Machado não concebia é que isso se tornasse uma regra inquebrantável, uma forma de dirigir toda a nossa produção cultural: "Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura"[59]. Ao analisar o romance brasileiro, Machado mostrava que, apesar de existirem bons autores, esse gênero estava amarrado ao sentimentalismo, às imagens da natureza e de costumes e que romances de análise eram muito difíceis de serem encontrados, já que ainda não eram compatíveis com a nossa insipiência literária.

Podemos concluir que, com esse texto, Machado buscava uma abertura, uma liberdade de criação para os autores; queria também uma evolução, uma independência da nossa literatura em relação aos padrões românticos importados da Europa, como observamos no seguinte trecho:

> O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu espaço. [...] é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.[60]

---

[58] MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, v. III, p. 798.
[59] Ibidem, p. 803.
[60] MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, v. III, p. 804.

O terceiro texto a que faremos referência foi publicado em dezembro de 1879 com o título "A nova geração". Nesse trabalho, Machado prevê o surgimento de uma poesia nova e que, apesar de apresentar textos de qualidade duvidosa, seus autores buscavam novos caminhos que fugiam do exaurido padrão romântico. Ele denuncia algumas causas para o desencanto com o Romantismo: fórmula usada até a exaustão, o desenvolvimento científico, os pensamentos dos naturalistas, além do pensamento pessimista dos românticos, que contrariava os ares de modernidade que começava a se respirar. Mostrava que os estudiosos e poetas buscavam uma definição para a nova estética e que isso significava acalorados debates na procura pela teoria e ideal novos. Machado acreditava que, apesar das tentativas de negação ao Romantismo, a produção daqueles poetas ainda se encontrava muito impregnada daquele movimento literário, com fortes traços dos mestres Vítor Hugo e Baudelaire, principalmente na escola condoreira: Castro Alves, Tobias Barreto, Castro Rebêlo Júnior, Vitorino Palhares, entre outros.

O autor de *Dom Casmurro* conclui que vivia-se um momento de transição, portanto, era natural que os poetas ainda não tivessem conseguido se desvencilhar da fórmula romântica e que, por isso, o paradoxo novo-velho tinha presença marcante nessas produções: "Finalmente, a geração atual tem nas mãos o futuro, contanto que lhe não afrouxe o entusiasmo. Pode adquirir o que lhe falta, e perder o que a deslustra; pode afirmar-se e seguir avante. Se não tem por ora uma expressão clara e definitiva, há de alcançá-la com o tempo; hão de alcançá-la os idôneos"[61].

Do último texto, "Eça de Queirós: *O Primo Basílio"*, observamos o respeito que Machado reservava ao grande escritor português que, segundo ele, era um dos bons e vivazes talentos da atual geração portuguesa[62], mas, apesar disso, não poupou de críticas o seu novo trabalho. O que nos interessa neste momento é apontar uma proposta de não-adesão incondicional ao estilo da nova escola. Se por um lado Machado critica o exaurido padrão romântico, que tolhia a criatividade dos autores, por outro ele não considerava o Realismo como a redenção para as dificuldades do fazer literário e advertia que se deveria conhecer melhor a nova escola antes de incorporá-la definitivamente. Esse posicionamento fica bastante evidente no seguinte excerto:

---

[61] Ibidem, p. 836.
[62] Ibidem, p. 903.

> Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.
> [...] Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas.[63]

Duas constatações ficam em grande evidência diante do trabalho crítico desenvolvido por Machado de Assis: apesar das análises severas, Machado o faz em um tom de conselho, aponta virtudes e defeitos com o objetivo de colaborar no processo de desenvolvimento dos autores; e, segundo, ao abandonar o trabalho de crítico literário – a maioria dos estudiosos aponta que Machado abandonou a missão de crítica sistemática por volta de 1880, para dedicar-se à produção literária – as análises e os debates perderam muito do seu brilho. Mas ao incorporar à sua obra os preceitos que defendia como ideal crítico, ganhamos um escritor no significado pleno da palavra, como afirma Tristão de Ataíde, na introdução dos trabalhos críticos de Machado de Assis: "Fundiu o crítico no romancista. E deu-nos, num só planalto, a soma de duas vertentes"[64].

Podemos destacar, do que foi escrito até aqui, algumas aproximações entre certas idéias críticas que Camilo e Machado externaram. Ambos eram contrários aos excessos dos autores da escola romântica e ao uso até a exaustão de suas fórmulas; os dois desejavam uma maior liberdade de criação para os autores; tanto Machado quanto Camilo viram qualidades na obra de escritores realistas, mas não se privaram de criticar o que consideravam falho naquela estética e o fizeram, especialmente, ao analisar textos de Eça de Queirós, que ambos admiravam e, finalmente, verificamos nos dois críticos uma grande preocupação com a qualidade da linguagem.

Verificamos também que, apesar das polêmicas que as opiniões dos dois autores causavam na vida intelectual da segunda metade do século XIX, Camilo e, principalmente, Machado gozavam de grande respeito junto aos críticos, mesmo aqueles mais ferozes, em algum momento reconheceram o valor dos dois escritores. Em Camilo, apontavam-se defeitos como falta de estudo psicológico dos personagens ou que, por viver do que escrevia, tinha de

---

[63] MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, v. III, p. 913.
[64] Ibidem, p. 783.

fazê-lo às pressas para atender às solicitações dos editores e isso o levava a produzir obras de qualidade variável. Já Machado, apesar de gozar de imenso prestígio junto aos estudiosos brasileiros, enfrentou severas críticas vindas, principalmente, da chamada "escola de Recife", capitaneada por Sílvio Romero que não conseguiu ver tantos méritos na linguagem usada por Machado em seus livros, além de criticar a falta de elementos nacionais, a ausência da "cor local" nas obras. Essas críticas a Machado foram rechaçadas à época e já no começo do século XX perderam muito da sua força. O mesmo não ocorreu com Camilo, pois estabeleceu-se uma visão que o enquadrava como autor de novela passional ou satírica ou, pior ainda, como escritor ultra-romântico na pior acepção que aquele movimento poderia assumir. Alguns estudiosos têm se dedicado a modificar tal posição e desejamos que ao final deste nosso trabalho tenhamos conseguido contribuir de alguma forma para esse intento.

CAPÍTULO 2

O ROMANTISMO EM DIGESTÃO

2.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo procuraremos discutir situações da novela *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco, com o objetivo de apontar acontecimentos que expressem a ambígua condição do personagem Silvestre da Silva, com suas contradições, seus desconfortos diante de um mundo em transformação e as possíveis relações das idéias desse personagem com as do seu criador que vislumbrava no esgotamento da fórmula romântica a possibilidade do surgimento de algo novo. Encontramos em alguns de seus textos do final da década de 50 e início dos anos 60 alguns indicativos de que mudanças estavam em curso, como no "Discurso Proeminal" a *Anos de Prosa* (1863), em que Camilo trata dos "malefícios do romance" de forma irônica e credita à ignorância do povo português, mais especificamente da mulher, o fato de não se terem contaminado tanto com os males do romance:

> Bendita seja a ignorância! Os romances franceses, até 1830, encontraram as almas portuguesas hermeticamente calafetadas. [...] E, depois, o malefício do romance não está somente no plagiato irrisório; o pior é quando as imaginações frívolas ou compassivas se entalham os lances da vida fantasiosa da novela, e crêem que a norma geral do viver é essa. [...] Grande mal é o identificar-se o espírito às visualidades do romance.[65]

Verificamos, nessa passagem, que Camilo pretendia buscar um outro tipo de romance, o que Aníbal Pinto Castro já havia percebido em novelas como *Carlota Ângela* (1858) e em *A filha do Doutor Negro* (1864):

> Foi preocupação permanente de Camilo criar um romance de atualidade que fosse uma transposição tão fiel quanto possível da vida real para a ficção. Em prefácios, advertências, introduções ou até no decurso das narrações, ocorrem reiteradas afirmações de fidelidade ao princípio da verdade na <<pintura dos costumes>>.[66]

---

[65] In. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. V, 1999, p. 234-235.
[66] Ibidem, p. 241.

Acreditamos poder imaginar que Camilo tinha consciência do momento de transição literária em que vivia, o que pode tê-lo levado a um dilema muito grande, pois ele não podia romper definitivamente com o padrão romântico vigente por não ter certeza do que é que poderia surgir como "nova escola", apesar de contar com alguns indicativos, como veremos ao final deste capítulo. Apesar de ser um capítulo voltado para o livro de Camilo, sempre que necessário, traremos para a discussão textos de Machado para estabelecermos pontos de contato entre as duas obras.

2.2 A NOVELA *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*

Comecemos com uma versão bastante resumida dessa novela de Camilo, publicada em 1862. A história começa a ser narrada por um suposto editor que conheceu o personagem central Silvestre da Silva e que, após a sua morte, teve acesso a seus escritos:

> Eu fui o herdeiro dos seus "papéis". Alguns credores quiseram disputar-mos, cuidando que eram *papéis de crédito*. Fiz-lhes entender que eram pedaços de um romance; e eles, renunciando à posse, disseram que tais pataratices deviam chamar-se *papelada*, e não *papéis*.
> Aceitei a distinção e retirei com a papelada, resolvido a dá-la à estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra do nosso defunto amigo, embolsando os credores.
> [...] Tenho debaixo dos olhos, mal enxutos da saudade, três volumes escritos da mão de Silvestre.[67]

Artifícios como manuscritos encontrados, cartas e testemunhos de pessoas que, supostamente, conheceram a "história" narrada - recurso bastante usado nos romances da época – aparecem em bom número nos textos camilianos, o que para Carlos Reis configuraria um desejo de dar uma verossimilhança à história:

> A veracidade das histórias que narra é algo que também não fica muito claro, tanto nas de cariz histórico como nas de temas contemporâneos. À verdade histórica juntam-se sempre laivos de fantasia e as provas documentais que exibe não são mais do que um ponto de partida para exercer a sua fantasia de ficcionista.[68]

---

[67] Todas as citações do livro *Coração, Cabeça e Estômago* – retiradas da edição publicada pela Martins Fontes, 2003 – serão referidas pela sigla *CCE*, seguida pelo número da página.
[68] REIS, 1999, p. 219.

Depois desse início, o foco narrativo transfere-se para Silvestre – mas isso não impedirá o reaparecimento do editor ao longo da narrativa, com explicações, notas e informações que só ele teve acesso – que contará sua vida, em uma espécie de memórias póstumas, que ele dividirá em três partes: coração, cabeça e estômago. Esse personagem mostrará uma ingenuidade impressionante em sua juventude, sendo enganado por diversas mulheres – foram sete as mulheres que Silvestre amou em Lisboa e cada uma delas o desencantou de alguma forma – até que desiste de entendê-las e decreta a "morte" do seu coração: "Não posso bem dizer o que senti nessa hora. Morrera uma grande parte do meu ser. Senti o vácuo; era no peito que o sentia. Devia ser o coração, o que vulgarmente se diz coração, que morrera"(*CCE*, p. 112). Observamos, nessa fase, o narrador desenvolve uma ácida crítica aos excessos do sentimentalismo romântico, como veremos ainda neste capítulo.

Na fase "cabeça", ele passa a ter ambições políticas e de ascensão social, mas também fracassa, ainda pela ingenuidade. Nesse período, a inocência do personagem se expressa quando ele pensa em "ser útil à humanidade com a minha experiência e inteligência do coração humano" (*CCE*, p. 116). Por detrás dessa benevolência, existia o desejo de ascensão social: "O meu alvo mais remoto era ser ministro da Coroa" (*CCE*, p. 122). Mas o caminho que escolhe é o do jornalismo, através de artigos que quase o levam à falência. Então, assume o papel de paladino da moralidade e tenta denunciar algumas mazelas de uma sociedade hipócrita, representada pelas aventuras amorosas do Dr. Anselmo Sanches. Ao revelar as aventuras amorosas nada honrosas daquele cidadão, Silvestre se envolverá numa grande polêmica e acaba na polícia correcional, tem de pagar para não ser preso e ainda fica estigmatizado como caluniador, encerrando assim a segunda época de sua vida:

> Entendi que devia corrigir a obra do Criador. A minha primeira operação de reforma foi renunciar para sempre às manifestações de inteligência, e jurei comigo de nunca mais dar na estampa escrito que não abonasse uma conscienciosa parvoíce, talismã de tantos que aí correm, e à conta dos quais muitos meus colegas de imprensa se afortunaram e benquistaram com o mundo. Acabou, pois, aqui, a minha vida intelectual. Nem já coração, nem cabeça (*CCE*, p. 159).

Detectamos, nessa etapa, uma crítica velada, a princípio, direcionada à sociedade portuense, mas que acaba se revelando algo mais universal, retratando a condição de uma parcela significativa do mundo moderno que valoriza o dinheiro acima de tudo, que considera o "ter" e o "parecer" mais importante do que o "ser". Teixeira de Vasconcelos, em texto citado no primeiro capítulo desta dissertação, já indicava a existência desse aspecto no livro

de Camilo:

> O mundo respeita muito o dinheiro e a grandeza. Não lhes pergunta pelo sexo. Se acertam cair em homem, viva o homem, ainda que seja o mais descarado malandro. Se encarnam em mulher, viva a mulher, ainda que seja a mais deslavada marafona. Querem saber a causa? Perguntem-a ao mundo. Sr. Camilo afiança a existência do fato, e eu ofereço-me para testemunha abonatória. [...] Quantos Anselmos Sanches não há por esse mundo vivendo muito desaforadamente com geral reputação de santinhos. E chovem-lhes as procurações no escritório, e em casa convites para jantar e para baile, à mistura ricos e recados das meninas nas cartas do pai![69]

Saraiva e Lopes indicavam a existência desse traço de inconformismo em relação aos privilégios de que gozavam os mais ricos em Portugal, na obra camiliana como um todo, e que, em nossa opinião, está muito bem representada em *Coração, Cabeça e Estômago*:

> O conjunto da sua obra exprime bem um espírito ainda apetrechado de uma cultura e sensibilidade correspondentes à fase européia pré-romântica de luta contra as prepotências feudais. A persistência dos morgados e de velhos preconceitos de classe em Portugal, particularmente na região de Entre Douro e Minho, até passante de meados do século XIX, explica muito do seu aspecto arcaico, relativamente à evolução da literatura ocidental européia sua contemporânea. Mas o seu inconformismo defini-se também, biográfica e literariamente, numa antipatia já tipicamente romântica à alta burguesia, ao *brasileiro*, ao titular do Constitucionalismo, à caça do lucro e do dote. Essa antipatia exprime-se pela caricatura, pelo traço grosso, pois Camilo nem supera culturalmente o seu meio, nem pode profissionalmente dispensar o público burguês, e tem portanto de adaptar-se de algum modo aos seus preconceitos morais, religiosos, estéticos, ideológicos em geral.[70]

Silvestre parte então para a terceira e última fase da vida – e a que mais nos interessa neste trabalho – o "estômago". Nesse período, desencantado com a vida na cidade e com a corrupção do poder, ele se muda para o campo. Ali ele encontra certa tranqüilidade, boa comida e uma mulher que será sua companheira, mas a opção pela tranqüilidade da vida no campo e pela boa mesa o levará a uma morte prematura devido aos excessos alimentares. Nesse fim de vida, Silvestre se encontra com o antigo amigo e futuro editor das suas memórias. O editor quase não o reconhece mais. Silvestre está muito gordo, abdicou totalmente das discussões filosóficas, políticas e literárias. Esse encontro serve também para que o editor denuncie que, apesar de todo o afastamento da cidade, todos os cuidados e

---

[69] In. *Obras Completas*, v. III, 1984, p. 721-722.
[70] *História da literatura portuguesa*, 5. ed., [s.d.], p. 809-810.

confortos que a vida no campo oferecia, a convivência com uma dedicada esposa, Silvestre não encontrou a tão sonhada felicidade, assunto que retomaremos ainda neste capítulo:

> Vejam como se descompadecem a felicidade estúpida do marido de Tomásia e o engenho! Quão melhor lhe fora pedir ele à sociedade que lhe rasgasse de novo as cicatrizes e instilasse nelas o veneno que transpira depois em vociferações eloqüentes na comédia, no poema e no romance! Ao menos, aquele brilhante astro, afogado no charco do estômago, irradiaria como tantos outros infelizes em volta da região intangível da felicidade, e o mundo, que o crucificar, seria depois o primeiro a apregoá-lo grande (*CCE*, p. 220).

A primeira constatação que podemos tirar dessa obra é de que a interessante divisão da vida em três atos - coração, cabeça e estômago - vai além de uma simplificação para melhor narrar, ou de descaso do autor para com o livro. Conforme destacamos no capítulo introdutório deste nosso trabalho, Camilo possuía toda uma formação romântica, mas sempre buscava a construção de um novo tipo de romance. Vimos também que ele criticava os excessos românticos e acreditava estar se esgotando aquele padrão de produção literária, mas também não tinha ainda uma clara definição da nova escola que poderia surgir.

Relembramos esses pontos do capítulo anterior somente para lançarmos nossa primeira proposição. Acreditamos que, com essa divisão que aparece no título da novela e na vida de Silvestre, o narrador parece querer falar sobre a difícil situação pela qual toda uma geração de escritores passava, sem um caminho claro do que poderia acontecer com a produção literária da época. Tido por alguns críticos como escritor estritamente romântico e, para alguns, até ultra-romântico, Camilo, na fase "coração" do seu personagem, critica todo o exagero sentimental romântico, como nesta passagem em que Silvestre tenta conquistar uma "mulher de respeito":

> Dei-lhe uma idéia da *minha alma*. Contei-lhe os meus sofrimentos em demanda de mulher, que a fantasia em sonhos me vestia com as roupas de anjo. Disse-lhe mais que a sua imagem como resplendor de lua instantâneo, na horrível cerração de noite borrascosa, dans *l'affreuse obscurité d'orageuse nuit*, me tinha transluzido nas trevas do meu viver (*CCE*, p. 38).

A mulher em questão, Mademoiselle Elise, é tratada por Silvestre de uma forma respeitosa e poética. Ele pensa até em publicar um romance sobre a moça, usando adjetivos como "anjo" e "santa", quando ouve, entre um grupo de homens, toda a "saga" nada virginal

de sua musa, o que o decepcionou profundamente. Ainda em relação à mulher, o narrador ironiza de uma forma bastante sarcástica um outro excesso romântico, a exaltação da mulher inatingível, do amor proibido:

> Eu sabia que era corrente nos círculos da juventude a seguinte história a meu respeito: 'Que eu tinha amado uma neta de reis, filha dum titular, cujos avós já tinham os retratos de vinte gerações, antes de se inventar a pintura. Que, dementado pelo coração, ousara escrever à nobilíssima herdeira, pedindo-lhe um suspiro em troca da vida. Que a menina, fascinada pela minha mesma temeridade, descera, na hora da sesta, ao jardim, e me lançara uma flor, chamada *ai!*, na copa do chapéu. Que o jardineiro observava o ato e o delatara ao fidalgo. Que o fidalgo chamara a filha e, ouvida a resposta balbuciante dela, a fizera entrar no Mosteiro das Comendadeiras da Encarnação, onde se finava lentamente, e eu cá de fora lhe andava, a horas mortas, falando, mediante as estrelas do céu e os murmúrios misteriosos da noite, resolvido a morrer, logo que o anjo batesse as suas asas imortais no caminho da glória eterna. Amém'. Era isto o que se dizia; mas a verdade era outra (*CCE*, p. 47-48).

A narrativa não perdoa também a imagem do herói romântico, que sofre e acaba por morrer de amor, descrevendo a transformação a que Silvestre se submete para parecer mais "sofrido":

> [...] comecei a barbear a testa, fazendo recuar o domínio do cabelo, a pouco e pouco, até que me criei uma fronte dilatada, e umas bossas frontais, como a natureza as não dera a Shakespeare nem a Goethe. A minha cara ajeitava-se pouco à expressão dum vivo tormento de alma, em virtude de ser uma cara sadia, avermelhada e bem fornida de fibra musculosa. [...] Aconselharam-me os charutos do contrato; fumei alguns dias, sem mais resultado que uma ameaça de tubérculos, uma formal estupidez de espírito e não sei que profundo dissabor até da farsa em que eu a mim próprio me estava dando em espetáculo. [...] Um médico de minha íntima amizade receitou-me uma essência roxa com a qual eu devia pintar o que vulgarmente se diz 'olheiras'. [...] O artístico amor com que eu fazia isto deu em resultado uma tal perfeição no colorido que até o próprio médico chegou a persuadir-se, de longe, que o pisado dos meus olhos era natural, e eu mesmo também me parece que cheguei à persuasão do médico (*CCE*, p. 45-46).

Na segunda etapa da vida de Silvestre da Silva, assim como na última (estômago), encontramos os indícios para fortalecermos o nosso pensamento em relação à posição camiliana de não adesão às novas idéias que ganhavam corpo na Europa, como o cientificismo e o evolucionismo. O narrador-personagem está disposto a agir sem sentimentalismos e acredita que conseguirá ascensão social seguindo sua "cabeça". Apesar de

adotar medidas teoricamente "racionais", ao final dessa fase ele estará totalmente decepcionado com tais posturas. Silvestre novamente se sente deslocado. Ao tentar a carreira jornalística, contraria interesses e novamente fracassa. Nesse "mundo de relações sociais", o dinheiro é que fala mais alto e a hipocrisia é um mal que contaminou a todos, na cidade do Porto:

> Cansei-me de ouvir dizer que a segunda cidade de Portugal é um enxame de moedeiros falsos, de contrabandistas, de mercadores de negros, de exportadores de escravos e de magistrados de alquilaria. Venalidade, crueza e latrocínio são os três eixos capitais sobre que roda, no entender da crítica mormente, o maquinismo social de cem mil almas (*CCE*, p. 138).

Desencantado com esse mundo e com sérias dificuldades financeiras, Silvestre desiste dos sonhos de sua "cabeça": "O egoísmo da cabeça, mil vezes mais odioso que o do coração, esporeava-me a falsificar os mais sagrados sentimentos, mascarando-os de modo que a sociedade me desse a desforra das agonias com que remunera a minha dedicação e o custeamento do jornal, um ano e tantos meses" (*CCE*, p. 125).

Evidencia-se, para nós, nesse triste desenlace da era "cabeça" do personagem, o desconforto que Camilo sentia, não só com a vida social na cidade do Porto, mas com maior intensidade em relação a nova estética que começava a demonstrar seu esboço. Esta posição ambivalente, deste paradoxo novo/velho, sentimentalismo/racionalismo, parece encontrar-se bem metaforizada em dois excertos dessa fase:

> Comecei a publicar uma série de artigos contra os velhos, e disse mesmo que era necessário matá-los, como na Índia os filhos faziam aos pais inválidos para o trabalho. [...] Escrevi o panegírico da geração nova, se bem que a geração nova não tinha feito coisa nenhuma. [...] Assanhado pelos estorvos, que me embargavam o passo escrevi contra a estupidez de geração nova, que não valia mais que a velha, e chamei os povos às armas (*CCE*, p. 123-124).

Pensemos no Portugal do final do século XIX, em que vivia Camilo, e em que se podia notar a existência de um país agrário em contraposição a um outro que tentava seus primeiros passos rumo à industrialização. Vejamos o que escreveu Prado Coelho, ao tratar da evolução do Romantismo português da época a que nos referimos acima:

> Com o rodar do tempo, as concepções modificaram-se, adotou-se um estilo de vida diferente. [...] A política de fomento começou a dar frutos. Abriram-se estradas; construíram-se vias férreas; ergueram-se fábricas; rasgaram-se avenidas. Vieram costumes novos: desapareceram o briche, o capote de camelão, as luvas de lã verde. Gerações novas, mais dotadas de senso prático e mais contentes com a vida, puseram de lado, enfastiadas, os poemas plangitivos que tinham deliciado os pais e avós. [...] Todavia, cumpre reconhecer, o dinamismo interior do movimento romântico não se encontrava exausto em 1865. Um João de Deus, um Antero, um Junqueiro, um António Nobre, um Teixeira de Pascoaes vão alargar em novas dimensões, vão enriquecer em novos aprofundamentos o Romantismo português, antes de 65 pobre em vários aspectos. Por exemplo: a Junqueiro, a Antero e sobretudo a Pascoaes se deve o lado metafísico do nosso Romantismo. E os próprios prosadores realistas-naturalistas não se revelarão, à sua maneira, românticos também? Um Carlos Malheiro Dias, no limiar do século XX, não exprime um sentir romântico por meio de processos aprendidos com o Realismo? Não é romântico o idealismo social de Raul Brandão?[71]

Por meio das observações de Prado Coelho, podemos verificar um momento de profundas transformações em vários setores da sociedade portuguesa e uma incerteza quanto aos rumos que a literatura poderia tomar. Mas indica também uma idéia de um Romantismo em transformação, e que alguns dos seus aspectos permaneceram mesmo entre trabalhos de realistas. Imaginamos que esse momento de incertezas, de convivência de duas escolas tão distintas, mas com pontos de contato, tenham tido uma influência grande nas obras de então.

Camilo, homem extremamente inteligente, percebeu essa fase de transição, como tentamos explicitar em outro trecho deste trabalho. Ele, já na década de 70, chegou a admirar algumas obras realistas, principalmente de Eça de Queirós, mas depois viu nelas defeitos intoleráveis. Carlos Reis faz um comentário que nos auxilia nesse pensamento: "Camilo afirma, no entanto, ter apreciado inicialmente obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, que depois repudia pelo estilo e pela filosofia"[72.] Camilo – como afirma Prado Coelho – pode ter sido acordado pelo *Crime do Padre Amaro*, de Eça e pelo "realismo" da poesia da época. Com isto ele vai assimilar alguns conceitos dessa nova escola com a qual teve contato, isto nas obras posteriores à década de 70:

---

[71] In. *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. V, 1999, p. 340-341.
[72] REIS, 1999, p. 221.

> Desdenhando embora, contra-atacando, fazendo caricatura da literatura <<novíssima>>, Camilo vai apurando o seu <<realismo>. [...] O certo é que, nas *Novelas do Minho* pôs de lado quase totalmente a ênfase romântica, a declamação, os floreados de estilo. Tentou ver as coisas na sua crua realidade quotidiana. Foi buscar a falares regionais e à gíria virtualidades expressivas novas para a caracterização de personagens, tipos e ambientes – isto no próprio discurso narrativo. Observou com justeza caracteres, o Bento pedreiro, o cego de Landim, a Josefa da Laje, a Brites do Eirô, conquanto sem grandes aprofundamentos psicológicos. Uniu intimamente o drama à paisagem, pelo menos em <<Maria Moisés>>.[73]

Voltando ao livro de Camilo, a desilusão de Silvestre da Silva com o coração e com a cabeça, encaramos como uma representação metafórica da situação paradoxal que Camilo vivia naquele momento: cansado do sentimentalismo e insatisfeito com as soluções realistas. Acreditamos poder encontrar diversos trechos em que a narrativa nos mostra essa insatisfação, como quando o narrador nos apresenta uma irônica comparação entre "as quedas do amor" e "as quedas do raciocínio":

> É o mesmo, se a comparação vos quadra, nas quedas do amor e nas quedas do raciocínio. Das primeiras erguemo-nos sacudindo as folhas secas de umas ilusões, enquanto outros gomos vêm já desabrolhando na *alma* para mais tarde reflorirem. Das segundas não há senão *lama* a sacudir e muita pisadura a curar com o bálsamo do tempo e duma vida brutalmente desapegada de tudo que ultrapassa o momento da sensação (grifos nossos) (*CCE*, p. 174).

Grifamos as palavras "alma" e "lama" para chamarmos a atenção para um fato bem observado por Jacinto do Prado Coelho, que retrata o que ele chamou de "enigma metafísico": "A concepção de vida de Camilo baseia-se no respeito pela dignidade humana, no sentimento da origem e destino transcendentes da alma. O homem é um misto de grandeza e baixeza; *lama e alma*, diz Camilo, jogando com as palavras"[74]. Apesar de, nessa novela, o sentimento da alma, o amor, apresentem-se de modo caricato e em situações ridículas e por mulheres não muito "merecedoras", o narrador camiliano ainda se utiliza dessa dicotomia, "alma e lama", para contrapô-lo à hipocrisia social. Do amor, mesmo que decepcionante, pode-se recuperar, sair em busca de um novo sentimento para a "alma". No caso de Silvestre, apesar da "morte" do seu coração, ele encontra um novo sentimento para sua alma, que é a profunda estima que desenvolve por sua esposa, a Tomásia. Já das mazelas sociais, como a falsidade, o vale-tudo por dinheiro, dessa "lama" que são as relações em sociedade para ele, a

[73] PRADO COELHO, 1961, p. 328.
[74] Ibidem, p. 203.

recuperação é menos provável e muito mais dolorosa.

Silvestre entrega então o controle de sua vida ao estômago. É interessante notar como o modo de narrar toma outra feição. Abandonam-se os enfeites do coração e as hipocrisias da cabeça. Tudo o que é narrado aqui, aparentemente - pois não podemos nos esquecer de que estamos lidando com um narrador que modifica suas ações e opiniões constantemente – tem um sentido maior de realidade e numa linguagem que o próprio narrador reconhece ser diferente: "Notem já que a minha linguagem vai adquirindo um corpo e cor e uma certa circunstância que não tinha"(*CCE*, p. 175). Essa mudança de "linguagem" se manifesta em alguns fatos e sentimentos que são encarados de outra forma pelo personagem, como veremos a seguir.

As manobras políticas saem do campo da utopia e se transformam em medidas práticas, como seqüestrar o cavalo do vigário, tirando de combate a maior força contrária à sua candidatura ao cargo de regedor. A mulher com quem irá se casar, a Tomásia, é totalmente diferente da mulher romântica, trabalha duro, como Silvestre a define:

> Tomásia era mulher de carne e osso mais que o ordinário. Vestia de amazona: mas ficava um pouco aquém dos limites da elegância, porque era mais larga na cintura que nos ombros – visível defeito do vestido. Tinha uns longes de cara admiráveis: figurava-se-me uma flor de magnólia entre duas rocas de cerejas (*CCE*, p. 180).

Quando Silvestre viaja para os últimos acertos para o casamento, Tomásia lhe entrega um embrulho, que ele abre no trajeto e conta o seu conteúdo, de forma sarcástica, para as "românticas leitoras":

> Dali a três léguas sentei-me à sombra duns azinheiros e abri o alforje: era uma galinha assada, uma cabaça de vinho e um pão. A leitora de coração fino e melindroso pergunta-me se eu gostei daquilo, se me não seria mais saboroso encontrar um ramo de flores. Não, minha senhora, eu gosto muito mais de encontrar a galinha, o pão e a cabaça (*CCE*, p. 197).

Na primeira vez que os noivos ficam sozinhos, após a volta de Silvestre, o cenário não é composto por belas imagens e animais "nobres", ocorrendo uma dessacralização do espaço romântico, como podemos observar:

> Coaxavam as rãs e zumbiam os besouros. Dos soutos e carvalheiras vinha o pio gemente das corujas e dos mochos. Os morcegos voejavam por entre os pilares da varanda. Nas cortes vizinhas da casa balavam os cordeiros, e refocilavam-se as cabras, produzindo o som cavo do embate das marradas – divertimento que a humanidade usa com menos estrondo e mais às claras (*CCE*, p. 201-202).

E por fim o amor, sentimento tão cantado pelos românticos e corrompido pelos hipócritas, perde lugar para um outro, mais sensato, mais seguro, a estima: "O amor dispensa-se onde está a profunda estima. Lá nesses consórcios bem-aventurados que florescem obscuros nas gargantas das serranias e nas selvas que bordam as margens dos rios não há tempo nem ocasião de discutirem sutilezas do coração" (*CCE*, p. 200). Ao escolher essa "mulher real" para ser a companheira do seu personagem, Camilo foge da tipologia básica apontada por Prado Coelho, que estabelece as duas maneiras mais freqüentes de desfecho para os casos de amor correspondido, usadas na novela camiliana. Em casos de amor com "final feliz", teríamos: "Desejo → Ação iniciada para o satisfazer → Obstáculo(s) → Luta → Vitória (união definitiva)". Já as histórias com desfechos infelizes: "Desejo → Ação iniciada para o satisfazer → Obstáculo(s) → Luta → Derrota (separação definitiva)"[75]. O romance de Silvestre e Tomásia foge dessas tipologias, pois Camilo está escrevendo sobre uma outra situação, sem sentimentalismos, em que o amor (desejo) é substituído pela "profunda estima", o relacionamento é entre dois adultos despidos de ilusões ou de grandes esperanças. Elimina-se nessa relação o "obstáculo" e, sem esse impedimento, não pode haver "luta". Queimadas duas etapas, o autor não nos entregará, placidamente, um "desfecho" definitivo. "Vitória" e "derrota" assumem novos significados ao tentarmos enquadrar o final da vida de Silvestre dentro dessas duas possibilidades. Não existe uma resposta indefectível para se afirmar que Silvestre "ganhou" ou "perdeu". É plausível que se pense numa situação híbrida entre as duas opções. Pode-se pensar que Silvestre começou a tomar consciência de que a felicidade plena é impossível neste mundo e, com isso, passou simplesmente a viver, sem grandes expectativas.

O narrador, ao deslocar o foco narrativo da cidade para o campo, possibilita ao personagem a oportunidade de criticar, de longe, os problemas da sociedade e a ele, Camilo, indiretamente, o estilo romântico e a nova escola que começava a se configurar. O personagem está, inicialmente, numa posição confortável que lhe permite proferir qualquer crítica. Ele vai conseguir ascender social e politicamente, chegando a se eleger deputado, mas ao final da novela, o narrador nos mostra que aquela posição de afastamento não trouxe

[75] PRADO COELHO, 1961, p. 221.

felicidade para o personagem e pior, o levou à morte, concordando com a seguinte afirmação de Prado Coelho:

> [...] em *Coração, Cabeça e Estômago* o que ironicamente se põe em causa é a possibilidade de superar o dilema cidade/campo, vida intensa/vida tranqüila, em relação ao problema da felicidade. Com efeito, nenhuma dessas alternativas dá a Silvestre a ambicionada ventura.[76]

Com isto, é justo que concluamos que Camilo não via no campo a redenção para os problemas de Portugal. Gostaríamos de lembrar nesse ponto, o posicionamento de Eça de Queirós, sobre esse mesmo assunto, segundo Candido:

> De tal maneira foi se acentuando em Eça de Queirós a convicção das excelências do campo como formador de homens e reserva tradicional do caráter português, que o seu próximo livro, para muitos a sua obra-prima, será um romance rural. *A Ilustre Casa de Ramires* é o anti-*Basílio*. [...] Verifica-se, então, um fato da maior importância para interpretar o nosso romancista: parece que ao encontrar-se plenamente com a tradição do seu país, ao realizar um romance plenamente integrado no ambiente básico da civilização portuguesa [...], parece que só então Eça de Queirós conseguiu produzir um personagem dramático e realmente complexo: Gonçalo Mendes Ramires.[77]

Candido acredita que, em *A ilustre casa de Ramires,* Eça faz uma reconciliação com seu Portugal agrário em contraposição a tudo o que ele conhecia da chamada "civilização"- reconciliação contestada por outros críticos, mas que preferimos não discutir neste trabalho. João Medina, em *Eça político*, tem um posicionamento parecido, mas, apesar de verificar na *Ilustre casa* traços dessa reconciliação, é em *A Cidade e as Serras* que esse sentimento se intensifica e mostra mais claramente o antagonismo entre a cidade (Paris) e o campo (Portugal):

> Quadro dum irrealismo todo saudosista e patriarcalista, mas onde resuma, afinal, o sentimento da oposição que serve de base a todo este romance – o contraste entre França e Portugal, entre a ávida e seca nação industrializada, civilizada e européia, e o velho, pequeno Portugal semifeudal, agrário, retrógrado, mas ainda cheio de virtudes humanas, demasiado humanas.[78]

---

[76] PRADO COELHO, 1961, p. 217.
[77] CANDIDO, 2000, p. 44.
[78] MEDINA, 1974, p. 140.

No mesmo livro, Medina afirma que a reconciliação de D. Jacinto (personagem de *A Cidade e as Serras*) além de ser a redenção para todos os personagens "exilados" de Eça (Carlos Maia, Fradique Mendes, Basílio de Brito), trouxe a "cura" para dois males que afligiam aquele personagem:

> O retorno a Portugal e à mítica Tormes *cura* D. Jacinto de duas doenças capitais: da vontade (o pessimismo, a neurastenia) e do intelecto (o desdém em relação à Pátria, o hábito de menosprezar o país natal e os vícios da civilização livresca que tudo devora) [...] Livre do Tédio e dos Ismos finisseculares (parodiados por Eça no romance), curado da Grande Ilusão da Cidade (<<ilusão perversa>>), D. Jacinto desabrocha, ressurge quando volta às serras.[79]

Na obra de Camilo Castelo Branco não conseguimos observar a "integração plena com a tradição do seu país" como Candido encontrou em Eça. E muito menos alguma espécie de "cura" para Silvestre da Silva quando ele se muda para o campo, como destaca Medina no caso do personagem D. Jacinto, mas em *Coração, Cabeça e Estômago*, imaginamos poder pensar numa outra possibilidade. Acreditamos que o deslocamento da cidade para o campo em busca da felicidade do personagem, que termina em fracasso, possibilita ao narrador denunciar a impossibilidade da perfeição completa. Silvestre da Silva, após as desilusões com as "batalhas" do amor e com as "lutas" pela ascensão social, procura um local mais "seguro" para viver:

> Procurei o refúgio dos penates, o lar em que derivaram bem-aventuradas as gerações dos meus passados. Saboreei-me nas delícias do repouso, posto que em volta de mim só visse as imagens da numerosa família que descansava no pavimento da pequenina igreja. Lá estavam todos, como operários, que findaram sua jeira e, ao entardecer, encostaram a face ao pedestal da cruz e adormeceram (*CCE*, p. 173).

A segurança que Silvestre buscava mostrou-se frágil, já que viver significa correr riscos. No caso de Silvestre, o risco concretiza-se em perda, pois ele morrerá precocemente em função de sua escolha. Ao longo desse livro, o narrador vai deixando algumas pistas que evidenciam a inexistência da felicidade plena, da união perfeita – tema bastante presente na obra camiliana (como em *Amor de Perdição* e *Onde está a felicidade?*) e que teve presença marcante nos livros de Machado de Assis, acompanhando-o desde *Ressurreição*, atingindo o

[79]MEDINA, 1974, p. 157.

ápice em *Dom Casmurro* e ainda com presença emblemática na personagem Flora de *Esaú e Jacó* – como podemos observar nas seguintes máximas:

> O homem não se deve somente à sua felicidade – primeira máxima.
> O principal egoísta é aquele que se desvela em explorar o coração alheio para opulentar o próprio com as deleitações do amor – segunda máxima.
> Como a felicidade do egoísta é um paradoxo, a felicidade pelo amor é impossível – terceira máxima. [...] O amor, considerado fonte de contentamentos ideais, é o sonho dum doido sublime – Sexta (*CCE*, p. 115).

Uma posição mais clara ainda que exclui a possibilidade da perfeição está nesta resposta que Tomásia dá a Silvestre, quando este lhe pergunta se ela é feliz: "- Feliz é quem está no céu. Diz meu tio padre João que neste mundo ninguém é contente da sorte que tem" (*CCE*, p. 189).

Verificamos nessa triste vida de Silvestre da Silva, que superficialmente pode ser lida como a narrativa de uma passagem patética pelo mundo, uma denúncia da impossibilidade de se concretizar a união perfeita, de se encontrar a felicidade plena, do amor ideal. Isto vai ao encontro de uma feliz afirmação feita por Lacan e citada pela Professora Ana Maria Clark Peres, em seu livro *O infantil na literatura*: "Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio"[80]. É isto que, pessoalmente, sentimos ao término da leitura de *Coração, Cabeça e Estômago*, um imenso vazio. Toda uma vida em busca de algo, algo quase sempre não bem definido, e acabamos com a certeza de que Silvestre da Silva lutou por um lugar no vazio, no abismo existencial.

2.3 O ESTÔMAGO INTELECTUAL

Como dissemos no princípio deste capítulo, o foco da nossa análise estaria principalmente sobre a última etapa da vida do personagem Silvestre da Silva, a fase "estômago". A escolha baseou-se em alguns motivos: pelas conseqüências que a escolha desse órgão como dirigente das atitudes e pensamentos para o personagem; na possibilidade de discutirmos a questão do Romantismo em "digestão" e na condição de podermos estabelecer relações entre as aparições daquele órgão em outros livros de Camilo.

---

[80] PERES, 1999, p. 67.

A escolha desse órgão para comandar a vida do personagem é, para nós, uma clara demonstração de negação às idéias que começavam a se debater naquele período: o sentimentalismo de um lado e o racionalismo do outro.

Como a crítica aos românticos é clara para nós, acreditamos que o "estômago" é uma séria afronta aos ideais do cientificismo e evolucionismo, princípios tão caros aos realistas. Vejamos alguns momentos do livro em que essa crítica se evidencia:

> Viver segundo a razão, alvitre que os filósofos pregoam, é bom de dizer-se e desejar-se; mas enquanto os filósofos não derem uma razão a cada homem, e essa razão igual à de todos os homens, o apostolado é de todo inútil [...] De maneira que todas as minhas faculdades de ora em diante em volta do estômago se movem, o estômago as rege, e não há-de alguma idéia preocupar-me sem sair elaborada nas mesmas cinco horas que os fisiologistas assinam às funções digestivas [...] Todo estômago, bem regulado, produz um gênio [...] O ex-regedor, escorrendo o suor glacial da morte, ergueu-se sobre os joelhos no seu catre, inteiriçou os braços descarnados; e, quando ia morrer nos braços do vigário, comeu uma perna de galinha, e salvou-se. Mais um argumento da capacidade do estômago para afogar em si as decepções da política! (*CCE*, p. 173-178).

Consideramos que existe, nessas passagens e no livro como um todo, a intenção do narrador em, ironicamente, "esvaziar" a idéia de que estaria na cabeça o centro de formação intelectual humano, contrariando os dogmas racionalistas, já que é o "estômago bem regulado que produz o gênio". A fala do narrador ironiza estudiosos das ciências, usando a figura dos fisiologistas, assim como, em outro trecho do livro, apresenta a receita de um placebo que curaria a melancolia dos homens, sem deixar de alfinetar outros cientistas que estão mais preocupados em curar os animais que os seres humanos:

> Por imprevisto acaso, entrei no grêmio dos 'humanitários', como agora se diz.
> Oferece-se mais uma cabeça às bênçãos da humanidade por entre as cabeças do Hollowe dos ungüentos, do inventor da Revalenta, do inspirado manipulador da pílula de família, do mirífico engenho que espremeu do fígado do bacalhau o óleo restaurador dos pulmões.
> Declaro desde já que não inventei o remédio para a epizootia, nem os pós inseticidas, nem a cura do mormo real.
> Os meus estudos patológicos atuam sobre a raça humana, posto que as enfermidades do gado vacum e suíno chamem de preferência a atenção do homem, animal carnívoro, que come o boi, porque o boi se não emancipou ainda e está dois séculos mais atrasado que o jumento, cuja emancipação é hoje indisputável.
> [...] Adoece, porém, o boi, e para logo surgem os Hipócrates bovinos escrevendo aforismos e as corporações medicatrizes instauram congressos de sanidade e destacam membros científicos a vencerem tanto por dia.
> Não se cura tão pressurosamente de valer ao homem, porque o homem não é comestível. Pois indivíduos há que comem o boi, e são por isso mais antropófagos que se comessem o homem (*CCE*, p. 165-166).

Verificamos também a recorrência do aparecimento do estômago na obra camiliana, como podemos observar em excertos de alguns de seus livros: "A costureira era uma mulher simples, com a cabeça, e o coração, e o estômago no seu lugar. Pensa, ama, e come como a boa gente"[81]. Ou como neste trecho de *A mulher fatal*: "Quão tarde chegam a colaborar as entranhas harmonicamente na felicidade do homem! A poesia estéril é o coração sem estômago; a materialidade corruptora é o estômago sem coração. Alma feliz é a que participa do bom sangue de um órgão filtrado de suas impurezas animais pelo outro"[82]. Em *O cego de Landim*, o narrador argumenta que o personagem Pinto Monteiro, parecia querer compensar a perda da visão com os prazeres da mesa:

> O grande prazer de Monteiro era dar banquetes opíparos. Ouvia ler as *Artes da cozinha*, conhecia Brillat-Savarin, enchia-se do fino sentimento dos guisados; e apontando a pituitária aos vapores das cassarolas, marcava quando era sobejo o cravo ou escasso o colorau. Fazia pensar se a vista, voltando-se para o interior, penetrava nos refugos membranáceos o ideal do estômago! Se um cego ilustre deplorava o perdido paraíso, outro cego parecia tê-lo encontrado na cozinha.[83]

O estômago reaparece ainda em *Amor de salvação*, quando o narrador reencontra um antigo amigo, Afonso de Teive, e esse personagem começa a filosofar a respeito da

---

[81] *Onde está a felicidade?*, 11. ed., 1965, p. 168.
[82] *A mulher fatal*, 7. ed., 1923, p. 69-70.
[83] *O cego de Landim*, 1991, p. 100.

"poesia do estômago":

> A aldeia, meu bom amigo - continuou Afonso voltando-se para mim com solene e galhofeira seriedade – a aldeia dispensa ao espírito investigador um curso completo de ciências. A poesia do estômago, esta mais que toda a poesia humanitária, não se dá nas cidades; lá come-se materialmente, aqui dá-se ao espírito a presidência em todas as matérias assimiláveis. [...] o que é a poesia senão aquele estado diáfano e sublimado da alma, que se está engolfando e gozando num invólucro sadio, depurado de ruins vapores, e puro de toda a exaltação crassa de um estômago derrancado, azedo, e intumescido? Pois hás de tu saber que um estômago limpo e fonte de todo o saber [...].[84]

Podemos observar que nas duas primeiras citações, narrador camiliano pregava a harmonia entre os órgãos do corpo como uma receita para uma vida normal. Essa idéia muda em *O cego de Landim*, com estômago "compensando" a perda da visão e, com a idéia proposta em *Amor de Salvação*, aquele órgão assume uma posição de primazia. Já em *Coração, Cabeça e Estômago*, o privilégio estomacal sobre os demais componentes do corpo é levado ao extremo, ignorando o coração e a cabeça e atribuindo ao estômago as mais nobres funções, o que nos leva a pensar num outro significado para aquele órgão.

Como já apontamos, em primeiro plano aparece uma crítica, em tom irônico, ao cientificismo. Mas verificamos também a utilização da função digestiva do órgão para metaforizar o que o próprio Camilo chamou de "estômago intelectual". Em seus *Esboços de Apreciações Literárias*, numa análise da obra de Faustino Xavier Novais:

> Declaro a ti e à Europa que nunca me passou pela idéia escrever uma chorumenta e condimentosa análise aos teus versos. Nunca andei forrageando nas searas estrangeiras um cabaz de sentenças em latim! (oh!, em latim!) para convencer-te de que... há excelentes coisas escritas em latim. Menos ainda me preveni com estirado exórdio, prenhe de filosofias, e fisiologias, e estéticas, e plásticas, e não sei que outros recheios indigestos com que por aí se costuma empapar o magro peru. Aqui *peru* é sinônimo de crítica. Vê tu que mal encabeçada vai já a carta!
> Vão agora berrar contra mim os borras da crítica, os cozinheiros de empadões literários, que travam àquele ranço alemão, tão ingrato aos paladares caprichosos dos teus e dos meus leitores, que querem a iguaria acirrante, leve ao estômago intelectual, e digna de se esquecer uma hora depois.[85]

---

[84] *Amor de salvação*, 2003, p. 31-32.
[85] *Obras Completas*, v. XVI, p. 1133.

Sabemos que Camilo conhecia os clássicos, além dos românticos ingleses e franceses, e utilizava alguns dos seus modelos em sua obra, como afirma Maria Helena Rocha Pereira, citada por Carlos Reis: "<<os modelos clássicos são uma referência indissociável do mundo camiliano>>, sendo <<uma componente da sua obra que resiste a todas as correntes literárias que a atravessam>>"[86]. Mostramos também que Camilo apreciou os realistas, Eça principalmente, e que incorporou técnicas dessa escola em sua obra. Portanto, estamos diante de um autor/leitor que "comia" diversas "iguarias literárias", que ficavam em digestão no seu "estômago intelectual", numa espécie de ruminação até que, por fim, retornavam em forma de posições críticas e de novas novelas. Pode parecer contraditório que um escritor que produzia em profusão suas novelas tenha tido tempo para "ruminar" idéias. Como ele poderia arranjar tempo não sabemos, mas acreditamos nessa possibilidade ao verificarmos um espólio literário tão diverso deixado por Camilo.

Uma afirmação feita por Machado de Assis e presente no seu *Esaú e Jacó* define o que acreditamos ter um significado parecido ao que Camilo se referia como "estômago intelectual": "O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida"[87].

Depois de analisarmos alguns aspectos de *Coração, Cabeça e Estômago*, pois certamente existem muitos outros a serem abordados, torna-se difícil aceitar o rótulo de autor ultra-romântico, o que Alberto Xavier já rechaçava como demonstramos no primeiro capítulo deste texto. Mas para Xavier, Camilo era um escritor romântico por excelência, afirmação com a qual também não concordamos. Menos ainda com o posicionamento de alguns críticos que afirmavam que a obra camiliana não possuía grande qualidade pelo fato do autor "viver do que escrevia" e com isso submetia seus escritos ao desejo do público e aos caprichos dos editores, como nesta observação de Saraiva e Lopes:

> Dependendo quase exclusivamente do seu trabalho literário, não pôde nunca dar-se ao gosto de construir um romance de fôlego, torneado de caracteres e ambientes, que eliminasse os atrativos folhetinescos e a retórica sentimental. Teófilo Braga revela até que ponto chegava a proletarização literária do gênio de Camilo, quando nos indicava as exigências de vários editores que teve: um deles encomendava-lhe livros de moralismo convencionalmente religioso; outro só editava obras de escândalo, quer pela polêmica, quer pelo conteúdo 'apimentado'.[88]

---

[86] In. *História crítica da literatura* portuguesa, v. V, 1999, p. 216.
[87] MACHADO DE ASSIS, v. I, p. 1017.
[88] *História da Literatura Portuguesa*, [s.d.], p. 823.

Diante de todos os aspectos estudados até aqui, surge uma dúvida que nos intriga: o que levou Camilo Castelo Branco a escrever, no mesmo ano de 1862, dois livros tão diversos como *Coração, Cabeça e Estômago* e *Amor de Perdição*? Podemos pensar em algumas hipóteses: Caráter polêmico do escritor? Dúvida existencial aumentada pelo período em que ficou preso (entre 1860 e 1861)? Experimentalismo crítico? Apesar de não descartarmos as duas primeiras proposições, preferimos acreditar na terceira. Vejamos os porquês. Tentamos evidenciar neste trabalho que Camilo vivia do que escrevia e se preocupava em agradar aos editores e principalmente a todos os leitores. Outro fato que nos leva para o caminho da terceira hipótese é que anos antes foram publicadas três obras revolucionárias e que gozavam de grande prestígio na Europa: *Madame Bovary*, de Flaubert (1857); *As flores do mal*, de Baudelaire (1857) e *A origem das espécies*, de Darwin (1859). A inteligência de Camilo – que enxergava sinais de esgotamento da fórmula romântica – aliada ao seu experimentalismo crítico, podem tê-lo levado a fazer o que hoje se chamaria "pesquisa de mercado". Ora, se havia um público para os romances românticos e se parte dele começava a consumir obras tão diversas do padrão daquela escola, por que não tentar agradar aos dois públicos? Por que não descobrir o tamanho de cada um desses grupos de leitores? É claro que não temos subsídios mais conclusivos para decretar qual a real intenção do escritor, se é que houve alguma, ao publicar tais obras, mas isto não diminui nosso interesse pela questão proposta e o pior, deixa-nos mais intrigados ainda.

Como dissemos, felizmente a crítica a respeito da obra de Camilo Castelo Branco vem mudando com o passar dos anos e com trabalhos como os de Jacinto do Prado Coelho e sua *Introdução ao estudo da novela camiliana*, ou de Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, na *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Mas acreditamos que Camilo encontra-se numa posição muito aquém da que merece. Observemos neste fragmento, presente no já citado *Boletim Cultural*, o que José Régio escreveu sobre a "cegueira" de parte da crítica e a importância de Camilo para a literatura portuguesa:

> Se um crítico estrangeiro quiser conhecer um romancista lidimamente português abdicando (o que parece difícil) de procurar nas obras de ficção portuguesa não o que é originalmente nacional, mas o que antes reflete gostos da sua própria nacionalidade dele, crítico, – terá de ler, estudar, procurar compreender Camilo. [...] Se até, como já frisamos, poucos suscetíveis são certos críticos nacionais, ou historiadores da nossa literatura, de ultrapassarem uma estreita visão de Camilo, admissível é um muito maior *choque* num crítico estrangeiro; e ainda maior dificuldade em ver através das falhas, das debilidades, das irregularidades, o perenemente vivo e admirável. [...] Os escritores de gênio como Camilo hão de ser *integralmente* aceites – e sem que isto implique cegueira crítica a seu respeito. Sempre, com o tempo, o vêm a ser, se não integralmente em maior ou menor grau.[89]

Procuramos, ao longo deste capítulo, apresentar aspectos do livro *Coração, Cabeça e Estômago* que, em nossa opinião, deveriam colocá-lo entre as grandes obras das literaturas em língua portuguesa. Acreditamos ter encontrado, relembrando alguns desses pontos, crítica à sociedade e à igreja; a dessacralização de ícones - figuras caras ao Romantismo, como o herói, a musa e a natureza; a busca por um caminho para a sua produção literária naquele momento de transição; o sujeito fragmentado tentando adaptar-se às transformações sociais do fim do século XIX; crítica às novas idéias que viriam a ser essenciais ao Realismo; enfim são muitos os fatores que nos levam a admirar aquele livro e imaginar que Camilo estava sendo sarcástico, ou então passava por momentos de irritação ao desqualificar seu livro, como descreve Prado Coelho:

> Em 8 de Fevereiro de 1863, em carta a José Gomes Monteiro, diz que *Coração, Cabeça e Estômago* pertence ao gênero 'popular e contrafeito' em que escreveu *Coisas Espantosas*, moldando-se à 'vontade dos compradores'; em 4 de Março de 1863, dirigindo-se ao mesmo amigo, classifica o livro de 'o pior' dos seus romances.[90]

Nesse mesmo texto, o próprio Prado Coelho afirma que: "[...] o Autor não chegou, parece, a descobrir nela (em *C.C.E.*) valores despremeditados, resultantes duma espontânea genialidade"[91]. Paulo Franchetti, outro admirador do livro camiliano, pontua que:

---

[89] RÉGIO, 1991, p. 21.
[90] *A Letra e o Leitor*, 3. ed., 1996, p. 133-134.
[91] Ibidem, p. 133.

> Em *Coração, Cabeça e Estômago* temos talvez o momento mais luminoso da arte de Camilo, no qual o que dá a solda dos vários episódios soltos e razoavelmente simples é o estilo e o jogo entre as instâncias narrativas e autorais. Nesse sentido, esse livro, dentre todos os de Camilo, talvez seja um dos que reúne mais probabilidades de permanecer como referência viva na história da prosa contemporânea de língua portuguesa.[92]

Concordamos com tais posicionamentos e acreditamos que um autor de obras densas como *Onde está a felicidade?*, *A queda dum anjo*, *Amor de Perdição* e *Coração, Cabeça e Estômago*, para citarmos algumas das mais conhecidas, merece um lugar de destaque no chamado cânone literário, assunto que pretendemos retomar no último capítulo deste trabalho.

[92] In. *Coração, Cabeça e Estômago*, 2003, p. L.

CAPÍTULO 3

A FILOSOFIA NA PONTA DO NARIZ

3.1 INTRODUÇÃO

Pretendemos, com este capítulo, discutir uma das facetas do narrador das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Apresentaremos alguns posicionamentos críticos que abordam a idéia do "narrador volúvel", por imaginarmos que essa postura assumida pelo narrador personagem seja uma das características que mais aproxima a narrativa machadiana da tradição menipéia. Tentaremos, depois de abordar tais pontos, trazer para a discussão a tese de que Machado faria parte daquela família literária – a sátira menipéia, devido à recorrência de algumas características daquela tradição na obra do escritor brasileiro - usando textos de José Guilherme Merquior e Enylton Sá Rego.

Desejamos também relacionar algumas interpretações que teóricos importantes deram para a recorrente figura do nariz nas *Memórias Póstumas*, além de incluirmos algumas possibilidades que acreditamos serem pertinentes, a fim de traçarmos um paralelo entre esse órgão e o "estômago" do narrador camiliano, aspecto que destacamos no capítulo anterior. A observação que fizemos na introdução do capítulo anterior também é válida para este, isto é, trata-se de um capítulo voltado para o livro de Machado, mas em muitas ocasiões faremos referência a Camilo, a fim de reforçarmos os termos comparativos e abrirmos caminho para as discussões que serão estabelecidas no quarto capítulo desta dissertação.

3.2 O ROMANCE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

A obra, publicada em 1880, é normalmente citada como revolucionária, como tentamos demonstrar, por meio de posicionamentos de estudiosos, em alguns trechos deste nosso trabalho. Logo de início, somos surpreendidos pela inversão do tempo da narrativa, já que principia-se pela morte do narrador que, do seu túmulo, passa a narrar sua passagem pelo mundo:

> Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (*OC*, p. 513).[93]

O defunto autor trata das circunstâncias do fim da sua vida nos primeiros capítulos: morte, enterro, motivo do óbito, o seu delírio, a visita da antiga amante (Virgília). A partir do capítulo X, o narrador parece tratar o tempo de maneira, digamos, mais convencional. Ele passará a descrever sua vida desde o nascimento até o final. É claro que essa seqüência cronológica será constantemente alterada pela narrativa fragmentária e pela descontinuidade do enredo.

A infância de Brás Cubas é resumida em quatro capítulos, nos quais são narradas suas peripécias, que não foram poucas e lhe valeram o apelido de "menino diabo". A educação recebida por Brás na infância é bem definida nessa frase: "Da colaboração dessas duas criaturas (seus pais) nasceu minha educação, que, se tinha alguma cousa de boa, era no geral viciosa, incompleta, e, em partes, negativa" (*OC*, p. 527).

A passagem pela escola também não é muito proveitosa, bem como seus estudos em Portugal (Universidade de Coimbra), para onde foi mandado pelo seu pai, para afastá-lo do seu primeiro romance, com a interesseira, vamos tratá-la assim, Marcela. O narrador descreve sua vida acadêmica:

> A Universidade esperava-me com as suas matérias árduas; estudei-as muito mediocremente, e nem por isso perdi o grau de bacharel; deram-mo com a solenidade do estilo, após os anos da lei; uma bela festa que me encheu de orgulho e de saudades, – principalmente de saudades. Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso (*OC*, p. 542).

Brás retorna ao Rio de Janeiro e assiste à morte de sua mãe. Pensa envolver-se com uma moça pobre e coxa – Eugênia, a "flor da moita" – mas desiste, dessa "paixão". O pai

---

[93] As citações das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foram retiradas da *Obra Completa*, v. I, Editora Nova Aguilar, 1979, e serão referidas com a sigla *OC* seguida do número da página.

do protagonista imagina um brilhante futuro político para o filho. Para isso, tenta arranjar-lhe um casamento com Virgília, filha do influente conselheiro Dutra. A moça acaba se interessando por um outro pretendente, Lobo Neves, e se casa com ele. Depois de algum tempo, Brás e Virgília se tornam amantes e vivem esse caso proibido que terminará de forma melancólica:

> Não a vi partir (Virgília); mas à hora marcada senti alguma cousa que não era dor nem prazer, uma cousa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon... (*OC*, p. 613).

Ao final da vida, o protagonista é um senhor solitário e sem nenhum entusiasmo em relação à sua existência que foi marcada pela veleidade e pelo orgulho. Teve uma boa condição financeira, mas isso, no balanço final de sua passagem pela vida, não o impediu de concluir que nada fez de útil, como declara no último capítulo do livro:

> Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo das negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (*OC*, p. 639).

3.3 O NARRADOR INSTÁVEL DAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Um dos aspectos que destaca o caráter inovador das *Memórias Póstumas* é a narrativa em primeira pessoa. Não que essa forma de narrar fosse inédita para os escritores brasileiros da segunda metade do século XIX, José de Alencar em *A viuvinha*, *Diva* e *Lucíola*, publicadas no princípio da década de 1860; e Joaquim Manoel de Macedo, em *A luneta Mágica*, de 1869 já haviam utilizado essa técnica.

O que torna a narrativa das *Memórias Póstumas* em algo inusitado para os padrões

do romance brasileiro é a forma como Machado irá utilizá-la. Para Ronaldes Melo e Souza:

> O narrador machadianamente definido como defunto-autor é a radicalização extrema do romance em primeira pessoa. Neste sentido, o romancista brasileiro se legitima como um escritor originalíssimo, não só no contexto nacional, mas também internacional. A técnica narrativa do defunto-autor é, de fato, uma invenção machadiana.[94]

Acreditamos que poderíamos relativizar a parte final da observação de Melo e Souza, que credita a Machado a invenção da técnica narrativa do defunto autor, já que alguns críticos relatam a existência de obras anteriores às *Memórias Póstumas* e que se valeram de expediente semelhante, como as *Memórias do além túmulo*, de Chateaubriand e *Jaques le fataliste*, de Diderot.

A existência de obras de diferentes períodos com características parecidas – narrativa em primeira pessoa; provocações ao leitor; manipulação do tempo da narrativa com digressões e avanços inadvertidos – leva-nos a pensar na existência de uma linhagem literária que apresentasse seus traços em diversas obras ao longo dos tempos. Esse pensamento foi ao encontro do que pregam instigantes estudos que apontam para a existência de uma "família literária", da qual Machado faria parte, iniciada com o sírio Menipo de Gadara e divulgada por Luciano de Samosata, a chamada sátira menipéia.

Pelo que pudemos observar em nossas pesquisas, o pioneirismo da inclusão de Machado nessa linhagem literária coube a José Guilherme Merquior, que no artigo "Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*" afirmava:

> [...] *Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico*. Essa é a linhagem a que efetivamente pertence o livro. O gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura *menipéia*, tomou corpo, na literatura ocidental, desde o fim da Antiguidade [...].[95]

Acreditamos ser enriquecedor para nossa discussão, relacionar as características principais da literatura menipéia apontadas por Merquior:

---

[94] MELO E SOUZA, 1998, p. 76.
[95] In. *Colóquio*/Letras, n. 8, jul. 1972, p. 13.

> Os principais atributos da literatura cômico-fantástica, modernamente valorizada pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoieveski, são: *a*) a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspecto pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopéia e da tragédia; *b*) a *mistura do sério e do cômico*, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; *c*) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio (*O Asno de Ouro*) ou na obra de Rabelais, as *fantasmagorias* mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; *d*) a freqüência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); *e*) o uso constante de *gêneros intercalados* – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas *Memórias Póstumas*). [...] E são realmente impressionantes as analogias de concepção e estrutura entre as grandes expressões do gênero cômico-fantástico e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.[96]

Diante das evidências apontadas por Merquior e de outros importantes trabalhos nessa mesma linha de raciocínio, como o livro de Enylton Sá Rego (*O calundu e a panacéia*), ou o artigo de Sérgio Paulo Rouanet ("A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis")[97], somos convencidos, se não de um parentesco direto, pelo menos da existência de uma relação muito especial entre o livro de Machado e os antecedentes da sátira menipéia, tema a que, em breve, retornaremos. Antes precisaremos refletir melhor sobre a voz narrativa machadiana.

O narrador machadiano tem sido alvo dos mais variados estudos ao longo dos tempos. Diante de uma massa tão grande de pesquisas em torno dessa voz narrativa imposta por Machado, não nos resta outra alternativa a não ser limitar nossa discussão em um único foco. Optamos então pelo aspecto da alternância de posicionamentos e de pensamentos do narrador, por considerá-lo um dos que mais aproximaria o narrador machadiano às características menipéias relacionadas por Merquior. Imaginamos que por meio dessa postura de desidentificação constante com o que acabou de afirmar, de colocar sempre em dúvida suas convicções, o narrador machadiano apresenta pelo menos três dos atributos da sátira menipéia citados acima: mistura do sério e do cômico; liberdade do texto em relação à verossimilhança; a representação de estados psíquicos anormais (como no delírio de Brás Cubas). O próprio narrador-personagem nos alerta para o seu "estilo" que muda sempre de direção:

---

[96] In. *Colóquio*/Letras, n. 8, jul. 1972, p. 13-14.
[97] In. *Revista Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, mai./ago. 2004.

> Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e a à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham ameaçam o céu, escorregam e caem... (*OC*, p. 583).

Como dissemos, muitos são os posicionamentos críticos que trabalham a voz narrativa machadiana sob esse aspecto da oscilação de pontos de vista, vejamos alguns. Sílvio Romero, conforme abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, criticava o modo como Machado "torcia e retorcia" suas idéias. Para Ronaldes de Melo e Souza, o narrador machadiano sente-se muito à vontade nessa condição de liberdade para transitar entre as mais variadas opiniões sem se fixar a nenhuma delas:

> Em Machado, o narrador se compraz na mobilidade pura, assumindo todo gênero de caracteres, desempenhando os papéis mais diversos, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a possibilidade de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo.[98]

Alfredo Bosi, em seu *Brás Cubas em três versões*, discorre sobre a dubiedade de posições que marcaria o narrador das *Memórias*:

> Na construção de Brás Cubas, porém, essa conquista de certo grau de verossimilhança é bifocal, pois mira dois horizontes diferentes. De um lado, fala o narrador que atesta, a cada lance, a sua presença física aos acontecimentos em que esteve envolvido, e cuja interpretação é confiada ao seu olhar sem a presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa. De outro lado, Machado engendrou a ficção do *defunto autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição – até o limite do descaramento – dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. [...] As conseqüências desse duplo jogo de presença e distanciamento do *eu* são tangíveis a cada passo e acabaram definindo a dicção singular das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.[99]

A bivalência a que Bosi se refere é configurada logo na apresentação "Ao leitor", em que o narrador começa a "definir" o que seria seu livro: "Trata-se, na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado.

---

[98] O estilo narrativo de Machado de Assis. In *Machado de Assis*: uma revisão, 1998, p. 65.
[99] BOSI, 2006, p. 7-8.

Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil de antever o que poderá sair desse conúbio" (*OC,* p. 513). O caráter difuso do livro a que Machado se refere, que variará entre a galhofa e a melancolia, vai se dever, principalmente, ao local de onde emanará a voz narrativa – "obra de finado" – pois teremos, simultaneamente, um Brás que conta os acontecimentos e atitudes de sua vida, e um outro, que poderá julgar esses fatos com distanciamento absoluto, só pertencente a quem não mais faz parte desse mundo. Podemos até pensar num Brás morto analisando um Brás vivo. Um desses momentos ocorre depois do primeiro desentendimento entre Brás e Virgília. Ela deveria acompanhar o marido, que assumiria a presidência de uma província, e Brás a pressiona para que ela não vá. O Brás vivo queria reconciliar-se por piedade do sofrimento da mulher, mas o Brás defunto denuncia outro sentimento:

> NÃO ACABARIA se houvesse de contar pelo miúdo o que padeci nas primeiras horas. Vacilava entre um querer e um não querer, entre a piedade que me empuxava à casa de Virgília e outro sentimento, – egoísmo suponhamos, - que me dizia: 'Fica; deixa-a a sós com o problema, deixa-a que ela o resolverá no sentido do amor'. Creio que essas duas forças tinham igual intensidade, investiam e resistiam ao mesmo tempo, com ardor, tenacidade, e nenhuma cedia definitivamente (*OC*, p. 589).

Observamos que, mesmo quando Machado está dando voz ao narrador distanciado, o Brás morto, as opiniões são relativizadas – ora usando palavras como "suponhamos", ora usando palavras antônimas para reforçar o sentido de indecisão que as afirmações trazem. Bosi considera que Machado teria satisfação em manter esse "jogo relativizador", a "boca que morde e assopra" que mantém com os leitores[100]. Aliás, pensamos que a forma como Machado se refere a seus leitores ao longo da obra, ilustra de forma definitiva o que Bosi chama de "boca que morde e assopra". Ora com carinho e respeito – "fino leitor" (*OC,* p. 513), "leitor amigo" (*OC,* p. 534), "amado leitor" (*OC*, p. 565) e, em outros momentos, com rispidez chegando até à agressão aberta: "Ah! indiscreta! ah! ignorantona!" (OC, p. 549), "Leitor obtuso" (*OC*, p. 565), "porque o maior defeito deste livro és tu, leitor" (*OC*, p. 583), "leitor ignaro", (*OC*, p. 614).

Ainda segundo Bosi, "Brás escorrega de uma posição para outra, de um sistema para outro. Exprime sua opinião sobre tudo"[101]. Essa também é uma posição que se comprova reiteradas vezes ao longo do livro e que, como ilustração, citamos um trecho do capítulo

---

[100] BOSI, 2006, p. 15-16.
[101] Ibidem, p. 25.

CVIII, "QUE SE NÃO ENTENDE":

> Mas se vos disser a comoção que tive, duvidai um pouco da asserção, e não a aceiteis sem provas. Nem então, nem ainda agora cheguei a discernir o que experimentei. Era medo, e não era medo; era dó e não era dó; era vaidade e não era vaidade; enfim, era amor sem amor, isto é, sem delírio; e tudo isso dava uma combinação assaz complexa e vaga, uma cousa que não podereis entender, como eu não entendi. Suponhamos que não disse nada (*OC*, p. 609).

O narrador, apesar de emitir opiniões sobre tudo, sempre as relativiza, as questiona, as desmente, como vimos no trecho acima. Esse oscilar de uma posição para outra, apontado por Bosi, acreditamos ser um ponto de contato com o que pensa Schwarz a respeito do narrador machadiano, e que passaremos a abordar.

Em seu, já citado nesta dissertação, *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz discute as *Memórias Póstumas* sob aspectos que considera essenciais para uma visão mais ampla do livro de Machado. Um dos pontos que considera vital para o desenvolvimento da estrutura narrativa da obra seria a volubilidade do narrador:

> [...] digamos que o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance. [...] *Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas* Memórias*, e os subordina, o que lhe proporciona uma espécie de fruição. Neste sentido a volubilidade é, como propusemos no início destas páginas, o princípio formal do livro*.[102]

A volubilidade, definida como "princípio formal do livro", passa a ser analisada pelo crítico que a verifica em pelo menos três níveis: ela é marcante em Brás; apresenta-se de alguma forma nos demais personagens (o que a levaria a ser considerada uma condição humana) e poderia representar também uma "feição nacional". Portanto, a volubilidade machadiana tanto individualiza quanto universaliza:

[102] SCHWARZ, 2000, p. 30-31.

> Acompanhada em seu andamento, a prosa cauciona as três perspectivas: a volubilidade é condição humana, é feição pessoal, e é característica brasileira. Conforme domine esta ou aquela, o tom é absoluto, como convém às verdades últimas; engraçado, caso retrate um defeito individual; e satírico, se designa um modo de ser nacional.[103]

Esse posicionamento do narrador que Schwarz define como volúvel é comprovado em todo o conjunto do livro, desde a escolha do defunto autor como narrador, o que o colocaria em uma posição muito cômoda para falar o que bem entendia sem ter de prestar contas a ninguém; passando pela sua cômoda situação financeira, que possibilitava ao jovem Brás ter o que queria sem maiores esforços; a facilidade como ele desistia das mulheres que dizia amar, enfim, quase todo o livro pode ser analisado pela ótica da volubilidade.

Apesar de toda a nova roupagem implementada ao narrador volúvel, Schwarz conclui que Machado não o teria inventado, mas sim se apropriado "com discernimento propriamente genial" daquela técnica[104]. Também Merquior, em artigo citado, fez observação semelhante:

> [...] pode-se dizer que Machado elaborou uma combinação muito original da menipéia com a perspectiva <<autobiográfica>> de Sterne e X. de Maistre, acentuando simultaneamente os ingredientes filosóficas de uma das fontes de *Tristam Shandy*: os *Ensaios* de Montaigne, esse clássico da biografia espiritual em estilo informal.[105]

Valentim Facioli, em seu *Um defunto estrambótico*, ao tratar de um narrador "não-confiável", acredita que essa postura devia se originar na sátira menipéia:

> Pode-se considerar que a volubilidade do narrador seria, digamos, um modo particular no interior de uma categoria mais ampla, que chamamos neste livro de narrador não-confiável ou fraudulento. Segundo se pode depreender do que ficou visto, a origem da não-confiabilidade e da volubilidade remonta a Luciano de Samósata e à tradição da sátira menipéia, ou à narrativa cômico-fantástica [...].[106]

Afirmações como essas nos levam de volta à interessante corrente de pesquisa que aponta fortes traços da sátira menipéia nos romances da chamada fase madura do autor de

---

[103] SCHWARZ, 2000, p. 62.
[104] Ibidem, p. 214.
[105] MERQUIOR, 1972, p. 14.
[106] FACIOLI, 2002, p. 119.

Dom Casmurro. Definitivamente, não é nossa intenção revolver a história de Brás Cubas em busca de tais evidências, até porque já existem importantes trabalhos nessa direção como os citados anteriormente. A nossa intenção, ao trazermos o tema da "família menipéia" para o nosso debate, é que aquela "combinação muito original", a que se referiu Merquior, e a "apropriação com discernimento propriamente genial", de que fala Schwarz, em relação ao que Machado teria feito para compor seu livro, acreditamos poder detectar também em *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo. Como consideramos bastante coerente a existência de tal linhagem menipéia, tentaremos demonstrar, no próximo capítulo, que pode existir uma proximidade ainda maior entre as duas obras, além de todas as semelhanças que também apontaremos, o que poderia habilitar o escritor português a ser um dos componentes da família menipéia.

3.4 O "NARIZ" DE BRÁS E O "ESTÔMAGO" DE SILVESTRE

Ao longo desta nossa pesquisa, buscamos na recorrente presença do nariz, no livro de Machado de Assis, um ponto que nos possibilitasse traçar um paralelo com a inusitada divisão dada por Camilo Castelo Branco para a vida de seu personagem Silvestre da Silva, em *Coração, Cabeça e Estômago*. Essa idéia foi tomando corpo à medida que avançaram as releituras das obras, além de alguns estudos aos quais tivemos acesso e passaremos a mencionar.

O professor Paulo Franchetti, na apresentação do livro de Camilo, assim analisa o "ponto de vista" do estômago: "O ponto de vista do "estômago" é, portanto, exclusivamente o da funcionalidade, da realização dos desejos e da perpetuação dos estados agradáveis e do interesse exclusivo do indivíduo"[107]. A expressão do egoísmo e do individualismo exacerbados é uma leitura bastante razoável também para a "filosofia da ponta do nariz", de Brás, como pensa a estudiosa Kátia Muricy, em seu *A razão cética*: "O ponto de vista do indivíduo, sempre segundo os seus interesses e autolisonjeiro, corrige os infortúnios que a sociedade lhe impõe"[108]. São pensamentos parecidos sobre o sentido que tais "filosofias", do nariz e do estômago, poderiam assumir e que nos deixam um pouco mais à vontade para seguirmos nossa linha de raciocínio.

Como dissemos, encontramos ao longo das *Memórias* algumas referências ao

[107] In. *Coração, Cabeça e Estômago*, 2003, p. XXXVII.
[108] MURICY, 1988, p.104.

nariz de personagens que nos instigaram a investigar a importância delas para a interpretação da "filosofia" proposta pelo autor. Ao apresentar ao leitor sua "idéia fixa", o narrador fala desse órgão por duas vezes: "Veja o leitor a comparação que melhor lhe enquadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz...", e "Vamos lá; retifique o seu nariz..." (*OC*, p. 516). Em outro momento, comentando uma expressão facial de sua primeira "amada", Marcela, diz: "E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu" (*OC*, p. 538).

Temos que admitir que, até aqui, o narrador tenha-se utilizado do nariz apenas para reforçar algumas expressões faciais. A questão começa a se complicar no capítulo intitulado "O recluso", onde o narrador faz uma comparação entre ele e o rival que havia lhe roubado Virgília:

> Quando me lembrava do Lobo Neves, que já era deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês do que Lobo Neves, – eu, que valia mais, muito mais do que ele, – e dizia isto a olhar para a ponta do nariz... (*OC*, p. 564).

Essa última expressão – a olhar para a ponta do nariz – assume um significado diferente em relação aos usados até aqui pelo narrador, e, por isso, a ela voltaremos mais adiante.

Num outro trecho, o narrador fala do momento em que sente que o amor entre ele e Virgínia começava a dar sinais de esgotamento, usando um novo significado para o nariz:

> Veja bem o quadro: numa casinha da Gamboa, duas pessoas que se amam há muito tempo, uma inclinada para a outra, a dar-lhe um beijo na testa, e a outra a recuar, como se sentisse o contato de uma boca de cadáver. Há aí, no breve intervalo, entre a boca e a testa, antes do beijo e depois do beijo, há aí largo espaço para muita cousa, - a contração de um ressentimento, - a ruga da desconfiança, - ou enfim o nariz pálido e sonolento da saciedade... (*OC*, p. 603).

Nesse excerto, Machado utiliza a expressão "o nariz pálido e sonolento da saciedade" para representar a frieza que tomava conta da relação amorosa do personagem e mais, o nariz parece assumir uma dimensão espaço-temporal, se observarmos que o lugar destinado a ele no rosto de Virgília é antes descrito pelos termos "breve intervalo" e "largo espaço", ou seja, parece-nos, o nariz metaforiza o desgaste do relacionamento e um

distanciamento entre os amantes.

Qual seria a intenção de Machado, se é que existe alguma em especial, para a utilização recorrente do "nariz"? A resposta, ou o que poderia sê-la, parece surgir no capítulo XLIX, "A ponta do nariz", onde o narrador, após discorrer sobre as maravilhas de se contemplar o próprio nariz, parece-nos dar possibilidades de interpretação. Mas, antes de discutirmos algumas delas, gostaríamos de visitar um outro texto bastante conhecido em que Machado discorre sobre um "nariz metafísico", no conto " O segredo do Bonzo".

Esse importante conto - publicado em livro em 1882, na coletânea *Papéis Avulsos* – trata da tênue distância que, teoricamente, separaria o "ser" e o "parecer", como afirma Sônia Brayner: "(Machado) Retoma um de seus temas prediletos, a distância entre o ser e o parecer e a importância que o homem dá à opinião pública"[109].

No conto, para comprovar a veracidade de uma "filosofia" pregada pelo mais sábio dos Bonzos – moradores da cidade de Fuchéu, capital do reino de Bungo – chamado Pomada, que afirmava que a essência era a aparência, três dos ouvintes se propõem a testá-la. O primeiro convence os moradores do reino que as medíocres alpercatas que fabricava eram as melhores do mundo. O segundo consegue ser aclamado como gênio musical pelos ouvintes, após uma pífia execução melódica de charamela. A terceira experiência é a mais fantástica delas. O pomadista, assim são chamados os seguidores da doutrina do bonzo Pomada, dotado da sua autoridade de médico, propõe um tratamento radical para uma doença que deformava os narizes dos moradores do reino. Ele arrancaria o órgão doente e, em seu lugar, colocaria um "nariz metafísico". A princípio, a mutilação assustava os pacientes, mas, diante da convicção do médico, eles cediam e se submetiam à cirurgia com tamanha confiança que continuavam a assoar os seus narizes imaginários. Segundo Bosi, "a opinião alcança aqui o extremo dos seus poderes mágicos, ela cria do nada não só a essência do nariz como a sua aparência"[110]. É clara a mensagem do conto com relação à importância que os homens creditam à opinião pública.

Uma outra interpretação aparece no livro *Machado de Assis: historiador*, de Sidney Chalhoub, que define dessa forma o referido conto: "Assim, o conto torna-se outra alegoria duma nação à procura de sua alma, tão desprovida de identidade verdadeira que pode ser levada a negar o seu jeito de ser; ou seja, pega a mania de imaginar-se diferente, deseja passar por outra que não ela mesma"[111]. Pode-se argumentar que, com exceção da mítica Paris

---

[109] In. Machado de Assis. *Coleção escritores brasileiros*: Antologia e estudos, 1982, p. 435.
[110] BOSI, 1982, p. 446.
[111] CHALHOUB, 2003, p. 127.

e da poderosa Londres, essa busca de uma identidade alheia, do "parecer outra coisa", talvez fosse o sonho de quase todas as cidades do final do século XIX, porém, não podemos deixar de registrar esse engenhoso recurso, usando um nariz metafísico, a que Machado recorria, para tratar de tal anseio da sua terra.

Chalhoub argumenta ainda que Machado estaria, com esse conto, revelando um dos fundamentos da chamada "ciência racial" do séc. XIX, que "relacionava características físicas dos povos a seus supostos estágios ou graus de civilização"[112]. Com isso, os europeus, dotados de narizes maiores, seriam mais evoluídos que os africanos por exemplo, que tinham aquele órgão curto e achatado. O estudioso desenvolve essa teoria e deixa algumas possíveis explicações para a recorrência do nariz na obra machadiana: sátira ao cientificismo, busca da identidade nacional e "metáfora da política de domínio pertinente à classe senhorial escravista brasileira – ou seja, a vigência da imagem da inviolabilidade da vontade senhorial e sua prerrogativa de criar o mundo à sua feição"[113].

Roberto Schwarz acredita que o ritmo e a forma das *Memórias* seriam comandados pela busca de "uma supremacia qualquer" e que essa filosofia da ponta do nariz bem poderia representar tal necessidade, e mais: "Enquanto fixa a vista no seu próprio (nariz), o que é um modo de olhar para fora e para dentro ao mesmo tempo, o indivíduo recompõe o mundo de maneira a se desforrar de reveses sofridos e desamassar a vaidade machucada pela superioridade dos outros"[114].

Imaginamos que essa proposição de Schwarz pode ser aplicada ao comportamento adotado por Silvestre. Ao passar o comando da vida do seu personagem para o estômago, o narrador camiliano monta uma situação de desforra contra o coração e a cabeça, e a todos os fracassos que eles representaram na existência do protagonista. O que, em nossa opinião, também pode ser considerada uma "busca por uma supremacia qualquer", e que Silvestre chega a conseguir, já que nessa fase ele é eleito regedor.

Kátia Muricy, em *A razão cética*, como citamos no princípio deste capítulo, analisa essa "filosofia da ponta do nariz" como a expressão do individualismo feroz e do egoísmo do personagem Brás Cubas:

---

[112] Ibidem, p. 128.
[113] Ibidem, p. 120.
[114] *Um mestre na periferia do capitalismo*, 2000, p. 158-159.

> No capítulo 'A ponta do nariz', a reflexão demonstra como a verdade está subordinada ao interesse do indivíduo, à 'ponta do nariz'.
> [...] A contemplação da ponta do nariz permite abstrair o mundo externo. Seu valor prático – o de equilíbrio social – é permitir a exacerbação do ponto de vista individual sobre a opinião – o somatório de outros pontos de vista individuais. Essa 'sublimação do ser pela ponta do nariz' é uma lei universal: a lei que subordina o universal ao particular. Prática necessária à sobrevivência do social, pois, através dela, gratifica-se o indivíduo com uma importância que o social lhe nega.[115]

As possibilidades apresentadas pelos professores Schwarz, Chalhoub e Muricy são bastante coerentes para se analisar a recorrência do nariz nas *Memórias.* Mas pensamos também em uma outra, que imaginamos poder chamar de "ensaio psicológico" que Machado teria feito. Mas, que relação teria tal "ensaio psicológico" com o nariz de Brás Cubas? Essa é a questão que se nos apresenta e que sobre a qual tentaremos desenvolver alguns comentários. Quando o menino Brás aprontava suas peripécias, algumas com requintes de crueldade, era repreendido pelo pai em público, mas, em particular, recebia carinho e aprovação, como narra o defunto autor: "... porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos. [...] mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: Ah! brejeiro! Ah! brejeiro!" (*OC*, p. 527). Em uma dessas peraltices, Brás denuncia uma embaraçosa situação – um beijo do Dr. Vilaça (homem casado) em D. Eusébia (amante) – que causa grande constrangimento a todos. Seu pai, novamente, mostra-se irritado diante dos presentes, mas, no dia seguinte, acaricia-lhe o nariz: "Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro!" (*OC*, p. 531).

Apesar do narrador citar tais fatos, aparentemente, para ilustrar como sua educação foi "viciosa", e de resumir toda a sua infância em quatro capítulos, temos a impressão de que ele está criando um clima para que nós, leitores ingênuos, tenhamos uma maior complacência em relação às atitudes do Brás adulto, diante de situações que poderíamos esperar reações mais dignas do personagem. E são muitas as ocorrências dessas situações.

Numa delas, bastante significativa para nós, Brás martiriza Luís Dutra, primo de Virgília, que escrevia versos melhores que os dele, na intenção de fazê-lo desistir da condição de poeta:

---

[115] MURICY, 1988, p. 103.

> Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus; mas ele tinha necessidade da sanção de alguns, que lhe confirmasse o aplauso dos outros. [...] Ele respondia-me, a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dele, abria um livro, perguntava-me se tinha algum trabalho novo, e eu dizia-lhe que sim ou que não, mas torcia a rédea para o outro lado, e lá ia ele atrás de mim, até que empacava de todo e saía triste. Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isto a olhar para a ponta do nariz... (*OC*, p. 564).

No capítulo XLIX, "A ponta do nariz", o narrador nos explica sua "teoria" sobre a utilidade do nariz. Retirando-se a ironia dos esdrúxulos exemplos evocados para a justificação, acreditamos encontrar indícios que nos levam a pensar que as atitudes tomadas pelo nosso personagem adulto encontram-se intimamente ligadas às peraltices da infância, que eram incentivadas pelo pai. Talvez, a mais consistente das pistas – aliada a fatos como o citado acima, esteja na primeira frase daquele capítulo: "NARIZ, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida..." (*OC*, p. 565). O narrador parece buscar uma espécie de justificativa para a torpeza das atitudes do personagem, recheadas de orgulho e egoísmo, declarando-o dono de uma "consciência sem remorsos". É como se, parece-nos, olhando para a ponta do nariz, Brás buscasse uma auto-aprovação para seus atos, substituindo com isso a anuência do seu pai e a marcante frase: "Ah! brejeiro! ah! brejeiro!".

O estudioso Serge Leclaire, discípulo de Lacan, em um artigo presente no livro *O sujeito, o corpo e a letra*, organizado por Maria Alzira Seixo[116], aborda um tema que acreditamos poder-nos auxiliar nesse momento. No texto, chamado "Tomar o corpo à letra, ou como falar do corpo?", Leclaire trata, dentre outros assuntos, do processo da erogeneização do corpo, partindo do conceito freudiano de que "o corpo deve ser concebido como um conjunto de zonas erógenas"[117]. O pesquisador nos oferece como exemplo desse processo uma carícia feita por uma mãe no rosto do seu filho:

---

[116] Tivemos contato com o texto de Laclaire numa disciplina que participamos na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de "Literatura e psicanálise", coordenada pela professora Ana Maria Clark, intitulada "Machado de Assis e a satisfação na escrita". Como nossos conhecimentos na área de psicologia não vão além do que vimos na referida disciplina, limitaremos nossa discussão ao texto citado acima.

[117] In. *O sujeito, o corpo e a letra*, 1977, p. 47.

> Imaginemos antes a doçura do dedo de uma mãe que vem brincar <<inocentemente>>, como nos tempos do amor, com a delicada covinha ao lado do pescoço e o rosto do bebê que se ilumina com um sorriso. Podemos dizer que o dedo, com sua carícia amorosa, vem imprimir nessa cova, uma marca, abrir uma cratera de fruição, inscrever uma letra que parece fixar a imperceptível imediatez da iluminação. No oco da covinha abre-se uma zona erógena, fixa-se um desvio que nada poderá apagar, mas onde se realizará de uma maneira eletiva o jogo do prazer, contanto que o objeto, não importa qual, venha reavivar nesse lugar o brilho do sorriso que a letra fixou.[118]

Como afirmamos no princípio dessa discussão, nossos parcos conhecimentos na área nos impedem de fazer qualquer afirmação definitiva, mas não nos furtaremos a pontuar alguns aspectos que consideramos interessantes. Parece-nos existir uma forte correlação entre o exemplo dado por Leclaire e atitude do pai de Brás Cubas diante das confusões do filho na infância. Ao não repreender, pior que isso, ao aprovar as atitudes do filho, "sacudindo o nariz" do pimpolho, teria ele "aberto uma zona erógena", ou "inscrito uma letra" no nariz do nosso personagem e que, na fase adulta, essa zona erógena seja reavivada pelo "olhar para a ponta daquele órgão"? Estaria Machado se antecipando aos estudiosos da psicologia? Essas são questões que no momento nos deixam intrigados.

Como foi apontado desde o princípio deste nosso trabalho, buscamos termos comparativos entre as duas obras – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Coração, Cabeça e Estômago* – daí a importância dada aos possíveis significados que o "nariz" poderia assumir no livro de Machado em comparação com a divisão que o autor português faz da vida de seu personagem. Apenas a título de curiosidade, encontramos, em pelo menos dois momentos, Camilo se referindo ao nariz, o que é uma amostra insignificante diante da enormidade da obra do escritor português, mas interessante pela forma com que ele se refere ao órgão. Em uma crônica, ele afirma que a alma tem nariz: "[...] Pode, portanto, o folhetinista perfeito ser considerado profeta de nariz moral. Não se espantem desta terminologia abstrusa. Pois se a alma, na gíria dos poetas, tem seios, cordas, fibras, sorrisos, olhos, porque não há-de ter nariz!?"[119]. Já em outro momento, Camilo tece os seguintes comentários a respeito da recorrência da citação do nariz em obras literárias:

---

[118] Ibidem, p. 44.
[119] *Obras Completas*, v. XII, p. 999.

> Na poesia moderna tem adquirido bastante importância o nariz. E, posto que a época vá muito de idealismo, repara-se mais nas ventas que nas faculdades morais dos personagens épicos. É certo que o nariz tem servido para formar máximas e aforismos no regímen social, na ciência chamada *ética* – ciência de que ninguém fala desde a mocidade passou a *tísica* com aparências de *hidrópica*. Tudo esdrúxulo. Do nariz inferiram os observadores certos sinais de qualidade do espírito, e formaram anexins e regras que ainda vigoram, e já vêm dos gregos, os quais também tiveram nariz – (*nira*), por anagrama *nari*. Em português, há muito prolóquio sobre nariz.[120]

Nas duas obras, e mais claramente em Camilo, poderíamos pensar em uma espécie de fragmentação do corpo para expressar o que Muricy – tratando da obra machadiana – chamou de "sensação esquisita": "O corpo fragmenta-se também para dar expressão à 'sensação esquisita' de não se contar com uma unidade de sentimentos, de idéias ou do comportamento – enfim, de uma unidade da consciência – em que se reconheça o mesmo sujeito"[121]. Esse comentário dirigido à obra machadiana parece servir como uma luva ao livro de Camilo. Particularmente, experimentamos essa sensação de estranhamento ao lermos *Coração, Cabeça e Estômago*. O autor, ao esquartejar a vida de seu personagem, nos passa a imagem de um ser incompleto, incoerente, deslocado. Pretendemos retomar essa questão no próximo capítulo, quando tratarmos da "tradição da anatomia" que poderia estar presente em Camilo e Machado.

Ao longo deste capítulo, discutimos alguns pensamentos de estudiosos bem como tentamos confrontá-los com passagens do livro de Machado, a fim de mostrar certos posicionamentos críticos do autor que acreditamos estarem expressos nas *Memórias Póstumas*. Buscamos, ainda, alguns significados para a recorrente figura do nariz nesse livro. Através das discussões apresentadas, procuramos estabelecer mais pontos de contato entre as duas obras estudadas, no intuito de preparar o terreno para a discussão que procederemos a seguir, quando abordaremos as similaridades entre o livro machadiano e *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco.

---

[120] Ibidem, v. XIV, p. 1363.
[121] MURICY, 1988, p. 117.

CAPÍTULO 4

CAMILO CASTELO BRANCO E MACHADO DE ASSIS: HERDEIROS DA SÁTIRA MENIPÉIA?

4.1 INTRODUÇÃO

Neste quarto e último capítulo, pretendemos desenvolver uma argumentação que aponte a presença, no livro de Camilo, de características tidas como fundamentais da sátira menipéia, o que acreditamos abrir-nos uma nova possibilidade de comparação entre *Coração, Cabeça e Estômago* e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Para nos auxiliar nessa tarefa, retomaremos a tese de que Machado de Assis faria parte de uma "família literária" iniciada por Menipo de Gadara e continuada por Luciano de Samosata, e que é defendida por alguns estudiosos, principalmente, Enylton de Sá Rego, com seu *O Calundu e a panacéia*.

Aceitando a possibilidade dessa tese ser verdadeira, tentaremos desenvolver atividade similar à de Sá Rego que, após elencar quais seriam as características principais da sátira menipéia, passa a apontá-las na obra madura de Machado. Buscaremos então em *Coração, Cabeça e Estômago*, usando critérios parecidos aos do crítico, a recorrência daquelas características, o que poderá aumentar as possibilidades de discussão sobre as aproximações existentes entre as duas obras.

4.2 *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO* E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*: APROXIMAÇÕES

Quando iniciamos nossa pesquisa, pensamos em comparar as duas obras escolhidas por duas razões principais: o caráter inovador em relação ao que se produzia na época e as aproximações, que inicialmente pensávamos serem pontuais, entre elas. Façamos uma pequena retrospectiva dessas semelhanças, as que víamos inicialmente acrescidas das que surgiram durante as releituras.

Os dois livros são "memórias". Em Machado, o próprio "defunto autor" é o narrador. Já Camilo trabalha, basicamente, com dois narradores, Silvestre e o editor, mas a maior parte do romance é narrada pelo "defunto amigo" Silvestre da Silva. Detectamos aqui algumas características que são conquistas do Romantismo, tais como memórias,

subjetividade e meta-narratividade, o que confirma que ambos os autores mantinham suas ligações com o movimento romântico.

Nas duas obras, os protagonistas imaginam criar uma panacéia contra a melancolia. Brás Cubas pensava nesse assunto do seguinte modo: "Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade" (*OC*, p. 515). Por sua vez, Silvestre afirmava que: "No que eu trazia há muito empenhadas as minhas vigílias era no descobrimento de um antídoto contra a melancolia"(*CCE*, p. 166).

Apesar de não serem divisões equivalentes e desenvolverem funções distintas nas obras, Silvestre divide sua existência em três partes (coração, cabeça e estômago), Brás Cubas fala de edições: "Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes." (*OC*, p. 549).

Outro aspecto importante neste estudo comparado é que ambos falharam na empreitada jornalística. Brás Cubas narra: "O primeiro número do meu jornal encheu-me a alma de uma vasta aurora [...]. Seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte (...)" (*OC*, p. 634). Silvestre assim nos relata o fim do seu jornal: "Empenhei a minha casa para sustentar a gazeta, que três vezes foi condenada na multa e nas custas. Afinal, quando me vi exaurido de recursos, [...] e bebi o meu cálix até às fezes, as quais fezes eram pagar à fábrica do papel [...]" (*CCE*, p. 124).

Os dois protagonistas, como buscamos mostrar nesta pesquisa, superestimam dois curiosos órgãos do corpo humano. Silvestre elege o estômago como guia, pois estaria livre dos sonhos do coração e do sofrimento que a racionalidade trouxeram: "De maneira que, todas as minhas faculdades de ora em diante em volta do estômago se movem, o estômago as rege" (*CCE*, p. 175). Já Brás Cubas nos fala do "poder" do nariz: "Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz [...], cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades" (*OC*, p. 565).

As freqüentes referências ao leitor também se fazem presentes nas duas obras: "A leitora de coração fino e melindroso pergunta-me se eu gostei daquilo [...]" (*CCE*, p. 197); "Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo" (*OC*, p. 520).

Os relatos a respeito dos sentimentos "amorosos" de Brás e Silvestre são banais e tratados de forma irônica pelos narradores, zombando dos excessos românticos. Assim o narrador camiliano expressa o ímpeto de seu personagem para encontrar um grande amor:

> Amar uma menina herdeira; contratada para casar; galante; lida nos bons catecismos espirituais; criada com passarinhos e flores; rodeada dos mágicos rumores das florestas; tudo isto me pareceu talhado à minha ansiedade de lutar, de sofrer, de viver com glória, ou morrer com honra. Quando cismava nisto, e me assaltava ao mesmo tempo a cobiça de entrar num restaurante *à la carte*, e pedir um pastel de pombos, corria-me de vergonha da minha viloa natureza (*CCE*, p. 49).

Já o narrador das *Memórias Póstumas* descreve da seguinte forma o fim do seu relacionamento com a sua "amada" Virgília:

> NÃO A VI PARTIR, mas à hora marcada senti alguma cousa que não era dor nem prazer, uma cousa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo o coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon... (*OC*, p. 613).

Outra curiosa semelhança se encontra nas "teses" que os narradores propõem aos leitores. A voz narrativa do livro de Camilo – ao iniciar a fase em que a cabeça, a racionalidade controlaria a vida de Silvestre e que ele começa a querer "ser útil à humanidade" – defende as seguintes máximas:

> O homem não se deve somente à sua felicidade – primeira máxima.
> O principal egoísta é aquele que se desvela em explorar o coração alheio para opulentar o próprio com as deleitações do amor – segunda máxima.
> Como a felicidade do egoísta é um paradoxo, a felicidade pelo amor é impossível – terceira máxima.
> Quarta – o bem particular é resultado do bem geral.
> Quem quiser ser feliz há-de convencer-se de que sacrificou ao bem geral uma parte dos seus prazeres individuais – quinta máxima.
> O amor, considerado fonte de contentamentos ideais, é o sonho dum doido sublime – sexta.
> Sétima – a mulher é uma contingência: quem quiser constituí-la essência de sua vida aleija-se na alma e cairá setenta vezes sete vezes das muletas a que se ampare do chão mal gradado barrancoso do seu falso caminho.
> Estas sete máximas fui eu que as compus, depois de ler a antiguidade e alguns almanaques que tratavam do amor (*CCE*, p. 115-116).

Nas *Memórias*, Machado – após o fim do romance de Brás com Virgília, o protagonista retoma a idéia do emplasto e da fama que ele traria – deixa seis máximas para os leitores:

> QUERO DEIXAR AQUI, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto:
>
> * * *
>
> Suporta-se com paciência a cólica do próximo.
>
> * * *
>
> Matamos o tempo; o tempo nos enterra.
>
> * * *
>
> Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.
>
> * * *
>
> Crê em ti; mas sempre duvide dos outros.
>
> * * *
>
> Não se compreende que um botocudo fure o beiço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.
>
> * * *
>
> Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar (*OC*, p. 617).

Verificamos, ainda, importantes semelhanças de forma, a ironia e o desencanto com a vida entre uma dedicatória de um romance que Silvestre pretendia escrever para Mademoiselle Elise e a conhecida dedicatória das *Memórias*. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, observemos a dedicatória que se apresenta em um modelo que em muito lembra um epitáfio:

> **AO ANJO**
> QUE CONSERVA SUA PUREZA NA DESGRAÇA
> E QUE, ANTES DE SER MÁRTIR,
> SE CHAMOU
> **MADEMOISELLE Elise de la Sallete,**
> E HOJE
> SE CHAMA APENAS
> **A SANTA,**
> CONSAGRA O AUTOR
> ESTA URNA DE SUAS LÁGRIMAS (*CCE*, p. 40).

Enquanto Machado assim apresenta seu livro:

> AO VERME
> QUE
> PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
> DO MEU CADÁVER
> DEDICO
> COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
> ESTAS
> MEMÓRIAS PÓSTUMAS (*OC*, p. 511).

Apesar das semelhanças da disposição gráfica e da visual, que de certa forma lembram uma cruz, o epitáfio criado por Machado cria um impacto muito maior devido à sua colocação logo na apresentação do livro. Ao abrir seu romance com aquela mensagem fúnebre, ele causa um certo desconforto até em leitores que já conhecem a obra. Poder-se-ia alegar que a intenção do narrador camiliano era escrever um livro e abri-lo com a dedicatória acima citada, e que isso aumentaria a semelhança de composição, mas estaríamos forçando a nota. A verdade é que Machado traz mais um epitáfio para seu livro, capítulo CXXV, chamado "Epitáfio" (*OC*, p. 621), em que trata da morte de Nhã-loló, e ainda dedica um outro – "A filosofia dos epitáfios" – quando trata da morte de Lobo Neves e da importância dessas frases:

> E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos (*OC*, p. 635).

Uma outra diferença que aparece na utilização dos epitáfios é que o próprio Machado ironiza essas frases que seriam a última tentativa do homem para conseguir um mínimo de notoriedade, de "imortalizar-se" através de frases de efeito para gerações futuras. Já Camilo, mesmo se considerarmos o papel pouco significativo que o seu "epitáfio" possui na obra, desconstrói toda a pompa daquela mensagem no transcorrer da história, pois a "santa" que receberia tal homenagem tratava-se de uma mulher com um passado não muito digno. Sugeríamos, no início desta pesquisa, que essas aproximações seriam apenas pontuais. Como elas foram se avolumando com as releituras das obras, começamos a duvidar de tal pensamento. Tínhamos também que levar em conta que, apesar das semelhanças encontradas, elas desempenhavam papéis muito diversos em cada uma das obras, o que dificultava em muito um trabalho comparativo puro e simples dos trechos similares. Passamos então a buscar, em trabalhos críticos, posicionamentos que já discutiam tais semelhanças. Encontramos alguns e passaremos a analisá-los.

Paulo de Castro, como apontamos no primeiro capítulo deste trabalho, enxerga em "*Coração, Cabeça e Estômago* uma ironia fina com um misto de desencanto que faz lembrar Machado de Assis"[122]. Afrânio Coutinho classifica, na introdução da *Obra Completa* de Machado, alguns escritores que teriam sugestionado de algum modo o autor de *Dom*

[122] CASTRO, 1961, p. 14.

Casmurro[123]. Numa categoria que ele chamou de "influências de concepção e técnica literária e de estilo", Coutinho inclui Camilo em uma lista de autores de peso como Shakespeare, Camões, Balzac entre outros. Mas é Jacinto do Prado Coelho quem faz alguns apontamentos, digamos, mais corajosos. Em uma nota de rodapé, presente na introdução geral da *Obra Seleta* de Camilo, o crítico afirma que além de algumas aproximações textuais, existem alguns aspectos comuns nas escritas dos dois autores:

> Para além da influência provável concretizada em certas aproximações textuais, aduzidas por Montelo, há sobretudo um modo chistoso de contar, um malicioso e às vezes ácido humorismo, um tratamento irônico, com aparente gravidade conceituosa, dos sentimentos que os homens exibem, tal o amor presumido eterno, um à-vontade espirituoso de quem joga com o próprio ofício de escritor [...], uma ligeireza de frase, uma agilidade de ritmo, um elegante casticismo de vocabulário, que fazem de Machado de Assis herdeiro de Camilo, em especial do Camilo facêto, sem ilusões que nos deixou *Coração, Cabeça e Estômago* [...].[124]

Encontramos, no livro de Josué Montello citado por Prado Coelho, as aproximações textuais entre obras de Camilo (principalmente, *Coração, Cabeça e Estômago*) e Machado – o emplasto anti-hipocondríaco; expressões da "Advertência do autor" do livro de Camilo poderiam estar no prefácio das *Memórias Póstumas*: "defunto amigo que granjeou postumamente na república das letras"; e a raiz da teoria dos humanitas também estaria em *Coração, Cabeça e Estômago* - e afirmações de que o escritor brasileiro conhecia, e bem, a obra camiliana[125]. Ele pontua ainda que, apesar de existirem diferenças muito grandes entre os dois autores, eles se identificavam em aspectos de estilo, como os apontados na citação de Prado Coelho que destacamos. Montello faz um comentário que vem ao encontro da tese que pretendemos apresentar a seguir:

> Mas não se restringem a semelhante invento (o emplastro contra a melancolia) as marcas da presença de Camilo na obra de Machado de Assis. Há outras, e em grande número, dispersas em romances e contos, com a evidência da consangüinidade literária, ou então transfiguradas pela capacidade de assimilação machadiana.[126]

Consideramos bastante interessante esta "consangüinidade literária" apontada por

---

[123] In. *Obra Completa*, v. I, p. 44.
[124] In. *Obra Seleta*, v. I, 1960, p. 41.
[125] *Estampas literárias*, 1956, p. 75-78.
[126] Ibidem, p. 77.

Montello e passamos então a buscar as possíveis raízes de tal parentesco.

Como dissemos no capítulo anterior, alguns estudos apontam para a inclusão de Machado de Assis numa espécie de "família literária" que teria sua origem na sátira menipéia, iniciada por Menipo de Gadara e divulgada por Luciano de Samosata. Apontamos ainda que o provável pioneirismo da inclusão de Machado nessa linhagem coube a José Guilherme de Merquior[127], mas encontramos outras opiniões importantes que passaremos a apresentar.

Magalhães Júnior verificava uma espécie de fusão entre textos de La Rochefoucauld e Xavier de Maistre – e que esses poderiam ter lido algo semelhante escrito por Luciano – que possivelmente Machado teria feito para compor o capítulo CLIV das *Memórias Póstumas*, chamado "Os navios do Pireu", denunciando o aspecto da intertextualidade presente na obra machadiana:

> Como Xavier de Maistre não fala de louco, nem La Rochefoucauld menciona o Pireu, é provável que Machado tenha lido ambos, fundindo as duas sugestões numa só. E assim como Xavier de Maistre e antes dele La Rochefoucauld repetiram coisas lidas, é bem possível que tenha ido buscar a historieta numa de suas fontes originais. Sob o nome de Adeimantos, aquele ateniense está num dos diálogos de Luciano de Samosata.[128]

Já Sérgio Paulo Rouanet, apesar de admitir a existência da tradição menipéia, prefere creditar a Sterne a criação de uma forma que chama de "shandiana". Segundo o estudioso, Sterne teria criado uma forma aplicável da tradição menipéia para o romance e que Machado teria se filiado a essa forma:

---

[127] Ver capítulo III desta dissertação, p. 56-57.
[128] In. *O calundu e a panacéia*, p. 94.

> Não estou querendo dizer com isso que Sterne não tenha tido antecedentes, porque depois que José Guilherme Merquior escreveu um ensaio pioneiro em que enquadrava Machado de Assis na tradição da sátira menipéia, ninguém tem o direito de ignorar que Sterne é herdeiro dessa tradição, que se iniciou no século III a.C. com o filósofo cínico Menipo de Gadara, prosseguiu, na Antigüidade, com Varrão, Sêneca e Luciano de Samosata, e continuou, na Renascença e no Barroco, com Erasmo de Rotterdam e Robert Burton, antes de chegar, no século XVIII, ao autor de *Tristam Shandy*. Mas não me parece que Sterne possa ser incluído, sem maiores mediações, no veio central da tradição menipéia, porque esta, tanto em sua maneira clássica quanto na renascentista, aplicava-se essencialmente à sátira, à comédia, ao diálogo filosófico, enquanto Sterne extraiu da literatura menipéia uma forma aplicável especificamente ao romance. A forma shandiana é a refuncionalização romanesca da tradição menipéia. A esse título, podemos dizer que Sterne inaugurou efetivamente uma fórmula, e que embora Machado conhecesse muito bem autores como Luciano e Erasmo, foi à forma shandiana, e não de modo imediato à literatura menipéia, que Machado de Assis se filiou em *Memórias Póstumas*.[129]

Nícea Helena de Almeida desenvolve um trabalho semelhante ao de Rouanet – faz um estudo comparativo entre Sterne e Machado – mas coloca os dois autores como importantes representantes da tradição menipéia:

> [...] tanto Laurence Sterne quanto Machado de Assis, utilizaram as técnicas da sátira menipéia, como um canal de expressão para o sentido carnavalesco do mundo da literatura, subvertendo a ordem literária vigente em suas respectivas épocas. [...] A coincidência do mesmo gênero narrativo, a sátira menipéia, é uma forma de aproximação entre Sterne e Machado e, conseqüentemente, entre suas obras.[130]

Valentim Facioli até concorda com a possível inclusão de Machado nessa linhagem literária, dizendo que as leituras que o autor de *Quincas Borba* teria feito de autores praticantes da sátira menipéia teriam tido "conseqüências decisivas na linguagem e no ponto de vista da obra machadiana da segunda fase"[131]. Mas adverte que Machado não teria simplesmente copiado uma fórmula existente e sim feito um aproveitamento inovador de aspectos daquela tradição: "Insistimos, porém, que não se trata de simples imitação, senão retomada criativa e original de um influxo comum no gênero da sátira menipéia e na tradição do grotesco"[132].

Dentre os estudos que encontramos relacionando Machado de Assis à tradição

---

[129] In. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, mai./ago. 2004, p. 336.
[130] *Laurence Sterne e Machado de Assis*: a tradição da sátira menipéia, 2004, p. 153.
[131] *Um defunto estrambótico*, 2002, p. 49.
[132] Ibidem, p. 116.

menipéia, o que nos pareceu mais aprofundado foi o livro de Enylton de Sá Rego, que executa um importante trabalho de pesquisa a fim de explicitar aquelas que seriam as raízes dessa família literária, quais as principais características e de que forma elas aparecem na obra machadiana[133].

O Calundu e a panacéia traz muitos apontamentos interessantes, mas pretendemos nos ater às principais características da tradição luciânica – é assim que o autor passa a se referir à literatura menipéia, por considerar que coube a Luciano de Samosata a divulgação e a ampliação dos textos com aquelas características - levantadas por Sá Rego, que poderiam se resumir em cinco pontos:

> 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo.[134]

Para discorrer sobre o que chama de "ecos da tradição luciânica" em Machado, Sá Rego agrupa essas principais características em três articulações temáticas fundamentais, que ele acredita estarem interligadas e que teriam uma presença mais recorrente na obra machadiana: "a anatomia e o paradoxo; a paródia e o uso de citações truncadas; o ponto de vista do observador distanciado e o falso pessimismo"[135]. A essas, estudadas pelo autor, acrescentaremos uma outra, que é o caráter ambíguo da linguagem e o sentido não-moralizante do romance (o autor não articula essas duas características como uma das temáticas fundamentais, apesar de citá-las, separadamente, como importantes na sátira menipéia), para desenvolvermos a discussão que se segue. Depois de apresentar as articulações temáticas que considera principais, Sá Rego passa a buscar na obra machadiana exemplos que corroborem com sua teoria que deseja incluir o Bruxo do Cosme Velho como integrante da linhagem literária menipéia. Tentaremos desenvolver um trabalho similar com *Coração, Cabeça e Estômago*, com o intuito de reivindicar para Camilo um lugar nessa

---

[133] *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica, 1989.
[134] Ibidem, p. 45-46.
[135] Ibidem, p. 105.

honrosa “família”.

4.3 A ANATOMIA E O PARADOXO

Enylton de Sá Rego nos mostra que estudos de anatomia humana eram utilizados como mote para textos por Machado. Ele cita o “Conto alexandrino” como um ilustrativo exemplo de exploração do tema sob dois aspectos: “Como tema histórico e literário, portanto a anatomia interessava a Machado de Assis. Mas é também como metáfora – como um método de análise minuciosa da alma humana, em busca não da descrição de “situações”, mas sim do estudo de “caracteres” – que Machado se interessa pela anatomia, e a pratica em sua obra”[136]. Ao analisar o desfecho daquele conto – quando os personagens Pítias e Stoibus, que eram anatomistas, terminam sendo anatomizados vivos – o estudioso conclui que: “O leitor, por seu lado, é convidado a sorrir pelo efeito cômico obtido através da literalização do paradoxo do “anatomista anatomizado”: “[...] Machado se apropria da tradição da anatomia no que tem ela de paradoxal, dentro da tradição literária ligada aos nomes de Erasmo e de Burton”[137]. Essa relação verificada pelo pesquisador o levou a articular as duas características num mesmo eixo temático, já que para ele:

> [...] Machado se interessou pela tradição literária da anatomia e das viagens, tradição tão importante durante o Renascimento; que aparentemente não a utilizou em sua vertente propriamente democrítica, tão típica de Burton e de Rabelais; que a havia utilizado metaforicamente, em seu sentido de dissecação das almas de seus personagens; e, finalmente, que dela se utilizou no sentido mais propriamente erasmiano – e, através de Erasmo, luciânco, privilegiando as potencialidades oferecidas pelo aproveitamento satírico do paradoxo.[138]

Encontramos na obra de Camilo alguns indícios que nos levam a pensar numa articulação parecida a que fez Sá Rego, isto é, acreditamos que o autor português também se interessava pelos estudos da anatomia e que, pelo menos em *Coração, Cabeça e Estômago*, ele explicita o caráter paradoxal que aquela ciência pode apresentar.

Camilo nos dá uma pista sobre seu interesse pela anatomia e outras ciências que cuidam da vida em *Onde está a felicidade?*. Isso ocorre no desfecho do livro, quando o

---

[136] *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica, 1989, p.110.
[137] Ibidem, p. 110.
[138] Ibidem, p. 111.

protagonista Guilherme do Amaral – depois de ter causado imenso sofrimento à Augusta, a mulher que dizia amar – retorna a Lisboa e reconhece a mulher a quem tanto humilhou. Ela está bem – casou-se e tornou-se baronesa – ainda assim, Guilherme quer se reaproximar dela, no que é rechaçado pelo amigo jornalista, que acompanhou o sofrimento, ajudou na recuperação de Augusta, além de criar a história de que a mulher havia morrido depois de todas as agruras que passara. Essa foi a argumentação do jornalista:

> - Mas a história falsa de que serviu?
> - De graduar a tua sensibilidade, de estudar a vida no coração morto, de preparar-te uma surpresa, e estudar-te no semblante os efeitos dela. É um egoísmo de romancista. Um extremoso amor da psicologia tão pouco adiantada; é o zelo do anatômico que lida com cadáveres pustulosos para chegar ao conhecimento da vida. Ora aqui está. Se queres fazer-me um serviço, e outro à fisiologia, diz-me agora tu o que sentiste quando Augusta se te figurou ali em carne e osso, recamada de gemas, de brilhantes, de granadas, e formosa como tu nunca viste?[139]

O narrador nos sugere que seu trabalho de romancista pode-se comparar ao do anatomista que estuda o corpo doente em busca de cura para as doenças físicas, enquanto o romancista se utiliza das maldades do homem para tentar decifrar-lhe a alma.

Mas é em *Coração, Cabeça e Estômago* que encontramos uma declarada manifestação de interesse pela anatomia, a começar pelo título. Em outros trechos deste nosso trabalho, desenvolvemos algumas idéias a respeito da recorrente utilização de órgãos do corpo que gozam de uma certa identidade própria. Como dissemos naquelas ocasiões, parece-nos que Camilo e Machado estavam ironizando as correntes de pensamento em voga (positivismo, evolucionismo e naturalismo), além de denunciarem a fragmentação de um sujeito dividido diante das transformações pelas quais a Europa e o Brasil passavam.

É nesse ponto que acreditamos estar o elo entre o "estômago", de Camilo e o "nariz" de Machado. Homens cultos, estavam conectados aos avanços da ciência e dentre eles, aos estudos de anatomia. Ao que nos parece, eles se utilizaram dessa ciência não só para questioná-la e criticá-la, mas também para expressar, metaforicamente, sentimentos do homem. O narrador das *Memórias Póstumas* falou das pernas que o levaram inconscientemente a um restaurante (*OC*, p. 580) e de um nariz que seria sua "consciência sem remorsos" (*OC*, p. 565); enquanto a voz camiliana usa o coração como símbolo da inocência e sentimentalismo, a cabeça para a razão e o estômago para criticar os sentimentos

---

[139] *Onde está a felicidade?* 11. ed., 1965, p. 368-369.

representados por aqueles dois outros órgãos.

Aparentemente, essa fragmentação do corpo para representar sentimentos da alma pode ser encarada pelo prisma a que Sá Rego se refere - não só com tema histórico e literário, mas também como método para análise criteriosa da alma humana - conforme citamos anteriormente.

Um outro tema que Sá Rego diz pertencer à tradição da anatomia, como apontamos anteriormente, seria a busca "de um princípio médico para transformar a humanidade, isto é, a descoberta de uma panacéia universal"[140]; idéia fixa de Brás que o teria levado à morte: "Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade (*OC*, p. 515)". Como já dissemos, o desejo de descobrir a cura para os melancólicos também está presente no livro de Camilo. O escritor português vai além, pois seu personagem encontra a fórmula mágica:

> Pela primeira vez, em minha vida, sinto a legítima vaidade de ser útil à humanidade padecente [...] Não obstante, o número dos bastardos da fortuna é muito maior. O leitor é decerto um dos que tem em cada dia uma hora de enojo, de quebranto, de melancolia, de concentração dolorosa, de desapego à vida, de misantropia e de diálogo terrível com o fantasma da aniquilação.
> É para esse que eu vim, à hora decretada pela providência dos descobrimentos, com o coração a transbordar de filantrópico júbilo, anunciar o antídoto contra a melancolia. [...] Eis aqui a receita:
> Junco cheiroso – onça e meia.
> Íris-de-florença – uma onça.
> Pau sândalo – onça e meia.
> Pau de roseira – onça e meia.
> Casca de laranja e limão – onça e meia.
> Cravo-da índia – uma oitava.
> Vinagre rosado – quatro onças.
> Estes ingredientes lançam-se numa vasilha, que se coloca ao fogo. A pessoa melancólica aspira-lhe o perfume por alguns segundos. A primeira sensação é deliciosa para o olfato. Segue-se um geral sentimento de bem-estar físico, de desopressão cerebral, de transporte e contentamento de espírito (*CCE*, p. 164-170).

Imaginamos que aquele exemplo citado de "anatomista anatomizado" do conto de Machado tem uma figura correspondente no livro de Camilo. O narrador camiliano trata as desventuras, anatomicamente separadas, de cada uma das fases da vida de seu personagem, proporcionando-nos a verificação dos erros e deficiências de cada um daqueles "órgãos", e o fim da vida do personagem acontece por uma situação paradoxal. Ele, após as decepções

[140] SÁ REGO, 1989, p. 109.

amorosas e do fracasso da empreitada "racional" no jornalismo, julga-se com experiência suficiente para escolher um caminho para a indefectível felicidade que, ao invés disso, o levará à morte. Mais paradoxal ainda é o motivo da morte do personagem, já que ele, durante toda essa última fase da vida, vangloriava-se dos benefícios que um estômago bem recheado poderia trazer para o homem, acaba morrendo por caquexia, que é um estado de desnutrição profunda.

Acreditamos que Camilo tenha criado para seu personagem uma situação paradoxal parecida à demonstrada por Machado no "Conto alexandrino". Silvestre faz uma retrospectiva crítica de sua vida, depois passada pelo filtro do "editor", que emite algumas opiniões e as entregam aos leitores para, com sua autoridade, fazerem o "julgamento" que bem entenderem, configurando, em nossa opinião, uma espécie de "analista analisado".

Tentamos, nesse trecho, apontar que Camilo, assim como Machado, tinha interesse pelos estudos da anatomia e que esse se manifesta em sua obra principalmente em *Coração, Cabeça e Estômago*, a começar pelo título do livro. A forma como a vida do personagem é apresentada faz lembrar um estudo anatômico, sendo que cada uma das três fases é esmiuçada por um narrador distanciado, que analisa sua história e apresenta aos leitores esse "corpo aberto", criando com isso a paradoxal situação do "analista analisado". O paradoxo reaparece no final da sessão de anatomia – o término da história – quando o personagem faz uma escolha que o levaria a uma vida tranqüila e feliz, mas acaba morrendo em decorrência de sua opção e que está resumida na parte final do último soneto do livro:

> Cabeça e coração senti sem vida,
> No estômago busquei uma alma nova
> E encontrá-la pensei... Crença perdida!
>
> Mulher aos pés o coração me sova;
> Foge ao mundo a razão espavorida;
> E por muito comer eu desço à cova! (*CCE*, p. 222).

4.4 O PONTO DE VISTA DISTANCIADO E O PESSIMISMO

A postura do ponto de vista distanciado do narrador da fase madura de Machado é detectada por vários estudiosos importantes. Schwarz, na conclusão de *Ao vencedor as batatas*, denunciava a mudança da voz narrativa machadiana: "De fato, Machado completava sua ascensão social. Em seus romances maduros, o arbitrário será encarado com a intimidade

humorística de quem se confessa praticante e já não tem o que temer. O ponto de vista passou a ser o de cima"[141]. Valentim Facioli, em artigo publicado em coletânea de estudos machadianos, tem um posicionamento semelhante ao de Schwarz:

> Foi um deslocamento operado pela mudança de posição do narrador, que passa a ser uma voz de camada social diferente da que narrava até então. Esse narrador *novo* tem um estatuto de classe que o localiza no alto, que vê de cima, com trânsito livre entre os membros das classes dominantes, que é reconhecido como um deles e entre eles circula com suas armas carregadas de humor e ironia. [...] Este (o narrador) adere e sobrepaira ao texto a fim de questionar o *sentido dado*. O texto produzido agora não tratou apenas das crises das personagens em suas relações consigo mesmas e com os outros; antes, e sobretudo, tratou da crise do narrador e do próprio texto.[142]

Podemos abstrair do que escreveu Facioli que, a nova posição assumida pelo narrador, possibilitou uma visão ampliada da realidade humana com suas fraquezas e deficiências, levando-o a explicitá-las e ironizá-las, dando à voz narrativa um tom de pessimismo e desencanto, o que desejamos demonstrar existir também em Camilo.

O posicionamento distanciado do narrador e a visão pessimista em relação aos seres humanos são facilmente rastreáveis em livros de Camilo Castelo Branco. Como dissemos, *Coração, Cabeça e Estômago* é um livro de memórias e, de certa forma, memórias póstumas. Camilo dá voz a narradores, ao editor e ao defunto amigo Silvestre, que já não têm compromisso com os fatos como eles realmente ocorreram. O editor tem acesso aos três volumes manuscritos e volta e meia intervém na narrativa para acrescentar uma "informação" nova que o defunto não teria tido acesso, mas sempre marcando bem seu distanciamento em relação à narrativa, como adverte no começo do livro:

> Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas corretamente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam pelo fim e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos (*CCE*, p. 10).

O outro narrador nos passa a idéia de um distanciamento maior ainda, ele já está

---

[141] SCHWARZ, 5. ed., 2000, p. 231.
[142] In. Em Alfredo Bosi *et al*. *Machado de Assis*, 1982, p. 39-40.

morto e, os fatos que registrou em vida, "esfriaram" com o correr do tempo, passaram pelo filtro da relembrança, com suas falhas e seletividade.

Sá Rego nos relata que, segundo a tradição luciânica, o narrador, ao assumir uma postura de distanciamento, de "olhar o mundo do alto", vê-se dividido entre duas opções: rir ou chorar. Para ele Machado, nas *Memórias Póstumas,* optou pela primeira, daí viria o seu desencanto recheado de ironia ou o que ele considera o pessimismo machadiano[143]. Camilo reconhece a existência dessa encruzilhada e, em *Coração, Cabeça e Estômago*, também opta pelo riso. Na introdução de *A mulher fatal*, o escritor português fala dos dois ângulos de visão pelos quais se pode observar um "lance triste":

> Era meu propósito dizer espalmadamente que, há vinte anos, comecei a ver as duas faces dos lances tristes: uma que entende com as glândulas lacrimais, outra com o diafragma. Primeiramente, se não choro, condôo-me; depois, esgaravatando na raiz das dores humanas, encontro aí ou sedimento da perversidade ou ridicularias miserabilíssimas. Então é o rir. E, a fim de que os padecentes me desculpem, rio primeiro de mim.[144]

O "rir primeiro de si mesmo" e de resto de todas as torpezas do homem, misturando o sério e o cômico, imprimem à obra camiliana o mesmo tom do pessimismo que Sá Rego verifica em Machado. Um interessante exemplo dessa zombaria contra si ocorre quando Silvestre descobre que sua pretendida, D. Paula, tinha um amante. A situação que poderia desencadear uma tragédia torna-se cômica, pois enquanto jurava vingança, seu cavalo foge assustado:

> Disse (tinha jurado matar o amante de D. Paula), e fui procurar o cavalo. Tinha-se desprendido e estava a espolinhar-se em regaladas cambalhotas. As cilhas do selim estavam partidas; as rédeas também; a cabeçada tinha apenas duas correias úteis.
> Rugi de cólera, e o cavalo, espavorido, fugiu a desapoderado galope, caminho de Lisboa.
> A providência é mestra do ridículo, quando quer. O meu rancor repartiu-se entre o amante de Paula e o quadrúpede fugitivo. Depois, sentei-me esbofado num degrau de escada, olhei para a lua, olhei para mim, olhei para o selim que eu trouxera debaixo do braço, e ri-me.
> E o meu riso era um espirro de ferocidade, uma destas coisas que sente o Lúcifer quando sacode a vertigem da raiva impotente contra Deus (*CCE*, p. 61-62).

---

[143] SÁ REGO, 1989, p. 126-127.
[144] *A mulher fatal*. 7 ed. 1923, p.12.

O voz narrativa camiliana em *Coração, Cabeça e Estômago* analisa, com um tom de ironia e pessimismo diante das atitudes humanas, os sucessivos fracassos de seus personagens (como na tentativa frustrada de Silvestre em conquistar D.Paula, sendo ridicularizado e apelidado por ela); da hipocrisia social (por exemplo, quando Silvestre denuncia o mau caráter Dr. Anselmo Sanches e acaba sendo obrigado a se retratar por ter ofendido tão "honrado cidadão") e da produção literária de seu tempo (quando Silvestre compõe uma carta para D. Paula, imitando a Castilho, mas introduz algumas alterações afim de se "conformar ao século") (*CCE*, p. 57). Ele reconhece a mediocridade e até o conteúdo trágico de algumas situações e parece-nos dizer "o homem é assim mesmo", mas o faz com tamanha ironia que também nos faz rir delas.

4.5 CARÁTER AMBÍGUO DA LINGUAGEM E O SENTIDO NÃO MORALIZANTE DO ROMANCE

Sá Rego aponta o sentido não moralizante da linguagem como uma das características fundamentais da sátira menipéia e que, para alcançar esse efeito, os escritores dessa tradição usam uma linguagem ambígua, relativizadora, que afirma num momento para desmentir-se logo em seguida. Isso nos faz lembrar da discussão que propusemos no capítulo passado, quando tratávamos do caráter do narrador das *Memórias Póstumas* e recorremos às idéias de Schwarz (narrador volúvel) e Bosi (narrador que escorrega de uma posição para outra). Tendo uma voz narrativa com essas características, não se poderia esperar um romance com uma mensagem moralizante, ou uma linguagem direta e objetiva. Acreditamos poder demonstrar que o mesmo acontece no livro de Camilo e, para isto, buscamos articular essas duas características num outro eixo temático. Pensamos poder juntá-las porque entendemos que ambas são resultado da linguagem do autor. Ao não emitir juízos definitivos sobre personagens ou situações, sempre relativizando opiniões, Camilo, assim como Machado, acaba por mostrar que não quer ditar regras morais, de comportamento, mas sim exibir e ironizar as entranhas de uma sociedade hipócrita e interesseira.

No prefácio de *O esqueleto*, Camilo sentencia: "Estou mais que desconfiado de que o romance não morigera nem desmoraliza"[145]. Também o final de *A queda dum anjo* nos mostra mensagem parecida: " Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há-de levar ao Céu número de almas mais vantajoso que a novela do ano passado"[146].

---

[145] In. *História crítica da literatura portuguesa*, p. 236.
[146] *A queda dum anjo*, 1983, p. 223.

Essa posição é reiterada em alguns momentos de *Coração, Cabeça e Estômago*. Personagens sem escrúpulos se valem da situação financeira privilegiada para cometer atos condenáveis, mas são, cordialmente, aceitos e respeitados pela sociedade. Duas personagens, já citadas neste trabalho, podem ser usadas como representantes dessa situação, D. Paula e Marcolina. A primeira, apesar de todas as situações inconvenientes em que se envolveu, não tem um fim trágico, um castigo; pelo contrário, é totalmente aceita e respeitada,como nos diz o narrador:

> Pelo mesmo tempo, D. Paula casou com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia e tornou para o palácio de Benfica, em companhia de seu marido e já com um menino robusto, não obstante ter nascido tão sem tempo que ninguém pensou que vingasse. Dizia a avó de Paula que semelhante prodígio não era novo na sua família, porque ouvia sempre dizer que os primogênitos da sua linhagem quase todos nasciam antes dos seis meses de incubação. Coisa notável!
> [...] Vi, finalmente, que D. Paula era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre-escola, único bode expiatório de tamanhas patifarias! (*CCE*, p. 78).

Com Marcolina a situação é bem diferente, Silvestre a encontra adoentada e ouve sua dramática história. Vendida pela mãe a um barão com quem vai viver e, ali, conhece o guarda-livros, Augusto, por quem irá apaixonar-se. Depois de um relacionamento marcado por ciúme e humilhação, o barão morre, mas sua verdadeira esposa herda toda a sua fortuna. Marcolina fica com pouca coisa que será dissipada por Augusto depois de se reencontrarem e se casarem. O marido, após acabar com o que tinha o casal, desaparece deixando a mulher na miséria, obrigando-a a se prostituir para ajudar a mãe e as irmãs. Ela é acolhida por Silvestre e, à beira da morte, fica sabendo que seu padrasto enriquecera na África e a procurava para recompensá-la pelo sacrifício a que se submetera a fim de ajudar as irmãs. Ela morre antes de encontrá-lo, mas, antes disso, declara seu amor por Silvestre, talvez a única pessoa que a tenha respeitado: " – Agora... e só agora me atrevo a dizer-te que te amei... Deixo-te a eterna lembrança da desgraçada que só à hora da morte se julga digna de ti..." (*CCE*, p. 111).

O narrador camiliano, quando está contando as agruras de Marcolina, alerta-nos que sua intenção não é remontar a muito utilizada fórmula da regeneração da mulher perdida, nem despertar nenhum sentido moralizador. Ele o faz afirmando que não estaria parodiando – aspecto que discutiremos num próximo item desta pesquisa – *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho:

> Há-de muita gente pensar que Silvestre da Silva, nesta parte das memórias, anda apegado às muletas literárias dos modernos regeneradores das mulheres degeneradas. Argüição injusta! A Margarida Gauthier é muito mais nova que a Marcolina; e reparem, além disso, que o processo de reabilitação moral desta mulher é muito diverso do da outra, se é que há aqui processo de reabilitação. [...] A meu ver, Marcolina está dando lições de moralidade, quando muita gente cuida que ela está pedindo lágrimas e perdão dos agravos que fez à moral pública. Veremos.
> Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanceiem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto, o universo que decida, e os localistas (*CCE*, p. 104-105).

Verificamos que o narrador, como já apontávamos no segundo capítulo desse nosso trabalho, chega a sugerir que sua personagem poderia estar dando lições de moralização, mas apenas ventila essa possibilidade, pois – sempre usando termos que não dão um sentido de certeza, que relativizam as convicções como "se", "a meu ver" e "veremos" – ao final ele parece definir seu ponto de vista em relação ao romance, que não deve ser doutrinador, moralizador. Ele pode até apontar e ironizar as mazelas sociais, já que paulas e marcolinas existem, mas sem emitir um veredicto, papel que caberá aos leitores.

Paulo Franchetti acredita que ao estruturar *Coração, Cabeça e Estômago* em um formato autobiográfico, Camilo estabeleceu um efeito de ambigüidade à narrativa, pois teríamos o ponto de vista do "narrador enquanto narrador e enquanto personagem". Esses dois modos de enxergar cada ação dos personagens possibilita à voz narrativa contar um fato e ao mesmo tempo julgá-lo com um distanciamento, na maioria das vezes é implacável com o agente da ação que será ironizado e até ridicularizado pela instância narrativa:

> O que caracteriza a autobiografia, do ponto de vista da construção textual, é a reflexividade de uma personagem. Uma personagem que assume a voz narrativa e trata a si mesma como objeto de análise postula sempre um grau de distanciamento entre os dois momentos temporais: o da ação narrada e o da narração. [...] Mas quando são tênues as linhas de continuidade e contraposição, e o leitor não consegue identificar exatamente as contraposições e semelhanças entre o ponto de vista do narrador enquanto narrador e enquanto personagem, o efeito irônico se instala e passa a tornar ambíguas todas as declarações, pois é o ponto de vista que se torna cambiante e pouco definido.[147]

[147] In. *Coração, Cabeça e Estômago*, 2003, p. XXXIX.

Essa ambigüidade conseguida pela voz narrativa, pelo formato da autobiografia, tornando as idéias não muito bem estabelecidas, não muito definidas, imaginamos que eximam o narrador de emitir posicionamentos moralizadores sobre qualquer atitude que os personagens possam tomar. O narrador-personagem participou de uma ação e a está narrando/analisando, em outro momento, com certo distanciamento e poderia até proferir sentenças condenando certas atitudes e comportamentos. Mas a voz narrativa não se presta a esse papel, o que ela quer é expor todo o ridículo de cada situação, denunciando uma sociedade fraca de valores e movida pelo interesse financeiro. Esse recurso alcançado por Camilo é potencializado quando ocorre alguma interferência do editor, outra voz narrativa do romance, para acrescentar informações ou até mesmo contraditar o narrador personagem. Em uma dessas ocasiões, o editor se contrapõe a uma opinião dada pelo personagem narrador em que ele critica duramente os jornalistas do Porto e o editor sai em defesa da classe. O ponto de vista de um sendo contrariado pelo do outro, além de criar um dialogismo dúbio, uma narrativa ambígua, esvazia a idéia "moralizadora" do narrador que desejava atacar o comportamento de toda a classe de jornalistas:

> O jornalismo do Porto está acorrentado às ucharias dos ricos. O jornalista por via de regra é um pobre homem, que vivendo estipêndio cobrado com franciscana humildade à porta do assinante [...].
>
> NOTA
>
> Perdoe-me a memória de Silvestre. A calúnia, conquanto escrita em palavras cultas e penteadas, é sempre calúnia. Elegâncias da linguagem, por mais que valham na retórica, valem nada para o desconceito de quem injustamente difamam. O jornalismo do Porto teve e tem admiráveis e valentes mantenedores da honra contra classes poderosas pela infâmia nobilitada (*CCE*, p. 139).

Acreditamos que Camilo tenha conseguido, através das declarações dúbias e, principalmente, através do formato biográfico que implementou a seu romance, criar um jogo narrativo que possibilita ao narrador enfraquecer as certezas e minar a respeitada imagem de certas pessoas e comportamentos hipocritamente aceitos sem, portanto, apresentar nenhuma proposta corretiva ou moralizadora.

4.6 A PARÓDIA E AS CITAÇÕES TRUNCADAS

Em seu livro, Enylton de Sá Rego trata com cuidado a questão da utilização de

textos alheios que Machado freqüentemente fazia. Primeiramente, ele define que utilizará o termo paródia com o sentido proposto por Haroldo de Campos, em 1966. O estudioso cita Campos que afirmava que a paródia "não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de 'canto paralelo'"[148]. A partir daí, Sá Rego desenvolve a teoria de que Machado, seguindo a tradição menipéia, utilizaria os recursos da paródia e citações truncadas para compor algo novo:

> Acreditamos que essa dialética *tradição x inovação* recebeu em Machado de Assis uma solução criadora, que ao mesmo tempo segue e transforma a tradição luciânica adaptando-a às necessidades artísticas de seu tempo e de seu objetivo. Como vimos, todos os grandes escritores dentro desta tradição fizeram o mesmo, sabendo adaptar para seus fins próprios os gêneros e convenções literárias vigentes, assim como temas e idéias e idéias da literatura e da vida social de sua época, através do uso sistemático da paródia.[149]

Consideramos que estão presentes na narrativa um interessante jogo com "a tradição x a inovação" utilizando-se de uma enorme quantidade de citações literais, deturpadas ou adaptando-as ao seu interesse, configurando assim a presença do jogo intertextual característico da sátira menipéia. Numa rápida leitura das notas explicativas do final do livro *Coração, Cabeça e Estômago* que utilizamos, da editora Martins Fontes, deparamos com um grande número de escritores, filósofos, estudiosos que são mencionados no romance, o que não configura nenhuma novidade, mas aponta para um Camilo conhecedor dos mestres da literatura universal. Temos nessa lista, que começa com Faustino Xavier Novais (escritor português, que viria a ser cunhado de Machado), nomes como: Ovídio, Camões, Eugênio de Sue, Goethe, Victor Hugo, Rousseau, Alexandre Dumas, Dante Alighieri, Castilho, Aristóteles, Garrett, Molière, Virgílio, Cícero, Bocage, dentre outros. Diante de um universo tão diversificado de autores e citações, limitaremo-nos a algumas que consideramos mais atrativas ao nosso intento. Comecemos pelas vezes em que o narrador

---

[148] SÁ REGO, 1989, p. 207.
[149] Ibidem, p. 113.

recorre ao latim para tratar de certos assuntos. Em um dado momento, ele ensina quais seriam as funções que tais expressões, que além de reforçar a idéia a ser defendida, demonstrariam erudição. Isso ocorre quando ele está compondo um artigo contra o mau caráter Anselmo Sanches:

> Isto era o exórdio, que os meus inimigos chamaram *farfalhada*. Seguia-se a exposição chã da protérvia de Anselmo Sanches, arranjada em três capítulos, cada um com uma epígrafe. A primeira era: *Quousque tandem, Catilina?*... Achou toda a gente literata muita novidade nesta passagem de Cícero a propósito de Anselmo. A segunda epígrafe era Proh pudor, proh dolor! – também nova. O terceiro capítulo rompia com o *Me, me adsum qui feci, in me convertite ferrum*. O todo era broslado de passagens latinas, que tornavam o meu artigo um parto de indignação e outro parto de sapiência (*CCE*, p. 154).

Quando quer tripudiar sobre o ex-regedor, que perdeu as eleições para Silvestre, o narrador se apropria e modifica uma conhecida expressão latina, ainda segundo as notas explicativas do livro, atribuída ao chefe celta Breno, que teria dito "*Vae victis!*" (Ai dos vencidos), e que Camilo, para dar a dimensão do sentimento de derrota do ex-regedor, modifica: "*Vae perennius victis!*" (Ai dos eternos vencidos) (*CCE*, p. 180).

O narrador Silvestre tinha conhecimento dos grandes escritores e demonstrará isso em diversas oportunidades. Um bom exemplo ocorre quando ele se propõe a escrever sobre a sua vida. Ele insinua que fará um trabalho capaz de suplantar outros importantes autores que realizaram tarefa similar: "Nestas minhas confissões hei-de ser modesto, e verdadeiro, como Santo Agostinho e J.-J. Rousseau; mas ainda assim mais honesto que o santo e o filósofo" (*CCE*, p. 45). Situação similar ocorre quando, Silvestre, em campanha para regedor, usa o discurso de um político romano (Menênio de Agripa), mas entrega que o estaria "remedando": "O meu fito, remedando o meu ilustre predecessor no doutrinamento da plebe, mirava a convencê-la de que o regedor da freguesia era o cancro do estômago" (*CCE*, p. 176).

Na ocasião que Silvestre inicia sua empreitada para conquistar D. Paula, ele vai claramente parodiar textos de António Feliciano de Castilho. Ao "imitar" o estilo do mestre, o narrador reconhece que sua carta parecia deslocada no tempo, não condizente com a época em que vivia, e, por isso, tenta modernizá-la:

> Era, pois, em verso a minha carta, que, segundo os ditames da poética de Aristóteles e Longino, devo chamar de *epístola* e não carta. A qual epístola foi ainda o sonoroso Castilho que me induziu a escrevê-la [...].
> [...] Pareceu-me que eu seria estranhamente recebido, se me andasse por Benfica em serenatas, que este século de ferro moteja, com bazófia de ilustrado, ilustração oca e estéril, que funda toda em regalos corporais, despe o coração da sua poesia nativa e tira ao amante o suave desafogo de formar cantigas à mulher amada. Portanto, para me conformar ao século, em vez de cantigas, poetei em verso hendecassílabo, predominando no sáfico, alternando com o alexandrino, e intercalando tudo de estribilhos de redondilha menor. Era cataplasma para fazer supurar o coração mais cru! (*CCE*, p. 56-57).

Verificamos, por meio dessa pequena amostra de exemplos, que, assim como Sá Rego aponta uma enorme quantidade de citações no livro de Machado, podemos detectar com facilidade a recorrência dessas frases em *Coração, Cabeça e Estômago*. Percebe-se que Camilo era um leitor contumaz, conhecedor das grandes obras e que possivelmente tenha tirado proveito desse conhecimento para a confecção de sua obra, fato que não desmerece em nada o valor de seus textos, já que traços de intertextualidade e de reaproveitamento inovador das obras da tradição são aspectos inerentes à criação literária. Mas essa constatação nos remete à questão que propusemos no título deste capítulo: seriam Camilo e Machado herdeiros da tradição menipéia?

Não conseguimos uma resposta definitiva para ela. Os estudos citados neste capítulo abordam o tema - em relação a Machado, pois não encontramos textos mais aprofundados relacionando Camilo à sátira menipéia – de forma relativa, analisando-o sob aspectos da intertextualidade, ou de um aproveitamento inovador de características daquela família literária. Até mesmo Sá Rego, defensor mais obstinado dessa tese, ameniza sua posição, afirmando que o autor de *Dom Casmurro* teria apresentado "uma solução criadora, que ao mesmo tempo segue e transforma a tradição luciânica"[150].

Não é nossa intenção, nem seríamos pretensiosos a tal ponto, querer enquadrar esses dois grandes escritores da literatura em língua portuguesa nessa ou em qualquer outra corrente literária. Mas o fato é que as características tidas pelos estudiosos como fundamentais da sátira menipéia são perfeitamente rastreáveis, como observamos nos estudos aqui citados em relação a Machado e, como tentamos apontar, também no livro de Camilo. Ao apontarmos tais aproximações, acreditamos que estamos contribuindo para uma nova visão em relação à obra camiliana, elevando-a a um outro patamar, filiando Camilo a uma outra "família espiritual", concordando com o pensamento de Paulo Franchetti:

---

[150]SÁ REGO, 1989, p. 113.

> É no trabalho com as formas, agindo por contraposição ou acomodação, exercendo a literatura como prática polêmica, que vamos encontrar o Camilo que melhor corresponde aos valores do nosso próprio tempo. Aí podemos reconhecer a sua modernidade, o seu interesse para nós. E desse esforço por uma nova descrição resultará um escritor que situaremos numa outra família espiritual, diferente da que tem sido a sua. Nessa nova família, como já deve ter ficado claro pela exposição, estará também, entre outros, Machado de Assis, com alguns degraus de parentesco que ainda cumpre determinar.[151]

[151] In. *Coração, Cabeça e Estômago*, 2003, p. XXXII.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos esta nossa pesquisa, tínhamos em mente dois objetivos centrais: mostrar a postura que Camilo e Machado assumiram diante da produção literária de seu tempo, com o Romantismo em declínio e o Realismo surgindo com muita força; e, principalmente, tentar demonstrar a ligação literária que parecia existir entre *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Começamos então a busca da visão crítica que os dois autores tinham do momento literário em que viviam. Verificamos que ambos desenvolveram uma crítica impressionista, apesar de Machado demonstrar, em alguns momentos, que pensava em um projeto para a produção literária brasileira. Por sua vez, Camilo emitia suas opiniões, às vezes contraditórias, mas nem por isso, menos importantes para os debates culturais de sua época. Procurando uma visão um pouco mais ampliada do momento em questão, fizemos uma brevíssima abordagem ao posicionamento de alguns estudiosos em relação à produção dos nossos dois autores, mais especificamente, aos que faziam referência às duas obras por nós estudadas. Observamos que elas criaram certo desconforto entre os críticos, que não sabiam bem como classificá-las. Tentamos evidenciar que os dois escritores entendiam que o Romantismo era uma fórmula esgotada e criticavam aqueles que ainda se agarravam tão firmemente às "bengalas literárias" daquela escola. Por outro lado, não consideravam o Realismo como a redenção para a literatura, apontando falhas e incoerências na produção daquele movimento. Talvez, por isso, tenham escrito livros tão diversos do que se produzia em Portugal e no Brasil, e que tanta dificuldade causou para os críticos que não conseguiam encaixá-los dentro de nenhuma escola literária.

Ao verificarmos as diversas aproximações entre os dois livros, que no princípio nos pareciam semelhanças pontuais, iniciamos uma busca por possibilidades que nos auxiliassem a entender tal fato. Não conseguimos nenhuma explicação definitiva, apesar de alguns estudiosos já terem indicado algumas das similaridades que apontamos. Encontramos uma tese que consideramos interessante, que é a possível existência de uma família literária, a sátira menipéia, da qual fariam parte grandes nomes da literatura universal, dentre eles Machado de Assis.

Admitindo a existência dessa tradição menipéia, conhecendo seus fundamentos, sabendo que os dois autores eram leitores dos clássicos, imaginamos que podemos conceber que, partindo de conhecimentos comuns aos dois, Camilo e Machado criaram obras com

muitas aproximações, o que poderia justificar a reivindicação da inclusão do escritor português naquela linhagem literária.

Depois de estudarmos as duas obras, a forma como elas foram recebidas pelos críticos e como esses estudiosos vêm, ao longo dos tempos, tratando os dois autores, ficamos com uma leve sensação de que parece existir uma incoerência na diferença de abordagem dos livros em questão. As *Mémorias Póstumas*, apesar do desconforto inicial que causou, são apontadas como um divisor de águas na carreira do seu autor e das grandes responsáveis pelo reconhecimento de Machado como um dos maiores escritores brasileiros. No caso de Camilo, infelizmente, seu livro *Coração, Cabeça e Estômago* não teve o mesmo efeito em sua fortuna crítica. Não queremos aqui emitir juízo de valor, tentar medir qual livro seria melhor, ou mais inusitado, só consideramos que existe um tratamento desigual para obras com tantas aproximações. Pode-se querer creditar parte dessa culpa à excessiva produção literária que a vida de escritor impunha a Camilo, o que resultava em obras que oscilavam muito em termos de qualidade literária. O restante da "culpa", imaginamos que pode ser atribuída àquela postura cristalizada da crítica que divide a obra de Camilo em dois polos: ou era satírico ou era passional, ou pior ainda, que ele era ultra-romântico.

Entendemos que a tese da família menipéia pode ser um argumento simplista, que pode ser encarado como mais uma forma de rotular, de enquadrar obras tão complexas e com tantas possibilidades de leitura, o que, de certa forma, estaria nos levando a repetir os equívocos de parte da crítica que chegou a incluir Camilo entre os ultra-românticos, ou Machado como estritamente realista. Não é essa nossa intenção. O que desejamos, na verdade, é contribuir, de alguma forma, para que se passe a olhar para a obra camiliana com uma nova perspetiva.

A crítica em torno da obra camiliana tem sido renovada, buscando uma visão mais ampliada, um leque maior de possibilidades de leitura. Esse foi o intuito maior dessa nossa investigação. Ao apresentarmos similaridades entre um livro de Camilo escrito em 1862, portanto, dezoito anos antes da publicação das *Memórias Póstumas*, pretendíamos registrar que não se pode considerar justo que um escritor de tamanho talento seja tratado de forma tão reducionista pela crítica e que existem muitas outras qualidades literárias no livro que estudamos e no restante da abundante obra camiliana, que estão por ser descobertas e que valorizará ainda mais o trabalho desse grande escritor português, o que poderia nos ajudar a cumprir aquele "desejo" do mestre, colocado no prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição* , fazendo-o não só reaparecer na sociedade do século XXI, para ver seus livros com

edições esgotadas[152], mas também com uma nova visão da crítica que o coloque definitivamente entre os grandes mestres da literatura mundial.

[152] *Amor de Perdição*, 2003, p. 16.

REFERÊNCIAS

ARARIPE JÚNIOR. *Obra Crítica de Araripe Júnior. (1895-1900)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. v. III.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. "Garret e Camilo – Românticos heterodoxos", In: *Convergência – Revista Cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jul./dez. 1976.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Alfredo *et al*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos).

BRAGA, Teófilo. *As modernas idéias na literatura portuguesa*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Casa Editora, 1982. v. I.

CABRAL, Alexandre. *Camilo Castelo Branco*: roteiro dramático dum profissional das letras. Lisboa: Terra Livre, 1980.

CALHEIROS, Pedro Manuel. *O estilo ébrio e poupado de Machado de Assis*. Coimbra: AIL, 1992.

CAMILO DOS SANTOS, João. "Aquilo a que se chama amor – As histórias por detrás das histórias que conta Camilo", In: *Colóquio/Letras*, n. 119, jan/mar. 1991.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. *Tese e antítese*: ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *Esquema de Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A mulher Fatal*. 7. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1923.

_____. *Onde está a felicidade?* 11. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1965.

_____. *A corja*. Lisboa: Lello & Irmão Editores, [s.d.].

_____. *Eusébio Macário*. Lisboa: Lello & Irmão Editores, [s.d.].

_____. *A queda dum anjo*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983. (Coleção Cem anos de literatura de língua portuguesa).

_____. *Amor de perdição*. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção A obra-prima de cada autor).

_____. *Amor de salvação*. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção A obra-prima de cada autor).

_____. *O cego de Landim*. São Paulo: Loyola; Giordano Ltda, 1991. (Coleção Memória Portuguesa).

_____. *Amor de perdição*: memórias d'uma família. Edição monumental, enriquecida com estudos especiais de Manuel Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga. Porto: Casa Editora Alcino Aranha, [s.d.].

_____. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960. v. I.

_____. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1993. v. III, XII, XIV,XVI.

CASTRO, Paulo de. *Camilo – Novelas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis*: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHORÃO, João Bigotte. *Camilo a obra e o homem*. Lisboa: Arcadia, 1979.

COSTA, Júlio Dias da. *Novas Palestras Camilianas*. Lisboa: Livraria Morais, 1936.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil* – Romantismo. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A, 1969.

_____. Machado de Assis na literatura brasileira. In: *Machado de Assis – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico*: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis*: a pirâmide o trapézio. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica – Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1971.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974-1975.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Boletim Cultural*. "Camilo: o homem e o artista", VII série, out. 1991.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HERCULANO, Alexandre. *Opúsculo*. Tomo IX, v. 19. Literatura: D. Leonor de Almeida – Marquesa de Alorna. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos & Cia, 1909.

MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MEDINA, João. *Eça Político – Ensaios sobre aspectos político-ideológicos da obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Seara Nova1974.

MELO E SOUZA, Ronaldes. O estilo narrativo de Machado de Assis. In: *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-fólio, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas". In: *Colóquio/Letras*, n. 8, jul. 1972.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952.

MONTELLO, Josué. *Estampas Literárias*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1956.

MURICY, Katia. *A razão cética*: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis*: a tradição da sátira menipéia. Rio de Janeiro: Edições galo Branco, 2004.

OLIVEIRA, Paulo Motta. "Nótulas acerca do Brasil em dois romances camilianos". In: *Estudos portugueses e africanos.* n. 33/34. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999.

_____. "Da Ficção Camiliana como interpretação de Portugal". In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba, 2003.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis ensaios e apontamentos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, [s.d.].

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura – Uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PRADO COELHO, Jacinto do. *Introdução à novela camiliana*. Lisboa: Casa da Moeda Portuguesa, 1961.

_____. *A letra e o leitor*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1996.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da Literatura Portuguesa*. 2. ed. Coimbra: Editorial Verbo, 1999. v. V.

RÉGIO, José. *Obras Completas. Ensaios de Interpretação Crítica*. Porto: Portugália Editora, 1964.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*: estudo comparativo de literatura brasileira. São Paulo: Unicamp, 1992.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARAIVA, Antônio José, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 15. ed. Porto: Porto Editora, [s.d].

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). *O sujeito, o corpo e a letra*: termos da análise. Lisboa: Arcádia, 1977. (Coleção Práticas de Leitura).

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 18, n. 51, 2004.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura Brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

XAVIER, Alberto. *Camilo romântico*. Lisboa: Portugália Editora, [s.d.].

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo