

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ANA LUÍSA PATRÍCIO CAMPOS DE OLIVEIRA

A ficção camiliana para além de histórias de amor.

São Paulo  
2008

# **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  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

A ficção camiliana para além de histórias de amor.

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos 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 Fernando da Motta de Oliveira

São Paulo  
2008

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira  
A ficção camiliana para além de histórias de amor.

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo para  
obtenção do título de Mestre.  
Área de Concentração: Literatura  
Portuguesa

Aprovada em 12 de fevereiro de 2009.

### Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

Instituição: Universidade de São Paulo Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

Instituição: Universidade do Minho Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Raquel dos Santos Madanêlo de Souza

Instituição: Externo Assinatura: \_\_\_\_\_

## Sumário

Agradecimentos .....	3
Resumo.....	7
Abstract.....	8
Lista de Siglas.....	9
A ficção camiliana para além de histórias de amor: apresentação.....	10
I. Camilo e suas pretensas histórias de amor.....	13
II. O universo ficcional de Camilo Castelo Branco: análise de alguns expedientes literários. ....	28
2.1. <i>Onde está a Felicidade?</i> : retratos de uma sociedade capitalista. ....	37
2.2. Desenlaces camilianos: uma estratégia mercadológica.....	51
III. A complexidade do sentimento humano: amor ou desejo mimético?.....	73
IV. O Portugal camiliano: um mundo imerso nas relações de trabalho e dinheiro. ....	94
Camilo e suas histórias: o papel social do dinheiro e do desejo. ....	113
Bibliografia.....	116

Para Edgard Lenk Catelani, meu  
noivo, meu amor, e para minha família  
querida.

## Agradecimentos

Agradeço, antes de tudo, ao principal responsável por este momento de grande realização, o Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira, meu orientador e mestre, pela confiança despendida e por ter me guiado pelos meandros deste mundo acadêmico, desde o período da Iniciação Científica, nos tantos congressos e eventos dos quais tive a oportunidade de participar e, até mesmo, colaborar em algumas e inesquecíveis ocasiões. Sua célebre formulação, *Calma, vai dar tudo certo...*, nunca será esquecida!

Agradeço, também, à Prof. Dra. Aparecida de Fátima Bueno, pela eterna co-orientação e amizade, sempre tão essenciais em meu trajeto uspiano.

Agradeço, pelo apoio financeiro, à FAPESP, que, desde o período de Iniciação Científica, permite que a minha dedicação à pesquisa seja exclusiva. Agradeço, também, ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização de minha pesquisa.

Agradeço aos Profs. Drs. Ernesto Rodrigues, José Cândido Martins e Sérgio Paulo Guimarães de Sousa pelo excelente curso ministrado acerca da obra de Camilo Castelo Branco, um curso que em muito me auxiliou a dar continuidade a minha Dissertação de Mestrado.

Agradeço, em especial, ao Prof. Dr. Sérgio Guimarães de Sousa e ao Prof. Dr. José Cândido Martins pelo empenho em divulgar o meu trabalho, e de meus colegas camilianos, junto à Casa de Camilo. Agradeço também às

memoráveis e sempre saudosas jornadas culturais e gastronômicas nesta *Paulicéia Desvairada*, momentos que fazem essa vida acadêmica ter um sentido real.

Não poderia deixar, ainda, de agradecer ao Prof. Cândido pela participação e orientação em meu exame de Qualificação, pelo envio de textos críticos, extremamente necessários e inexistentes no Brasil, e, principalmente, por ter dado voz à narrativa camiliana: suas leituras em voz alta das *Novelas do Minho*, durante o curso sobre Camilo, serão sempre uma recordação maravilhosa.

Agradeço, também, aos professores que contribuíram em minha formação acadêmica, educadores que me fizeram crescer tanto pessoal quanto profissionalmente. Entre eles, impossível seria mencionar todos, gostaria de agradecer à Profa. Dra. Cristina Moerbeck Casadei Pietraroia, à Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral, à Profa. Dra. Lilian Jacoto e ao Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, professores cujo conhecimento e prática docente me são exemplares.

Agradeço à Raquel dos Santos Madanêlo Souza, uma grata surpresa mottiana, que a vida me deu de presente e que eu tive a felicidade de ter em meu exame de Qualificação. Obrigada pelos conselhos e, principalmente, pela amizade.

Agradeço as minhas queridas amigas e companheiras camilianas, Juliana Yokoo Garcia e Luciene Marie Pavanelo, por fazer tudo muito, muito, muito mais divertido: o Bacharelado, a Licenciatura, a Iniciação Científica, o Mestrado, os incontáveis congressos por esse Brasil a fora, as tantas



comunicações, trabalhos finais e seminários. Com certeza, essa Dissertação leva o sorriso de vocês. Obrigada, meninas!

Agradeço, imensamente, ao meu pai, Luiz Campos de Oliveira, que nunca poupou esforços para fazer possível *minha vida acadêmica*. Você sempre fez questão de estar presente nos momentos mais importantes de minha trajetória uspiana, desde o dia de minha matrícula. Obrigada, mesmo, pai! Agradeço, também, a minha mãe, Maria Helena Gonçalves Patrício Campos de Oliveira, que sempre apostou em meu potencial, auxiliando-me em minha formação intelectual. Sua ajuda foi fundamental, mãe. Jamais poderia deixar de mencionar seus conselhos filosóficos e literários e as incansáveis revisões de minhas primeiras monografias. Só posso dizer que je t'aime!

Agradeço, também, a toda minha família, minhas irmãs, Maíra e Larissa Patrício Campos de Oliveira, meus avós maternos Geny e Orlando Moraes Patrício e meus saudosos avós paternos Geralda e Luiz Alves de Oliveira, e a todos os meus parentes e amigos, que, de uma forma ou de outra, fizeram-se presentes neste período.

Agradeço, ainda, à família do meu noivo, principalmente aos meus sogros, Irene Lenk Catelani e Denis Catelani, que me acompanham desde o período do cursinho pré-vestibular, pelo incentivo e pelo carinho.

Agradeço, imensamente, àquele que faz tudo ganhar um sentido pleno em minha vida: Edgard Lenk Catelani, meu companheiro de todas as horas, meu amor.

Por fim, agradeço a Deus por sempre ter iluminado meu caminho e minhas escolhas. Obrigada!

*[...] é possível imaginar que o velho romancista de São 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 de língua portuguesa.*

Paulo Franchetti  
In :“Apresentação” a  
*Coração, Cabeça e Estômago*

## Resumo

OLIVEIRA, A. L. P. C. de. **A ficção camiliana para além de histórias de amor**. 120f. 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

O presente estudo intenciona, fundamentalmente, mostrar que a produção ficcional de Camilo Castelo Branco constitui-se enquanto um legado romanesco que ultrapassa, em muito, a mera veiculação de histórias de amor. Assim sendo, alguns aspectos e temas caros à literatura do escritor de São Miguel de Seide são tomados como pilares desta análise, tais como a presença de um Portugal imerso em relações capitalistas, próprias do período oitocentista; um ambiente propício para o interesse financeiro e o desejo de base mimética, mas infecundo a afeições abnegadas; e a marcante atuação do narrador camiliano, uma instância que não se priva de desvelar, a todo o momento, os motores vis que, consoante sua opinião, impulsionam tanto a engrenagem desta materialista sociedade portuguesa quanto as atitudes das personagens que nela estão inseridas. Por fim, vale ressaltar que o *corpus* selecionado para esta apreciação da obra camiliana é composto pelos romances *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, ambos de 1856.

Palavras chave: Camilo Castelo Branco, Romance Oitocentista, Narrador, Imagem de Portugal, Interesse Financeiro e Desejo Mimético.

### Abstract

OLIVEIRA, A. L. P. C. de. Camilian's fiction beyond love stories. 120f. 2009. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

The present study intends, primarily, to show that Camilo Castelo Branco's fictional production consists in a Romanesque legacy that passes much beyond the mere transmission of love stories. Thus, some important aspects and themes of the writer of São Miguel de Seide's literature are taken as pillars of this analysis, such as the presence of a Portugal immersed in capitalist relations, typical of the 19<sup>th</sup> century, a proper ambience to the financial interest and the desire of mimetic basis, but barren to unselfish affections, and the camilian narrator's remarkable performance, an instance that not abstains from unveiling, every time, the vile engines that, according to his opinion, stimulate as much the gear of this materialist Portuguese society as the characters' attitudes inserted in it. Finally, it is pertinent to emphasize that the selected *corpus* for this camilian work's appreciation is composed by the novels *Onde está a Felicidade?* and *Um Homem de Brios*, both from 1856.

Keywords: Camilo Castelo Branco, 19<sup>th</sup> Century Novel, Narrator, Image of Portugal, Financial Interest and Mimetic Desire.

## **Lista de Siglas**

(Obras literárias)

*AP – Amor de Perdição*

*EG – Eugénie Grandet*

*HB – Um Homem de Brios*

*OF – Onde está a Felicidade?*

*PG – Le Père Goriot*

*QA – A Queda dum Anjo*

*SP – O Senhor do Paço de Ninães*

*VT – Viagens na minha Terra*

## A ficção camiliana para além de histórias de amor: apresentação.

*Eu desejo escrever o romance de modo que o meu leitor – se Deus me deparar um com experiência do mundo [...] – possa dizer: “a vida é isto...”.*

Camilo Castelo Branco  
*Um Homem de Brios*

O nome de Camilo Castelo Branco, autor que divide com Eça de Queirós o título de maior ficcionista português do século XIX, remete em geral à imagem de romancista<sup>1</sup> passional cujas narrativas versam, prioritariamente, sobre o amor, que seria o tema fulcral para a estruturação da diegese.

De fato, este conceito acerca da ficção camiliana muito se deve à essencialidade passional atribuída à obra do escritor de São Miguel de Seide pela crítica de cariz “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90), que propala o “mundo romanesco” (REIS, 1990, p. 80) camiliano como reflexo da trajetória de

---

<sup>1</sup> Neste estudo, referir-nos-emos à obra ficcional de Camilo Castelo Branco enquanto um legado composto por romances e não por novelas, como costumeiramente o faz a crítica camiliana mais habitual, isto por que, como notou o estudioso Paulo Fernando da Motta de Oliveira, “[...] concordamos com Régio, que, não sem alguma ironia, considera: ‘O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista [Camilo]. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas [...]. Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do gênero. Em última análise, criou o seu romance [...]’ (RÉGIO, 1980, p. 87-88). Considerar Camilo como um autor de novelas, e não de romances, parece-nos ser, de fato, uma espécie de rebaixamento, de que sua obra foi, a partir da geração de 70, vítima.” (1999, p. 99, grifo do autor). Corrobora, também, com este ponto de vista a estudiosa Cleonice Berardinelli, que, embasada nas considerações tecidas a propósito da distinção novela/romance presentes no *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, afirma: “Desde já se patenteia minha opção: ao *Anátoma* chamou Camilo *romance*; *romance* chamar-lhe-ei eu.” (1995, p. 235, grifo do autor).

vida de Camilo e como possuidor de um “problema fundamental[,] o amor” (REIS, 1990, p. 80).

A fim de entendermos como a maior parte da vasta produção ficcional camiliana foi de tal forma recepcionada, desde a contemporaneidade do autor de *Amor de Perdição* até os dias atuais, faremos, no primeiro capítulo desta análise, uma breve recapitulação da fortuna crítica camiliana<sup>2</sup>, procurando estabelecer um diálogo com os críticos de maior proeminência tanto no ambiente crítico-literário português, quanto no brasileiro.

Com efeito, esta revisão do que é correntemente veiculado por grande parte da crítica camiliana, encaminhar-nos-á à nossa proposta de estudo: mostrar, por meio da análise de dois romances que exemplificam a leitura crítica “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90), *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, ambos de 1856, que a produção camiliana constitui-se enquanto um legado romanesco muito mais complexo do que se veicula habitualmente, um conjunto romanesco permeado por recursos literários e temas de viés psicológico e sociológico ainda pouco estudados.

Para tanto, optamos pela análise dos romances em tela a partir de três perspectivas analíticas, dispostas, respectivamente, nos segundo, terceiro e quarto capítulos, a saber: uma de viés literário (exame de alguns recursos utilizados pela voz narrativa), outra de cariz psicológico (análise da dinâmica do desejo atuante nas personagens camilianas) e uma última de cunho

---

<sup>2</sup> O referido levantamento da fortuna crítica camiliana, expresso neste estudo introdutório, é fruto de uma pesquisa elaborada em conjunto a um grupo de estudos, do qual faço parte desde o período de Iniciação Científica, e a seleção dos manuais de historiografia literária portuguesa, bem como os textos críticos aqui abordados, reflete o repertório bibliográfico disponível na Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

sociológico (apreciação da imagem da nação portuguesa oitocentista camiliana bem como da sociedade que nela figura).



## I. Camilo e suas pretensas histórias de amor.

*O respeito, o medo, a tolerância, a civilidade, o bom tom, a caridade, e outras muitas coisas abafam a originalidade dum folhetinista. Escrever como se pensa, fazer que a idéia, qual a impressão a deu, escorregue dos bicos da pena sobre o papel, é um perigo que eu não cessarei nunca de apontar aos incautos, na estréia da sua profissão de folhetinista.*

Camilo Castelo Branco  
*Um Homem de Brios*

Quando da morte de Camilo, muitos já discorriam a seu respeito em manuais de Literatura Portuguesa. O estudioso Teófilo Braga, em 1892, dedica um capítulo inteiro de sua *As modernas idéias na Literatura Portuguesa* à apreciação da vida e da obra do escritor. Ao nos atermos às considerações tecidas pelo crítico percebemos que, consoante sua opinião, a biografia de Camilo permeia de forma indissociável a análise de seu legado. Com efeito, alguns dados biográficos, ao serem imbricados à leitura de sua obra, terminam por incidir de modo desfavorável sobre o cânone do escritor de São Miguel de Seide. Um dos fatores de sua vida mais relacionados à análise de sua obra é a condição de profissional das letras; não podemos esquecer que Camilo foi o primeiro escritor português a viver somente de seu ofício, estatuto vislumbrado por seus coetâneos de modo um tanto quanto restritivo. A esse respeito, de acordo com a opinião de Braga, o fato de o romancista ter obedecido “às necessidades materiais de cada dia [...] [colocando-se] à mercê dos livreiros”

(1892, p. 241) e de ter, muitas vezes, cedido à “urgência de satisfazer a adiantamentos de dinheiro” (1892, p. 242), findou por conduzi-lo a compor um conjunto de romances “a que faltou o nexo de uma idéia geral” (1892, p. 245), pois havia uma intensa “ausência de intuito em cada romance” (1892, p. 245), volumes feitos em um curto espaço de tempo, sem um projeto estruturante. Temos, em síntese, a composição de uma imagem de um escritor menor, cuja obra possuiria mais quantidade do que qualidade.

Além disso, também é conferido a Camilo um estatuto de escritor inconstante, que compunha suas obras ao sabor de um “influxo do sentimento” (1892, p. 246). Como notou Feliciano Ramos<sup>3</sup>, “Camilo não tinha firmeza de vontade, nem uma direção segura. Deixava-se escravizar demasiadamente pelos imprevistos e acasos da vida.” (RAMOS, 1950, p. 495). Para justificar esta postura de Camilo, dois motivos-chaves são elencados, um de ordem histórica e outro de ordem biográfica. Primeiramente porque, segundo Braga, a época em que viveu não tinha proposições estéticas definidas, um tempo “perturbad[o] por falta de uma doutrina” (1892, p. 240). Ainda, sua orfandade teria-lhe legado “uma doentia sensibilidade nervosa, achava-se entregue aos seus instintos [...]” (1892, p. 246).

Seguindo esta premissa instável conferida à personalidade de Camilo, sua obra passa a ser lida por meio da mesma perspectiva: “Há em Camilo Castelo Branco dois escritores, que se destacam claramente na sua obra: o idealizador sentimental, religioso, afetivo, e o caricaturista cheio de

---

<sup>3</sup> Embora possa parecer, à primeira vista, inusitado o uso deste estudo de Feliciano Ramos, *História da Literatura Portuguesa* (1950), dada a sua pouca expressividade no âmbito acadêmico português, este manual é, no Brasil, um trabalho crítico de referência, visto que está presente nas principais bibliotecas universitárias brasileiras.

ironias, comprazendo-se em representar as aberrações risíveis da natureza humana.” (1892, p. 240). Desse modo, temos o esboço das duas vertentes camilianas, tendências biográficas que se refletem literariamente e que, inevitavelmente, findam por simplificar em demasia o legado camiliano, uma vez que os mais de cem títulos da produção camiliana são despojados de suas particularidades e podem ser sintetizados em breves considerações.

Nesse sentido, podemos constatar a existência de uma leitura de viés biográfico exercida por Teófilo Braga, uma perspectiva que sugere estatutos pouco laudatórios ao cânone do autor de *A Queda d'um Anjo*, que é sumarizado em poucas palavras sem que uma análise mais detida seja feita. Vale notar que esta apreciação de cariz superficial não se restringe ao crítico citado, sendo facilmente detectável dentre a crítica literária portuguesa. Para Fidelino de Figueiredo, em seu *Literatura Portuguesa*, todos os romances camilianos são passíveis de serem resumidos por meio das tendências passional e satírica, assim como propôs Braga: “[...] fazendo a apologia do sentimento amoroso e desenhando caricaturas, aguardando as sugestões sentimentais de cada momento, a obra novelesca de Camilo, vasta como é, não tem a variedade proporcional, antes contém repetições insistentes e reparáveis.” (1940, p. 283).

Dentre estes dois vetores fundamentais atribuídos pela crítica à obra camiliana, grande destaque é conferido ao quinhão de tema amoroso: “O romance camiliano é a quinta essência do lirismo passional” (1940, p. 283). Aqui podemos levantar duas hipóteses para esta relevância conferida ao romance passional camiliano. Em primeiro lugar porque seu volume de maior proeminência, *Amor de Perdição* (1862), foi considerado como “sua obra prima

nesta maneira sentimental” (1940, p.283), exemplar este que mais promoveu seu nome como romancista de sucesso. Em segundo lugar, pois a vida de Camilo, consoante a crítica biografista, em muito se parecia com entrecchos romanescos, fato este que tornou seus escritos ainda mais lidos em seu período e lembrados pelos manuais de Literatura. Fidelino de Figueiredo, por exemplo, afirma que “A vida de Camilo Castelo Branco, seguida com minúcia, é também um agitado romance passional” (1940, p. 281), muito semelhante à formulação empregada por Braga: “Camilo entrava em uma carreira de aventuras amorosas, que imprimiriam a direção da sua vida e da sua atividade.” (1892, p. 251).

Eis os traços centrais da tendência “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90) a que se refere Óscar Lopes em seu ensaio “Formas de recepção a Camilo” (2007, p. 89-104): a vida de Camilo, sendo muito semelhante a um “agitado romance passional” (FIGUEIREDO, 1940, p. 281), teria inspirado determinadamente sua prática literária. E o ápice desta leitura de viés biografista está posto na obra de Alberto Pimentel, *O Romance do Romancista* (1890), que, à base de excertos de romances camilianos, elaborou uma biografia de Camilo Castelo Branco. No prefácio desta obra “representante da exegese biografista da obra camiliana” (LOPES, 2007, p. 91), estão as seguintes considerações:

Isto que vai ler-se é o drama de uma alma superior, em grande parte extraído dos seus próprios livros. A vida de Camilo abunda pitorescamente em lances variadíssimos de boa e má fortuna. O mesmo é ler este escritor que coordenar mentalmente o romance de sua existência. O que eu fiz apenas foi dar à emoção produzida pela sua obra a fixação cronológica de uma biografia. Algumas investigações, que me pertencem, derivaram naturalmente de desejo de substituir as reticências e

preencher as lacunas que os seus livros, escritos sem a preocupação de uma autobiografia, opunham à justa curiosidade do leitor.

O perfil histórico de Camilo avulta na grandeza romântica os seus dias felizes e infelizes tanto quanto na culminância da sua indiscutível glória literária. Depois das lutas da sua acidentada mocidade, veio o infortúnio martirizá-lo, nivelando a proeminência do talento com a enormidade do martírio.

Nada tem faltado a este homem eminente para glorificar, – nem mesmo a majestade da desgraça em que o espírito luminoso triunfa das trevas da cegueira. (1890, p. 05-06)

Dessa forma, podemos verificar que a vida de Camilo, principalmente suas “aventuras amorosas” (BRAGA, 1892, p. 251), tanto as vividas como as escritas, tornaram-se uma fonte quase que inesgotável de comentários críticos. Os seus casamentos, abandonos e adultérios, bem como suas narrativas tidas como fundamentalmente amorosas nunca são obliteradas. Para Jacinto do Prado Coelho, em sua renomada *Introdução ao estudo da novela camiliana*, o centro vital da obra camiliana é o que concerne à temática amorosa: “A novela amorosa era, pois, o seu domínio.” (2001, p. 239).

Contudo, ao observarmos as considerações tecidas acerca desse segmento do romance camiliano, percebemos que elas são praticamente restritas a sínteses de enredo. Vejamos como este procedimento se dá na *História da Literatura Portuguesa* de Feliciano Ramos, crítico que escreve quase sessenta anos depois de Teófilo Braga, mas que reverbera suas formulações.

Ao falar de “Camilo no romance passional” (1950, p. 496), Ramos enumera algumas narrativas de “conflitos amorosos” (1950, p. 497), entre elas *Onde está a Felicidade?* (1856), *Carlota Ângela* (1858), *Romance dum Homem Rico* (1861) e *Amor de Perdição*. Para o estudioso, dentre estas obras, “os três últimos livros são dos que melhor definem Camilo como artista do romance

amoroso e apaixonado” (1950, p. 497). A fim de ilustrar como se configura sua narrativa amorosa, o seguinte comentário é lançado acerca de *Carlota Ângela*:

Em *Carlota Ângela*, onde vergasta também a burguesia tripeira, é inesquecível o tipo de Carlota. Baixos preconceitos plutocráticos, intrigas e malsinações, amordaçam desumanamente a afeição que Carlota consagra a um tenente da Marinha. Inconsolável, toma a resolução de ser freira, e professa no Convento de S. Bento da Ave-Maria. A vida monástica não lhe enfraquece a paixão, que é invencível. Minada de desgosto, morre às mãos do bacilo de Kock. Nada de mais romântico, nem de mais português e mais próprio do Noroeste peninsular, onde se morria por amor já no tempo da poesia galaico-portuguesa. Esta solidariedade entre o norte e a contextura do romance, manifesta-se ainda em outro fato: o livro *Carlota Ângela* foi escrito na Primavera de 1857, na freguesia minhota de S. João de Arga. (1950, p. 497-498)

Por meio deste breve excerto, que corresponde a todas as observações sobre *Carlota Ângela*, podemos notar uma redução do romance aos principais acontecimentos do enredo, à superficialidade dos eventos marcantes da diegese. Desse modo, nota-se que a estrutura da narrativa não chega a ser, efetivamente, apreciada. Elementos estruturais, como a possível presença de uma crítica social, de uma reflexão acerca da literatura e do escritor do século XIX, de qual função seria exercida pelo narrador, ou ainda a existência de digressões filosofantes e de alguns procedimentos metalingüísticos (cf. FRANCHETTI, 2003), temas e recursos recorrentes à produção ficcional camiliana, não são incorporados à análise. No que concerne à figura do narrador camiliano, elemento fulcral dos textos de Camilo, como veremos, não há nem sequer um comentário, um apagamento que, possivelmente, em muito justifica o legado de Camilo ter podido ser tão simplificado.

Outra definição elaborada por Jacinto do Prado Coelho, crítico que já nota a importância da voz enunciativa<sup>4</sup> para o o texto camiliano, mas que ainda analisa algumas obras de Camilo a partir dos elementos mais marcantes da diegese, aponta para a possibilidade de sínteses ainda mais sucintas que não englobam somente os sucessos de uma narrativa, mas sim de todas elas: “Dois amantes em luta com uma sociedade injusta – eis, em síntese, na mais esquemática das sínteses, a novela camiliana.” (2001, p. 367); a tão conhecida fórmula dos amores contrariados camilianos.

Nesse sentido, podemos notar uma propensão da crítica a um reducionismo de breves episódios de entrecos romanescos ao tratar do legado camiliano. Um cânone tido como fundamentalmente amoroso e que parece ser vislumbrado enquanto matéria pouco complexa, provavelmente pelos motivos que anteriormente procuramos extrair das ponderações tecidas pelos estudiosos abordados: a condição de profissional das letras de Camilo, sua presumida falta de projeto literário e também de sua conturbada trajetória biográfica e possível instabilidade emocional.

Com efeito, ao observamos uma seqüência de escritos acerca da ficção camiliana, notamos que esta tendência crítica se transmitiu através do tempo, tanto no que concerne às chamadas categorias romanescas passionais e satíricas, quanto à essencialidade ‘amorosa’ de seu cânone. Observemos o que têm a nos dizer alguns críticos mais atuais.

---

<sup>4</sup> De fato, o estudioso Jacinto do Prado Coelho, como bem nota Óscar Lopes, possui um lugar de proeminência nos estudos camilianos, um verdadeiro “papel renovador” (LOPES, 2007, p. 101), visto ser o crítico que primeiro se dedicou a assinalar a importância de uma análise narrativa e discursiva na produção camiliana em seu *Introdução ao estudo da novela camiliana*, cuja primeira edição data de 1946 e a terceira e última, revista e atualizada, data de 1982-83 (cf. 2001).

Em *História da Literatura Portuguesa*, Saraiva e Lopes<sup>5</sup> retomam a divisão da ficção camiliana em duas categorias estanques: “Estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo [...]” (1985, p. 849). Segundo a concepção dos estudiosos, a vertente materialista seria aquela voltada à sátira da sociedade portuguesa oitocentista, na qual Camilo nos forneceria “o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outros gozos vulgares.” (1985, p. 849). Em outros termos, a sátira de costumes é classificada como o inverso do romance passional, ou seja, Camilo ao invés de tecer uma trama na qual o elemento passional é o determinante das ações, ele foca sua narrativa na crítica e na sátira de uma sociedade regida pelo materialismo e pela sordidez argentária. Dentre os romances mais recorrentemente citados como exemplares desta vertente camiliana estão *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) e *A Queda d’um Anjo* (1866).

Já o outro extremo desta “oscilação pendular” (1985, p. 849) é a narrativa de tom idealista, em que tudo está a serviço da “religião do amor” (1985, p. 850) e na qual as personagens não são mais do que “mártires do amor” (1985, p. 851): “é o bem conhecido plano camiliano da ‘tragédia do

---

<sup>5</sup> Apesar de Óscar Lopes, neste manual de historiografia literária, corroborar com algumas das idéias correntemente veiculadas pela crítica camiliana de viés “biógrafista-passional” (LOPES, 2007, p. 90), como a supremacia da passionalidade no cânone do escritor de São Miguel de Seide e a síntese exacerbada de exemplares romanescos à superficialidade do enredo, alguns ensaios posteriores do autor (LOPES, 2007), como veremos durante este estudo introdutório, apontam para a sua preocupação em ultrapassar o que é costumeiramente veiculado e indicam a necessidade de aprofundamento do estudo de elementos estruturais e temáticos que constam na produção ficcional camiliana.



amor’.” (1985, p. 857). Em resumo, para os críticos, é justamente este caráter calamitoso e funesto decorrente da paixão amorosa aquilo que determina esta categoria romanesca: “A novela passional camiliana dá sempre uma dada imagem de um martírio fatal: por vezes se diz de modo mais explícito ser necessário que o sacrifício se consuma’ [...]”(1985, p. 858).

Como já mencionamos, dentre estas duas tendências, tidas como as estanques e impenetráveis (cf. SARAIVA e LOPES) a vertente de tema amoroso é vista como a mais determinante da obra de Camilo. Segundo Carlos Reis, “foi sobretudo a novela passional que mais o empolgou e o distinguiu.” (1990, p. 80). Isto porque, como enfatiza João Camilo dos Santos, “É à volta das relações amorosas que Camilo organiza a maior parte das suas novelas e romances.” (1991, p. 60). Como podemos depreender, esse segmento temático, assim como na contemporaneidade de Camilo, segue sendo considerado como o grande sustentáculo do cânone do escritor de São Miguel de Seide, como se nota pelas palavras do crítico Massaud Moisés:

O fulcro da obra de Camilo é representado pela novela passional, de que foi o definidor e o máximo representante em Portugal. Suas obras, como Amor de Perdição, Onde está a Felicidade?, [...] envolvem sempre criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, [que] entregam-se ao amor que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro, — guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas. [...] Está em pleno clima romântico, onde o ato mais absurdo se explica sempre pelas razões do coração. (1967, p. 89)

Em suma, depois de observarmos este panorama dos mais recorrentes comentários e estereótipos veiculados acerca de Camilo e sua obra, percebemos que este é habitualmente vislumbrado enquanto um

profissional das letras, escritor menor, portanto, especialista em trágicas e idealizadas “história[s] de amor” (REIS, 1990, p. 81). Todavia, ao fazermos uma análise minuciosa de alguns exemplares da ficção camiliana, àqueles entrevistados como romances amorosos repetitivos e reparáveis, observamos que, em verdade, essas narrativas não estão em consonância com os rótulos que lhes são comumente atribuídos pela crítica “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90).

Nesse sentido, surge o intuito central do presente estudo: mostrar, por meio de uma análise pormenorizada de exemplares da ficção camiliana, que os romances tidos como meramente amorosos não são ausentes de complexidade, tal como por vezes se veicula, e que há muito a ser analisado para além das histórias de amor. Ou seja, é preciso destacar, na obra camiliana, a existência de um universo repleto de recursos estilísticos, metalingüísticos e temáticas plurissignificativas, um todo orquestrado por uma instância narrativa sempre atenta, o narrador camiliano, tópicos esses ainda muito pouco analisados na obra do romancista de São Miguel de Seide. De fato, Óscar Lopes, em seu *Ensaio Camilianos* (2007), afirma a necessidade da análise de elementos estruturais e temáticos, como a ironia e a crítica social, na produção camiliana, uma vez que eles apontam para a presença de uma complexidade a ser estudada na obra do escritor de *Amor de Perdição*. Acerca da figura do narrador camiliano e de seu papel vital para o texto, visto ser esta a instância que organiza e coaduna os expedientes narrativos na economia dos romances, afirma a estudiosa Cleonice Berardinelli, em seu artigo “Pela mão do narrador” (1994, p. 223-236):

Analisando seu primeiro romance, o *Anátema*, inclinei-me nitidamente para a figura do narrador, sua presença insistente, sua intromissão no texto, seu diálogo simulado com o leitor, sua verve; devo ter deixado transparecer [durante uma apresentação em congresso] minha simpatia por este narrador que, rigorosamente, não o é, pois deixa o relato pela interpelação, pelo diálogo – implícito ou explícito –, pelo questionamento, pela exclamação. (1994, p. 223)

Seguindo este propósito norteador, o de detalhar a complexa estrutura da narrativa camiliana, destituindo-a dos limitados e limitantes estereótipos propalados há décadas, analisaremos dois volumes do legado camiliano: *Onde está a Felicidade?*, romance tido como marco da Literatura Portuguesa por Alexandre Herculano (cf. HERCULANO, 1970) e *Um Homem de Brios*: obras seqüenciais, ambas de 1856 e rotuladas como novelas passionais. E a escolha deste *corpus* reside, justamente, na escassez de estudos críticos sistemáticos que visem problematizar o chavão passional atribuído a estas narrativas. Antes, porém, de observarmos o que é comumente reverberado acerca destas narrativas, faz-se imprescindível um aparte terminológico.

O vocábulo ‘passional’ tornou-se um lugar comum no trato com os romances camilianos nos quais figuram entrecos amorosos. Contudo, o emprego deste termo, devido a sua grande abrangência, requer certo cuidado, pois, mesmo que se refira em especial à paixão amorosa, “entendida como sentimento de amor ardente” (HOUAISS, 2001, p. 2145), ele pode nos remeter a muitas outras ‘paixões’. Helena Carvalhão Buescu, em seu *Dicionário do Romantismo Literário Português*, nota a possibilidade polissêmica desta palavra, uma vez que, ao abordar a “narrativa passional” (1997, p. 366), em especial a da obra camiliana, não utiliza o termo paixão, mas sim “paixões”

(1997, p. 366): “entendemos aqui como narrativa passional aquela em que narração e narrado são conduzidos pelo império das paixões – e, em Portugal, é a novela camiliana que neste campo sobreleva.” (1997, p. 366).

Entretanto, se seguíssemos em busca de quais paixões poderiam ser inventariadas, ou não, quando se fala em narrativa passional, acabaríamos por nos desviar de nosso propósito central, a releitura analítica de dois exemplares da ficção camiliana, pois seria necessário partir para uma pesquisa aprofundada de cunho etimológico, filosófico e literário. Nesse sentido, a fim de determinarmos um referencial preciso ao vocábulo em questão, tomaremos neste estudo o termo ‘passional’ assim como o faz comumente a crítica camiliana, ou seja, como referência imediata à paixão amorosa. Vale ressaltar que esta nivelção semântica será de muita valia para nossa análise, uma vez que nos possibilitará dialogar diretamente com os estudos camilianos que aqui abordamos. Feita esta ponderação, voltemos ao que é veiculado acerca dos romances a serem apreciados.

*Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios* são os volumes inaugurais da chamada Trilogia da Felicidade, encerrada alguns anos mais tarde com o volume *Memórias de Guilherme do Amaral*<sup>6</sup>, em 1863. Como já dito, ambas as obras recebem o mesmo tratamento pela crítica camiliana, são

---

<sup>6</sup> Vale explicitar por que este terceiro volume, *Memórias de Guilherme do Amaral*, não compõe o *corpus* de nosso estudo. Em primeiro lugar, porque possui uma constituição diferenciada dos volumes precedentes. Enquanto as primeiras obras possuem o mesmo tratamento crítico, ambas são consideradas novelas passionais, e são narradas em terceira pessoa pelo narrador camiliano, instância de fundamental importância em nossa análise, a terceira é tida como narrativa confessional, justamente por possuir a estrutura de um diário, na qual a voz do narrador camiliano foi, quase que inteiramente, substituída pelas vozes das personagens Guilherme do Amaral e Virgínia, esta última personagem que figura somente neste volume. Entretanto, a título de ilustração, por vezes esta obra será utilizada em momentos oportunos.

consideradas como passionais por muitos estudiosos, quais sejam: Fidelino de Figueiredo (cf. FIGUEIREDO, 1940), Jacinto do Prado Coelho (cf. COELHO, 2001), Feliciano Ramos (cf. RAMOS, 1950), Massaud Moisés (cf. MOISÉS, 1967), Saraiva e Lopes (cf. SARAIVA e LOPES, 1985), entre outros.

Com efeito, ao observarmos as considerações críticas tecidas acerca dos romances em tela, percebemos que as mesmas tendências “biógrafista-passional” (LOPES, 2007, p. 90) e reducionista à superficialidade do enredo são aqui aplicadas. A guisa de exemplo, atentemos à explanação de Jacinto do Prado Coelho. Segundo o estudioso, os dois romances podem ser resumidos em poucas palavras: “no *Onde está a Felicidade?*, Camilo trata dramaticamente um caso de sedução, explora a angústia da seduzida e os remorsos do sedutor.” (2001, p. 222). Já “n’*Um Homem de Brios*, não há bem dizer, ação: as duas personagens que já conhecíamos do *Onde está a Felicidade?*, Guilherme e Augusta, sofrem dum amor impossível, porque Augusta é casada: ele enlouquece, ela morre; o resto são ‘cenas’, conversas, divagações.” (2001, p. 240).

Para além destas sínteses restritas aos principais aspectos passionais que figuram na diegese, outras considerações são ainda tecidas no que concerne ao possível evento biográfico propulsor da tessitura das obras:

E provavelmente no sedutor [Guilherme do Amaral] retrata-se ele [Camilo] próprio; provavelmente [...] é a necessidade de libertação pessoal que o impele à ficção.

Segundo António Cabral, [...] em 1855 e princípios de 1856, Camilo refugiou-se com uma costureira portuense numa casinha Candal, entre arvoredos idílicos, e aí viveu os rápidos dias felizes que depois evocou na novela. Na ficção, Camilo seria Guilherme do Amaral, a costureira seria Augusta. [...]

Podemos supor o seguinte: depois de abandonar suas vítimas, Camilo idealizava-as; a piedade por elas e o remorso ficavam-

lhe a germinar no subconsciente; a maneira de alijar esse peso era refugiar-se na ficção, reparando, pela ficção literária, a falta cometida. [...] (2001, p. 222-223)

Sob este prisma, podemos levantar uma hipótese acerca do motivo pelo qual as obras em tela são categorizadas como novelas passionais, sem maiores medidas: uma vez que os romances possuem um enredo de cariz amoroso, a história das venturas e desventuras do jovem casal Guilherme do Amaral e Augusta, sobre eles teria recaído, sem dificuldades, o rótulo passionais. Ainda mais se levarmos em conta a possibilidade de que Camilo teria esboçado ficcionalmente a expiação de suas “próprias culpas” (2001, p. 223), um pormenor de sua vida sem grandiosidade alguma, os romances parecem se tornar ainda menos merecedores de uma análise crítica metódica: o rótulo de novela passionais parece já ser bem suficiente para defini-los. Em poucas palavras, podemos dizer que o procedimento adotado por Prado Coelho ao falar das duas obras, tecer comentários a partir de sínteses biografistas e superficiais acerca dos principais eventos passionais, acaba por torná-las uma matéria pouco importante, a ponto de elas não fomentarem praticamente nenhum interesse analítico mais profundo.

Nos capítulos que seguem, faremos a apreciação de nosso *corpus*, os romances *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, por meio das três perspectivas analíticas que mencionamos anteriormente, isto é, as abordagens literária, psicológica e sociológica, visando trazer à luz elementos cruciais da produção camiliana, expedientes estes que, ao serem detidamente estudados, auxiliam a despojar a escrita camiliana do costumeiro invólucro passionais.

Desse modo, pretendemos neste estudo apontar o equívoco perpetuado pela crítica camiliana que opera uma leitura de viés “biografista-passional” (2007, p. 90), como formula Óscar Lopes, precisamente nos momentos em que esta reduz a obra de Camilo a estereótipos de quinhão amoroso e biográfico pouco ou nada elucidativos acerca das particularidades do legado do escritor de São Miguel de Seide.

Em síntese, buscamos aqui indicar a necessidade “de corrigir certos lugares-comuns injustos” (SANTOS, 1991, p. 74) atribuídos à produção ficcional do escritor de São Miguel de Seide, por meio de uma “experiência de leitura moderna da obra de Camilo” (FRANCHETTI, 2003, p. XVI), uma leitura que evidencie o quanto a ficção camiliana constitui-se enquanto um legado romanesco que ultrapassa, em muito, uma simples veiculação de histórias de amor.

## II. O universo ficcional de Camilo Castelo Branco: análise de alguns expedientes literários.

*Esta sociedade, que vos manda sentar no seu baquete, retira-vos o talher no dia em que disserdes que vos deram gato por lebre. Comei o gato em público; e se o estômago o não digere, lançai-o bem a ocultas, de modo que vos não ouçam o soluço nauseado do vômito.*

*GATO POR LEBRE, meus amigos folhetinistas encarregados de provar que não há gato, seja aquele o vosso mote, o timbre do vosso jornal, se a sorte mofina vos fadar para este fadário em que me vejo.*

Camilo Castelo Branco  
*Um Homem de Brios*

A fim de mostrar que a ficção camiliana não pode ser tida como sinônimo de meras “história[s] de amor” (REIS, 1990, p. 81), estereótipo que em pouco ou nada contribui para uma concepção mais aprofundada do legado camiliano, a primeira formulação elaborada pela crítica de viés “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90) que devemos deixar de lado é a divisão da obra de Camilo Castelo Branco em duas tendências opostas, de um lado a passional e de outro a satírica. Isto porque, sustentar tal categorização, assim como notou Franchetti (cf. 2003), seria perpetuar a simplificação do cânone do escritor de São Miguel de Seide, uma vez que essa polarização mais encobre do que traz à luz elementos textuais característicos à tessitura de seus romances, elementos estes que, muito provavelmente, ainda hoje são os



responsáveis pelo interesse de leitura e análise da obra de Camilo, volumes que nunca deixaram de ser reeditados, lidos<sup>7</sup> e comentados.

Sob este prisma, neste estudo, procuraremos vislumbrar aquilo que está para além dos enredos tão valorizados pela crítica, partindo da observação das especificidades de cada romance que aqui analisaremos, *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, retirando à “ênfase [d]os aspectos narrativos” (FRANCHETTI, 2003, p. XVII), as tradicionais sínteses diegéticas, e privilegiando os “aspectos ligados à enunciação” (FRANCHETTI, 2003, p. XVII), aqueles que tornam a ficção camiliana matéria perenemente viva.

Entretanto, para chegarmos à análise destes expedientes, uma reflexão acerca da condição de escritor profissional de Camilo se faz imprescindível, um estatuto que não diminui nem o valor nem a importância de sua obra, mas sim a particulariza. Primeiramente, façamos um breve preâmbulo acerca do ambiente literário oitocentista no qual Camilo se insere.

Como sabemos, o século XIX é um período de profundas transformações sócio-culturais no âmbito europeu, em decorrência, fundamentalmente, das Revoluções Industrial e Francesa, em Inglaterra e França, respectivamente. Isto porque estas revoluções, ambas ocorridas em meados do século XVIII, deflagram a decadência do mundo antigo, com seus valores aristocráticos e sua arte cortesã, e determinam, em definitivo, o

---

<sup>7</sup> Em seu estudo *A novela e o leitor português*, de 1973, o estudioso José Tengarrinha revela, a partir de uma pesquisa feita nas bibliotecas populares da Fundação Calouste Gulbenkian, que a produção camiliana está entre as obras de maior requerimento. Outro crítico que ressalta o sempre renovado interesse acerca da obra de Camilo tanto no Brasil quanto em Portugal é o estudioso Paulo Fernando da Motta de Oliveira em seu artigo “À esquina do cânone: olhares dissimulados, leituras oblíquas.” (cf. 2007).

surgimento do mundo moderno, capitalista e burguês. Com efeito, a dupla revolução, com a conseqüente ascensão da burguesia, modifica de tal forma a estrutura medieval até então em vários sentidos vigente, que finda por dar início ao longo século XIX europeu (cf. HOBBSAWN, 2006), somente encerrado com a primeira grande guerra mundial.

No que concerne às mudanças na forma de concepção da arte literária deste período, tema que aqui nos interessa focar, segundo Arnold Hauser, em sua *História Social da Literatura e da Arte*, a classe média alcança o poder econômico, social e político na Europa e faz com que “a arte cerimonial das cortes” (1973, p. 646) perca muito de seu prestígio e ceda o poder artístico ao gosto desta classe, de modo que, já no final do século XVIII e início do século XIX, “a única arte digna de consideração na Europa [...] é a burguesa” (1973, p. 646).

Nesse sentido, a arte cortesã, marcadamente decorativa, cerimonial e ostentativa, deixa de ser tão bem quista face ao advento da arte de gosto burguês, focada no indivíduo e em suas experiências cotidianas vividas em um mundo no qual os valores tradicionais, como a imobilidade social, a honra e a família, perdem muito de sua importância e o dinheiro se torna o elemento *sine qua non* para a vida em sociedade – trata-se de um ambiente pautado pelo capitalismo, não o podemos esquecer. Entretanto, vale notar que, para além da alteração na mundividência literária do período, a transformação do concerto social oitocentista acarretou uma outra e fundamental mudança no que tange àquele que antecede a obra literária, o escritor.

Se no mundo tradicional o mecenato era o responsável pela sobrevivência e prestígio do escritor, no mundo capitalista o autor se depara com a inaudita empreitada de comercializar suas obras, que se tornam bem de consumo, mercadoria da qual passa a advir o sustento dos homens de letras. Sob este prisma, como decorrência incontornável desta nova ordem mundial, os escritores oitocentistas encontram-se, inexoravelmente, atrelados às regras do mercado editorial e às expectativas de leitura do público oitocentista que surgem com a ascensão da burguesia. Acerca do aparecimento deste conjunto de leitores e de suas características, observa Hauser:

Na segunda metade do século [XVIII, na Inglaterra], a proteção dos escritores pelos particulares desaparece definitivamente, e por volta de 1780 nenhum escritor está à mercê ou depende do patrocínio privado. O número de poetas e homens de letras que vivem das suas obras de arte aumenta de dia para dia, exatamente como sucede com o número de pessoas que lêem e compram livros [...].” (1973, p. 699). “[...] um novo público com hábitos de leitura regular, isto é, um círculo relativamente largo que lê e compra livros com regularidade, assegurando assim a numerosos escritores um modo de vida livre de obrigações pessoais. A existência deste público deve-se, em primeiro lugar, à proeminência cada vez maior da classe média abastada, que rompe as prerrogativas culturais da aristocracia e manifesta um interesse vívido e cada vez maior pela literatura. Os novos detentores da cultura não podem produzir indivíduos com personalidade, ambiciosos e suficientemente ricos que bastem para desempenhar o papel de grandes patronos, mas são suficientemente numerosos para garantir um mercado de livros que assegura a manutenção aos escritores. (1973, p. 689-690).

No que diz respeito às expectativas de leitura deste novo público, de acordo com a crítica Sandra Vasconcelos, estudiosa que segue o pensamento de Ian Watt, os leitores buscavam em obras literárias “um meio expressivo mais simples, direto e, portanto, mais próximo da linguagem cotidiana do

homem comum” (2002, p. 15). E o gênero literário que surge de modo a atender estes anseios é o romance, forma que intenciona, constantemente, ser um “relato autêntico das experiências reais dos indivíduos” (2002, p. 14) e que “levanta de forma aguda o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (2002, p. 13). Uma peculiaridade também muito enfatizada por pesquisadores é a acentuada presença da mulher, “leitora” burguesa com anseios literários muito particulares: preencher o vasto tempo ocioso com uma literatura que se aproxime de sua realidade.

Consoante Vasconcelos, a ascensão do romance possui justamente esta “base sociológica” (2002, p. 20) marcada pelo domínio sócio-cultural da burguesia de então. Em outros termos, o romance surge e se consolida – em contraposição ao que tínhamos anteriormente com as estórias romanescas “tediosamente long[a]s e artificiais” (VASCONCELOS, 2002, p. 15) ao gosto cortesão – devido a sua proximidade com o real e o compromisso com a verossimilhança interna à obra de arte (cf. VASCONCELOS, 2002, p. 28), elementos estes que correspondem àquilo que, segundo a autora, queria ser lido pelo público burguês.

Como particularidade relevante deste novo gênero, vale notar, como não poderia deixar de ser, sua relação de dependência junto ao mercado editorial oitocentista. Visando lucros imediatos, muitas vezes, alguns romances somente conseguiam ser editados em volume depois de serem publicados em forma de folhetim em periódicos e aprovados pelo público: “Dentre os meios de expressão cultural de que o novo público se alimenta, os periódicos – a grande novidade da época – [...] são os mais importantes. É deles que a classe média

recebe sua cultura literária e social [...]”. (HAUSER, 1973, p. 693). Dessa forma, encontramos na Europa do século XIX, um público leitor ávido por romances e folhetins e um mercado editorial sedento por autores que os escrevessem de forma a agradar e suprir essa demanda gerando proveitos financeiros: um movimento capitalista muito próprio do mundo moderno no qual a literatura passa a ser bem agregado de valor comercial.

Passando especificamente ao espaço português, nele encontramos o mesmo processo de mercantilização do meio artístico, porém, com alguns anos de defasagem – em Portugal, o século XIX somente tem seu início em aproximadamente 1820, com o advento da Revolução Liberal. Uma diferença temporal que influencia diretamente na produção literária comercial no país, pois, enquanto na França, por exemplo, autores profissionais como Honoré de Balzac, o primeiro escritor francês a viver somente de sua escritura, já estavam praticamente encerrando sua carreira – Balzac morre em 1850 –, em Portugal este ofício está em vias de se iniciar. Camilo Castelo Branco, equivalente português de Balzac por ser, como já mencionamos, o primeiro em seu país a estreitar a profissão das letras, publica seu primeiro romance de atualidade em 1854, o volume *A filha do acerdiago*.

Contudo, como já dito, ainda que possamos identificar um distanciamento temporal entre a nação portuguesa e o restante da Europa mais imediatamente atingido pelos efeitos da dupla revolução, encontramos no século XIX um Portugal dominado pelas relações capitalistas e pela classe média burguesa, que passam a reger, de forma análoga ao restante da Europa, o gosto literário, o mercado editorial e a pena dos literatos da época. Posto

desse modo, pode restar a impressão de que os escritores oitocentistas fossem meros autores de obras feitas tão somente para aprazer o público leitor. No entanto, não é esta posição passiva que encontramos, ao menos, nos escritos de Camilo Castelo Branco, um dos que mais viveram essa realidade mercadológica inerente ao século XIX, mas que nem por isso se submeteu, sem maiores questionamentos, a ela. Vejamos, então, como Camilo lida com este contexto literário oitocentista.

Para que livros sejam vendidos, é necessário que haja um público leitor diretamente interessado na matéria que os compõem. Nesse sentido, seguindo esta premissa incontornável, Camilo, escritor profissional, encontrava-se perante a tarefa de agradar o público de sua época, ou seja, tinha que escrever aquilo que queria ser lido, até mesmo porque era isto que garantia sua subsistência: “só pode escrever para a posteridade quem tem seguro o que comer.” (FRANCHETTI, 2003, p. XXIV). Todavia, um problema fulcral se punha diante da pena de Camilo: sua intenção de crítica à sociedade de seu tempo não podia escapar da economia de suas obras:

O problema consistia, essencialmente, em conciliar o gosto ‘poético’ dos leitores, sempre interessados numa ficção que lhes proporcionasse uma visão da vida mais atraente do que a própria vida, capaz de lhes criar uma evasão fácil em mundos ideais, com a preocupação, tão característica do romance de atualidade, segundo o modelo da *Comédie Humaine* de Balzac, isto é, *pintar os costumes* de uma sociedade que, no plano do real, se movia por forças que eram a negação daqueles ideais que os leitores procuravam imaginativamente no mundo da ficção. (CASTRO, 1991, p. 53, grifo do autor)

Em outros termos, Camilo encontrava-se ante a difícil empreitada de satisfazer o público leitor e o mercado editorial de sua época, que buscavam em uma obra a idealidade de um romance de temática amorosa, ao mesmo tempo em que se dedicava à análise de sua contemporaneidade: a argentária sociedade portuguesa oitocentista, o ambiente literário de sua época etc. Como consequência imediata desta composição entre ‘ideal e ‘real’, da qual o autor não abriu mão, Camilo compôs os almejados enredos passionais, porém enquadrados e indissociáveis do contexto social e literário que o circundava.

Nesse sentido, como implicação direta à realização textual, podemos tomar a narrativa camiliana como uma estrutura composta por dois planos, um que compete à superficialidade dos ansiados entrecchos romanescos passionais – o nível da narrativa ou do enunciado –, já muito abordados pela crítica “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90), e outro mais profundo e complexo – o plano da narração ou da enunciação –, que a todo o momento irrompe à superfície do texto e a ela se mescla, propondo releituras, o plano camiliano de cariz reflexivo e analítico até hoje pouco estudado.

Em poucas palavras, o primeiro plano concerne ao nível da narrativa, fabulações feitas ao gosto do público e do mercado editorial, e o segundo plano se refere ao nível da narração, onde são aplicados recursos de modo a rever o que foi veiculado nos episódios da narrativa, sendo a voz do narrador camiliano a grande responsável por esta aplicação.

Dessa maneira, cabe-nos aqui, primeiramente, revelar o que constitui este nível mais profundo da ficção camiliana, promovendo a análise de alguns elementos que o compõe, para que, a partir desta verificação,

possamos vislumbrar quais são as implicações de seus empregos para a economia do texto camiliano, principalmente, no que tange às temáticas centrais de cada obra. Alguns destes expedientes, sobre os quais nos deteremos neste estudo, já foram elencados pelo estudioso contemporâneo Paulo Franchetti (2003), recursos relativos aos “aspectos da enunciação” (2003, p. XVII), tais como a ironia e o constante jogo com as expectativas de leitura.

Vale ressaltar que o primeiro deles, a ironia, será analisado no romance *Onde está a Felicidade?*, visto que, como veremos, ele nos conduz a uma interpretação mais aprofundada acerca da temática fulcral que figura neste volume, a crítica à argentária sociedade portuguesa oitocentista; e o segundo, o jogo com as expectativas de leitura, será abordado por meio da apreciação da obra *Um Homem de Brios*, uma vez que, como se dará a conhecer, este exemplar constitui, como um todo, um grande jogo com anseios literários do público leitor e do mercado editorial de sua época, a partir do mote fundamental deste romance, a relatividade do sentimento humano. Passemos, então, à análise destes recursos.



## 2.1. *Onde está a Felicidade?: retratos de uma sociedade capitalista.*

*Sabeis como, nesta religiosíssima cidade do Porto, se festejam todos os santos da corte celestial [...].*

Camilo Castelo Branco  
*Onde está a Felicidade?*

Ao observarmos detidamente o romance *Onde está a Felicidade?*, notamos a presença de uma crítica<sup>8</sup> acentuada ao materialismo preponderante na sociedade portuense oitocentista retratada, crítica essa que, ao ser apreciada, mostra que esta obra se afasta, em muito, de poder ser considerada uma simples história de amor. Desse modo, nesta análise, procuraremos vislumbrar aquilo que vai para além do enredo de cariz passional que figura nesta obra, ou seja, pretendemos discutir a crítica tecida por Camilo, por meio da voz do narrador, à sociedade movida pelo capital que descreve, sociedade que serve de cenário para todo o desenrolar da intriga.

Como forma de abordar esse viés crítico da obra em tela, analisaremos a utilização da ironia pelo narrador camiliano, figura de fundamental importância, que sendo responsável pela enunciação da obra, finda por ser o grande agente de articulação dos dois planos textuais que mencionamos, o nível do enunciado e o da enunciação. Isto porque é ele quem

---

<sup>8</sup> Acerca da crítica social presente no romance *Onde está a Felicidade?*, temos publicados três artigos “Nem passional nem romântico: o Portugal oitocentista de Camilo Castelo Branco” (cf. OLIVEIRA, 2006), “Onde a Felicidade está: amor e dinheiro na ficção camiliana” (cf. OLIVEIRA, 2005), “Onde a Felicidade está: o papel do dinheiro na ficção camiliana” (cf. OLIVEIRA, 2005).

faz emergir comentários irônicos que revisam os fatos narrados: um meio de promover o desmascaramento social e de constatar qual o principal elemento que, segundo ele, seria o maior responsável pela motivação das personagens, representantes da engrenagem social.

Antes de analisarmos propriamente a ironia no romance *Onde está a Felicidade?* e para depois refletirmos acerca de suas particularidades, faz-se necessária uma breve conceituação desta estrutura comunicativa muito recorrente no âmbito literário, em especial na obra do escritor de São Miguel de Seide. Para tanto, estabeleceremos um diálogo com algumas obras que versam sobre a conceituação de ironia, sátira e paródia, a fim de delimitarmos algumas fronteiras.

Primeiramente, a paródia e a sátira. Segundo o crítico José Cândido Martins, em seu *Teoria da Paródia Surrealista*, “[...] os objetivos da sátira são de natureza extratextual, pois ela é animada por intenções sociais ou morais (ridicularizar defeitos de instituições, usos ou costumes [...]).” (1995, p. 58). Já a paródia, “[...] é um fenômeno declaradamente intertextual [...].” (1995, p. 56), uma vez que ela “[...] integra-se ou infiltra-se em múltiplos gêneros [...].” (1995, p. 58), em uma “[...] clara manifestação de intertextualidade [...].” (1995, p. 58).

Aqui podemos mencionar, a título de ilustração, alguns exemplares camilianos que se valem destes recursos em suas constituições. *Eusébio Macário* (1879) e sua continuação, *A Corja* (1880), constituem exemplos reconhecidos de paródia, visto que neles o narrador, assumidamente, estabelece um diálogo crítico e jocoso com outras obras ficcionais realistas e naturalistas. Intertextualidade expressa desde o título e subtítulo do primeiro

romance: *Eusébio Macário, história natural e social de uma família no tempo dos Cabrais*, em uma clara alusão ao ciclo de romances de Émile Zola, *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le seconde empire* (1871 - 1893). Já no que concerne à sátira, um romance exemplar é *A Queda dum Anjo* (1866), visto ser este um volume no qual em muito se busca ridicularizar os defeitos da instituição política portuguesa, bem como os costumes arcaicos da personagem Calisto Elói, personificação de uma parcela da população portuguesa que vive em função de uma ideologia já ultrapassada<sup>9</sup>, ambos referenciais extratextuais.

No que tange à ironia, como sabemos, ela tem por intuito, dizendo o contrário do que afirma, transmitir mais do que fica expresso. Ela também é vista como uma prática persuasiva que tem seu efeito no leitor, que deve partilhar necessariamente com o enunciador o mesmo contexto referencial. Nesse sentido, afirma Ferraz, em seu *A Ironia Romântica: Estudo de um processo comunicativo*, de 2002, que a ironia, sendo uma “[...] manifestação de ambigüidade [...]” (2002, p. 27), “[...] supõe que falantes e ouvintes se entendam não só pelo que fica dito, como pelo que fica pressuposto e subentendido [...]” (2002, p. 28).

Desse modo, a utilização da ironia pelo narrador de um texto pressupõe uma postura ativa por parte do leitor, assim como afirma a crítica Lélia Parreira Duarte, em seu *Ironia e humor na literatura*: “A ironia [...] busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber

---

<sup>9</sup> Teceremos alguns comentários mais aprofundados acerca desta personagem no terceiro capítulo deste estudo.

que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.” (DUARTE, 2006, p. 19). Sendo que, a ironia, como assegura o estudioso José Cândido Martins, “[...] é um fenômeno declaradamente intratextual” (1995, p. 56). Por outras palavras, a ironia relaciona-se a fatores que concernem à própria economia do texto no qual ela está inserida. Entretanto, nada impede que este recurso, por vezes, coadune-se com a paródia ou com a sátira, por exemplo, precisamente nos momentos em que a ironia ultrapassa as barreiras textuais e estabelece um diálogo intertextual ou extratextual<sup>10</sup>. Nestes casos, o emprego da ironia assume, respectivamente, um viés paródico ou satírico.

Ainda, este recurso comunicativo também pode assumir outra função e passar a ser denominada de ironia romântica. Segundo Maria de Lourdes Ferraz, a ironia romântica acontece quando o narrador constrói uma obra permeada pelo recurso da ironia com o objetivo final de resgatar a essência do Romantismo. Na conclusão de seu texto, a autora afirma, depois de analisar algumas obras de Garrett e Camilo, *Viagens na minha Terra* (1846) e três romances camilianos, *Coração, cabeça e estômago* (1862), *A Queda dum Anjo* e *Mulher Fatal* (1870), que “[...] a ironia romântica [...] parece estar a responder constantemente a uma determinada poética romântica, lançando ‘sementes’ evidentes, inevitáveis, de um Romantismo mais profundamente percebido” (2002, p. 190), ou seja, a ironia romântica constitui um meio de veicular uma “utopia do próprio Romantismo” (2002, p. 190).

---

<sup>10</sup> A respeito desta possível junção, afirma Lélia Parreira Duarte: “Outra causa da dificuldade [de definir qualitativamente a ironia] seria o obscurecimento do conceito pela freqüente conjugação de ironia com sátira, paródia, humor, cômico ou grotesco [...]. Em qualquer de suas formas, a ironia será sempre uma estrutura comunicativa.” (2006, p. 18-19).

Feito este intróito teórico, vejamos como se dá o emprego da ironia pelo narrador camiliano, considerando, primeiramente, alguns fatos constituintes do enredo de *Onde está a Felicidade?*<sup>11</sup>. O presente romance é subdividido em duas partes: na primeira delas, o prólogo, o narrador nos apresenta João Antunes Mota, uma personagem-capitalista tipo que inicia a tese defendida pelo autor acerca do caráter determinante do dinheiro e que tem como função no romance justamente demonstrar o quanto o capital pode reger toda uma vida. Já na segunda parte, encontramos, aparentemente, um rotineiro desenvolvimento de um enredo passional, a história das venturas e desventuras do rico e sedutor Guilherme do Amaral e de Augusta, uma pobre costureira que depois de ter se tornado amante de Guilherme é abandonada. Mas, o diferencial é que este enredo está enquadrado em uma sociedade regida pela sordidez argentária, pela cobiça, pela avareza, pelas relações monetárias, enfim, contingências sociais que não são passíveis de dar ensejo a uma história de amor.

Com o intuito de mostrar ao leitor, de forma persuasiva, como o dinheiro finda por ser o elemento que movimenta a engrenagem social e determina o destino das personagens, o narrador se vale da ambigüidade irônica nos momentos em que comenta ou sumariza algum episódio. Objetivando exemplificarmos o emprego deste recurso, várias passagens poderiam ser aqui citadas, mas selecionamos alguns momentos desta utilização, pois a partir deles poderemos chegar a algumas conclusões.

---

<sup>11</sup> A fim de facilitar a menção às obras literárias neste estudo, faremos o uso de abreviações. Para o romance *Onde está a Felicidade?*, adotaremos a sigla *OF*.

No prólogo do romance nos é narrada a trajetória de João Antunes, um bacalhoeiro que ascendeu muito rápido economicamente: “Poucos anos decorridos, o sobrinho do tio António Cabêda era o primeiro caixeiro, mais tarde o genro de seu patrão, e depois o seu herdeiro” (OF, p. 181). Um viúvo sem descendência, “avarento” (OF, p. 181), “usurário” (OF, p. 181), “capitalista” (OF, p. 181), “sórdido credor” (OF, p. 183) , que tinha como única ocupação cuidar do capital que angariara durante toda a vida: “– [...] Aqui não há honra nem vergonha. Cada qual salve o seu dinheiro e a sua vida das unhas da canalha [...]” (OF, p. 185). Em poucas palavras, o narrador nos apresenta uma personagem inescrupulosa, que tem como único objetivo a acumulação inexorável de capital.

De fato, quando falamos que João Antunes é caracterizado como uma personagem absolutamente ensimesmada, falamos isto literalmente: nem sua nação nem seus semelhantes têm a mais vaga importância para ele: nada nem ninguém escapa da gana usurária de João Antunes, comparado pelo narrador camiliano a uma célebre personagem balzaquiana, o avarento Gobsek: “[...] [o medo de ser saqueado] redobrava as angústias do infeliz Gobsek, muito conhecido dos leitores de Balzac” (OF, p. 183). No momento em que João Antunes descobre que um devedor seu havia morrido, em decorrência da Invasão Francesa, em 1809, um tenente-coronel de infantaria, o fidalgo da Bandeirinha, para o qual Antunes da Mota havia emprestado cem moedas “[...] a juro de oitenta e cinco [...]” (OF, p. 182), ele fica mortificado e decide ir cobrar, imediatamente, a dívida da viúva, sem a menor clemência ou piedade:

—Mas vossemecê não vê que é uma dor de coração pedir dinheiro a uma infeliz viúva no dia em que lhe mataram o marido?

—Enfim, morrer deste ou daquele modo, tudo é morrer. Você diz que a viúva é infeliz; não estou por isso; infeliz sou eu, se perder meu dinheiro [...]. (OF, p. 190)

Em outra passagem do romance, quando Portugal é invadido pelos franceses, o narrador lança o seguinte comentário:

Ao anoitecer, João Antunes recolhera-se aterrado. As notícias convergiam assustadoras de todos os pontos. Os franceses entraram em Chaves, e desciam, torrente devastadora, não respeitando haveres, velhice, pudor, religião —linguagem da gazeta da época. Para maior consternação das almas tementes a Deus, entre as quais avultava a do snr. João Antunes, [...] [era] escasso o tempo para fugirem na direção do Porto. Acrescentavam os informadores: que os bárbaros assolavam, incendiavam, desonestavam as virgens, matavam as velhas desonestadas, comiam, como antropófagos as crianças, e, de mais a mais, *saqueavam*. Este sobre todos, horrível verbo do discurso arrepiador, pôs o snr. João Antunes em miserável estado.(OF, p. 182, grifo do autor)

Em outros termos, por meio desse excerto marcadamente irônico, no qual se afirma uma possível devoção religiosa de Antunes da Mota com o intuito de salientar, justamente, sua inaplicabilidade, notamos que o enunciador camiliano compõe uma personagem nada apreensiva com o futuro de Portugal — uma nação que acabara de assistir à fuga de sua família real para a sua então colônia, o Brasil, e que se encontra absolutamente imersa no caos diante da sanguinolenta Invasão Francesa —; para Antunes, a única preocupação efetiva é a manutenção de sua fortuna.

Como forma de enfatizar a descrição egocêntrica de João Antunes, o narrador, ao sumarizar um episódio em que João Antunes se lamenta por ter perdido um rolo de ações, acentua seus comentários irônicos acerca da

suposta devoção católica da personagem: “[...] O triste contava ao padre-sargento e ao meirinho a ímpia espoliação que sofrera, ele, tão amante da religião! tão fiel vassalo do seu rei! Tão devoto de Nossa Senhora das Dores dos Congregados, como era público e notório!” (*OF*, p. 195). Com efeito, ao afirmar, ironicamente, a devoção de João Antunes, a voz narrativa finda por frisar o quanto ele nunca se ateve à religião nos momentos em que era um “sórdido credor” (*OF*, p. 183), como vimos por meio do episódio da viúva. Comentário este que parece querer enfatizar ao leitor o quanto uma devoção cristã é incompatível com esta personagem. Mas, antes de concluirmos algo a respeito da ironia camiliana, vejamos mais alguns exemplos.

Durante um baile da alta sociedade, um baile dado pelo barão da Carvalhosa, muitas moças potencialmente casadoiras sentem-se atraídas<sup>12</sup> pelo jovem galanteador Guilherme do Amaral, “[...] um provinciano [da cidade de Beira Alta], solteiro, rico [...]” (*OF*, p. 210), sendo o atrativo fundamental, a soma por ele possuída:

— Já ouvi dizer [sobre Guilherme do Amaral] – respondeu a prima.

— Ouviste!? E será muito rico?

—Penso que sim; meu tio conselheiro falou em trezentos mil cruzados.

— Sim?! Não terá namoro?

— Penso que não, ao menos no Porto. – Disse a Margaridinha que tinha a certeza de que não. (*OF*, p. 210)

---

<sup>12</sup> Um estudo feito sobre a possível motivação financeira que permeia esta atração exercida pela personagem Guilherme do Amaral encontra-se disposto no terceiro capítulo da presente análise.



Entre elas estão Margarida da Carvalhosa, filha do anfitrião da festa, e Cecília, uma sua amiga, encaradas socialmente enquanto “[...] belas, elegantes, espirituosas [...]” (OF, p. 211), como todas as requintadas “[...] senhoras do Porto [...]” (OF, p. 211). Contudo, a fim de demonstrar a incompatibilidade deste estereótipo às suas personagens, o narrador lança os seguintes comentários irônicos acerca de Margarida e Cecília, que travam um diálogo sobre as investidas de Cecília para com Guilherme, intenções estas que atrapalham os planos de Margarida em se tornar namorada de Amaral:

[Margarida] [...] desafogou a boa alma comprimida, nestes angélicos queixumes:

— Aquela trapalhona faz-me subir a coca ao nariz! Há-de ouvir-me [...]... Eu farei que ela não torne a por o pé em minha casa.

[...] Cecília na mais sentimental das atitudes, suspirando palavras [...], com uma graciosa curva, pediu escusada vênia ao provinciano, e entrou na *toilette*, onde se achou sozinha com Margarida.

— Preciso que nos entendamos, Cecília – disse a filha do barão, atirando com uma perna para cima da outra, mau hábito adquirido com o exemplo de sua mãe, que nunca o pudera esquecer dos seus bons tempos de tecedeira.

— Que nos entendamos?! Faz-me rir esse ar de imperiosa formalidade com que me intimas! (OF, p. 219, grifo do autor)

Nesse sentido, o enunciador camiliano elabora um discurso irônico, que irrompe do plano da narração e propõe uma revisão do que é veiculado na narrativa, com o objetivo de mostrar a seu leitor o caráter dissimulado de suas personagens: Margarida não possui nenhuma “boa alma” (OF, p. 219) nem profere “angélicos queixumes” (OF, p. 219), ela é alguém que não tolera ver seus planos ameaçados, neste caso, a conquista amorosa do rico Guilherme do Amaral, e que profere expressões pouco requintadas – a filha de um barão que herdou os trejeitos de sua mãe tecedeira – e Cecília é uma moça que

aparenta graciosidade, mas que, em verdade, não possui atitudes diferenciadas das de Margarida, ela também deseja se destacar diante do endinheirado mancebo.

Outro momento flagrante do emprego da ironia pelo narrador camiliano se dá logo nos dias que sucedem o baile acima mencionado, no episódio em que Guilherme do Amaral conhece Augusta, ou seja, no instante em que a mãe da protagonista morre. Diante desta situação, surge a necessidade da presença da personagem Ana do Moiro, uma tia de consideração de Augusta, para que a moça se sinta menos angustiada diante do fato. Então, Guilherme sai em busca desta personagem para lhe solicitar ajuda:

A passo rápido chegou a Miragaia, e perguntou a uma taverneira, se conhecia a snr<sup>a</sup>. Ana do Moiro.

— É aquela que acolá está dando um prato de peixe àquele senhor de chapéu branco.

Amaral, quando a peixeira lhe perguntava se queria pescada ou solha, respondeu:

— Vossemecê há-de conhecer uma das suas vizinhas, que são mãe e fiha...

— A tia Rosa carpinteira?

— Não sei se é essa; é uma que tem um primo fabricante.

— Primo não, sobrinho; primo vem ele a ser da prima, isto é, da filha da tia Rosa, que se chama Augusta.

— Pois então é isso, vinha eu dizer-lhe que a tia Rosa morreu agora de repente.

— Morreu? Ora essa! Que me diz o senhor? Pobre mulher!

— O que eu queria era que vossemecê fosse fazer companhia à filha em sua casa.

— Ia, ia, assim Deus me salve... Mas não posso deixar cá o meu arranjo!...

— Eu ainda lhe não disse tudo. Entregue vossemecê o seu arranjo a alguém, que eu lhe dou meia moeda.

— Dá?! Olhe lá o que diz!...

— Eu sei o que digo; receba-a já, aqui tem cinco pintos, e venha comigo.

A filantrópica Ana do Moiro, espantada com semelhante caso, entregou à filha a direção do fogareiro em que rugia a sartã, e seguiu Guilherme [até o encontro com Augusta]. (*OF*, p. 232)

A partir deste comentário, podemos vislumbrar a função essencial que o narrador confere ao emprego irônico do adjetivo “filantrópica” (*OF*, p. 232), que ao afirmar “desprendimento, generosidade para com outrem” (HOUAISS, 2001, p. 1340) nega estes significados e deixa implícito o seu olhar analítico sobre esta personagem, que não foi acudir Augusta nem por bondade nem por desprendimento, mas sim porque foi recompensada financeiramente por isso. Um comentário do narrador que, assim como o que vimos nos exemplos anteriores, emerge da narração para a narrativa, articulando os dois níveis textuais e propondo uma releitura daquilo que acabara de ocorrer na trama, para que dúvidas não restem acerca do caráter dissimulado e inescrupuloso das personagens que constam na trama de *Onde está a Felicidade?*.

Dessa maneira, depois de observarmos os exemplos citados, torna-se perceptível o uso da ironia pelo narrador camiliano como forma de desvelar as verdadeiras motivações e constituições de suas personagens, demonstrando, dessa forma, sua visão crítica acerca da sociedade capitalista retratada, um ambiente em que se dissimula o interesse financeiro, mas no qual as trocas monetárias constituem o principal regente das relações humanas, e não o amor ou a paixão, como por muito tempo se supôs. Todavia, uma vez que constatamos o uso da ironia neste texto camiliano, cabe ainda verificar as particularidades do emprego deste expediente em *Onde está a Felicidade?*: trata-se de uma obra na qual a ironia possui somente um referencial intratextual ou ela também coaduna uma intenção satírica, paródica ou romântica? É o que procuraremos determinar a seguir.

Como exposto no preâmbulo teórico, o uso da chamada ironia romântica pressupõe a afirmação de uma “utopia do próprio Romantismo” (FERRAZ, 2002, p. 190). Um romance no qual encontramos este caráter muito bem presentificado é o volume *Viagens na minha Terra*<sup>13</sup>, considerado tanto por Ferraz, como mencionamos anteriormente, quanto por Lelia Parreira Duarte (cf. 2006) um exemplo do uso da ironia romântica. Observemos, muito brevemente, como este expediente comunicativo se aplica nesta obra.

De fato, depois de uma obra estruturalmente irônica, enunciada por uma voz narrativa acentuadamente reflexiva e problematizadora que nos apresenta a história de Carlos e Joaninha, temos um desfecho que engendra um utópico projeto nacional: Carlos não segue os caminhos do verdadeiro amor e “[...] engordou, enriqueceu, [...] é barão... [...] e vai ser deputado qualquer dia”. (VT, p. 222). Situação esta completamente refutada pelo narrador que afirma: “Nos caminhos-de-ferro dos barões é que eu juro não andar” (VT, p. 223). Refutação que, implicitamente, expressa o desejo utópico de uma sociedade depurada deste materialismo e de uma literatura que se preocupe com o destino da nação, “nossa boa terra” (VT, p. 223).

Já em Camilo, pensando no romance *Onde está a Felicidade?*, este caráter utópico da ironia romântica não se aplica satisfatoriamente. Como vimos, a ironia empregada pelo narrador camiliano tem o intuito de veicular uma marcante crítica social, cerne de discussões do romance, mas ela não vem à tona para edificar um Romantismo engajado em um projeto nacional. No desfecho do romance, permeado por caracteres nada preocupados com o

---

<sup>13</sup> Para o volume *Viagens na minha Terra*, empregaremos a sigla VT.

destino de Portugal, temos por conclusão o seguinte diálogo, entabulado entre o protagonista Guilherme do Amaral e um amigo, depois daquele saber que Augusta, sua antiga amante, recuperou-se rapidamente do abandono sofrido devido a descoberta de um tesouro enterrado no assoalho de sua casa:

– Sabes o que é a felicidade em Augusta? é o esquecimento. Sabe onde se encontra o esquecimento? A mitologia diz que é no Letes; eu que não sou pagão, digo que nas mil diversões que oferece o dinheiro. que eu queria era que vossemecê fosse fazer companhia à filha em sua casa.

– Em suma, queres saber *onde está a felicidade?*

– Se quero!!... Está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinqüenta contos de réis [...]. (*OF*, p. 413, grifo do autor)

Em outras palavras, Camilo encerra seu romance constatando que, nesta sociedade movida pelo capital, a “felicidade” (*OF*, p. 413) parece estar muito antes em uma boa condição financeira do que na busca de uma realização amorosa ideal, conclusão esta que é muito antes uma constatação advinda de uma reflexão crítico-social do que de uma intenção edificante para Portugal.

Nesse sentido, podemos pensar que a ironia que se apresenta no romance em tela não possui este caráter utópico essencial à chamada ironia romântica, pois ela tem muito antes um caráter de constatação – acerca da dinâmica do interesse financeiro própria à sociedade portuguesa oitocentista – do que de engajamento literário em um projeto nacional, bem representado em *Viagens na minha Terra*. Com efeito, a ironia presente no texto camiliano parece ter, muito antes, um viés satírico do que necessariamente romântico, pois, a partir de um discurso irônico, o narrador propõe não só uma visão crítica

acerca da sociedade representada intratextualmente, mas também acaba por propor ao leitor a possibilidade deste reavaliar e estabelecer relações críticas com a sociedade real, referencial extratextual, que o circunda.

Em resumo, por meio desta breve análise do uso da ironia pelo enunciatador camiliano em *Onde está a Felicidade?*, pudemos constatar como esta estrutura comunicativa é utilizada em uma obra do escritor de São Miguel de Seide, um recurso que emerge por meio da voz do narrador para o plano da narrativa, com o intuito de revelar uma visão crítica de mundo ao leitor: o capital é a uma das grandes, se não a maior, força motriz da sociedade portuguesa oitocentista. Por fim, vale enfatizar que o estudo da ironia no cânone camiliano pode contribuir em muito, como pudemos perceber, para uma apreciação da obra de Camilo como algo mais complexo, ou seja, um registro literário que ultrapassa a simples veiculação de histórias de amor e que possui toda uma estrutura crítica fundamental, tema camiliano *sine qua non* para que haja uma percepção mais problematizada da produção camiliana.

## 2.2. Desenlaces camilianos: uma estratégia mercadológica.

*Assim é que se escreve o romance, que deve fazer escala pela mão do caixeiro, antes de entrar no lote da mercearia.*

Camilo Castelo Branco  
*Um Homem de Brios*

Neste momento de nosso estudo, procuraremos mostrar o quanto uma das questões fundamentais da obra de Camilo Castelo Branco, enunciada por Aníbal Pinto de Castro (1991), a de aliar o gosto do público a sua intenção analítica, resultou em um interessante romance, *Um Homem de Brios*, para o qual é basilar o jogo com as expectativas de leitura<sup>14</sup> de seus coetâneos, tanto o público leitor quanto o mercado editorial oitocentista.

Para tanto, precisaremos retomar alguns aspectos já brevemente referidos e outros ainda não tratados de *Onde está a felicidade?*, já que, apesar dos dois romances constituírem uma aparente unidade, sendo o segundo uma continuação do primeiro, percebemos que existe uma alteração importante no que concerne ao modo como as narrativas são finalizadas: na primeira temos, como vimos anteriormente, um desenlace indubitavelmente crítico acerca do materialismo que rege a sociedade, a todo o momento desnudada pelo implacável olhar do narrador camiliano. Já no segundo encontramos uma

---

<sup>14</sup> Acerca deste recurso camiliano, temos o seguinte artigo publicado: “Desenlaces camilianos: uma estratégia mercadológica” (cf. OLIVEIRA, 2007).

conclusão, aparentemente, passional. A fim de podermos refletir acerca da modificação que ocorre nos respectivos desfechos e de sua provável motivação, que cremos ser derivada de uma exigência mercadológica, faz-se necessário um breve exame de ambas as obras.

Em *Onde está a Felicidade?*, como já dito, nos é narrada a infausta trajetória do jovem casal Guilherme do Amaral e Augusta, ele um rico proprietário de Beira Alta, sedutor incorrigível e excêntrico – uma “vítima dos romances” (OF, p. 204) românticos que incessantemente lê – e ela uma pobre e órfã costureira de suspensórios do Porto. Acerca desta influência romanesca que incide sobre a personagem Guilherme, afirma o narrador:

O provinciano principiara por onde devia acabar: antes de sair da sua aldeia, falava da sociedade, como se recolhesse, ao lar de seus avós, pedindo aos deuses penates o tesouro da paz, que perdera nas tormentosas borrascas do grande-mundo. Todo ele, portanto, era uma falsificação; todos os seus pensamentos, e palavras (as obras excetuam-se) um artifício. Não sabia do coração mais do que os romances lhe ensinaram: não entrara no âmago disto, a pôr o dedo sobre a úlcera; não e provara em meditações de formidável sofrimento, essas que são a envenenada iguaria, que abunda na mesa do poeta, quando ele desse pequeno número, que se atravessa na torrente dos fatos, apregoando teorias de uma moral absurda e inexequível. (OF, p. 248-249)

Em poucas palavras, Guilherme conhece Augusta, apaixona-se instantaneamente e fica obcecado em seduzi-la. A costureira reluta, por algum tempo, mas acaba aceitando o amado mesmo antes do casamento e muda-se para uma luxuosa casa no Candal. Todavia, o fascínio de Guilherme dura pouco: ao cabo de alguns meses, o tédio volta a tomar conta de sua vida, Augusta não mais o satisfaz, visto ser ela uma mulher real e não



correspondente, portanto, aos seus anseios romanescos<sup>15</sup>, suas “cristalizações” (*OF*, p. 301). Ele a abandona, grávida, e parte em busca de mais uma conquista amorosa, mais uma que ele julga ser capaz de preencher os seus ideais anseios literários. Augusta não se conforma em ter sido preterida e, mais por “soberba” (*OF*, p. 364) do que, exatamente, por amor, segundo a voz enunciativa, deixa o Candal e retorna ao Porto. Vale ressaltar que este regresso se dá mesmo tendo Guilherme insistido para que ela aceitasse uma vida financeira estável no campo, uma vez que o dinheiro, consoante sua opinião, “reabilita, e anistia todos os crimes” (*OF*, p. 366) perante a sociedade, inclusive o de ter se tornado uma concubina.

Por meio deste sintético relato, podemos perceber que, subjacente ao desenrolar da narrativa, existe toda uma crítica ao movimento literário, o Romantismo, que vigorava na época: Guilherme é um exemplo de como a literatura pode deturpar o sentido do real em pessoas influenciáveis, que passam a buscar na vida cotidiana idealizações<sup>16</sup> próprias a ambientes literários. No entanto, vale notar que, concomitantemente a este olhar consciente da literatura de seu tempo e de seu alcance social, Camilo introduz, a todo o momento, por meio da instância enunciativa – o grande responsável por problematizações, revisões e releituras narrativas, como mencionamos –, comentários analíticos acerca da sociedade portuguesa oitocentista que compõem o quadro social desta obra.

---

<sup>15</sup> No terceiro capítulo, levantaremos outra hipótese, complementar a esta, a propósito da motivação do abandono de Augusta.

<sup>16</sup> Tal como veremos detalhadamente no terceiro capítulo, as principais idealizações românticas que Guilherme passa a sua vida buscando são os estereótipos de mulher-anjo e mulher-fatal em, respectivamente, Augusta e a prima de Amaral, Leonor, da qual trataremos no momento oportuno.

Com efeito, as personagens que figuram na trama têm sua constituição desnudada pelo enunciador, uma instância que não se priva de interromper os sucessos da fabulação para dialogar com seu leitor e mostrar, para que dúvidas não restem, que a grande força motriz destes caracteres não é o amor, mas sim o dinheiro aceito “sem repugnância” (*OF*, p. 346) em troca de lealdades que somente persistem enquanto “cruzados novos” (*OF*, p. 346), “vinténs” (*OF*, p. 234), “tostões” (*OF*, p. 239), “contos de réis” (*OF*, p. 184), “moedas” (*OF*, p. 188) ou “peças” (*OF*, p. 196) estão em jogo, assim como já procuramos apontar anteriormente.

Sem recorrer a exemplos episódicos ou personagens secundárias, pensemos na constituição do protagonista. Em suma, Guilherme do Amaral é um excêntrico leitor de romances românticos que passa sua juventude a viver um ciclo vicioso sem perspectiva de término: vive mergulhado no tédio até encontrar uma conquista amorosa, fulminante e fugaz, que finda por impeli-lo novamente ao fastio. No que concerne a este ciclo vivido por Guilherme, o jornalista, seu amigo e confidente, tece as seguintes considerações:

- Já a [Augusta] tens sob a sua paternal proteção?
- Não; vou tratar disso.
- Dás-lhe uma linda casa de campo.
- Justamente.
- Rodeada de florestas drúidicas, onde virão gemer as brisas da tarde; uma fontinha, fazendo um terceto sonoro com a rã e a cigarra; um sofá de cortiça, enramado de hera, e coberto das melenas virentes do chorão... E ela, de ombro nu, colo de cisne, e braço de Diana caçadora, em rosca voluptuosa, à roda desse bem-aventurado pescoço... E, depois, o leito nupcial de contra-bando... cortinados brancos, suspensos nos bicos de dois pombos, transparentes com as pinturas mitológicas dos amores e das graças, uma luz quebrada, um perfume de madressilva colhida por dedos de ágata; um tapete que ensurdece os passos, passos de fada, o fantástico pousar da Ondina, mais ligeira que um sonho de manhã; e por fim... uma

carga de aborrecimento de tanta felicidade... o desejo implacável de outra vida... de outra asneira.

— É um fragmento do teu folhetim de hoje?

— É o folhetim da tua vida, meu caro Amaral! A verdade está, severa e nua, debaixo destes enfeites de estilo. O que tem feito mal a muita gente não é a mentira; é o invólucro de palavras artificiosas com que se doura a algema que as verdades lançam ao pulso do homem. Em verdade, em verdade te digo, como se diz no Oriente, que de hoje a um ano não serás mais feliz, e terás feito uma desgraçada. [...] (*OF*, p. 255-256)

De fato, este ciclo somente não se encerra, pois há algo fundamental que o sustenta, a rica herança legada por seus pais. Capital que financia e alimenta todas as vontades do jovem dissipador: sua figura sempre impecável e desejada pelas mulheres, a ostentação luxuosa de uma amante, Augusta, para a qual se mobiliou uma casa no Candal em pouquíssimo tempo, a possibilidade de sustentar uma ex-amante enquanto se vai em busca de outra etc. Se Guilherme tivesse que trabalhar, por exemplo, para subsistir, talvez a narrativa tomasse rumos bem diferentes.

Dessa forma, podemos constatar que o dinheiro é um componente fundamental desta trama, um tema que sempre emerge (do segundo plano, o de comentários analíticos, para o primeiro, o do enredo) durante o desenrolar da narrativa e dela se torna indissociável, uma vez que determina as ações e os destinos das personagens. E é sob este prisma analítico social que a obra se conclui. Augusta, mesmo estando grávida, não volta para o Candal. Antes por “orgulho” (*OF*, p. 364) do que exatamente por “virtude” (*OF*, p. 364), como já apontamos, ela recusa o dinheiro de Guilherme, volta para sua modesta casa e fica reclusa a fim de esconder sua vergonha, a de estar grávida sendo solteira. Durante o tempo da gestação ela só recebe a visita de duas

personagens, de um amigo que tinha em comum com Guilherme, o jornalista, e de seu eterno apaixonado, seu primo Francisco.

Neste momento da narrativa, mais especificamente durante um diálogo travado entre a antiga costureira e seu primo, temos conjecturado, por meio da voz da personagem Augusta, um possível desfecho de cunho passional para a trama de *Onde está Felicidade?*:

— Que tens, Augusta? — acudiu sobressaltado o fabricante, vendo-a vermelhecer cada vez mais, e agitar-se em ímpetos convulsivos sobre as andilhas.

— Matava-o [Guilherme], sim! — tornou ela, como se não ouvisse a interrupção. — Deixa-me ter o meu filho... Oxalá que seja um homem... Hei-de dar-lhe um punhal e dizer-lhe: aquele homem, que te não chama filho, cobriu de lama tua mãe; tirou-a do regaço da inocência, e lançou-a no inferno de toda a vida; arrancou-lhe uma coroa de flores, e encravou-lhe outra de espinhos. Vinga-me, filho; lava-me com o sangue dele este ferrete da face. Tua mãe arrasta-se desonrada, há dez, vinte, há trinta anos... Mata-o, filho, e depois... e depois...

Augusta caíra de bruços sobre os braços de Francisco. Os últimos sons daqueles lábios, que espirravam sangue, foi uma gargalhada com aquele timbre arrepiador da demência. (*OF*, p. 373-374)

Contudo, como sabemos, não é esta opção de desenlace passional adotada para este romance. O fruto do mal-fadado amor nasce morto e é necessário enterrá-lo. Francisco decide sepultá-lo debaixo do assoalho da sala que tinha sido testemunha dos sofrimentos da protagonista. Neste momento, a vida de Augusta muda completamente: quando o primo coloca seu filho sob a terra, ele bate com a pá “em um corpo duro” (*OF*, p. 382) e começa a “exumar o que quer era” (*OF*, p. 382). Eles desenterram um baú e encontram uma vasta fortuna. Em resumo, Augusta e Francisco, ao enterrar o filho de Guilherme do Amaral, encontram o tesouro enterrado pelo avarento João Antunes da Mota:

- Augusta! exclamou ele. [...]  
 – Que é isto?! – disse ela.  
 – Não sei... desenterrei-o... vou ver... Aqui há uma fechadura...  
 espera. [...]  
 [...] A fechadura estalou. Viram seis gavetas fechadas. Abriu a  
 primeira, eram rolos em papel amarelado pelo tempo.  
 – Dinheiro! – exclamou ele, desembrulhando o primeiro  
 sofregamente.  
 – Oh meu Deus! – disse como assustada Augusta. [...]  
 Faltava abrir duas. Eram brilhantes soltos, adereços completos,  
 anéis, pentes, cruzes, pulseiras, cadeados, fivelas, medalhas,  
 colares... [...]  
 – Meu!... Meu!... não pode ser... – replicou Augusta,  
 arrastando-se até o caixão insensivelmente. [...]  
 – Não é sonho... É Deus quem te dá esta riqueza...  
 – Em paga de meu filho? Não a quero...

.....  
 A terra que cobrira o tesouro de João Antunes da Mota,  
 durante trinta e oito anos, cobre hoje a ossada do filho de  
 Guilherme do Amaral.

Agora, leitora, ponha o livro sobre a sua mesa de estudo, sobre  
 o livro ponha o cotovelo, à palma da mão direita encoste sua  
 face formosa, e adormeça, cinco anos, sobre os  
 acontecimentos que viu desenvolvidos com uma fidelidade  
 digna de melhor emprego. Passados cinco anos, acorde, e leia  
 o capítulo seguinte. (*OF*, p. 382-383)

Entretanto, como fica explícito nas páginas seguintes, mesmo à  
 revelia da “leitora” (*OF*, p. 383) oitocentista que muito provavelmente gostaria  
 mais de encontrar um desenlace aos moldes daquele elucubrado pela antiga  
 amante de Guilherme, Augusta aceita sim desfrutar da fortuna encontrada,  
 esquecendo-se muito rapidamente do seu filho natimorto: eles se casam, para  
 que Augusta reabilite-se perante a sociedade, e se tornam os Barões de  
 Amares, um rico e, portanto, honrado casal da alta sociedade portuguesa.

Ainda, como explicitamos anteriormente, na conclusão do romance,  
 uma última reflexão nos é feita. Quando Guilherme do Amaral descobre o

afortunado destino de Augusta, seu amigo jornalista tenta explicar-lhe qual é a fórmula da felicidade para ela: “[A felicidade de Augusta] Está de baixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinqüenta contos de réis. E... adeus. Vou ao baile.” (OF, p. 413).

Em síntese, temos neste exemplar camiliano uma tese desenvolvida e comprovada em seu desfecho: o capital é o elemento *sine qua non* para a sociedade portuguesa oitocentista, aquele que majoritariamente impulsiona a engrenagem social do Portugal retratado por Camilo, na qual o amor ou a paixão não têm chances de germinar – algo muito distante do que é afirmado pela crítica de viés “biografista-passional” (LOPES, 2007, p. 90). Contudo, mesmo que possamos identificar, com facilidade, o aspecto crítico intrínseco a esta narrativa, sobre este romance é conferido o estereótipo de novela passionnal pela crítica especializada, provavelmente devido ao estigma negativo que Camilo Castelo Branco carrega de escritor comercial de novelas passionais.

Recapitulando brevemente, para Massaud Moisés, *Onde está a Felicidade?* é uma obra que possui “criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, [que] entregam-se ao amor [...]. Está em pleno clima romântico, onde o ato mais absurdo se explica sempre pelas razões do coração” (1967, p. 89). Já para Jacinto do Prado Coelho, nela “[...] Camilo trata dramaticamente um caso de sedução, explora a angústia da seduzida e os remorsos do sedutor” (2001, p. 222). Com efeito, estes comentários denotam o quanto este exemplar do cânone do escritor de São Miguel de Seide foi e continua sendo lido em função do lugar comum passionnal a ele atribuído,

leituras superficiais que sumarizam em demasia a estrutura e o enredo da obra e nas quais o cunho crítico social e literário não é levado em consideração.

Ao atentarmos para o caso deste romance, uma obra que possui um desfecho claramente não idealizado, mas que, ainda assim, é visto por grande parte da crítica camiliana de forma passional, fica-nos um questionamento acerca do que aconteceria com um romance que é finalizado, à primeira vista, de forma idealizada: seria ele, necessariamente, uma obra passional ou estaríamos diante de mais um possível equívoco crítico? É o que procuraremos mostrar com uma breve reflexão a propósito de *Um Homem de Brios*<sup>17</sup>.

Antes mesmo de iniciar a continuação de *Onde está a Felicidade?*, Camilo nos adverte, em um prefácio denominado “Antes de Principiar” (*HB*, p. 421-425), que o romance inaugural não teve boa aceitação junto à crítica e o público da época, pois eles esperavam, segundo Camilo, outro desfecho para a trama, muito parecido, talvez, com aquele enunciado pela protagonista de *Onde está a Felicidade?*:

O certo é que desses poucos compradores do meu romance conheço dois que me fizeram o favor de o ler até o fim, com a louvável intenção de me dizer que o romance não acaba bem, porque, além de... tendo em vista..., sendo certo que..., atendendo a ..., o romance não acaba bem.

Das razões que meus benévolos censores aduziram, colhi: 1º que o romance acaba mal; 2º que estava a pouco em fazê-lo acabar bem; 3º que a baronesa de Amares não devia ficar viva, ou pelo com juízo, visto que eu podia matá-la, ou por grande favor, enlouquecê-la; 4º Guilherme do Amaral não devia fazer o que faz muito boa gente – seduzir, esquecer, comer, beber, dormir, e acordar para seduzir, esquecer, comer, etc.; 5º eu devia dizer que o fim que tiveram a baronesa, o barão, o Amaral, o filho adotivo da costureira, a

---

<sup>17</sup> Para o volume *Um Homem de Brios*, será empregada a sigla *HB*.

prima do Amaral, e o poeta. Os assassinos queriam que tudo isso morresse desde 1849 a 1855, em que eu, a pedido dum arquivista de sucessos contemporâneos, escrevi um romance. Há destes leitores sanguinários, que comprem um romance como quem aluga uma janela para ver pernear um justçado no triângulo.

Para estes o romance, que visar a exatidão dos costumes, é frio, e não pode acabar bem. Romance sem sarrabulho é coisa triste como o dezembro em casa de lavrador que não matou cevado. [...]

Se posso espalhar alguma flor sobre a chaga do vício asqueroso, antes quero que os experimentados me taxem de imperfeito nos traços, e que os inocentes vejam as imperfeições sem conhecê-las. Creio que me entenderam; e se não entenderam; eu não sei explicar-me melhor.

Desejo, outrossim, não criar visões de virtude exagerada, porque dou tanto pela imoralidade de Vautrin, como pela resignação de Angélica, como pela paixão suicida da Dama das Camélias. Na natureza não há disto; e eu penso que a realidade é de si tão fértil, que não precisa pedir de empréstimo à imaginação. [...]

Por conseqüência, verdade de mais verdade. Vivamos neste mundo com os nossos heróis e os nossos leitores, que *quem tem a cabeça cheia de romances não vive neste mundo*.

Disse.

Vai começar o romance. (HB, p. 421-425)

Nesse sentido, Camilo nos mostra que seus coetâneos não buscavam em um romance “sucessos contemporâneos” (HB, p. 422-423), nem “uma exatidão dos costumes” (HB, p. 423), a vida tal qual ela é e que Camilo afirma que gostaria de mostrar<sup>18</sup>, mas sim fabulações de “[...] arrepiar os cabelos, e espremer lágrimas nos olhos rebeldes [...]”(HB, p. 423). Ansiavam, enfim, enredos idealizados e, se possível, trágicos: um suicídio ou demência em Augusta, por exemplo, faria o romance “acabar bem” (HB, p. 422).

Dessa maneira, constatamos que o autor, escritor profissional que era, encontrava-se diante da complexa questão de conciliar, em um único

---

<sup>18</sup> Sobre este tocante, Camilo afirma: “Eu desejo escrever de modo que o meu leitor – se Deus me deparar um com experiência do mundo, e alma capaz de criar, pela reminiscência de ilusões extintas, novas ilusões – possa dizer: ‘a vida é isto’”. (HB, p. 423).



romance, sua vertente de romancista social ligando-a a uma narrativa que deveria se concluir de modo a agradar o mercado editorial da época, ou seja, de forma, ao menos aparentemente, passional. Começa assim o romance em que o jogo com as expectativas de leitura é fulcral.

Imbuídos desse direcionamento fornecido por Camilo, durante a leitura da narrativa, percebemos que nela também a passionalidade está ausente, ainda que, desta vez, o público seja atendido no desfecho da narrativa, a morte e a demência não são obliteradas. Ausência esta a todo momento revelada por meio da voz enunciativa, visto que o narrador não tem sua estrutura modificada na passagem do primeiro para o segundo romance: o crítico sempre atento e mordaz de *Onde está a Felicidade?* persiste em *Um Homem de Brios*.

Durante a continuação da trama, que começa exatamente onde a primeira havia terminado, no baile em que Guilherme vê Augusta baronesa, encontramos um enunciador que não se abstém de comentários críticos acerca da sociedade portuguesa oitocentista, um Portugal cada vez mais esmiuçado em sua constituição mesquinha, dissimulada e argentária, uma nação que teremos a oportunidade de ver mais detidamente em outro momento deste estudo. Por exemplo, durante a descrição de uma personagem que figura nas altas rodas portuenses, o barão de Bouças, cuja origem social é modesta e o enriquecimento repentino e misterioso, afirma o enunciador:

Os adivinhos mais inspirados na cabalística destas riquezas conhecem não sei quantas artes mágicas, por virtude das quais se dão estes pulos do nada para o pináculo da fortuna.

A respeito do barão de Bouças, se interrogássemos os tais, um dir-vos-ia: Escravatura branca e negra;

Outro: Contrabando;

Outro: moeda falsa;

Outro: Moeda falsa, contrabando, escravatura.

Três variantes para explicar carruagens, as librés, os palácios, as quintas, os mármore, os brilhantes, os títulos, os bailes, as generosidades, os arrojos, os desperdícios do barão de Bouças. [...]

Achais que a reprovação pública deveria chagar, com todo o pungir da sua injustiça, a consciência, e, se não a consciência, ao menos a epiderme deste homem? Ora essa!

Nada de biocos! o século tem uma úlcera, cujos herpes não enojam alguém. A podridão só ofende o nariz da opinião pública, se o leproso de alma, depois que se atufou no atoleiro, não pode saltar de lá para uma carruagem, e das portinholas atirar dinheiro às rebatinhas sobre a gentilha de coleirinhos engomados. (HB, p. 475-476).

Para além deste viés analítico social, é igualmente mantido o cunho crítico acerca do movimento literário que vigorava na época: continuamos a observar o Romantismo e sua influência negativa incidindo sobre Guilherme, uma personagem que não consegue se adaptar ao cotidiano da vida mundana, uma vez que sempre busca, na vida real, idealizações romanescas, assim como anteriormente enfatizamos.

Podemos notar ainda comentários extremamente relevantes tecidos pelo narrador camiliano em digressões filosofantes, considerações estas que ressaltam e reiteram o caráter cerceador, já mencionado na advertência preliminar por Camilo, do mercado editorial e do público leitor de seu tempo, instâncias que ditam o modo como os assuntos devem ser abordados literariamente. Em suma, buscava-se uma realidade utópica, na qual não haveria nada nem ninguém muito feio, mesquinho ou sério demais. Acompanhemos alguns trechos desta digressão filosofante, instante em que o

narrador precisamente filosofa, reflete acerca do pensamento e do gosto literário dominantes em sua época:

Previno o leitor de que este capítulo e o que vem são a revista do baile do barão de Bouças. Vão metidos à força na contextura do romance, e o leitor, desde já previno, se o enfadarmos episódios, não leia. O capítulo XI há-de dizer bonitas coisas, e é lá que eu espero triunfar da sua atenção rebelde. [...]

Considerai, pois, amantíssimos irmãos em folhetins, que a máxima prova de juízo que podeis dar neste vale de lágrimas e de risos, é conformar-vos com o mundo patarata em que viveis. Ides a um baile? Sentis a musa das bagatelas insuflar-vos a inspiração parvoinha? Podeis apertar com a tenaz das conveniências o espírito zombeteiro?

Escrevei um folhetim; expurgai-o de siso, quanto ser possa; embrincai-o de amenidades tolas; vesti-me a dona de casa com as melhores louçainas que tiverdes no vosso armazém de sandices; embonecai-lhe bem aquele corpo, ajeitando-o com arte à provocação dos apetites; corrigi a natureza sovina que lhe fez de greda o colo que fazeis de marfim; cobri de pérolas aquele braço que a natureza fez ossudo e espadelado; alindai com o esmero o corpo da mulher, visto que lhe dispensamos a alma, e ela mesma dispensa que lha mencioneis. [...]

O *mundo patarata*! Que magnífica idéia! Quando poderei eu, refugiado sob um teto de colmo, com um prato de batatas para cada dia, e meu cão enroscado aos pés, escrever O MUNDO PATARATA! (HB, p. 480-481, grifo do autor).

Nesse sentido, o narrador camiliano veicula a condição restrita de um escritor profissional, alguém que está sob o jugo do gosto do público de sua época, não podendo discorrer abertamente suas opiniões críticas acerca de assuntos não muito bem quistos, como a capitalista sociedade contemporânea. Todavia, como, no entanto, sabemos, o narrador camiliano nem assim se priva de tecer os comentários que lhe bem aprazem, porém sempre de forma velada, ironicamente, em digressões que podem passar despercebidas por leitores de “atenção rebelde” (HB, p. 480). Até o momento, nenhuma mudança com relação ao romance precedente, o viés crítico social e literário se manteve,

mas, ainda assim, um desfecho dito passional deve surgir, segundo a exigência pública e editorial. Vejamos, então, qual a estratégia adotada por Camilo Castelo Branco.

Em *Um Homem de Brios*, a saga de Augusta e Guilherme do Amaral prossegue. De início, o narrador já introduz qual será a perspectiva a partir da qual se abordará o reencontro dos protagonistas: ao ver que a antiga costureira se tornou baronesa sem necessitar de sua benevolência e que continua bela e ativa, Amaral se dá conta de que foi preterido por Augusta, de que ela, devido a sua nova condição de mulher rica e casada, provavelmente nem se lembra mais de sua existência. Guilherme sente-se ferido em seu amor-próprio e, deste momento em diante, fará tudo o que estiver em seu alcance para reconquistá-la: um homem de brios está em cena.

Entretanto, a fim de comprovar a tese de que o protagonista é *Um Homem de Brios* e não um homem apaixonado, questão proposta já no título da obra, longas digressões filosofantes do narrador e debates entre personagens são travados. Nesses termos, muito se fala de amor neste romance, porém, não com o intuito de afirmá-lo, mas sim de demonstrar sua impossibilidade em Guilherme, que constantemente se assume incapaz de amar: “[...] são os brios que se bebem no leite, e ficam ilesos no coração, perdidos todos os outros sentimentos grandes.” (HB, p. 524).

A esse respeito, seu confidente, o jornalista, assegura não acreditar que Guilherme esteja amando Augusta: “[...] o teu sentimento cheira-me capricho de poesia sobre-posse...” (HB, p. 515). E o narrador, constantemente, enfatiza qual é a principal motivação do fidalgo de Beira Alta: em um

comentário a propósito da determinação de Augusta em não ceder, temos: “— Veremos... — murmurou Guilherme do Amaral, ferido em seu orgulho.” (*HB*, p. 515). Desse modo, encontramos um constante jogo com as expectativas de leitura do público oitocentista, pois ainda que se fale de amor neste romance, esta temática não surge da forma como se buscava: ao invés de um amor idealizado, Camilo nos mostra o império de paixões nada elevadas, o orgulho de Guilherme Ihe é um sentimento indissociável.

De forma similar, o amor de Augusta também é problematizado. Neste caso, não há uma absoluta negação do sentimento amoroso, mas este é relativizado na medida em que Augusta possui um sentimento de difícil definição: não se sabe ao certo se ela ama seu ex-amante, se seria um sentimento religioso de perdão por quem Ihe fez tanto mal, se consistiria em um afeto decorrente da gratidão por quem Ihe proporcionou enriquecimento cultural, ou se, ainda, Augusta teria, subliminarmente à sua afeição, a intenção de se vingar de Guilherme: “vontade de humilhar com uma generosidade soberba o homem, cujas esmolas repelira.” (*HB*, p. 442). Augusta permanece a mesma personagem orgulhosa que deixou o Candal em *Onde está a Felicidade?* e, para aqueles que criam ter o narrador camiliano concebido uma personagem feminina frágil e amorosa, mais uma decepção.

A propósito deste caráter nada idealizado de Augusta, que, mesmo casada, volta a pensar no antigo amante, assegura o enunciador, em um claro e irônico jogo com as expectativas de leitura de seu público:

Passas tu por tolo, meu caro barão [Francisco]. Os teus colegas dizem-te *raça*, e cuidam que tu ministras mais uma

correia para as disciplinas da chacota!... Tua mulher é um anjo: se ela não te salva dos riscos com que os patucos preparem uma ovação a tua derrota, indigna era ela de ti, e da crônica em que eu com tanto esmero quis fazê-la invejável na desgraça.

Mas era mulher, e disto quero eu que todos se convençam. (HB, p. 540)

Sob este prisma, percebemos que o amor constitui um dos grandes temas deste romance, ao lado da análise social e da crítica ao mercado editorial e ao gosto do público da época. Contudo, ele vem à cena para ser examinado em toda sua complexidade, um sentimento que ou é irrealizável na vida cotidiana ou se mostra enquanto algo ambíguo, relativo e angustiante, “um deus ou demônio de tantas faces” (HB, p. 442) comumente utilizado como máscara de sentimentos pouco elevados, como a vingança e o orgulho.

Problematizado deste modo o sentimento amoroso durante o desenrolar do enredo, que podemos sintetizar como a busca de Guilherme em novamente seduzir Augusta e a recusa desta em se tornar adúltera, o narrador afirma:

O defeito capital deste romance são as nesgas explicativas e filosóficas que eu, cerzidor de mau gosto, entalho aqui e acolá como quem não tem imaginativas de peripécias inopinadas, farfalhudas e estupendíssimas.

Estão enganados a este respeito. Eu sou capaz de os deixar com o fôlego em meio no fim deste capítulo! Tenho aqui ao pé de mim seiscentos volumes de letras e reticências, seara feracíssima onde eu colhi muita papoula, e o leitor de olfato subtil aspirou os sorvos de entusiasmo que lhe embriagaram a fantasia. Sou muito versado nestes expositores, e sei de quatro lances de mão cheia que arrepiam os cabelos da gente. Reservo-os – e aí vai o segredo – reservo-os para o final, onde espero que haja sangue, muito sangue, muita mulher perdida, muito suicídio [...], das quais coisas [...] depende minha reputação, e direi mais – minha imortalidade. (HB, p. 565).

Com efeito, faltando pouco para o final do romance, o enunciador afirma, de modo irônico, que já é tempo de começar a dar forma a um desenlace passional, item do qual Camilo simula, no prefácio, ter sido cobrado pelo público da época. A partir de então, os sucessos se precipitam: Guilherme é baleado e Francisco o encontra e acolhe em sua casa. Augusta, que havia resistido às investidas do sedutor, praticamente não consegue mais impedir seus impulsos. No entanto, Amaral já não pode aceitar o amor de Augusta, pois isto seria trair quem lhe salvou a vida. Privados, definitivamente, de ficarem juntos, visto que o orgulho de Guilherme é imensamente mais forte que qualquer outro sentimento, este se recolhe em sua propriedade de Beira Alta até a demência e Augusta, quando fica sabendo que Amaral enlouqueceu, finalmente alcança a tão sonhada morte por tuberculose. “[...] [S]angue, muito sangue [...]”(*HB*, p. 565).

Desse modo, percebemos que Camilo conclui seu romance de forma apenas, aparentemente, passional, pois o componente trágico do desfecho somente se presentificou porque segundo a advertência preliminar e as digressões filosofantes ele não poderia deixar de existir e, uma vez imprescindível, ele foi advindo do orgulho de Guilherme do Amaral e não de seu amor. Um desenlace que joga com as expectativas de leitura do público de então, visto que muito antes de afirmar a passionalidade, como era desejado, mostra que o amor é incompatível com a sociedade portuguesa oitocentista, ambiente regido por um materialismo que torna propício o orgulho e a vaidade e não dá margens ao surgimento de afeições espontâneas.

Seguindo este propósito, para que o caráter crítico da narrativa não passe, definitivamente, despercebido, o autor apresenta um último comentário:

O literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranjou o valor de um preto velho. Doutra muita gente, que por aí figura nessas páginas, não especializaremos senão D. Margarida Carvalhosa, que está engordando brutalmente; e – o que mais é – as sandices, que diz, avolumam-se em maravilhosa harmonia com o corpo. Fim. (HB, p. 603).

Nesse sentido, Camilo oferece ao leitor uma derradeira chave de interpretação para sua obra: os caracteres que figuram nessa narrativa são tão somente homens, nada heróicos ou idealizados, que trabalham para viver, como o jornalista, ou, como já dito acerca de Guilherme na nota preliminar, que vivem de renda, comem, bebem, dormem, seduzem e para os quais o amor, se é que alguma importância tem, não passa de distração e forma de mascarar um desejo físico.

Contudo, como mostramos nas primeiras considerações deste estudo, segundo grande parte da crítica, este romance não passa de uma novela passional, mais um exemplar da ficção camiliana facilmente sintetizado. Uma obra camiliana simplificada ao extremo e entendida somente em função do enredo, o plano superficial da narrativa, equivocadamente resumido e interpretado, justamente por considerar um “resto” (COELHO, 2001, p. 240) aquilo que é fundamental à análise de um texto camiliano, as “divagações” (COELHO, 2001, p. 240) do narrador camiliano.

Em síntese, podemos constatar que em *Um Homem de Brios*, o intuito crítico social de *Onde está a Felicidade?* não se arrefeceu, mas, ao



contrário, foi intensificado na medida em que, além de demonstrar o caráter mesquinho e materialista da sociedade, procurou-se, por meio de um intenso jogo com as expectativas de leitura do público de então, comprovar a hipótese da inviabilidade do amor, sentimento humano extremamente ambíguo e complexo, neste enquadramento. Romances que demonstram de forma clara a perspectiva de romancista social do escritor de São Miguel de Seide, ainda que este tenha que, por vezes, valer-se de estratégias mercadológicas para atender aos anseios oitocentistas: uma dinâmica estabelecida pelo analítico narrador camiliano de aparentes concessões e muitas restrições no que tange aos anseios literários próprios do século XIX.

De fato, esta estratégia mercadológica, a adoção de um desenlace, em aparência, idealizado, não ocorre somente em *Um Homem de Brios*, mas sim constitui uma prática detectável em outros volumes da ficção camiliana, sendo assim uma forma de evidenciar a presença de exigências do público leitor e do mercado editorial oitocentistas muito explorada por Camilo e seus narradores, que, como de costume, não se privam de mostrar a dinâmica do interesse financeiro atávica a grande maioria das personagens camilianas. Vejamos um breve exemplo do emprego deste estratagema tipicamente camiliano em outro romance do autor.

Em *O Senhor do Paço de Ninães*<sup>19</sup>, romance de cunho histórico<sup>20</sup> publicado em 1867, por exemplo, o narrador lança um comentário que

---

<sup>19</sup> Para o volume *O Senhor do Paço de Ninães*, empregaremos a sigla *SP*.

<sup>20</sup> No que concerne à classificação de romance histórico na produção camiliana, podemos dizer que este segmento é vislumbrado pela crítica de modo disfórico e indissociavelmente relacionado ao componente passional. Para Jacinto do Prado Coelho, em seu *Introdução ao*

desconstrói a conclusão idealizada<sup>21</sup> – o reencontro e morte, depois de quarenta e cinco anos de afastamento, dos protagonistas Ruy Gomes de

---

*Estudo da Novela Camiliana*, os “romances históricos” (COELHO, 2001, p. 291) camilianos “não passam geralmente de novelas passionais cuja ação decorre em época recuada, em que intervêm algumas figuras históricas e se narram sucessos verídicos com maior ou menor exatidão e dose variável de fantasia.” (COELHO, 2001, p. 291). Ou ainda, este seria o tipo de narrativa na qual o autor “entrelaça a verdade histórica com a fantasia, adaptando os fatos averiguados e as personagens que realmente existiram tanto às conveniências duma narrativa passional como às coordenadas ético-metafísicas duma determinada visão de mundo.” (COELHO, 2001, p. 289). Com efeito, é este, precisamente, o foco de Prado Coelho: afirmar que os romances históricos camilianos “não passam” (COELHO, 2001, p. 291) de uma novela passional com índices históricos, nem sempre precisos, pois, como o crítico enfatiza, Camilo “nem sempre [...] [era] bem documentado [...] sobre a época em que se situa a intriga que explora [e ele] mostra-se relativamente incapaz de inserir as vivências e comportamentos individuais na atmosfera social e nos grandes fenômenos coletivos” (COELHO, 2001, p. 290). Para concluir a caracterização da narrativa histórica, Coelho se apropria do discurso de Pinheiro Chagas: “o nosso autor nunca realiza verdadeiros romances históricos” (COELHO, 2001, p. 290). Severa opinião que não se restringe a este crítico e que é facilmente localizada no discurso de outros estudiosos, como Massaud Moisés, em seu *A Literatura Portuguesa*, que assevera serem as ditas obras históricas camilianas meros “pretextos para dar largas à fantasia e à sua tendência para a novela passional” (MOISÉS, s/d, p. 170), visto que a “poderosa imaginação de Camilo proibia-o de subordinar-se ao documento.” (MOISÉS, s/d, p. 170). Entretanto, em um artigo denominado “Camilo Castelo Branco e a Metaficção Historiográfica” (2007), desenvolvemos um estudo analítico no qual, a partir das considerações teóricas acerca do tema da metaficção historiográfica tecidas pelas estudiosas Helena Kaufman (1991) e Linda Hutcheon (1991), busca-se mostrar o quanto o romance *O Senhor Do Paço de Ninães* é muito antes passível de ser considerado uma metaficção historiográfica do que um romance histórico, aos moldes determinados por Georges Lukács (1965) – narrativas que intencionam promover um reviver da História, nas quais há uma adequação das personagens à psicologia e aos costumes do momento histórico no qual estão inseridas. Isto porque, neste romance, o narrador instaura a escrita como tema central, a questão do romance histórico enquanto linguagem que pensa a própria linguagem e da História que reflete acerca do próprio fazer histórico, uma metaficção historiográfica, enfim.

<sup>21</sup> A fim de melhor compreendermos a trama que figura no romance *O Senhor do Paço de Ninães*, faremos uma breve síntese dos principais eventos narrativos. Em resumo, trata-se de uma narrativa histórica, decorrida entre 1576 e 1623 – quarenta e sete anos –, que mostra a trajetória de Ruy Gomes de Azevedo, o Senhor do Paço de Ninães, Minho, que após ter se desiludido amorosamente com sua prima Leonor Correia, que se casa com o libertino e dissipador João Esteves, sobrinho de um chanceler cuja influência era fundamental em uma querela judicial da qual dependia todos os bens do pai de Leonor, Gonçalo Correia, abandona sua mãe, D. Thereza de Figuerôa, já há muito tempo viúva, e vai para a batalha de Alcácer Quibir (al-Kasr al-Kebir) fazer parte do exército de D. Sebastião. Quando a derrota é anunciada em Portugal, D. Thereza recebe a notícia de que seu filho morreu no fronte e falece logo em seguida em decorrência do choque da notícia. Ruy fica sabendo que sua mãe está morta e, depois de uma breve passagem por Lisboa, que não é sabida nem por Leonor nem por Vasco, fiel escravo dos Gomes de Azevedo, devido ao caos no qual Portugal estava inserido com a iminente ocupação espanhola, passa a vida a errar pelas colônias portuguesas e sobrevive graças ao ofício de mercador de especiarias, um período no qual presencia todas as mazelas que o regime colonialista causou para os povos nativos. Quarenta anos e cinco anos depois, já com sessenta e cinco anos, Ruy decide retornar a Portugal, momento em que reencontra, ainda na Ásia, Vasco, amigo fiel que nunca deixou de esperar por seu retorno. Em Portugal, Ruy reencontra Leonor, cuja imagem é decrépita: está desmazela, entrevada, semilouca e

Azevedo, o senhor do Paço de Ninães, e Leonor Correia, aquele por tristeza e esta por demência e arrependimento por tê-lo abandonado na juventude para se casar com o rico João Esteves— que o segue:

Vamos ao Minho ouvir a conta que nos dá da sua vida de dezoito anos Leonor Correia de Lacerda. Não é coisa bem vulgar e ordinária que ela tenha sido feliz com um esposo estranho à convulsões dos bandos, nem amigo nem inimigo dos Filipes, rico e sossegado possuidor de bens, de sua mulher e filhos, se os tinha? É. Está a vida, como ela é apesar dos romancistas, abundantíssima de casos análogos e contrastes que insinuam nos ânimos irreflexivos a suspeita de que a Providência, umas vezes por outra, dorme. Entretanto saibamos. (*SP*, p. 283)

Isto porque, este comentário finda por problematizar toda a escrita do romance, visto que revela ao leitor que tudo o que está escrito é tão somente escrita, ficção submetida à pena de um romancista e, conseqüentemente, a uma casa editorial e a um público leitor, no caso, o mercado e o público oitocentista “sempre interessados numa ficção que lhes proporcionasse uma visão da vida mais atraente do que a própria vida, capaz de lhes criar uma evasão fácil em mundos ideais” (CASTRO, 1991, p. 53).

Revelação que elucida ao leitor que tudo não passa de uma narrativa, que não é vida real, que ali não se aspira a objetividade, principalmente o que dá seqüência a este comentário, o desfecho passional de Leonor e Ruy. Nesse sentido, o narrador evidencia a seu interlocutor, para que

---

corroída de remorsos por ter abandonado Ruy na juventude. Leonor morre pouco instantes depois de reconhecer Ruy e este finda por expirar após alguns meses em um mosteiro.

dúvidas não restem, que este final passional não é mais do que uma elucubração romanesca e que não é, portanto, semelhante à realidade, na qual, muito possivelmente, Leonor teria vivido feliz ao lado de seu rico marido e prováveis filhos, mesmo tendo abandonado seu primo e pretendente Ruy por motivações financeiras:

Leonor consolava-se mediocrementemente [quando cismava na pobreza que viveria se casasse com Ruy]. O perdimento da sua primazia entre as mais ricas herdeiras do Minho incomodava-lhe o *eu* cogitativo, que raros se bandeia nas chimeras do *eu* amorativo. (SP, p. 191, grifo do autor)

Em suma, notamos que esta estratégia aplicada por Camilo – o emprego de desfechos, aparentemente, idealizados, frutos de uma exigência mercadológica e não de uma estrutura romanesca de viés passional – acaba por, muito antes de imprimir um caráter passional a suas obras, problematizar a questão do gosto literário oitocentista. Em síntese, por meio destas considerações, podemos começar a pensar em um “novo rosto” (FRANCHETTI, 2003, p. XXXV) possível para Camilo, o de um escritor versátil o suficiente para, sem abrir mão de seu propósito crítico, imprimir uma passionalidade aparente capaz de ludibriar até mesmo aqueles que sem cessar buscavam e outros que continuam procurando em Camilo um escritor de histórias de amor, sem conseguirem se dar conta de que este por detrás das flores sempre esconde “a carne com vareja” (AP<sup>22</sup>, p. 382)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Para o romance *Amor de Perdição*, adotaremos a sigla AP.

### III. A complexidade do sentimento humano: amor ou desejo mimético?

*Um amor natural e espontâneo, gerado na simplicidade do coração, alimentando-se de si, sem ostentar-se às emulações dos outros, sem abastardar-se no jogo de pequenas misérias, que são a iguaria apetitosa da mulher saciada, esse amor ainda Guilherme o não sentira, e muitas vezes perguntara ao espírito em liberdade se ele existia fora da inocência, ou somente nos arroubamentos das almas propensas ao fantástico.*

Camilo Castelo Branco  
*Onde está a Felicidade?*

— *É uma cara, minha senhora. Pode ser que ali esteja um grande coração...*

— *Bem sei... um grande coração... Bem se lhe dá ele do coração... O dinheiro... o dinheiro...*

Camilo Castelo Branco  
*Um Homem de Brios*

Ao lançarmos uma olhar reflexivo sobre o estudo precedente, nota-se que o sentimento humano constitui-se enquanto algo muito complexo no mundo oitocentista desenhado por Camilo em algumas de suas obras), visto este ser um ambiente que não dá margens a afeições amorosas sinceras e espontâneas, pois privilegia as relações interpessoais baseadas na dinâmica do interesse financeiro.

---

<sup>23</sup> Esta oposição entre as flores e a carne com vareja foi abordada pelo estudioso Paulo Fernando da Motta de Oliveira em seu texto “Considerações acerca do apagamento de uma Ana pouco plácida” (cf. 2001).

Entretanto, uma vez verificada a presença, em *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, de um espaço social capitalista pouco propício ao surgimento de sentimentos genuínos e profundos, cabe-nos aqui evidenciar a existência de um outro movimento que, juntamente com o do interesse pecuniário, possui papel de destaque no que concerne às relações entre as personagens das duas narrativas em tela: a dinâmica do desejo.

Desse modo, a fim de aprofundarmos nosso estudo das obras, analisaremos a psicologia do sentimento das principais personagens que figuram nas obras aqui analisadas a partir da perspectiva de René Girard. Em um importante estudo, Girard afirma que a dinâmica humana de interesse por outrem seria correspondente a um desejo mimético, fomentado por um terceiro elemento, seja ele externo ou interno à narrativa, algo distante do caráter espontâneo e autêntico atribuído, em geral, ao amor. E é justamente neste tocante que podemos interpretar o título do estudo de Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961): a escola romântica, ao afirmar o amor espontâneo e abnegado, finda por veicular algo que, em verdade, praticamente inexistente, pois, como propõe o teórico, o que é presentificado, majoritariamente, no âmbito romanesco, é um desejo triangular, provocado e nutrido por elementos mediadores.

De fato, a pertinência da leitura de exemplares camilianos em função do conceito de desejo mimético já foi notada, com muita propriedade, pelo crítico Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, em seu artigo “Desejo e rivalidade n’*O Santo da Montanha*” (2005). Em seu estudo, Sousa observa alguns dos mais frequentes mediadores do desejo presentes na ficção do escritor de São

Miguel de Seide, tais como o ciúme, a rivalidade e a indiferença. Nesse sentido, afirma o estudioso:

*O Santo da Montanha*, narrativa publicada em 1866, é um texto passível de ser lido em termos de desejo mimético: nele está patente a idéia girardiana de que o desejo sentimental precisa da presença dinâmica de um rival, sem o qual esmoreceria (*le désir selon l'autre*). (2005, p. 101, grifo do autor)

Sob este prisma, para entendermos como se processa a psicologia do desejo nos protagonistas de *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, faz-se necessária uma breve conceituação teórica.

Segundo René Girard, no estudo citado,

L'homme est incapable de désirer par lui seul: il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. [...] Nous nous croyons libres [...] autonomes dans nos choix, que se soit celui d'une cravate ou celui d'une femme. Illusion romantique! En réalité nous ne choisissons que des objets déjà désirés par un autre [...].<sup>24</sup> (1961, p. 07).

Dessa forma, temos que a dinâmica humana do desejo estabelece-se de forma triangular, ou seja, um sujeito somente define seu objeto de desejo a partir da sugestão de um terceiro elemento, a idéia girardiana da existência incontornável de um mediador: “[...] il y a un médiateur qui suggère le désire

---

<sup>24</sup> Segue a tradução do excerto: “O homem é incapaz de desejar por si próprio: é necessário que o objeto de seu desejo lhe seja designado por um terceiro. [...] Nós nos cremos livres [...] autônomos em nossas escolhas, seja aquela de uma gravata ou aquela de uma mulher. Ilusão romântica! Em verdade, nos somente escolhemos os objetos já desejados por um outro [...]” (tradução de própria lavra).

entre le sujet et l'objet"<sup>25</sup> (1961, p. 16). O conceito de mediação inerente ao desejo triangular pode ser transposto literariamente de dois modos, interno ou externo à ação romanesca. A presença de um rival ou empecilhos pessoais ou sociais à concretização do desejo são exemplos de mediação homodiegética. Já o desejo fomentado por modelos estéticos adquiridos fora da contingência narrativa é o clássico modelo de intervenção heterodiegética, como a célebre personagem de Flaubert, Emma Bovary, que somente anseia por aquilo que as heroínas românticas igualmente almejam:

On retrouve le désir selon l'*Autre* et la fonction "séminal" de la littérature dans le roman de Flaubert. Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les oeuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détrit en elle toute spontanéité. (1961, p. 18, grifo do autor)<sup>26</sup>.

Assim posto, de acordo com a perspectiva de Girard, o desejo humano é sempre triangular, ativado por um modelo a ser imitado, nada espontâneo, um desejo mimético, portanto. Examinemos, pois, o *corpus* deste estudo a partir desta perspectiva girardiana.

Em *Onde está a Felicidade?*, o período que compreende o momento em que Guilherme do Amaral e Augusta se conhecem até aquele em que os protagonistas tornam-se amantes é de extrema relevância para a presente

---

<sup>25</sup> Segue a tradução do excerto: "[...] existe um mediador que sugere o desejo entre o sujeito e o objeto" (tradução de própria lavra).

<sup>26</sup> Segue a tradução do excerto: "Encontramos o desejo segundo o *Outro* e a função 'semeável' da literatura no romance de Flaubert. Emma Bovary deseja por meio das heroínas românticas das quais ela tem a imaginação repleta. As obras mediócras que ela devorou durante sua adolescência deterioraram toda sua espontaneidade." (tradução de própria lavra).



análise. Nas primeiras páginas do romance, Guilherme, depois de freqüentar bailes da alta sociedade portuguesa, que só fizeram aumentar seu tédio diante da existência, vaga sem destino pelas ruas do Porto até chegar à rua dos Armênios. Nesse momento, Guilherme ouve uma voz feminil a chorar: a mãe de Augusta acabara de morrer. O protagonista aproxima-se do humilde casebre e se depara com uma cena verdadeiramente trágica, provavelmente muito semelhante àquelas que leu em seus romances: uma pobre moça desespera-se diante do corpo inanimado de sua mãe. Guilherme gentilmente oferece ajuda e, depois, sai da casa

[...] vivamente impressionado. Era um quadro novo, uma excitação a sentimentos que vibravam pela primeira vez. Os olhos da alma iam-lhe todos preocupados no lance angustiante dum filho, abraçada ao cadáver da mãe, seu arrimo partido num instante, olhando em redor, para contemplar-se ouvida pelo silêncio do desamparo. Se, todavia, pudesse abstrair os olhos do espírito daquela cena, e fixar os do rosto da filha dessa mulher, teria visto uma linda rapariga. (*OF*, p. 232)

Nesse sentido, percebemos que o fator inaugural que faz com que Guilherme se aproxime de Augusta é o componente trágico da cena por ela protagonizada e é este mesmo elemento que o leva a criar um vínculo com a personagem. É o trágico, aquilo que se assemelha ao romanesco, o propulsor de seu interesse, a beleza de Augusta, de início, nem ao menos é notada: a mediação externa, literária, começa a instaurar-se.

Em seguida, fascinado pelo quadro presenciado, Guilherme passa a freqüentar a casa da costureira e vemos seu desejo pela moça surgir na medida em que o rico rapaz nela vislumbra um ser angelical, somente antes visto em seus livros: a jovem órfã é meiga, cora facilmente, não demonstra

ganância por dinheiro e nunca teve nenhum relacionamento. Guilherme, encantado, julga “[...] descobrir naquela mulher uma coisa especial, um instinto não vulgar [...]” (OF, p. 238).

Em suma, o protagonista se interessa por Augusta, pois ela parece corresponder ao modelo estético de mulher-anjo – mulher etérea, com qualidades divinas, como a beleza e a amabilidade, e sem máculas –: o desejo de Guilherme é mediado, externamente à ação romanesca, por modelos literários, um desejo mimético, que não corresponde a um amor cuja origem lhe seja interna.

Outros mediadores podem ainda ser notados, desta vez internos à diegese, dois empecilhos à relação amorosa que possuem “le rôle d’un obstacle”<sup>27</sup> (GIRARD, 1991, p. 21) e que só fazem nutrir o desejo de Guilherme: a presença de um rival, o primo tecelão de Augusta, Francisco, sempre por perto e lhe propondo casamento, e a própria Augusta, que nunca cedera a nenhuma investida e tampouco se mostra disposta, em nome de sua honra, a fazê-lo. Acerca do caráter imaculado de Augusta que tanto atrai Guilherme, afirma o narrador:

[...] Augusta fixara em Amaral os seus negros olhos, úmidos de lágrimas de reconhecimento, e ao mesmo tempo cativos daquele pasmo de fascinação, que a mulher inocente não sabe esconder com o leque, ou neutralizar com o sorriso desdenhoso.

Amaral não precisava ser tão penetrante como era para espionar a secreta inquietação da prima do artista. Uma mulher deve ter sido enganada dez vezes para saber enganar um homem de medíocre esperteza; e Augusta não sofrera nunca uma só das decepções, que habilitam a impostura, envenenando a ingenuidade. (OF, p. 240)

---

<sup>27</sup> Segue a tradução do excerto: “o papel de um obstáculo” (tradução de própria lavra).

Nesse momento de expressa rivalidade, fomentada por Francisco e pela própria protagonista, avessa às propostas tanto do primo quanto do provinciano, Guilherme tem seu desejo insuflado pela vaidade, qualidade esta que paulatinamente torna-se sua característica mais determinante, como já apontamos anteriormente: “Amaral cedia, neste momento, ao orgulho, e perguntava-se se não era aquela a sua primeira conquista gloriosa” (*OF*, p. 240).

Com efeito, a vaidade é um dos sentimentos que mais propiciam o surgimento do desejo mimético:

Le vaniteux ne peut pas tirer ses désirs de son propre fonds; il les emprunte à autrui. [...] Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige [...].<sup>28</sup> (GIRARD, 1961, p. 19-20).

Assim sendo, podemos inferir que Guilherme sofre dupla mediação, externa e interna. Respectivamente, enquanto “vítima dos romances” (*OF*, p. 46) mimetiza os moldes literários românticos e deseja a costureira, uma provável mulher-anjo, e, por sua vaidade atávica, deseja aquilo que já é almejado por Francisco e que ninguém nunca conseguiu conquistar. Disposto desta forma duplamente mimética o desejo de Guilherme, pensemos, a partir deste momento, como se constitui o de Augusta.

---

<sup>28</sup> Segue a tradução do excerto: “O vaidoso não pode extrair seus desejos de seu próprio ser; ele os empresta de outro. [...] / Para que um vaidoso deseje um objeto, basta lhe convencer que este objeto já é desejado por um terceiro ao qual se atribui certo prestígio.” (tradução de própria lavra).

Sabemos que a jovem dá mostras de não estar disposta a casar-se com Francisco nem de corresponder ao assédio de Guilherme. Entretanto, temos ciência que ela finda por se tornar amante deste último, negando todos os conceitos de honra que diz ter. Resta-nos tentar entender o motivo que a levou a preterir uma situação estável e legítima com o primo e aderir a um relacionamento extra-oficial com o de Beira Alta.

Durante as visitas de Amaral, por vezes, o tecelão aparece para ver a prima. Em uma clara contraposição de personagens, não explícita, mas inegavelmente sugerida, estão postos Guilherme e Francisco. Em uma cena muito elucidativa, encontramos Augusta contando a Amaral que mandara rezar missas em memória de sua mãe com o dinheiro dado por ele. Nesse instante, torna Francisco: “– É boa maneira de gastar dinheiro...– disse o fabricante ironicamente.” (*OF*, p. 238) Guilherme e Augusta reagem negativamente. Ele afirma:

– Eu acho bem empregado o dinheiro que nos serve de suavizar a saudade, desempenhando a obrigação em que os vivos ficam com as pessoas, que nos morreram. Fez a menina muito bem.

Augusta baixou a cabeça um certo ar de inteligência. Francisco abriu a boca ao arazoado de Guilherme, sinal significativo de que o não entendera. (*OF*, p. 238-239).

Assim posto, percebemos a clara distinção entre as personagens e a evidente reprovação de Augusta para com a atitude pouco polida de Francisco e a óbvia aceitação desta diante da crítica tecida por Guilherme. Em síntese, Augusta, por quatro anos, recusa a corte de seu primo, um trabalhador humilde, um tanto obtuso e grosseiro no trato com as pessoas. Este

comportamento rude sempre é repudiado pela costureira que, mesmo sendo igualmente uma mulher do povo, demonstra destreza e elegância socialmente.

Por exemplo, diante de uma atitude disparatada do tecelão, Augusta não se contém:

– Se tu te calasses, fazias bem melhor...– disse Augusta muito envergonhada, e com um gesto natural de aborrecimento, que agradou muito a Guilherme [...].” (OF, p. 239-240).

Logo em seguida, afirma o narrador:

[...] O fabricante, se dissesse bocadinhos de ouro, seria sempre, ao pé de Guilherme, um grosseirão. Compará-lo [...], ouvi-lo, depois do hóspede, era para Augusta uma quase vergonha de ter tal parente. (OF, p. 242)

E é por estes tempos que vemos a costureira começar a ceder ao rico mancebo.

Sob este prisma, podemos supor que Augusta, adotando uma postura de absoluta negação por Francisco, passa a desejar Guilherme, provavelmente porque este é o contraponto daquele: Amaral é elegante, de palavras suaves, culto, rico, tudo aquilo que o tecelão nunca foi. Em síntese, após a análise do início da relação dos protagonistas, fica-nos a impressão de que Augusta tem seu desejo despertado por Guilherme, pois este é a personificação inversa de Francisco, um processo de mediação interna bem peculiar. É como se o fabricante, inconscientemente e por contraste, mediasse o desejo de Augusta, que segue a mesma lógica mimética de Girard, apenas de modo contrário: por recusar o modelo de Francisco, Augusta almeja seu inverso, Guilherme, uma espécie de desejo antimimético.

Nesse sentido, talvez seja este o motivo pelo qual a costureira finda por aceitar uma relação instável com Guilherme, contrariando seus conceitos de honra: “[...] – Eu quero viver com honra...e, quando sair daqui, há de ser para entrar na igreja” (*OF*, p. 267). Uma vez que o primo sempre lhe oferece uma união estável pelo matrimônio, Augusta, ao recusar tudo o que vinha de sua parte, repele também isto, ainda que se conformando com a possibilidade de um dia Guilherme pedir-lhe em casamento. Este, por seu turno, deixa explícita sua opinião sobre este assunto e o quão difícil seria dissuadi-lo:

[...] – Pois a menina persuade-se que só o casamento faz a felicidade e a honra duma mulher? Está muito enganada, e tem razão, porque não sabe nada do mundo. A mulher casada não é feliz quando se não conforma com as inclinações do marido, e vive num inferno de portas a dentro. [...] (*OF*, p. 268).

Dessa forma, Augusta e Guilherme desejam-se mutuamente, cedem ao impulso e tornam-se amantes. Contudo, mais rapidamente para um do que para outro, o desejo encontra seu fim na saciedade<sup>29</sup>. Três dias depois de montada uma casa no Candal, Guilherme já se sente entediado e volta a freqüentar a sociedade. A jovem percebe o paulatino distanciamento de seu companheiro e desespera-se, em vão. Amaral já está em busca de algo ou

---

<sup>29</sup> No que concerne à questão da saciedade do desejo – que remonta ao conceito platônico expresso em “O Banquete” (cf. PLATÃO, 1987) de que o ser humano só deseja aquilo que não se tem, pois, no momento em que o homem consegue conquistar o objeto almejado, ele passa a buscar outro alvo de desejo – pensamos que o desejo de Guilherme por Augusta arrefece antes do da costureira, visto que somente este tem, completamente, seu desejo satisfeito: Guilherme, como já mencionado, somente buscava em Augusta uma primeira conquista gloriosa, ao passo que a jovem não procurava uma aventura amorosa com o de Beira Alta, mas sim um relacionamento duradouro e oficial, o casamento, e, como isso não ocorre, Augusta não deixa de desejá-lo, enquanto que Guilherme, já saciado em seu desejo, termina por abandoná-la.

alguém que o tire, ainda que momentaneamente, de seu fastio atávico e este alguém já não pode ser Augusta, um desejo satisfeito.

Quando o novo objeto de desejo de Amaral é encontrado, a costureira é abandonada. Mais uma vez, o jovem sofre um duplo processo de triangulação de seu desejo: Leonor, uma prima, é escolhida, pois parece corresponder ao estereótipo romântico de mulher-fatal<sup>30</sup>, uma mediação externa, e também porque esta já tem um pretendente, um rival, mediador interno, que a vaidade de Guilherme não deixa de notar. Mesmo assim, Augusta parece nunca deixar de suspirar pelo de Beira Alta, mesmo abandonada e grávida, seu desejo nunca arrefece, talvez por ter sido ela a preterida.

Os sucessos prosseguem. Como sabemos, antes por “orgulho” (*OF*, p. 364) do que exatamente por “virtude” (*OF*, p. 364), como faz questão de enfatizar o narrador, Augusta volta para a rua dos Armênios, passa a sua gestação reclusa a fim de que ninguém perceba o seu estado. Entretanto, como já mencionado, seu filho nasce morto e, sendo necessário enterrá-lo, o assoalho da humilde casa da costureira parece ser a única solução, local onde é encontrada a fortuna de João Antunes da Mota. Francisco propõe casamento à prima, que acaba por ceder. Por fim, eles se tornam os barões de Amares.

Ao tomar conhecimento do destino de Augusta, Guilherme não se conforma com o fato de não ser mais necessário à felicidade da mais nova

---

<sup>30</sup> De fato, esta característica inerente à personagem Leonor já foi notada pelo o crítico Jacinto do Prado Coelho. Para o estudioso, Leonor é uma “espécie de mulher fatal, astuciosa e má”. (2001, p. 223)

baronesa do Porto e indaga ao seu confidente jornalista se ela ainda fala no antigo amante:

- Essa pergunta é vaidosa. Não, nunca me falou em ti.[...]
- Considera-a feliz?
- É feliz.
- Não posso acreditar-te. Aquela mulher deve ansiar por uma alma.
- Como a tua naturalmente... Deixa-me dar a mais santa das gargalhadas... [...] Não te aflija esse zelo do bem-estar de Augusta... o teu amor-próprio pode irritar-se, mas deixá-lo. [...] (OF, p. 413).

Assim sendo, podemos perceber que Guilherme, insuflado por seu orgulho, componente que lhe é indissociável, não aceita a felicidade da ex-amante, por não se conformar em não mais ser necessário. Está posto o mote para o segundo romance: Guilherme do Amaral, *Um Homem de Brios*, tem novamente seu desejo acionado pela mola mimética da vaidade (GIRARD, 1961, p. 19-20) e sai em busca de, mais uma vez, conquistar Augusta, agora casada com Francisco, um rival a ser aniquilado. Antes, porém, de darmos seqüência a nosso estudo analisando o romance que dá continuidade a *Onde está a Felicidade?*, faz-se necessária uma breve reflexão acerca do sentimento nutrido por Francisco para com sua prima.

De fato, ao apreciarmos esse sentimento possuído pelo fabricante, não podemos afirmar, ao certo, se ele constitui, em sua origem, uma afeição espontânea ou mediada por um terceiro elemento, pois, no início da narrativa já encontramos Francisco propondo casamento a sua prima, sem que o narrador, posteriormente, explique os motivos que o levam a isto. No princípio dos sucessos, logo quando Amaral conhece Augusta, temos o seguinte diálogo entre os protagonistas:



- Eu não tenho querido casar com o rapaz me quer, há mais de quatro anos.
- É algum oficial de ofício? desculpe-me a liberdade com que pretendo saber de seus segredos.
- É fabricante.
- Talvez o seu primo em quem me falou já...
- Foi alguém que lhe disse?
- Nada, não, menina; botei-me a adivinhar. Gosta dele?
- Gosto dele; mas não quero casar; queria que ele fosse meu amigo, que olhasse para mim como sua prima, e mais nada. (OF, p. 237-238)

Contudo, se não é possível determinar a origem da afeição despendida por Francisco para com sua prima, podemos detectar o modo como ela é nutrida durante a trama que figura em ambas as obras, um anseio nunca arrefecido, justamente, pela constante indiferença de Augusta e pela rivalidade de Guilherme, dois marcantes empecilhos a concretização de seu desejo. Isto porque, mesmo quando ele consegue desposar seu objeto almejado, este enlace não é consumado, permanecendo Augusta somente sua prima. Em um diálogo estabelecido entre o jornalista e Guilherme, temos uma síntese do relacionamento dos primos:

- Mas é possível que ela ame o artista que nós conhecemos?...
- Porque não há-de amar?! O artista foi a providência daquela mulher. Ama-o como um emissário de que Deus pôs a seu lado. Depois que a deixaste, o único homem que podia protegê-la, sem exacerbar-lhe a desonra, era ele. E demais, a baronesa de Amares, amando tudo que é infeliz, ama seu marido, que muitas vezes se lastima por não ter uma alma que entenda os enlevos da alma de Augusta. [...] (HB, p. 434)

Nesses termos, podemos constatar que o sentimento despendido por Francisco é, em muito, permeado e motivado pela componente mimética enunciada por Girard: a indiferença de Augusta e, como é notório, a rivalidade

de Guilherme, nunca deixam de incentivar o desejo do tecelão, que passa as duas narrativas vislumbrando Augusta como algo tão próximo e, ao mesmo tempo, tão inatingível. Uma vez detectado o componente mimético existente no anseio afetivo de Francisco, que apesar de não sabermos sua origem, se espontâneo ou mediado, é marcado pela presença incontornável do “désir selon l’Autre”<sup>31</sup> (GIRARD, 1991, p. 17, grifo do autor), voltemos a análise do desejo mimético dos protagonistas.

Com efeito, durante a seqüência de *Onde está a Felicidade?*, vemos o incessante embate dos protagonistas, ele tentando seduzi-la e esta esquivando-se de toda forma possível, novamente em nome de sua honra. Vale notar que existe uma constante discussão acerca da verdadeira motivação de Guilherme: seria amor ou pura vaidade, desejo mimético a ser satisfeito com uma nova conquista? O narrador é enfático ao optar pelo orgulho, afinal enuncia a história de *Um Homem de Brios*, e não de um homem apaixonado. Em dado momento, a voz narrativa afirma: “O coração! Pois é crível a existência de coração no peito deste homem?!” (HB, p. 426, grifo do autor). Em outro episódio, assegura: “A razão [o] condenara [pelo abandono], e Guilherme do Amaral apelou para o tribunal da vaidade.” (HB, p. 429). O jornalista, seu confidente, como já mencionamos em outro momento, é de igual opinião: “[...] –Meu amigo, o teu sentimento cheira-me a capricho de poesia sobre-posse...” (HB, p. 515).

Até mesmo Guilherme não consegue persuadir-se por completo de que seu sentimento é mais puro e profundo. Por exemplo, já na metade do

---

<sup>31</sup> Segue a tradução do excerto: “desejo segundo o *Outro*” (tradução de própria lavra).

romance, ficamos sabendo que Guilherme escreve seis cartas para Augusta, epístolas nas quais assegura estar arrependido de tê-la abandonado. Desse modo, resta a impressão de que o jovem afirma seu ‘amor’ pela baronesa de Amares. No entanto, nestes mesmos dias em que compõe as cartas, Guilherme frequenta os bailes da alta sociedade portuguesa. Em um deles, durante uma conversa com seu amigo, assume: “[...] – São os brios que se bebem no leite, e ficam ilesos no coração, perdidos todos os outros sentimentos grandes.” (HB, p. 524).

De forma similar, o possível ‘amor’ de Augusta também é problematizado. Vimos que a protagonista, no romance inaugural, não teve seu desejo por Guilherme satisfeito, foi este quem deu fim à relação. Em *Um Homem de Brios*, Augusta, ao descobrir o renovado interesse do ex-amante, oscila entre ceder ou não à tentação de ser novamente amásia de Guilherme. Entretanto, várias facetas do sentimento da baronesa são explorados, como já ressaltamos no capítulo anterior: não se sabe, ao certo, se a afeição dele pela protagonista seria amor, se consistiria em um sentimento de base religiosa – perdoar alguém lhe fez tanto mal –, se seria gratidão por aquele que lhe deu acesso a conhecimentos culturais, ou se, ainda, a antiga costureira teria, em verdade, um desejo de vingança: “vontade de humilhar com uma generosidade soberba o homem, cujas esmolos repelira.” (HB, p. 442).

Como podemos perceber, estas narrativas muito versam acerca da psicologia do desejo atuante nas personagens, impulso triangular por princípio, consoante Girard, um tema muito antes humano do que propriamente relativo a uma escola literária. Todavia, estes romances de matéria atemporal possuem um desfecho, nas derradeiras páginas de *Um Homem de Brios*,

aparentemente, não condizente a todo este desenrolar analítico: Augusta morre e Guilherme do Amaral enlouquece.

No entanto, como vimos no estudo precedente acerca da exigência editorial de um desenlace idealizado, sabemos que esta conclusão é somente em aparência passional, uma vez que ela é, em verdade, fruto de uma estratégia mercadológica de Camilo, que joga a todo o momento com as expectativas de leitura de seus leitores coetâneos, fazendo com que o real motivo da impossibilidade da união dos protagonistas seja o orgulho e a vaidade de Guilherme, *Um Homem de Brios*, e não de um possível amor, genuíno ou espontâneo. Um final que, muito antes de afirmar a passionalidade, o amor-paixão que tudo vence ou destrói, mostra que estes sentimentos são incompatíveis com a sociedade portuguesa oitocentista que Camilo mostra em suas obras, ambiente propício para o orgulho, a vaidade, a rivalidade e o desejo, mas infecundo para afeições abnegadas.

Em outros exemplares da ficção camiliana também é possível notar com facilidade a dinâmica do desejo mimético incidindo sobre as personagens. Em *A Queda d'um Anjo*<sup>32</sup>, por exemplo, Calisto Elói tem seu desejo insuflado mimeticamente pela personagem Ifigênia antes mesmo de conhecê-la, uma atração nada genuína. Primeiramente, porque ela parece corresponder ao modelo de mulher que lhe atrai, alguém que descende de grandes linhagens: em um bilhete que ela lhe deixou, encontra-se a informação de que Ifigênia é “viúva do tenente-general Gonçalo Teles Teive Ponce de Leão” (QA, p. 940) e tal informação faz “Desfilaram por diante do espírito de Calisto Elói regimentos

---

<sup>32</sup> Para este exemplar da ficção camiliana, *A Queda d'um Anjo*, adotaremos a sigla QA.

de ilustres famílias oriundas dos Teles e dos Teives e dos Ponce de Leão.” (QA, p. 940). Um desejo mediado externamente à diegese por um modelo<sup>33</sup> provavelmente adquirido pela personagem durante a leitura de sua vasta e bem antiga biblioteca<sup>34</sup>.

Em segundo lugar, porque a senhora que cuida de sua casa, D. Tomásia, lhe fomenta, internamente à ação romanesca, o desejo por Ifigênia, uma bela e elegante dama:

— É uma imagem de cera. V. Ex.<sup>a</sup> há de vê-la. E tão elegante. A cintura cabe aqui – prosseguiu D. Tomásia, formando um anel com os dois dedos. Eu, quando ouvi parar uma carruagem, cuidei que era V. Ex.<sup>a</sup> e vim abrir as portas do escritório. A senhora veio subindo, e puxou à campainha. Eu espreitei lá de cima, a falar a verdade, lembrei-me se seria sua esposa, que lhe quisesse fazer uma agradável surpresa. Perguntou-me ela pelo Sr. Barbuda de Benevides e foi entrando comigo para a sala. Levantou o véu e disse: “Não está em casa?” Que voz, S. Morgado, que voz de criatura aquela.[...]

— Pois ela disse-lhe isso sem mais nem menos?

— Foi a respeito de ver aqui estes livros muito grandes, acho eu. Esteve a reparar neles com uma luneta. E a graça com que ela punha a luneta!... Mulher assim!... Os homens às vezes, por mais asneiras que façam têm desculpa!... (QA, p. 940-942).

---

<sup>33</sup> De fato, vale notar que este modelo de mulher descendente de nobres genealogias não pode ser encarado como o fator determinante para a concretização do desejo mimético da personagem Calisto Elói pela personagem Ifigênia, visto que sua esposa, a personagem Teodora, também possui uma linhagem nobre e nem assim lhe atrai, mas, vislumbramos aqui este modelo como um elemento facilitador do desejo de Calisto Elói, um homem que tanto presa as tradições, elemento este que, uma vez aliado à beleza e à elegância de Ifigênia, finda por, segundo nosso ponto de vista, viabilizar seu desejo por Ifigênia.

<sup>34</sup> A biblioteca da personagem Calisto Elói era composta por “cronicões, histórias eclesiásticas, biografias de varões preclaros, corografias, legislação antiga, forais, memórias da Academia Real da História Portuguesa, catálogo de reis, numismática, genealogias, anais, poemas de cunho velho, etc” (QA, p. 840), volumes que possivelmente fazem apologia às grandes linhagens portuguesas e que, provavelmente, proporcionaram a Calisto Elói sua predileção por mulheres de famílias de ascendência renomada.

Nesses termos, Calisto Elói, assim como Augusta, Guilherme do Amaral, e tantas outras personagens que poderíamos aqui enumerar, vivenciam a constante humana do desejo mimético, um processo triangular tão bem esmiuçado em sua constituição por Camilo, mais de um século antes de ser conceituada por Girard.

Voltemos ao *corpus* de nosso estudo. Em se tratando da materialista sociedade portuguesa e sua incompatibilidade junto a sentimentos elevados, resta-nos ainda levantar mais um elucidativo exemplo de desejo mimético enunciado na trama, um que pode nos conduzir a mais uma chave de interpretação da psicologia do desejo presente nestas obras.

Tanto no romance inaugural quanto em sua seqüência, temos capítulos inteiros dedicados à apreciação de bailes da alta sociedade portuense. Neles encontramos moças casadoiras e jovens rapazes em busca de um par. Contudo, vale notar o principal elemento que faz com que casais queiram se formar. Em *Onde está a Felicidade?*, quando Guilherme passa a freqüentar estes encontros, temos os seguintes comentários percorrendo o salão:

Uma hora depois que Amaral entrara no baile do barão da Carvalhosa, todas as mulheres sabiam que o provinciano era solteiro, rico, e muito sisudo.

—Dizem que é rico — murmurava ao ouvido de sua amiga uma interessante menina de olhos lânguidos, tez macilenta, e sorriso melancólico.

—Já ouvi dizer — respondeu a prima. (*OF*, p. 210)

Em seguida à constatação de um rico mancebo em meio ao baile, encontramos ao menos três personagens femininas, Cecília, Margarida e Francisca, lutando para conquistar a afeição de Guilherme e dizendo-se

perdidamente apaixonadas: a partir do momento em que se fez notável a fortuna de Guilherme, uma a uma cai de amores pelo de Beira Alta, um desejo mimético mediado internamente à ação romanesca pelo dinheiro.

Nesse sentido, podemos inferir que a alavanca inicial do desejo destas figuras é o capital possuído pelo protagonista, sem o qual talvez nem fosse notado, ou causasse tanto furor repentino. Vale ressaltar que até mesmo em insuspeitos terrenos, jovens que parecem ser abnegadas, “menina[s] de olhos lânguidos, tez macilenta, e sorriso melancólico” (*OF*, p. 210), a motivação inaugural de seus desejos é pecuniária.

Seguindo este viés crítico de análise social e psicológica das personagens que figuram na trama, em *Um Homem de Brios*, temos um caso muito semelhante. Em um dos bailes freqüentado por Amaral, vemos uma jovem órfã, Eulália, sendo cortejada por um séqüito de pretendentes, todos a desejando ferozmente, anseio mediado por seu alto poder aquisitivo, “os cento e cinqüenta contos” (*HB*, p. 494). A este respeito, afirma o jornalista em tom mordaz a Guilherme:

O Porto tem sete homens que baterão a setenta portas onde houver dinheiro, pedindo um dote [...]. Estes sete homens estão diante de nós, suspeitosos uns dos outros, observando-se de través, com o diabo do ciúme mercantil a devorá-los. (*HB*, p. 490)

Como já notou Óscar Lopes, são “bailes da alta burguesia [...] [que] funcionam como feiras para casamento por dinheiro” (1991, p. 47), muito presentes na cidade do Porto, classificada pelo narrador camiliano, ironicamente, como “[...] delicioso burgo, que devia ser simbolizado por um João Antunes de greda [...]” (*OF*, p. 251).

Sob este prisma crítico social, já lançado pela voz narrativa antes mesmo do primeiro encontro dos protagonistas, podemos ainda vislumbrar que o papel mediador do dinheiro também cumpre uma função de destaque na história de Augusta e Guilherme. Isto porque, sem sua condição abastada, talvez Amaral não conseguiria se diferenciar de Francisco: sem sua farta herança a engendrar uma culta educação e a sustentar sua distinta elegância, provavelmente o de Beira Alta não fosse tão inversamente proporcional ao tecelão. Se Guilherme fosse trabalhador e tivesse, por exemplo, que subsistir de seu ofício, a narrativa tomasse rumos bem dessemelhantes. Pensando, muito brevemente, no episódio que mencionamos do romance *O Senhor do Paço de Ninães*, no estudo precedente, é justamente o capital de que dispõe a personagem João Esteves que faz Leonor Correia desejar casar-se com ele e abandonar Ruy Gomes. Uma clara demonstração do interesse financeiro como elemento intermediador do desejo.

Nesse sentido, percebemos que o dinheiro constitui relevante papel mediador do desejo das personagens camilianas que figuram na sociedade portuguesa retratada, que, como já dito, configura-se enquanto ambiente nada propício a sentimentos enaltecidos, como um amor altruísta ou um afeto desinteressado.

Em síntese, a partir da apreciação feita nos romances que compõe o *corpus* deste estudo, podemos perceber que a psicologia do desejo nas personagens camilianas estudadas possui uma dinâmica mimética, na qual a vaidade, a rivalidade e o “ciúme mercantil” (HB, p. 490) exercem importante função mediadora. Seguindo este raciocínio, vislumbramos na ficção camiliana uma outra perspectiva de leitura, muito diversa da mais comum, consoante a



qual o amor, enquanto sentimento genuíno e profundo, não encontra ambiente promissor.

Como visto, encontramos o império de paixões pouco elevadas, como o interesse matrimonial baseado em motivos financeiros e o desejo proveniente do orgulho, muito permeadas pelas dinâmicas do desejo mimético e das relações pecuniárias. Movimentos que, em geral, são escassamente detectados na obra de Camilo e que revelam uma faceta do escritor mais preocupada com sentimentos humanos atemporais, que independem do componente passional que tanto lhe é atribuído sem maiores medidas. Um autor que, mesmo sob a égide mercadológica romântica do amor puro, profundo e eterno, consciente ou inconscientemente, não obliterou o processo triangular do desejo humano, componente que imprime uma universalidade ao cânone do escritor de São Miguel de Seide ainda pouco notada e que se faz imprescindível explorar em estudos críticos.

#### IV. O Portugal camiliano: um mundo imerso nas relações de trabalho e dinheiro.

—Vamos à fábrica [...]. Tenho lá dois teares de pano, que só tu podes governar. De hoje em diante ficas sendo meu contra-mestre, ganhando oito tostões por dia.[...]. Amanhã, se quiseres casar com a filha do Manuel da Severa ou com a Felizarda do Cabeço de Cima, não te dizem que não. Podes-te estabelecer, quando quiseres, que eu dou-te abono, e dinheiro para meia dúzia de teares. Anda daí, Francisco...

Camilo Castelo Branco  
*Onde está a Felicidade?*

A partir das reflexões feitas até o momento, é possível perceber que a sociedade portuguesa oitocentista é um foco marcante dos comentários do narrador camiliano. Resumindo o que ficou posto nas páginas precedentes, trata-se de um espaço social movido por dois eixos centrais: o desejo e o dinheiro<sup>35</sup>. Isto porque, tanto o interesse financeiro quanto a motivação mimética do desejo ditam o rumo das narrativas camilianas *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, bem como a trajetória das personagens

---

<sup>35</sup> Com efeito, o fato de a narrativa camiliana possuir dois eixos fundamentais já foi notado pelo crítico Alexandre Cabral, em seu texto “O ‘brasileiro’ na novelística camiliana – delineamento para um estudo.” (1984, p. 23-32): “Sem dúvida que sobressaem [na obra de Camilo] dois vectores [...] imbricados um no outro, tão indissociavelmente que formam um todo: os conflitos, *invariavelmente*, resultam de disputas de fortunas (o deus Dinheiro); os enredos, *invariavelmente*, têm a marca da passionalidade (o deus Cupido).” (1984, p. 24). Concordamos com o estudioso acerca do primeiro vetor camiliano, o dinheiro, e, estamos também de acordo com o segundo elemento, mas na medida em que “passionalidade” (1984, p. 24) torna-se sinônimo de desejo, aos moldes que delimitamos no capítulo anterior.

nelas inseridas. Duas dinâmicas que findam por compor os traços de um Portugal<sup>36</sup> que não dá margem a idealizadas histórias de amor: os caracteres camilianos, como vimos, são entes sociais que, muito antes de viverem de juras de amor, comem, bebem, dissimulam, desejam, praticam o orgulho e a avareza, trabalham etc.

No que concerne aos dois vetores mencionados, vejamos o que já foi apreciado. Quanto à questão do desejo, no terceiro capítulo desta análise procuramos detectar a dinâmica mimética que o rege, uma propriedade que denota seu caráter nada espontâneo. No que tange ao interesse argentário, no segundo capítulo, ao apreciarmos a utilização de alguns recursos literários pelo narrador camiliano, a ironia e o jogo com as expectativas de leitura, acabamos por tecer comentários a propósito do dinheiro enquanto fator que sobreleva nas relações interpessoais<sup>37</sup>.

No presente capítulo, para além da questão do interesse pecuniário já abordado, complementaremos nossas considerações acerca do que é veiculado sobre a constituição da sociedade portuguesa oitocentista por meio do levantamento de mais alguns aspectos relacionados à imagem do Portugal concatenado por Camilo Castelo Branco nas obras selecionadas.

De fato, vale notar que este é um tema ainda praticamente inédito, visto que a crítica que versa acerca da ficção camiliana somente resvala na

---

<sup>36</sup> Acerca da imagem do Portugal oitocentista presente na ficção camiliana, temos o seguinte capítulo de livro publicado: "O Portugal camiliano: um mundo imerso em relações de trabalho e dinheiro" (cf. OLIVEIRA, 2007).

<sup>37</sup> Vale ressaltar que questões como compra de títulos, carreirismo ou corrupção na política não são manifestações de interesse financeiro frequentes nos romances abordados e, por este motivo, não foram analisadas.

temática da imagem da nação portuguesa, como em breves observações tecidas em alguns escritos acerca dos núcleos sociais que figuram em uma trama, mas sem aprofundamentos, uma análise que conduza a uma percepção mais completa do Portugal oitocentista que perpassa o legado camiliano<sup>38</sup>.

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é o de promover um exame, de cunho sociológico, dos traços que compõem esta imagem da nação portuguesa do século XIX, tal como a concebeu literariamente Camilo em *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*. Ainda, intencionamos analisar qual é o diálogo que esta concepção camiliana de Portugal estabelece com seu período literário, mais especificamente, com a geração de 70, tida como expoente máximo da Literatura Portuguesa oitocentista, e com a produção ficcional de Honoré de Balzac, literatura paradigmática no século XIX<sup>39</sup>. Deste modo, procuraremos vislumbrar quais são as semelhanças e/ou as dessemelhanças que este país nascido da pena de Camilo possui frente à

---

<sup>38</sup> Com efeito, muitos estudos críticos abordam com ênfase alguns aspectos da ficção camiliana, como a questão da ironia, na obra *A Ironia Romântica*. Estudo de um processo comunicativo, de Maria de Lourdes A. Ferraz, ou a tópico das relações dialógicas entre enunciador e leitor, nas obras *Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo*, Maria Eduarda Borges dos Santos, e *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*, de Aníbal Pinto de Castro, ou ainda aspectos da paródia e da sátira camilianas, no estudo *A paródia em novelas – folhetim camiliana*, de José Edil de Lima Alves. Entretanto, somente em três artigos, de que temos conhecimento, o tema da imagem de Portugal é abordado de forma ampla. São eles: “Da ficção camiliana como interpretação de Portugal.” (cf. OLIVEIRA, 2005), “Pescoceiras rorejantes de suor: os brasileiros de Camilo, uma teia atlântica” (cf. OLIVEIRA, 2004) e “Camilo e Eça: respostas a uma desvalia trágica” (cf. OLIVEIRA, 2005), todos do estudioso Paulo Fernando da Motta de Oliveira.

<sup>39</sup> Como nota Aníbal Pinto de Castro, em seu *Balzac em Portugal*, os escritos de Honoré de Balzac influenciaram diretamente a Literatura Portuguesa oitocentista. Autores como Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós possuem alusões diretas a obras balzaquianas e influências narrativas facilmente detectáveis (cf. 1960). Algumas similaridades entre romances camilianos e obras balzaquianas são notadas pelo estudioso, tais como uma análoga construção narrativa – “localização da ação – apresentação das personagens – desenvolvimento da ação – desenlace” (CASTRO, 1960, 151) –, um semelhante intuito crítico social e uma similar construção de personagens tipo (cf. CASTRO, 1960).

representação de Portugal propalada por esta geração e confrontá-la, também com a imagem da França oitocentista existente em alguns romances balzaquianos. Para tanto, começemos pela imagem de Portugal elaborada pela geração de 70.

Como sabemos, essa geração foi uma das que mais marcaram a história da Literatura Portuguesa. Segundo Óscar Lopes e Saraiva, no clássico *História da Literatura Portuguesa*,

O sulco deixado pela 'Geração de 70' na cultura portuguesa foi profundo e duradouro. O estudo dos epígonos e continuadores deste grupo levar-nos-ia de fato à atualidade. (1985, p. 876)

Com efeito, ao buscarmos informações sobre esta geração literária tão cara a Portugal, em manuais de historiografia literária, podemos perceber uma constante: a maioria dos críticos, para conseguirem definir e conceituar as suas principais contribuições, primeiramente fazem um panorama histórico do período, não só português, mas europeu. Como exemplo, tomemos a já mencionada obra de Saraiva e Lopes. No capítulo que trata da geração de 70, encontramos o seguinte início:

Os homens da chamada 'Geração de 70', cujas primeiras manifestações literárias datam, aliás, de meados do decênio anterior, acabaram de se formar já depois de institucionalizado e consolidado o liberalismo em Portugal. Encontraram instituições parlamentares funcionando com regularidade, uma ideologia oficial que acentuava a noção de 'progresso' (identificado com os melhoramentos materiais) e, uma comunicação com o exterior cada vez mais intensa, quer técnica, quer econômica, quer cultural.[...]

Mas, outros problemas também se punham. [...] As novas instituições inseriam-se numa sociedade que sob o ponto de vista tecnológico, econômico e mesmo social estagnava, comparativamente [ao resto da Europa]. [...] A intensificação da

comunicação com o exterior tornava cada vez mais patente, por contraste, esta situação. [...]

Importa com isso atentar um pouco nos acontecimentos europeus e nas leituras estrangeiras que parecem ter dado a esta geração o sentimento de se chocar frontalmente com a sociedade dentro da qual vivia.” (1985, p. 863-865)

Dessa forma, a partir deste excerto, podemos notar que não é possível falar desta geração sem enquadrá-la em seu momento histórico: ambos se tornaram indissociáveis, visto que uma das maiores e mais recorrentes preocupações destes autores ao tomarem a pena nas mãos era a sociedade portuguesa do período, ou ainda, a imagem de Portugal do século XIX, um Portugal que ao ser defrontado com o resto da Europa lhes parecia um país absolutamente decadente, à esquina do progresso que impulsionava o mundo moderno.

Dentre os mais reconhecidos escritores desta geração, como Eça de Queirós e Oliveira Martins, Antero de Quental “aparece-nos como o principal mentor da Geração de 70” (1985, p. 885), justamente no que concerne a este *topus* literário, o decadente Portugal oitocentista. Nas *Conferências Democráticas*, que tiveram lugar no Casino Lisbonense, em 1871, Antero publicou sua mais famosa conferência, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, um projeto que pertencia a um “largo e ambicioso, embora vago, plano de reforma da sociedade portuguesa” (1985, p. 870). A fim de observarmos como se constituiu a imagem do Portugal oitocentista para esta geração, deter-nos-emos brevemente sobre este discurso de Antero, um exemplo conciso e objetivo do quadro português assim como essa geração o concebia.

Logo no começo de seu discurso, ainda no “Programa das Conferências Democráticas”, Antero de Quental, enumera quais são os intuitos últimos de sua fala:

Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;  
 Procurar adquirir a consciência dos fatos que nos rodeiam, na Europa;  
 Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência Moderna;  
 Estudar as condições de transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa.  
 Tal é o fim das Conferências democráticas.” (1987, p. 08)

Nesse sentido, podemos perceber que Antero começa seu discurso construindo a imagem de um Portugal que, mesmo estando, geograficamente, na Europa, está completamente estanque dos movimentos da modernidade que impulsionam outras nações européias. Desse modo, o autor passa, já durante o seu discurso propriamente dito, a elencar os motivos pelos quais Portugal se tornou, nos últimos três séculos (XVI, XVII e XVIII), um país, incontestavelmente, decadente, ou seja, um país que não conseguiu “nutrir-se” (1987, p. 08) de modernidade.

Em resumo, segundo o escritor, foram três os “fenômenos capitais” (1987, p. 30) da decadência portuguesa: “um moral, outro político, outro econômico” (1987, p. 30). O primeiro concerne à transformação do catolicismo pelo Concílio de Trento, que levou o povo português a uma total opressão do “exame e [d]a consciência individual” (1987, p. 31), visto que, para o Concílio, “a razão e o pensamento livre são um crime contra Deus” (1987, p. 31). O segundo deles é a monarquia absolutista que refreou “a elevação da *classe*

*média*, instrumento do progresso nas sociedades modernas” (1987, p. 31, grifo do autor). Por fim, o último e determinante fator da estagnação portuguesa foi o colonialismo e a conseqüente falta de investimento nas “*indústrias*, [...] verdadeiro fundamento do mundo atual, que veio dar às nações uma concepção nova do Direito, substituindo o trabalho à força, e o comércio à guerra de conquista” (1987, p. 31, grifo do autor).

Assim sendo, o Portugal oitocentista para Antero é um país alicerçado em conceitos arcaicos, o despotismo religioso e político e o colonialismo, práticas estas que levaram a sociedade portuguesa à total decadência e estagnação. E, dentro deste quadro decadentista, vale mencionar ainda alguns aspectos atribuídos à nação pelo autor, como a concentração de riquezas da aristocracia, a miséria popular e a ausência deflagrada de trabalho, em conseqüência da estagnação do comércio e do desaparecimento das indústrias.

Essa aristocracia, como um embaraço na circulação do corpo social, impede a elevação natural de um elemento novo, elemento essencialmente moderno, a classe média, e contraria assim todos os progressos ligados a essa elevação econômica: a produção decresce, a agricultura recua, estagna-se o comércio, desaparecem uma por uma as indústrias nacionais; a riqueza, uma riqueza faustosa e estéril, concentra-se em alguns pontos excepcionais, enquanto a miséria se alarga pelo resto do país: a população dizimada pela guerra, pela emigração, pela miséria, diminuiu duma maneira assustadora. (1987, p. 24)

Em síntese, Antero tece, em seu discurso, a imagem de um Portugal oitocentista em franca derrocada, que já vinha decaindo desde o século XVI, no qual o povo está sob o julgo de um catolicismo cerceador, de um regime político que acentua a concentração de riquezas pela aristocracia e não



permite que a burguesia cresça e se desenvolva; sendo assim, não era possível que Portugal chegasse à tão sonhada modernidade. Trata-se de um Portugal completamente alheio ao contexto da civilização moderna européia.

Outro autor fundamental para a compreensão deste inerte Portugal oitocentista veiculado pela geração de 70 é Eça de Queirós, autor que tanto abordou este tema em seus escritos. Tomemos como exemplo o canônico *O Primo Basílio*, de 1878. A partir de uma leitura preliminar deste romance, poderíamos pensar que o Portugal de Eça é diferente do de Antero, visto que algumas personagens trabalham, possuem uma profissão, ou seja, de que estaríamos diante de um Portugal participante do mundo capitalista, das relações de dinheiro, comércio e trabalho.

Entretanto, como bem nota o crítico Paulo Motta Oliveira, se excetuarmos as criadas, percebemos que esta “obra é construída de tal forma que *não os vemos trabalhando*” (2005, p. 850, grifo do autor) e fica-nos a impressão de que Eça, ao atribuir-lhes uma profissão, faz disso um meio de caracterizá-las e não um modo de referir-se a um Portugal imerso no mundo do capital e do trabalho. Jorge é engenheiro, mas em nenhum momento o vemos efetivamente exercendo sua profissão: o narrador eciano nunca parte com Jorge para a repartição quando este está em Lisboa, nem nunca viaja com ele quando este tem que se ausentar por motivos de trabalho. Com Basílio ocorre o mesmo, é um capitalista cujas negociações são somente mencionadas e nunca descritas (cf. OLIVEIRA, 2005). Em síntese, o trabalho aqui nunca integra a ação romanesca, ele é somente uma alusão, um modo de caracterização das personagens. Estamos diante, novamente, de um Portugal para o qual o mundo do trabalho e os grandes movimentos financeiros ainda

não chegaram, tal como vimos em *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*.

Com efeito, ao concatenarmos os traços que compõe esta imagem, a de um Portugal quase pré-capitalista que perpassa as obras dos principais autores da geração de 70, poderíamos inferir que se trata de um efeito da “incontornável decadência portuguesa” (OLIVEIRA, 2003, p. 03), para usarmos os termos do crítico citado. Isso se, como afirmou Oliveira, na mesma época, ou até mesmo um pouco antes, Camilo Castelo Branco não tivesse conformado um Portugal muito distinto: um país de comerciantes, burgueses, tecelões industriais, entre outros tipos bastante interessantes que findam por compor um Portugal totalmente imerso no mundo do trabalho e do dinheiro e que, justamente por isso, se contrapõe diretamente ao decadente Portugal traçado pela geração de 70 (cf. OLIVEIRA, 2003). Como forma de vislumbrarmos os acentuados contrastes existentes entre as imagens das nações portuguesas oitocentistas, a que vimos brevemente por meio da conferência de Antero de Quental e do romance de *Eça de Queirós* e a presente na ficção camiliana, tomaremos como base o *corpus* de nosso estudo, os já conhecidos *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*.

Um aspecto muito marcante destes romances que ainda não exploramos é o fato de que a grande maioria das personagens que neles figuram está enquadrada na classe popular, ou seja, fazem parte de um extrato social que depende do trabalho e do dinheiro que dele advém para sobreviver. Com efeito, estes dois elementos, o trabalho e o dinheiro, constituem uma realidade nestes romances camilianos. Um forte exemplo é a forma como o narrador camiliano descreve suas personagens, apresentando-as, em sua

maioria, por meio de sua profissão ou de suas necessidades financeiras. Em *Onde está a Felicidade?*, podemos ressaltar o modo como são expostos alguns caracteres da trama, como a protagonista Augusta:

[...] [A mãe de Augusta] vivia pobre; mas era muito arranjadinha. Ela dobava seda, e a filha faz alças de homem a quatro vinténs a dúzia. O pai era carpinteiro, e levava muito bem sua vida; mas já lá está no reino da verdade. O que lhe valia a elas era não pagarem renda: a casinha era delas; mas agora, se não tiver quem lhe dê algum arranjo, a rapariga vende a casa. (*OF*, p. 233)

Ou ainda o personagem Francisco,

[Augusta] –Eu não tenho querido casar com o rapaz que me quer, há mais de quatro anos.  
[Guilherme] –É algum oficial de ofício? desculpe-me a liberdade com que pretendo saber os seus segredos.  
–É fabricante [...]. É meu primo. (*OF*, p. 237)

ou Ana do Moiro, uma comerciante de peixes e tia de consideração da protagonista:

A passo rápido [Guilherme do Amaral] chegou em Miragaia, e perguntou a uma taverneira, se conhecia a snr.<sup>a</sup> Ana do Moiro. –É aquela que acolá está dando um prato de peixe àquele senhor de chapéu branco. Amaral, quando a peixeira lhe perguntava se queria pescada ou solha, respondeu [...] (*OF*, p. 232)

Vale evidenciar ainda a presença de mais uma personagem, o jornalista, cuja profissão possui uma influência notável em sua constituição, uma vez que durante todo o romance ela é sempre referida por meio de sua ocupação e nunca nomeada pelo narrador. De fato, essa profissão atribuída à personagem não é meramente uma referência, um modo encontrado pelo autor

de caracterizá-la ou de aludi-la, mas sim uma atividade que vemos ser efetivamente exercida, ou seja, enquanto assistimos ao desenrolar do enredo, por momentos Camilo se detém no exercício da profissão de um jornalista do século XIX, uma rotina com muitos prazos e pouca remuneração. Por exemplo, durante uma conversa com Guilherme do Amaral, ele interrompe o assunto, pois tem prazos a cumprir para com o jornal: “– A propósito de folhetins, deixe-me concluir o de amanhã.” (OF, p. 310)

Em outro episódio, chegamos até mesmo a tomar conhecimento de um trecho folhetinesco de autoria da personagem: logo depois da separação de Augusta e Guilherme do Amaral, o narrador cita um excerto de um artigo do jornalista que já havia sido publicado concernente a sofrimentos amorosos:

[...] Era o literato de opinião que todas as dores se diluem no pranto, e as incuráveis são as que se recolhem ao coração, embebendo as lágrimas e o sangue. ‘As lágrimas represadas – dizia ele num de seus folhetins ininteligíveis – sobem ao cérebro, cristalizam, e produzem a demência, ou a morte.’” (OF, p. 352).

Em *Memórias de Guilherme do Amaral*<sup>40</sup>, quando nos é informado o nome desta personagem, Ernesto Pinheiro, sua trajetória profissional continua a ser o foco do narrador camiliano. Neste volume, o enunciador dá a conhecer como foi a estada do literato no Brasil, permanência esta enunciada nas últimas considerações de *Um Homem de Brios*:

[...] Procurei-o dias depois, e soube que ele, saindo para o Brasil na véspera, sem poder despedir-se, me deixara um

---

<sup>40</sup> Para a obra *Memórias de Guilherme do Amaral*, empregaremos a sigla MG.

maço de papéis. Eram os apontamentos dos dois romances, que salvo os nomes e as localidades, fielmente coordenei para cervar a curiosidade gélida dos meus leitores felizes, e apresentar aos infelizes alguns sócios de infortúnio desconhecidos talvez. [...] O literato é escritor público o Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranhou ainda o valor dum preto velho. (*HB*, p. 603).

Observemos o que nos diz a voz narrativa de *Memórias de Guilherme do Amaral* a propósito do jornalista:

Ernesto Pinheiro chegou à capital do Brasil, e pediu gasalho n'um jornal, onde já estava empregado um conhecido seu tão pobre como ele. Obteve do seu trabalho estipêndio que escassamente lhe abonava o pão do dia seguinte [...].

O escritor, quase ignorado, por que seus escritos nem assinados eram, vivia numa trapeira, em que apenas cabia um pobre catre, e uma banca de trabalho.

Dois anos depois, Ernesto Pinheiro, cansado e doente, fez uma excursão à cidade de Santos, e encontrou aí um advogado, que foi em Coimbra seu condiscípulo de preparatórios. Condoeu-se o advogado, e simpatizou com a estóica pobreza do literato. Excitou-o a explorar um veio de riquezas, que o jornalista desprezou: era o casamento, com cem contos, de uma filha de um fazendeiro preto. O escritor volveu mais pobre ao Rio de Janeiro; e, decorrido um ano, foi chamado a Santos para liquidar uma pequena herança, que o seu condiscípulo, falecido em febres, lhe legara.

Ernesto Pinheiro vive na trapeira onde vivia, e segundo me diz, *mais desgraçadamente que nunca*, que por hoje nem sequer experimenta as consolações do trabalho. (*MG*, p. 337, grifo do autor).

Por fim, o literato acaba por se casar com uma jovem que morava nos arredores da trapeira, tem três filhos, retorna a Portugal e passa a rejeitar veementemente a carreira das letras, que, segundo a personagem, não é capaz de trazer independência financeira a ninguém em lugar algum.

De fato, por meio das personagens aqui mencionadas, Augusta, Francisco, Ana do Moiro e o jornalista, torna-se clara a presença efetiva do trabalho, não somente como referência, mas também como prática descrita na

economias das obras. Em *Um Homem de Brios*, temos mais um exemplo desta contingência narrativa. O jornalista, ao elucidar a Guilherme a origem da fortuna de Eulália, a jovem órfã muito cobiçada devido a sua boa condição financeira, de quem comentamos no capítulo anterior, finda por descrever a prática proletária de um carvoeiro, profissão do pai de Eulália. Começa assim o diálogo entre Guilherme do Amaral e o jornalista:

Não me disseste – dizia Amaral [...] – que Eulália era filha dum teu patrício, que fora carvoeiro? Conta lá isso [...].  
 —Justamente, foi carvoeiro... fazia carvão: queres saber como ele fazia carvão? [...]  
 —Que me importa a mim como o homem fazia carvão?! quero saber como ele arranhou cento e cinqüenta contos.  
 —[...] Pois, meu amigo, aí vai a história.  
 ‘João da tia Brígida Soqueira tinha um burrinho e duas sacas e um enxadão. Com o enxadão desenterrava as raízes, ajuntava-as numa cova, queimava-as e fazia o carvão, que metia nas sacas, carregava o burrinho, e ia o nosso amigo vender seu carvão a uma vila próxima. [...]’. (HB, p. 522-523)

Nesse sentido, podemos perceber que o trabalho é um componente efetivo destes romances, uma vez que ele é utilizado não somente como um meio de caracterização das personagens, mas também como uma forma de mostrar aspectos das profissões tal como elas eram exercidas no século XIX: vemos o jornalista escrevendo seus folhetins, observamos igualmente o tecelão Francisco no cotidiano fabril, a peixeira Ana do Moiro em plena atividade comercial e João, pai de Eulália, manufaturando e comercializando seu carvão.

Desse modo, podemos constatar que Camilo constrói em suas narrativas um país repleto de trabalhadores, no qual o comércio e a indústria estão ativos e não dão mostras de decadência ou eminente estagnação: estamos diante, portanto, de um Portugal oitocentista que não corresponde

àquele veiculado pela geração de 70. Ainda que não se trate de um Portugal efetivamente industrializado, assim como Antero de Quental afirma ser a chamada Europa economicamente desenvolvida, a “humanidade civilizada” (QUENTAL, 1987, p. 08), Camilo compõe a imagem de um Portugal em plena atividade econômica, um país no qual já surtem algum efeito os movimentos capitalistas próprios do mundo moderno.

Vale evidenciar que, nessas obras, temos também representada, por meio, principalmente, da personagem Guilherme do Amaral, a classe economicamente privilegiada da sociedade portuguesa, um extrato social que não depende do trabalho para subsistir.

Quero mostrar-vos o snr. Guilherme do Amaral.[...].

Este moço, de vinte e tantos, é da província da Beira Alta. Nasceu e viveu até os dezoito anos na aldeia de seus pais. Aos quinze foi a Coimbra estudar preparatórios para formar-se em qualquer faculdade. Voltando a férias viu morrer sua mãe, e, como já não tinha pai, emancipou-se aos dezoito. A sua casa rende doze mil cruzados. Guilherme do Amaral considera-se livre, e rico. (*OF*, p. 204)

Entretanto, é justamente nesse tocante, a ausência de uma ocupação profissional, que recai o foco de análise do narrador camiliano acerca de Guilherme, que, por não possuir nem uma profissão nem uma ocupação, é caracterizado como um “melancólico” (*OF*, p. 223) “vítima dos romances” (*OF*, p. 204), particularidades estas que culminam por lhe configurar uma personalidade frívola e excêntrica.

Assim posto, podemos constatar que, mesmo nos momentos em que Camilo se detém na apreciação de uma personagem que não participa do mundo do trabalho, esse elemento encontra-se indissociável, pois sua

ausência é determinante: se Guilherme tivesse que trabalhar, por exemplo, para subsistir, talvez ele não conseguisse manter suas excentricidades, como a de, em *Onde está a Felicidade?*, montar uma casa no Candal em pouquíssimo tempo para viver com Augusta e logo depois viajar para a Inglaterra atrás de sua prima Leonor, ou ainda, em *Um Homem de Brios*, a de passar todo o tempo diegético tentando seduzir Augusta novamente. Em resumo, até mesmo nas circunstâncias em que a questão do trabalho se mostra aparentemente ausente, ela é determinante, pois a partir desta lacuna é que algumas características fundamentais das personagens vêm à luz.

Outro fato que vale ser evidenciado é o de que, nestes romances, Portugal não dá mostras de ser um país estanque do contexto europeu, como Antero havia descrito. Por exemplo, como acabamos de mencionar, Guilherme do Amaral, no momento em que abandona Augusta e decide seguir seu novo objeto de desejo, vai para a Inglaterra atrás de sua prima Leonor, que havia passado toda sua infância em um colégio na França. Com efeito, a educação é uma forma presente no romance *Onde está a Felicidade?* de como as influências européias podiam chegar a Portugal, pois Leonor, imbuída de uma educação francesa, não aceitou um casamento de conveniências com seu primo Guilherme. Outra relação internacional expressa nos romances é a que ocorre entre Brasil e Portugal, como apontamos por meio da análise da trajetória do jornalista, um movimento luso-brasileiro de caráter econômico muito usual na literatura do século XIX e que o narrador camiliano não oblitera.

Em suma, por meio da apreciação dos dois romances que compõe o *corpus* de nossa análise, podemos constatar que Camilo constrói um Portugal oitocentista que está em constante relação tanto com o velho com o novo



mundo e que está imerso em relações capitalistas, do império das relações monetárias e da necessidade popular do trabalho, relações estas que não dão, de modo algum, ensejo a histórias de amor, ainda que desenlaces mercadologicamente passionais possam, como vimos, por vezes figurar no desfecho de uma trama. Dessa forma, encontramos-nos diante de obras que evidenciam certa distância existente entre o Portugal traçado na ficção camiliana e àquele absolutamente decadente e quase pré-capitalista que vimos brevemente por meio dos escritos de Antero e de Eça.

Antes, porém, de encerrarmos nosso estudo acerca da imagem de Portugal elaborada por Camilo, façamos um último comentário. Se há uma distância entre o Portugal de Camilo e o da geração de 70, por outro lado podemos encontrar similitudes entre o primeiro e a França, ao menos como ela está presente nos romances de Balzac, um país no qual o trabalho e as relações monetárias igualmente sobrelevam na constituição narrativa. Vejamos, brevemente, a nação francesa oitocentista presente nos romances *Eugénie Grandet* (1833) e *Le Père Goriot* (1834).

Com efeito, em ambos os romances balzaquianos as personagens centrais possuem suas fortunas mantidas graças ao trabalho. Félix Grandet, personagem fulcral de *Eugénie Grandet*<sup>41</sup>, tem sua trajetória marcada pelo seu esforço em manter e aumentar suas propriedades, um mestre toneleiro que nunca delegou a ninguém a tarefa braçal e cotidiana de cuidar de seus bens e de seu comércio de vinhos:

---

<sup>41</sup> Para este exemplar da ficção balzaquiana, utilizaremos a sigla *EG*.

O Sr. Grandet [...] era, em 1789, um próspero mestre-tanoeiro que sabia ler, escrever e contar. Quando a República Francesa pôs à venda, em Saumur, os bens do clero, o tanoeiro, que então contava quarenta anos, acabava de desposar a filha de um rico comerciante de madeiras. Grandet dirigiu-se, então, unido de sua fortuna pessoal, num total de dois mil luíses de ouro ao distrito, e ali, mediante dez mil francos oferecidos por seu sogro ao austero republicano que fiscalizava a venda dos bens nacionais, obteve, por uma ninharia, legalmente, embora não legitimamente, os mais belos vinhedos das redondezas, uma velha abadia e algumas herdades. Como os habitantes de Saumur eram pouco revolucionários, o pai Grandet passou a seus olhos por um homem ousado, republicano, patriota, por um espírito aberto às idéias novas, quando, na verdade, era aberto apenas às vinhas. [...] [C]omercialmente, forneceu aos exércitos republicanos um ou dois mil barris de vinho branco, recebendo em pagamento magníficos prados pertencentes a uma comunidade de mulheres e que haviam sido reservados para vender em último lugar. [...] Depois da classificação das suas diversas quintas, suas vinhas, graças a constantes cuidados, se haviam tornado *cabeça* da região [...]. (EG, p. 226-227)

De forma análoga, o pai Goriot, protagonista do romance homônimo<sup>42</sup>, um fabricante de massas já aposentado quando a narrativa tem seu início, também possui seu percurso biográfico marcado pelo trabalho, uma árdua trajetória comercial – “[...] trabalh[ei] durante quarenta anos de minha vida, carregando sacos nas costas, suando em bica [...]” (PG, p.187) – que lhe conferiu um bom poder aquisitivo e economias acumuladas:

O pai Goriot, ancião com cerca de sessenta e nove anos, fora morar na casa da Sra. Vauquer em 1813, após ter abandonado a atividade comercial. [...] Goriot chegou munido dum guarda-roupa abundante, o magnífico enxoval dum comerciante que não quer se privar de nada ao retirar-se do comércio. (PG, p. 27)

---

<sup>42</sup> Para a obra *Le Père Goriot*, empregaremos a sigla PG.

Para além da questão do trabalho que permeia, indissociavelmente, suas biografias, essas personagens também são profundamente marcadas pelo interesse pecuniário. Félix Grandet é um avaro típico, muito semelhante à personagem camiliana João Antunes da Mota, que baseia sua vida em economizar ao máximo cada centavo: vive em uma casa sem luxo algum, na qual a comida e o aquecimento são racionados, veste-se muito simploriamente e não despende afeição alguma que não seja intermediada por algum motivo argenteo:

Grandet não visitava ninguém, não gostava de receber nem oferecia jantares. Jamais fazia ruído e parecia economizar tudo, até mesmo os movimentos. [...] [Ele] traduzia uma sutileza perigosa, uma probidade sem entusiasmo, o egoísmo de um homem habituado a concentrar seus sentimentos nos prazeres da avareza e na única criatura que realmente representava alguma coisa para ele, sua filha Eugénie, sua única herdeira. (EG, p. 230-231)

De semelhante modo, a personagem Goriot, para quem “o dinheiro é a vida” (PG, p. 187), é profundamente influenciada pelo interesse pecuniário, que não é necessariamente seu, mas de suas duas filhas, Delfine e Anastasie. De fato, o pai Goriot é uma figura extremamente abnegada com relação às suas filhas, que, por seu turno, sugam todas as economias do progenitor, que fica na miséria e morre de desgosto por não mais prover suas filhas de luxo e regalias:

[...] [Trabalhei] privando-me a vida inteira por vós, meus anjos que me tornastes leves todos os trabalhos, todos os fardos, para agora ver minha fortuna, minha existência, se perderem como fumaça? (PG, p. 187).

Assim sendo, notamos que a França oitocentista presente nos romances balzaquianos *Eugénie Grandet* e *Le Père Goriot* em muito se assemelha ao Portugal oitocentista camiliano que consta nas obras *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, visto que esta nação, tal como a delineada por Camilo, encontra-se imersa em um mundo no qual se destacam relações de trabalho e dinheiro, movimentos característicos do capitalismo preponderante na Europa do século XIX.

Desse modo, faz-se possível afirmarmos como se constitui a imagem camiliana de Portugal: trata-se de um ambiente economicamente dinâmico, no qual sobrelevam o interesse pecuniário e o caráter ativo do comércio e da indústria. Características estas que, ao mesmo tempo, afastam esta representação portuguesa daquela decadente e estagnada concatenada pela geração de 70 e aproximam daquela imagem francesa de uma nação capitalista por excelência.

Por fim, vale aqui acrescentar que o estudo deste peculiar Portugal oitocentista, existente na produção camiliana, parece-nos uma análise essencial a ser feita por aqueles que buscam vislumbrar o legado camiliano como um universo ficcional repleto de recursos e imagens, expedientes que tornam os escritos de Camilo fonte de perene interesse, algo que ultrapassa, em muito, a simples veiculação de histórias de amor.

## Camilo e suas histórias: o papel social do dinheiro e do desejo.

*E aí está bem cabida a justificação do desasado começo deste romance, nata dos romances verídicos, milagre da literatura mercantil, como infelizmente é esta em que a desenvoltura da imaginação faz com que o leitor esperto não creia as sinceras crônicas de que sou editor, eu, o menos escandaloso dos inventores.*

Camilo Castelo Branco  
*Onde está a Felicidade?*

Como vimos, Camilo Castelo Branco, ao concatenar seus romances, finda por desvelar a composição da sociedade portuguesa oitocentista que consta em *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, ambiente propício ao desejo de base mimética e ao interesse argentário e infecundo a afeições “natura[is] e espontâne[as], gerad[as] na simplicidade do coração” (OF, p. 252) Desvelamento este que demonstra a incompatibilidade da imagem essencialmente passional que por muito tempo foi associada ao escritor de São Miguel de Seide e a sua produção literária.

De fato, procuramos desmistificar tal conceito atribuído aos escritos camilianos por meio de três abordagens analíticas, perspectivas estas que fornecem uma apreciação pormenorizada da constituição dos romances em tela. A primeira delas é a propósito dos recursos literários: a ironia de viés satírico, empregada pelo narrador camiliano para apontar o dinheiro como um dos principais motores que regem a sociedade; e o jogo com as expectativas de leitura do público oitocentista, por meio da adoção de um desenlace,

aparentemente, idealizado, em uma estratégia mercadológica que assinala a inaplicabilidade do sentimento amoroso neste argenteo contexto social.

Em seguida, aplicamos uma abordagem de viés psicológico, sobre a preponderância do desejo mimético nas relações estabelecidas entre as personagens camilianas, uma vez que o amor, enquanto algo espontâneo e abjurado, como já dito, não encontra ambiente favorável na sociedade em questão. Por fim, elaboramos um estudo acerca do capitalista Portugal camiliano, um espaço imerso em relações de trabalho e dinheiro que enquadra e torna verossímeis as contingências narrativas alicerçadas no interesse pecuniário e na dinâmica do desejo intermediado.

Assim posto, podemos considerar que a ficção camiliana, observada por meio das obras *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, constitui-se enquanto um legado romanesco que em muito se difere de uma literatura composta meramente para aprazer o gosto do público oitocentista, que ansiava por idealizadas histórias de amor. Isto porque, o autor, uma vez não podendo esquivar-se da presença de enredos de cunho amoroso em suas narrativas, uma exigência mercadológica incontornável do período (cf. CASTRO, 1991), prima por fazer das contingências passionais, existentes nas tramas, motes para trazer à tona temas de cunho crítico, tais como o interesse financeiro, o desejo mimético e a imagem do capitalista Portugal do século XIX. Sendo estes temas, a todo o momento, analisados pelo atento narrador camiliano, entidade sempre empenhada em ressaltar a importância de elementos nada idealizados para a sociedade portuguesa oitocentista.

Em suma, encerramos este estudo com uma consideração feita por Camilo Castelo Branco no prefácio de *Um Homem de Brios*, um comentário

que expressa uma finalidade basilar da literatura camiliana, objetivo que cremos ter sido atingido por Camilo nas obras aqui analisadas, justamente por meio do desvelamento dos elementos nada ideais, o desejo e o dinheiro, que imperam na capitalista sociedade portuguesa do século XIX: “Eu desejo escrever de modo que o meu leitor – se Deus me deparar um com experiência do mundo [...] – possa dizer: ‘a vida é isto...’” (*HB*, p. 423).

## Bibliografia

ALVES, José Edil de Lima. **A paródia em novelas-folhetim camiliana**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1990.

BERARDINELLI, Cleonice. "Pela Mão do Narrador". In: **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 223-236.

\_\_\_\_\_. "Anátema: um romance onde 'se prova que o autor não tem jeito para escrever romances'". In: **Camilo Castelo Branco: International Colloquium**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies of University of California, 1995, p. 232-240.

BRAGA, Teófilo. **As modernas idéias na Literatura Portuguesa**. Porto: Casa Editora Lugan e Genelioux, 1892.

BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997.

CABRAL, Alexandre. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Caminho, 1988.

\_\_\_\_\_. "Nota preliminar". In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Onde está a Felicidade?**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1970, p. I - XVIII.

\_\_\_\_\_. O "brasileiro" na novelística camiliana – delineamento para um estudo. MOURÃO-FERREIRA, David et alli. **Afecto às letras**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 23-32.

CASTELO BRANCO, Camilo. "Amor de Perdição". In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos, 1984, v. III.

\_\_\_\_\_. "A Queda dum Anjo". In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1986, v. V.



\_\_\_\_\_. “Memórias de Guilherme do Amaral”. In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1985, v. IV.

\_\_\_\_\_. “Onde está a Felicidade?”. In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1983, v. II.

\_\_\_\_\_. “O Senhor do Paço de Ninães”. In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1987, v. VI.

\_\_\_\_\_. “Um Homem de Brios”. In: **Obras Completas / Camilo Castelo Branco**. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1983, v. II

CASTRO, Aníbal Pinto de. **Balzac em Portugal**. Coimbra: Coimbra Editora, 1960.

CASTRO, Aníbal Pinto de. **Narrador, tempo e leitor na novela camiliana**. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.

\_\_\_\_\_. “Para uma teoria da ficção camiliana.”. In: **Arquivos do Centro Cultural Português**. Lisboa-Paris: Fundação Caluste Gulbenkian, 1991, v. XXIX, p. 53-70.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

DE BALZAC. “Eugénie Grandet”. In: **A Comédia Humana**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1947.

\_\_\_\_\_. “Le Père Goriot”. In: **A Comédia Humana**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1954.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes A.. **A Ironia Romântica / Estudo de um processo comunicativo**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da moeda, 2002.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1940.

FRANCHETTI, Paulo. "Apresentação". In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX – L.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha Terra**. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1999.

GIRARD, René. **Mensonge Romantique et Vérité Romanesque**. Paris: Grasset, 1961.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1973. (vol. II)

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1970.

HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções, 1789 - 1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **A poética do Pós-Modernismo – história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAUFMAN, Helena. "A análise meta-historiográfica da obra de José Saramago", In: **Colóquio / Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº120, abril/jun 1991, p. 124-136.

LOPES, Óscar. "Claro-escuro camiliano". In: **Colóquio / Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 199, jan/março 1991, p. 39-65.

\_\_\_\_\_. **Ensaios Camilianos**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2007.

LUKÁCS, George. **Le Roman Historique**. Paris: Petite Bibliothèque - Payot, 1965.

MARTINS, José Cândido. "Teoria Literária da Paródia" In: **Teoria da Paródia Surrealista**. Braga: Editora APPACDM, 1995, p. 29-69.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. **Presença da Literatura Portuguesa**, Romantismo -Realismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, v.III.

MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros. **Ironia e ambigüidade: o herói camiliano**. São Paulo: Secção Gráfica da FFLCH/USP, 1983.

OLIVEIRA, Ana Luísa P. C. de. "Camilo Castelo Branco e a Metaficção Historiográfica. In: NITRINI, Sandra... *et al.* **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes**. São Paulo: ABRALIC, 2007. Disponível no site: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais.asp>.

\_\_\_\_\_. "Desenlaces camilianos: uma estratégia mercadológica". In: **Anais do XXI Encontro da ABRAPLIP – Revoluções, Diásporas e Identidades**. São Paulo: ABRAPLIP, 2007.(no prelo)

\_\_\_\_\_. "Nem passional nem romântico: o Portugal oitocentista de Camilo Castelo Branco". In: **Anais do 3º Colóquio do PPRLB**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível no site: [http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3\\_coloquio\\_outubro/index.htm](http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/index.htm) .

\_\_\_\_\_. "O Portugal camiliano: um mundo imerso em relações de trabalho e dinheiro. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto (orgs.). **Novos Nortes para a Literatura Portuguesa**. Feira de Santana: Gráfica Universitária da UEFS, 2007, v. 12, p. 279-286.

\_\_\_\_\_. "Onde a Felicidade está: amor e dinheiro na ficção camiliana". In: **Anais do XX Encontro da ABRAPLIP**. Niterói: ABRAPLIP, 2005.

\_\_\_\_\_. “Onde a Felicidade está: o papel do dinheiro na ficção camiliana”. In: **Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa**. São Paulo, 2005. Disponível no site: [http://www.fflch.usp.br/dlcv/llp/i\\_EEPLP.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/llp/i_EEPLP.pdf) .

OLIVEIRA, Paulo Motta . “À esquina do cânone: olhares dissimulados, leituras oblíquas”. In: BUENO, Aparecida de Fátima; FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Hélder; OLIVEIRA, Paulo Motta. (Org.). **Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007, v. 1, p. 105-113.

\_\_\_\_\_. “Camilo e Eça: respostas a uma desvalia trágica.” In: FILIZOLA, Anamaria; CARDOSO, Patrícia; JUNQUEIRO, Renata; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). **Verdade, fé, razão, merecimento. Coisas do mundo e de quem nele anda**. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, v. 1, p. 127-148.

\_\_\_\_\_. “Considerações acerca do apagamento de uma Ana pouco plácida”. In: Jorge, Sílvio Renato; Alves, Ida Maria Santos Ferreira. (Org.). **A palavra silenciada**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001, p. 199-210.

\_\_\_\_\_. “Da Ficção Camiliana como Interpretação de Portugal”. In: **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**. Curitiba: ABRAPLIP, 2003, p. 849-855.

\_\_\_\_\_. Nótulas acerca do Brasil em dois romances camilianos. In: **Estudos Portugueses e Africanos**: Campinas, n. 33/34, p. 99-111, jan/dez de 1999.

\_\_\_\_\_. “Pescoceiras rorejantes de suor: os brasileiros de Camilo, uma teia atlântica.” In: **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004, Coimbra**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 2004. Disponível no site: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel30/PauloMottaOliveira.pdf>

PLATÃO. “O Banquete”. In: **Diálogos**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PIMENTEL, Alberto. **O Romance do Romancista**. Lisboa: Editora de F. Pastor, 1890.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. São Paulo: Editora Abril, 1971.

QUENTAL, Antero de. **Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos**. Lisboa: Ligrate Lda, 1987.

RAMOS, Feliciano. **História da Literatura Portuguesa**. Braga: Cruz, 1950.

RÉGIO, José. "Camilo, romancista português". In: **Ensaio de Interpretação Crítica**. Lisboa: Portugalia, 1964, p. 71-165.

REIS, Carlos e LOPES, Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

REIS, Carlos. **Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SANTOS, João Camilo dos. "Aquilo a que se chama amor. As histórias de amor por detrás das histórias que conta Camilo.". In: **Colóquio / Letras**. São Paulo: Martins Fontes, nº 119, jan/março 1991, p. 60-75.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. **Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco**. Braga: Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985.  
SEIXO, Maria Alzira. **O rio com regresso. Ensaio camilianos**. Lisboa: Presença, 2004.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. "Desejo e Rivalidade n'O Santo da Montanha". In: **O Marrare. Periódico do Setor de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto de Letras/UERJ, ano 5, n.º 6, nov/2005, p. 101-111.

TENGARRINHA, José. **A novela e o leitor português: literatura e sociedade**. Lisboa: Prelo, 1973.

VASCONCELOS, Sandra. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

# 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](#)