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

MOIZEIS SOBREIRA DE SOUSA

A ficção camiliana: a escrita em cena

São Paulo
2009

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: a escrita em cena

Moizeis Sobreira de Sousa

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

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

São Paulo
2009

A meus pais,
Seu Raimundo e Dona Maria.

AGRADECIMENTOS

Ao meu incondicional amigo, presente em todas as horas, desde o abrir até o fechar destas páginas, sempre constante, não só no palco, mas principalmente nos bastidores: Emanuel, Deus conosco. À minha luz: Espírito Santo.

À minha família, grande no tamanho e no estender das mãos.

A Tati e irmã Zilva pelo carinho amizade, incentivo e orações. Ao Braz pelos *copos de café* oferecidos quando o sono, esta entidade inconveniente, queria me pegar.

Ao Professor Paulo Motta por ter me conduzido ao *maravilhoso* mundo da pesquisa; pelos *calma, tudo vai dar certo!* À Professora Fátima pela valiosa solicitude. A ambos: muito obrigado por tudo.

A Juliana e aos professores Cândido Martins e Sérgio Sousa pelas sugestões e/ou discussões bibliográficas e os momentos de partilha e descontração.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo provimento dos meios necessários à realização desta pesquisa.

Finalizo agradecendo a todos anônimos que cruzaram comigo nesse caminho, desde o cobrador do ônibus até o funcionário da administração que recebeu esta dissertação. Os anônimos têm muita história para contar e muita contribuição a dar!

A minha fala nada mais é do que um convite
para que outros também entrem nesse vale de sombras.
E com prazer descobrir a genialidade desse autor que não merece
ser lembrado apenas como um anacrônico mago da religião do amor.

Paulo Motta

RESUMO

A recepção à ficção camiliana se subsume fundamentalmente a dois operadores hermenêuticos consagrados por uma parcela significativa da crítica literária luso-brasileira: a conjunção vida/obra e o enquadramento da produção literária assinada por Camilo no Romantismo português.

Por meio do estudo de dois romances camilianos, *Amor de Perdição* (1862) e *Onde Está a Felicidade?*(1856), interessa problematizar a análise da produção ficcional camiliana que se baseia nesses operadores hermenêuticos. Nesse sentido, parte-se das indagações: terá Camilo assimiliado e culminado na tradição literária portuguesa a sacralização do amor? Será Camilo essencialmente um escritor ultra-romântico, autor, sobretudo, de novelas passionais?

A resposta dada a essas questões se baseou na relação entre esses textos e a vigorosa tradição literária metaficcional, fortemente enraizada nos períodos que antecedem e sucedem a atuação de Camilo como escritor.

A presença dos expedientes metaficcionais em *Amor de Perdição* e *Onde Está a Felicidade* revela uma representação mimética que se desdobra em representar o mundo, particularmente o burguês, e os mecanismos que envolvem essa representação, evidenciando uma construção literária que não se limita a criar a sugestão do real, tomando também a sua problematização como eixo.

O ato de criar torna-se alvo de questionamento, exigindo dos seus participantes, nomeadamente narrador/autor e leitor, novas posturas mentais em que a origem e a destinação do significado não se apresentam tranquilamente assumidas por aquele e este, respectivamente, derivando desse arranjo um texto em processo, que se constrói, que se assume como *mise en scène.*

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Metaficção, Romance, Amor de Perdição, Onde Está a Felicidade?

ABSTRACT

The reception to the camilian fiction is basically due to two hermeneutic operators consecrated by a significant part of the literary Luso-Brazilian critics: the conjunction life/work and the literary production frame signed by Camilo in the Portuguese Romanticism.

The observation of *Amor de Perdição* (1862) and *Onde Está a Felicidade?* (1856), allows the debate on the analysis of the camilian production that is based on these hermeneutic operators. In this way, we raise some questions: has Camilo assimilated and culminated in the Portuguese literary tradition the religion of love? Is Camilo essencially an extreme-romantic writer, especially a romantic novels author?

The answer given to these questions was based on the relation between these texts and the vigorous metafictional literary tradition, strongly rooted in the periods that precede and succeed Camilo's performance as a writer.

The occurrence of the metafictional expedients in *Amor de Perdição* and *Onde Está a Felicidade?* discloses a mimetic representation that unfolds into representing the world, particularly the bourgeois, and the mechanisms that involve this representation, evidencing a literary construction that is not limited to create the suggestion of reality, as well as taking its debate as base.

The action of creating becomes a target to questioning, demanding from its participants, nominated narrator/author and reader, new mental positions in which the origin and the destination of its meaning are not completely assumed for the author and the reader, respectively, deriving from this arrangement a text in process, that constructs itself is assumed as *mise en scène*.

Key words: Camilo Castelo Branco, Narcissistic Narrative, Novel, Amor de Perdição, Onde Está a Felicidade?

SUMÁRIO

Introdução

1.1 – A ficção camiliana no âmbito dos estudos literários: uma dívida por saldar 08

1.2 – A crítica biográfica: origens e desdobramentos 11

1.3 – O fulcro da Novela Camiliana 19

1.4 – Camilo sob a lente positivista de Teófilo Braga: um escritor sem projeto 24

Capítulo I

1.1 – Paralelo ao *Amor de Perdição* 34

1.2 – O Narrador e o Leitor: Protagonistas de *Amor de Perdição* 55

1.3 – Um roteiro de leitura para *Amor de Perdição* 73

Capítulo II

1.1 – *Onde Está a Felicidade?* e os Bastidores da Escrita 87

1.2 – Guilherme do Amaral: o herói sem nenhum caráter 100

Conclusão 114

Referências bibliográficas 116

Introdução

1. 1 – A ficção camiliana no âmbito dos estudos literários: uma dívida por saldar

Valendo-se de um instrumental avaliativo pouco comum no seio dos estudos camilianos, Abel Barros Baptista (1993) afirma que Camilo Castelo Branco "[...] protagoniza [...] o movimento de transformação da ordem do discurso através do qual o romance moderno se torna o gênero dominante na hierarquia dos gêneros literários" (1993, p. 152). Essa transformação implica a afirmação de um novo tipo de discurso, baseado numa competência de escrita, conforme explica Baptista (1993, p. 154):

> ao afirmar sobretudo uma competência da escrita, movendo-se em diferentes lugares, libertando-se de determinações políticas, ideológicas ou religiosas, [Camilo] impõe um novo lugar de enunciação e uma nova figura do escritor, aquele que tem legitimidade e capacidade para viver desse estranho ofício que consiste em oferecer aos outros romances que deixam o mundo tolo e mal tal qual quando cá entramos, para usar as palavras finais de *A Brasileira de Prazins* [...].

Essa abordagem crítica, esteada na consideração dos elementos macroestruturais do texto ficcional, distingue-se da maioria dos estudos[1] dedicados à produção literária do autor de *Amor de Perdição*, cuja ênfase recai sobre "[...] julgamentos [...] calcados nos lugares-comuns românticos da vinculação da obra com a vida individual do escritor" (FRANCHETTI, 2003, p. 33). Com efeito, o conjunto desses estudos focaliza a biografia, a fim de justificar o processo de escrita, a feitura dos livros e as suas decorrentes características de construção. Não raro, é possível encontrar artigos e ensaios em que prepondera a simbiose entre vida e obra, isto é, os eventos narrados na ficção são diretamente associados

[1] O mapeamento das linhas interpretativas mais difundidas entre os estudos camilianos, um dos objetivos desta introdução, tomou por base os resultados obtidos com a execução do projeto *Camilo Castelo Branco: rastreamento de uma fortuna crítica dispersa*, que realizei juntamente com um grupo de pesquisadores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Vale acrescentar que os integrantes dessa pesquisa contaram com a mesma orientação (Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira), leram e discutiram os mesmos textos. Em razão disso, é possível que haja algumas semelhanças entre esta dissertação e a dissertação dos demais membros desse grupo, uma vez que eles também utilizaram os referidos resultados em seus respectivos trabalhos.

aos acontecimentos biográficos. Conseqüentemente, aqueles são lidos em função destes. Acerca desse procedimento, observa Abel Barros Baptista (1988, p. 29):

> A obra é convocada em apoio da vida, os textos são levados a testemunhar em favor do homem num processo em que não se chega a existir qualquer distinção entre a vida de Camilo e a ficção de Camilo. Indistinção, aliás, dupla: por um lado, não existe distinção entre a vida efetiva de Camilo e a efabulação biográfica; por outro lado, não se distingue igualmente a vida de Camilo dos seus textos, da ficção escrita por Camilo sempre [...] solicitada a esclarecer passos da biografia ou a comprovar efabulações dos biógrafos.

Costuma-se priorizar também a reflexão acerca das implicações estético-doutrinárias subjacentes ao período no qual Camilo exerceu sua atividade[2]. Como se sabe, esse autor ficou guardado no imaginário literário luso-brasileiro como o expoente máximo do Ultra-Romantismo português. Saraiva e Lopes (1996) o apontam como a personalidade que domina a segunda geração romântica, podendo ser considerado o seu representante típico e superior[3]. Essa imagem exerceu influência considerável sobre a fortuna crítica camiliana, a qual se constituiu, em grande parte, aproximando ou afastando a obra de Camilo dos pressupostos românticos.

Sumarizando, a recepção à ficção camiliana se subsume fundamentalmente a dois operadores hermenêuticos consagrados por uma parcela significativa da crítica literária luso-brasileira: a conjunção vida/obra e o enquadramento da produção literária assinada por Camilo no Romantismo português. Recorrendo a essa subsunção, Feliciano Ramos[4] assevera:

> Camilo formou o espírito dentro do clima do romantismo. A doentia sentimentalidade dos românticos, com a emocionante megalomania da dor, o gosto da melancolia e do ceticismo, transmitiu-se a Camilo, através de leituras, jornais, livros e revistas, e por intermédio do convívio social. O romantismo vivia-se e respirava-se à sua volta. Camilo era particularmente

---

[2] É importante destacar que o contexto sociocultural e a tradição artístico-literária são relevantes para a compreensão do texto literário. Desse modo, o mundo referencial em que a criação ficcional camiliana se inspirou deve ser considerado durante sua abordagem crítica. Todavia, uma leitura que se paute apenas por esses instrumentos interpretativos toca a incompletude.

[3] A rotulagem ultra-romântica atribuída a Camilo Castelo Branco tornou-se um lugar-comum nos estudos literários, ressoando tanto no ensino secundário quanto no superior, bem como nos seus respectivos manuais.

[4] Embora não ocupe um espaço significativo no âmbito da historiografia literária ou dos estudos camilianos em Portugal, a obra de Feliciano Ramos ainda encontra certa repercussão no Brasil. Por essa razão, o seu nome integrará o referencial bibliográfico desta dissertação. Ademais, os paradigmas interpretativos de que Ramos faz uso, conforme exposto acima, são sintomáticos do modo como a produção camiliana é lida sob a ótica do senso-comum, aspecto que será colocado em questão ao longo deste trabalho.

> sensível a esta atmosfera de doença moral, porquanto pesava-lhe no espírito uma ancestralidade mórbida./ No avô paterno, nos tios e no próprio pai há indícios, mais ou menos intensos, de alienação mental. Esta herança psicológica imprimiu então caráter ao homem, e predispô-lo para desvairamentos e atos indisciplinados. O seu temperamento literário foi permeável a tais práticas. O movimento romântico e a ancestralidade mórbida ajudam a explicar tragédias, as perversões, os crimes, os escândalos e imoralidades que povoam seus romances (1950, p. 496-497).

Levando em consideração que o Romantismo enquanto movimento literário tenha tocado o seu fim no terceiro quartel do século XIX e que a trajetória biográfica de Camilo tenha se completado no final na última década oitocentista, a abordagem de Ramos abre margem para questionamento. Admitindo que a ficção camiliana fosse tão servilmente permeável às práticas do sentimentalismo e à incidência dos eventos concernentes à vida do seu autor, certamente o seu interesse teria desaparecido quando a estética romântica se encerrou ou no momento em que Camilo findou seus dias. No entanto, ela tem burlado o esquecimento e atraído atenção para si durante mais de um século após morte do seu autor, segundo aponta Paulo Motta Oliveira (2007). Assim, cabe determinar os elementos dessa obra que ultrapassam o determinismo dos movimentos literários, e estender a sua interpretação geral para além da tendência biografista.

Franchetti (2003) revela que um dos pontos centrais da atual tradição dos estudos camilianos, na qual Ramos se filia, é a concentração nos aspectos narrativos (enredo, ação e diegese), em detrimento daqueles ligados à enunciação, à constituição da figura autoral e à reflexão sobre a materialidade do texto ficcional, fatores potencialmente capazes de redimensionar a recepção da obra de Camilo, subsidiando uma leitura que goze de maior comunhão com os valores contemporâneos destinados à apreciação estética do texto literário.

1.2 – A crítica biográfica: origens e desdobramentos

Até o Classicismo, a atividade crítica precedia a publicação das obras, e concentrava-se essencialmente no estabelecimento de regras de composição poética. Em razão disso, confundia-se com uma *arte poética*. O crítico, por sua vez, assumia a função de censor, atestando se os procedimentos adotados pelos escritores estavam de acordo ou não com os modelos previamente estabelecidos. Dito de outro modo, o exame crítico consistia em dizer o que era *certo* e *errado.* Assim, as noções de originalidade e individualidade eram desvalorizadas, já que se preconizava imitar um padrão.

Com o advento do Romantismo, os ideais clássicos foram abandonados, bem como as regras de composição e o caráter prescritivo da crítica. Em contrapartida, os pensadores alemães, como Schiller e Goethe, propunham uma nova literatura, em que os aspectos sentimentais, reflexivos e pessoais preponderassem. No que concerne à crítica, Schlegel e Novalis, por exemplo, defendiam que ela não deveria se fundamentar na emissão de julgamentos valorativos, mas na compreensão dos princípios da obra literária. Herder, outro importante pensador do romantismo alemão, ressaltava que cada época era marcada por uma determinada estética, e as obras estavam ligadas ao seu meio e história, opondo-se à idéia do gosto universal, defendida pelos clássicos.

No Romantismo, as possibilidades de composição literária eram tidas como infinitas. A obra adquiria importância na medida em que se desviava do padrão, daí as noções de autor e originalidade. Surgia um novo valor: o gênio. Ao contrário do artista neoclássico, o gênio era livre para escrever, deixando-se levar pelos seus sentimentos e impressões individuais. Portanto, competia aos estudos literários se aplicar, não à compreensão dos padrões, mas ao estudo do autor, que era então o centro da criação. Eis a crítica, tal como é entendida modernamente, em seus primórdios.

Embora a revolução romântica tenha começado na Alemanha, foi na França que surgiu o primeiro grande crítico: Charles Sainte-Beuve (1804-60), uma das figuras literárias mais importantes do século XIX francês. Ele inaugura a crítica biográfica, conhecida na época como *Retrato Literário.* Antes dele, a atividade crítica estava restrita ao exame da aplicação das *artes poéticas,* conforme exposto anteriormente.

Sainte-Beuve propunha uma leitura da obra que partisse das circunstâncias de vida do autor. Assim, concentrava esforços na descrição do homem que estava na retaguarda da obra, interessando-lhe mais o autor do que o texto em si. Essa preocupação é sintomática da importância que o gênio e/ou originalidade adquirem no Romantismo. Portanto, o fato de Sainte-Beuve escolher a biografia como aparato crítico é uma atitude coerente com o contexto romântico em que estava inserido. Uma vez que o valor do texto literário, para os românticos, estava no desvio do modelo, imaginava-se que a compreensão desse desvio passava pela investigação das causas que levaram o indivíduo a se distanciar do padrão, por conseguinte a biografia era requestada como parâmetro de análise.

O método do crítico francês não se limitava a buscar o homem na obra, mas também no estudo da vida quotidiana, dos ancestrais[5] e da história particular do autor[6]. Esse levantamento deveria ser feito, segundo René Wellek, da seguinte forma:

> Deveríamos estudar o primeiro grupo a que um escritor se associou, o primeiro livro que o tornou famoso, o momento de seu declínio, o fato decisivo de sua decadência. Deveríamos perguntar: "O que pensava ele da religião? Como foi afetado pela natureza? Como se comportava com relação às mulheres? Era rico ou pobre? Como era seu modo de vida? Qual era seu vício ou sua fraqueza?" E sobre uma mulher, quer ele que nos perguntemos: "Era bonita? Apaixonou-se? Qual o fator determinante de sua conversão?". Tais questões não são somente propostas, mas freqüentemente respondidas, com detalhes, a respeito da infância do autor, da sua vida amorosa, de sua religião, ou simplesmente com anedotas ou mesmo bisbilhotices sobre sua vida quotidiana (1967, p. 51, grifo do autor).

---

[5] O estudo da vida do autor e dos seus ancestrais proposto por Sainte-Beuve apresenta semelhanças com o método utilizado por Ramos para explicar o caráter de Camilo Castelo Branco e as determinantes de sua obra.

[6] Sainte-Beuve também desenvolveu trabalhos no âmbito da História Literária. Nesse caso, tinha por objetivo entender as posturas estéticas dos autores, relacionando-as com as correntes literárias.

O trecho anterior testemunha em que medida os objetivos de Sainte-Beuve estavam focados nas questões biográficas. Além disso, revela outro aspecto: de alguma maneira, ao compilar todos esses dados, o crítico envolvia o autor numa atmosfera muito próxima do universo ficcional. Desse modo, a fronteira entre o texto literário e a vida do seu genitor torna-se acentuadamente tênue.

Embora não se possa determinar com exatidão as circunstâncias que concorreram para o surgimento da crítica biográfica em Portugal, é possível, todavia, detectar a influência do método desenvolvido por Sainte-Beuve nos críticos lusitanos. A tradição dos estudos camilianos, desde sua origem, foi permeável a tal influência. Como visto anteriormente, uma parcela significativa das análises oferecidas à obra de Camilo Castelo Branco se valeu da confusão ou indissociação entre a vida realmente acontecida e a criação ficcional. José-Augusto França, dentre tantos outros críticos que se apóiam nessa leitura, afirma:

> Somos levados a supor que esta vida cheia de peripécias, de intrigas e contradições é construída à imagem das personagens do romancista. Camilo pode falar delas como fala de si mesmo [...]. Camilo e os seus heróis vivem no mesmo universo dramático [...], ao mesmo tempo sublime e sórdido. O ideal dum programa imaginário e a realidade duma experiência vivida encontram-se unidos e indissociáveis. (1993, p.285).

É muito provável que a noção oitocentista de indivíduo, ligada ao conceito de gênio romântico tenha contribuído para a eleição da biografia como diretriz interpretativa. Outro fator que pode ter sido responsável por essa eleição foi o fato de Camilo ter levado uma vida, até certo ponto, regada a aventuras, o que lhe rendeu uma imagem pública semi-lendária e objeto de muita especulação. Lopes nota que

> Entre 1859 e 1861, o escândalo e repercussão sentimental do seu caso com Ana Plácido não apenas trazem à maior notoriedade o já então "indispensavelmente" melhor dos ficcionistas portugueses, como indigitam para uma recepção biografista-passional que se tornou impossível de ladear [...] (1994, p. 20, grifo do autor).

Coincidentemente, datam do sexto decênio oitocentista as primeiras tentativas de se compreender analiticamente o legado ficcional do autor de *Onde Está a Felicidade?*. O

ponto de partida, segundo Lopes (1994), está assinalado pela feição biográfica do livro *Camilo Castelo Branco – Notícia da sua vida e Obras* (1861), de José Cardoso Viera de Castro. Mais tarde, em 1890 Alberto Pimentel consolida a exegese biografista ao publicar *O Romance do Romancista.* Nesse livro, o autor procura reconstituir o percurso existencial de Camilo a partir de excertos de seus romances.

No século XX[7], essa leitura ainda permanece vigorosa. Jacinto do Prado Coelho, "[...] le plus illustre exégète [...]" (LOURENÇO, 1985, p. 28), lança *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* em 1946[8], em que a vida de Camilo ainda é uma das condições cognitivas e estéticas para a leitura de sua obra. Esse crítico considera que o dispositivo *ficção-biografia* não prejudica a recepção do texto literário, uma vez que o enriquece "[...] de sentido, de conotações pertinentes. Mais ainda: permite captar a sua coerência estrutural" (COELHO, 1982, p. 35). Particularmente em relação à produção de Camilo, Jacinto especifica que a sua "[...] leitura fica enriquecida por um modo de intertextualidade que nos situa entre (com) o texto da vida vivida e o texto da obra em que [o autor] se transpõe ou configura" (1882, p. 28) [9]. Alinhada a essa tendência, Agustina Bessa Luís (1980) sustenta que as paixões presentes nos textos camilianos tiveram sua origem naquelas que o romancista viveu ou desejou viver.

---

[7] A crítica biográfica foi superada a partir da década de 1860 na França por Hyppolyte Taine (1828-1893), considerado o fundador da sociologia da literatura. Para Taine, a literatura era determinada pelos movimentos sociais. Desse modo, o objetivo da obra deveria estar centrado na tentativa de entender as relações do homem em sociedade. Curiosamente, é no momento em que Taine evidencia a defasagem da crítica biográfica que os portugueses a adotam.

[8] A *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* foi reeditada e revista em 1982, todavia, não apresentou , em relação à edição de 1946, alteração no que concerne ao paradigma interpretativo que veicula a produção camiliana à vida do seu autor.

[9] Apesar de recorrer à vida como uma das condições cognitivas e estéticas para se ler a obra de Camilo, Jacinto do Prado Coelho, particularmente sua *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, representa uma reação ao paradigma biografista, segundo Abel Barros Baptista (1988). No prefácio que escreveu para a primeira edição da *Introdução*, Prado Coelho afirma: "Em suma, já se fez alguma coisa: esmerilou-se a biografia, analisou-se o temperamento, evocou-se o meio, estudou-se a obra de Camilo no seu conjunto. Mas não se fez tudo [...]. Falta, por exemplo, esta coisa fundamental: estudar a novela camiliana em si mesma (filosofia da vida, personagens, estrutura, processos) dentro do gênero "novela" e dum ponto de vista histórico-evolutivo, quer dizer, sem perder de vista a cronologia, ou seja, procurando ver como nasce, cresce e se desenvolve a novela camiliana" (1983, p. 13-14, grifo do autor). Embora não tenha se desvinculado completamente da crítica biográfica, Jacinto do Prado Coelho revela, ao fazer essa afirmação, a consciência de que é preciso estudar a obra de Camilo a partir de outros paradigmas.

Alexandre Cabral, outro renomado camilianista, também norteou seus estudos pela clave vida-obra. A extensão do trabalho desse crítico encontra poucos paralelos no conjunto dos estudos dedicados a Camilo. Publicou exaustivamente em revistas, escreveu prefácios, artigos e antologias, chegando a publicar um dicionário integralmente devotado ao autor de São Miguel de Ceide. Figuram entre esses trabalhos *As Polêmicas de Camilo* (1962-1970), *Estudos Camilianos* (1978), *Roteiro Dramático de um Profissional das Letras* (1980), *Subsídio para uma Interpretação da Novelística Camiliana* (1986) e *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1989), cuja versão ampliada foi publicada já após a sua morte em 2003.

De acordo com Cabral (1961, p. 09)

> De tal forma o comportamento dos heróis se assemelha, se entrelaça, se ajusta à desconcertante personalidade do seu criador, multiforme e contraditória; tão coincidentes são as dramáticas situações da vida real, que lhe são impostas ou por ele imaginadas [...], com os conflitos da ficção, que nosso espírito perdura longamente esta estranha hipótese: as personagens vivem na novela os diabólicos passos da existência do escritor [...], quantas vezes numa antevisão profética e satânica, ou é o romancista que se compraz em viver fisicamente os dramas de sua criação?

Essa *estranha hipótese* também é ratificada por Saraiva e Lopes, segundo os quais "[...] a acidentada vida passional de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana [...]" (1996, p.778) e por Eduardo Lourenço, para quem

> La vie comme fiction – tragédie, drame et comédie tout ensemble – ce fut là la véritable contribuition de Camilo Castelo Branco à nos lettres. Lui, le premier, a osé se mêler intimement et personnellement à son écriture, lui seul a vécu une vie parallèle, en déchirements et en romanesque, à celle de ses créatures et drames échevelés, et c'est à just titre que pour d'autres il deviendra à son objet de fiction : le roman du romancier (1985, p. 28-29).

Defensor de uma concepção que entendia a literatura como exercício de linguagem, o crítico e escritor francês Marcel Proust contrapõe-se enfaticamente ao método biografista, motor da maioria dos estudos camilianos, conforme demonstrado anteriormente. Parte dos postulados críticos de Proust estão reunidos no livro *Contre Sainte-Beuve: Notas sobre Crítica e Literatura*. Nele, o autor de *Em Busca do Tempo Perdido,* como sugerido no

título, entra em confronto com o fundador da crítica biográfica, partindo do princípio de que um livro é o produto de um *eu* diferente daquele que se manifesta nos costumes, na sociedade.

> Em nenhum momento Sainte-Beuve parece ter compreendido que há particularidades na inspiração e no trabalho literário, e que estas o diferenciam por completo das ocupações dos outros homens e das ocupações do escritor. Não fazia distinção entre a ocupação literária – onde, na solidão, fazemos calar as palavras que existem para os outros tanto quanto para nós, e com as quais, mesmo solitárias, julgamos as coisas sem que sejamos nós mesmos, nós nos recolocamos face a face com nós mesmos, esforçamo-nos por entender, e por restituir, o verdadeiro som de nosso coração – e a conversação [...] não é senão aparência enganosa da imagem que dá aqui algo de mais exterior e mais vago (à profissão), algo de mais aprofundado e recolhido à intimidade. Na realidade, aquilo que se dá ao público é aquilo que se escreve só, por si mesmo, é bem obra si de mesmo. Aquilo que ocorre entre íntimos, isto é, na conversação [...] e nas produções destinadas à intimidade, [...] é obra de um eu bem mais exterior, não do eu profundo que somente se reencontra fazendo abstração dos outros e do eu que conhece os outros [...]. Dirá sempre que a vida do homem de letras limita-se ao gabinete [...], mas continuará não compreendendo este mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior, que é a alma do poeta [...]. É por não ter visto o abismo que separa o escritor do homem de mundo, por não ter entendido que o eu do escritor só se mostra em seus livros, e que ele não mostra aos homens do mundo [...]. Via a literatura como uma categoria de tempo [...] parecia-lhe uma coisa de época (Proust, 1998, p. 55-58).

Como ressalta da leitura desse trecho, na concepção de Proust, a essência da obra não está nas relações que o escritor tem com o mundo que o cerca ou com os movimentos literários. Fica evidente sua opção por um *eu profundo*, genitor da criação literária. Assim, os procedimentos críticos que enfatizam o *eu social*[10] só podem ter validade para a história do escritor e parte da história dos movimentos literários de seu tempo. A obra, desse modo, fica subordinada a questões biográficas e temporais.

O *eu profundo* a que Proust faz referência equivale, em certa medida, ao trabalho do narrador com a linguagem, que tem por objetivo rastrear a realidade, por meio das coisas e dos seres, feitos linguagem, e por ela resgatados em forma de imagem, como nota Gonçalves (1994). A forma como a realidade é tratada nesse trabalho pode ser comparada a uma metamorfose. Primeiro ocorre a captura, depois a destruição e finalmente a remontagem. Em

---

[10] A expressão *eu social* incorpora a imagem pública do escritor, como também os eventos sócio-culturais e políticos que lhe serviram de base.

Proust, a noção de realidade está ligada à relação entre sensações e lembranças. Sendo assim, a idéia objetiva que se possa fazer do real é descartada. Confere-se mais importância ao exercício de linguagem, que grosseiramente pode ser denominado produto final, do que à matéria-bruta, isto é, à realidade. Assim, afasta-se do biografismo e da representação rasteira do real. A confecção do texto ocorre tal como um retrato feito sem moldura, que teve por modelo primeiramente a experiência metamorfoseada, que se transformou em escritura, e projetou a imagem em um retrato outro.

O que parece ser fundamental para Proust são o processo e os desdobramentos que envolvem o ato de criação ficcional. Por não atentar para esse aspecto, também vital para o autor de *Amor de Perdição*, diversos estudiosos camilianos têm confundido a obra de arte com o mundo referencial circundante[11].

Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin assinala que o anseio de encontrar uma ligação entre vida e arte é legítimo, todavia, necessita de uma formulação científica adequada. O teórico russo lembra que a realidade surge na criação artística de forma essencialmente estetizada. Com efeito, sua representação literária revela-se híbrida e instável. O ato estético, diferentemente do conhecimento científico, transfere a realidade manifesta historicamente para outro plano axiológico, em que ela é isolada, e submetida a uma nova ordenação (Cf. BAKHTIN, 1998, p. 33). Em decorrência desse processo de individualização, a obra de arte, enquanto ato concreto, declara sua particular autonomia em relação ao real histórico e socialmente estabelecido, particularizando-se como linguagem. Conseqüentemente, a realidade e/ou a vida preconizam a sua experienciação no interior da

---

[11] A aproximação ora feita entre Camilo Castelo Branco e Marcel Proust tem por objetivo pontuar o fato de que o desvelamento do processo de escrita e a problematização da linguagem ficcional são traços que perpassam a obra desses escritores. Contudo, não se pode perder de vista que eles exerceram suas respectivas atividades literárias em épocas diferentes. Se por um lado, o autor de *Amor de Perdição* surge num momento em que o romance se propõe, *grosso modo*, a representar o indivíduo "[...] de maneira a provocar a sugestão do real" (ADORNO, 2003, p. 55), por outro lado, Proust desponta numa época em que essa concepção de romance está em crise, em que "[...] o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens" (AUERBACH, 2007, p. 481).

criação artística pautada pela perspectiva da multidirecionalidade, de modo a transcender uma percepção rasteira desses elementos.

> A articulação interna da linguagem, os arranjos das categorias de cada meio expressivo, na busca da ampliação dos seus limites – traço condutor da modernidade -, geram uma força diferente, uma convulsão das formas que exigem do receptor uma postura mental diferente. São obras estruturalmente dinâmicas, e tematicamente estáticas que, como resultado, geram novas relações distintas e muito mais intensas [...] (GONÇALVES, 1994, p. 28).

Embora essa afirmação faça referência a Proust e a outros artistas da modernidade, ela pode, em certa medida, ser aplicada também à ficção camiliana. A "convulsão das formas" não encontrou em muitos críticos portugueses uma postura mental adequada aos procedimentos narrativos de Camilo[12]. Provavelmente por causa disso, sua obra foi lida romântica e biograficamente.

A estética confessional romântica promoveu, até certo ponto, a união entre a vida e a obra dos autores. Essa conjunção certamente fazia parte dos horizontes de leitura do público português oitocentista. Na condição de escritor profissional, Camilo, ansiando angariar audiência, deve ter explorado os valores do Romantismo e de seus leitores, construindo uma plataforma mercadológica que lhe assegurasse o consumo e a boa aceitação dos seus produtos. Em vista disso, a fusão ficção/biografia[13] pode ser entendida como o resultado de uma produção de sentido e o atendimento de uma implicação estética. Todavia, o que se revela problemático é o fato do testemunho dessa eficácia continuar agindo sobre os especialistas em Camilo Castelo Branco dos séculos XX e XXI. Embora os procedimentos aludidos tenham perdido sua validade, muitos críticos ainda o utilizam, o que aponta para a necessidade de se criar novas chaves de leitura.

---

[12] Mais adiante serão feitas considerações acerca dos procedimentos narrativos empregados por Camilo, bem como acerca do trabalho realizado com a linguagem ficcional no interior de suas obras.

[13] Levando em conta a popularidade de que Camilo gozava, a associação entre vida e obra revelou-se uma estratégia publicitária eficiente.

1. 3 – O fulcro da *Novela Camiliana*

Um dos aspectos que singulariza Camilo Castelo Branco é o cabedal da sua obra. Além de ter publicado abundantemente, ele atuou em diversos gêneros de escrita. Foi ao mesmo tempo poeta, teatrólogo, romancista, crítico, editor e tradutor. A sua extensa produção supera uma centena de títulos. Desde os primeiros versos – *Pundonores Desagravados* (1845) – até *Nas Trevas* (1890), uma das suas últimas publicações, nunca parou de escrever. À guisa de ilustração, entre os anos de 1863 e 1865 Camilo publica doze romances, oito volumes de memórias, críticas e narrativas, dois volumes de poesia e uma comédia[14]. Paulo Franchetti explica que

> Camilo foi o primeiro escritor português a viver apenas do oficio. Numa sociedade que não dispunha de um número expressivo de leitores, nem tempo em que os direitos autorais estavam começando a ser reconhecidos (a lei dos direitos de autor, proposta por Garrett, é de 1851), Camilo teve de escrever muito (2003, p. 09).

Apesar da acentuada variedade e extensão, o legado camiliano tem sido sistematizado sem que esses traços sejam efetivamente levados em conta. Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, em sua *História da Literatura Portuguesa*, traçam um quadro evolutivo em que a ficção camiliana aparece dividia em três estágios. O primeiro, que vigorou até meados de 1850, seria marcado por uma obra ainda pouco distinta em relação às tendências de ficção em prosa vigentes em Portugal. Nesse momento, Camilo teria escrito, sob a influência de Alexandre Herculano, alguns folhetins de cunho histórico e moralista; dos escritores românticos franceses, obras em que predominava o tom idealista; e dos pré-românticos ingleses, o romance negro de aventuras e o melodrama.

O segundo estágio se dá a partir de meados de 1850, momento em que Camilo teria atingido a maturidade literária. Nesse período, teriam sido fixadas as novelas passional e

---

[14] As *Obras Completas* de Camilo, publicadas em Portugal entre os anos de 1982 e 2002, pela casa editorial Lello & Irmãos Editores, totalizam dezoito volumes, distribuídos em aproximadamente 23.000 páginas de papel bíblia.

satírica. O romance *Onde Está a Felicidade?* (1856), considerado por muitos críticos como um marco na prosa ficcional portuguesa, também é dessa época. O último estágio é singularizado, segundo Lopes e Saraiva (1996), por uma evolução acentuada da ficção camiliana em direção ao Realismo/Naturalismo. Essa fase seria assinalada pelas *Novelas do Minho* (1875-77), por *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880) [15].

Malgrado esse modelo de sistematização, o mais corrente é dividir a ficção camiliana em apenas duas categorias basilares: a novela passional e a novela satírica[16]. António José Saraiva e Óscar Lopes, embora tenham estabelecido as três fases anteriormente aludidas, demonstram predileção pela divisão bipolar. Eles assinaram uma das mais conhecidas descrições desse último modelo. De acordo com Franchetti (2003, p. 10)

> Não erraremos muito se afirmarmos que a "novela camiliana" é, no vocabulário crítico atual, um termo que recobre, na interpretação canônica de António José Saraiva e Óscar Lopes, a produção do autor dividida em duas linhas cristalizadas [...], que funcionam como pólos de tensão entre os quais oscila o restante da sua obra romanesca.

Nas palavras desses críticos "[...] estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo, culminam, respectivamente, em *Amor de Perdição* (1862), e *A Queda de um Anjo* (1866)" (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 783). A novela passional[17], conforme essa descrição, é caracterizada pela preeminência do idealismo amoroso, em que o sentimento homônimo é promovido à categoria do incomensurável, assumindo o estatuto de religião, de

---

[15] Esse quadro evolutivo da obra camiliana é acompanhado por Jacinto do Prado Coelho, na *Introdução Estudos da Novela Camiliana,* e por José Augusto-França, em *Romantismo em Portugal: Estudos de Fatos Socioculturais.*

[16] Não obstante a utilização corrente do termo *novela* para se fazer menção à ficção camiliana, parece ser mais adequado o emprego da designação *romance*. De acordo com José Régio (1980, p. 87-88), "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". A respeito dessa questão, conclui Paulo Motta Oliveira (1999, p. 99): "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".

[17] A Novela Passional encontra diversas definições no conjunto da fortuna crítica camiliana; algumas divergentes entre si. Dados os objetivos deste trabalho, essa questão não será nele aprofundada, cabendo apenas oferecer exemplos das definições mais correntes.

maneira tal que as tentativas de consumação do amor são acompanhadas pela lembrança do pecado,

> como se as mais profundas relações afetivas entre homem e mulher nunca devessem sair do plano super-real do sagrado, do inatingível, e a mulher amorosa tivesse necessariamente de ser vítima angélica ou uma aniquiladora "mulher fatal" (1996, p. 784).

Demarcando esse gênero em termos menos idealísticos, Massaud Moisés (1987, p. 89) assim o define:

> [...] [envolve] sempre personagens de um mundo de espectros, por assim dizer, tal clima carregado de obsessões, idéias fixas, a conduzir para desenlaces trágicos ou dramáticos através de atos extremistas baseados na paixão desenvolvida ao grau mais elevado. Criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, entregam-se ao amor, que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro, - guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas. A exacerbação dos sentimentos arrasta-as a negar qualquer força coercitiva, social ou moral, de que sobrevêm; orientarem-se por códigos individualistas ou de base exclusivamente sentimental. Está-se em pleno clima romântico, onde o ato mais absurdo se explica pelas razões do coração.

Avessa ao idealismo passional, a novela satírica desenharia um quadro social no qual a vida estaria dirigida pela ganância pecuniária, pelos prazeres mais imediatos e vulgares, e pela ânsia de prestígio e/ou ascensão social, em que "[...] o autor ergue de quando em quando um véu de considerações moralistas" (1996, p. 785). Esse tipo de novela identificar-se-ia com uma aproximação de Camilo com o Realismo/Naturalismo.

Como exposto no item 1.2, determinados setores da crítica costumam lançar mão da biografia para compreender a produção literária camiliana. É oportuno acrescentar que, além de ser adotada como índice exegético, a vida de Camilo também serve de base para se justificar a divisão da sua obra em duas categorias básicas. Alexandre Cabral (1961) sugere que a novela passional originou-se a partir da apropriação do clima emocional da época, que teria sido marcado por uma atmosfera saturada de paixões e lágrimas, de grandezas e misérias. Conseqüentemente, as personagens mover-se-iam na ficção, tal como o seu criador. A novela satírica, por sua vez, seria uma conseqüência do ressentimento de Camilo com a

sociedade. O autor do *Dicionário de Camilo Castelo Branco* justifica a suposta inconformidade camiliana da seguinte forma:

> Pondo de lado os sofismas, a verdade é apenas esta: as almas eleitas consideravam-se espoliadas na repartição dos benefícios e honrarias da sociedade. Realmente, os gênios, os talentos, os indivíduos inteligentes vegetavam, viam-se na subalterna e vexatória situação de arrebanhar as migalhas que caíssem das mesas opulentas. Por isso, eles se vingam dos nababos, ridicularizando-os na gazeta e no livro [...] (1961, p.10-11).

Confrontando os argumentos de Cabral com a trajetória de Camilo, é possível identificar uma contradição na explicação biografista que o crítico oferece para a polarização passional/satírica. Como é possível sustentar a tese do idealista ressentido, se Camilo não se singularizou em relação ao caráter dos oportunistas e devassos que criou na sua ficção? Como se sabe, o escritor de São Miguel de Ceide manteve relacionamentos extraconjugais; envolveu-se em negociatas e raptos; mendigou títulos nobiliárquicos comprados com dinheiro ou com influência de poderosos; mudou seguidamente de posição e partido político, desdizendo o que prometera ou jurara. Sendo assim, essa elucidação da polarização e os argumentos que lhes servem de base são questionáveis. Essa forma de ler a ficção camiliana parece ser demasiadamente simplificadora, pois impede uma investigação mais ampla que considere, sobretudo, questões elementares dessa obra, tais como a análise do estilo notadamente polifônico e dialógico do narrador camiliano, o qual se compraz em evidenciar que a ficção é uma esfera situada nos termos da linguagem, no discurso. Enquanto chave de leitura, esse pressuposto mostra-se inoperante para promover o contato do público moderno e contemporâneo com a obra de Camilo.

Embora divida o legado do romancista em duas tendências, a crítica considera a novela passional o ponto alto da produção literária camiliana, o seu produto mais genuíno e bem acabado. Massaud Moisés (1967) classifica-a como o fulcro dessa obra. Saraiva e Lopes (1996, p. 784) defendem que "[...] a novela camiliana típica é [...] a novela dos grandes penitentes do amor". Jacinto do Prado Coelho (1946, p. 499), por sua vez, afirma: "[...] dois

amantes em lutas com uma sociedade injusta – eis, em síntese, a novela camiliana. Os preconceitos, os ódios, as ambições tendem a separá-los; mas o seu amor resiste a tudo isso” [18]. Em razão disso, a novela satírica acaba sendo vista como secundária e de menor importância estética.

Tem sido praxe imputar a Camilo, senão a paternidade, pelo menos a responsabilidade pela difusão e a fixação da novela passional. A respeito dessa questão, Fidelino de Figueiredo emite entusiasticamente este juízo:

> [Camilo] depurou o gênero sentimental, porque eliminou tudo que lhe era estranho, divagações, peripécias, elementos cômicos. Na história dos gêneros literários, o autor que cria é na maior parte dos casos um depurador e um condensador; depura o gênero que lhe é estranho e condensa nele tudo que legitimamente lhe pertence. O romance camiliano é a quinta essência do lirismo passional. (1918, p. 283).

Concorre para essa inculcação, o inabalável prestígio do romancista em questão como o escritor mais nomeado do Romantismo português. Levando em consideração o emprego de determinados expedientes românticos pela novela passional, em particular, a exarcebação amorosa-sentimental, tanto o referido prestígio quanto essa imputação se enrobustecem num reforço mútuo.

Eduardo Lourenço aponta a vocação sentimental do povo lustitano como uma das possíveis causas do florescimento passional no texto camiliano.

> Il est assez étrange de penser que notre imaginaire de peuple à vocation sentimentale, passionnée et passionnelle, depuis des siècles voué aux élans et dérives de l’amour le plus « derramado », le plus flamboyant, ait eu besoin, en plein XIXe siècle, d’être réinventé. Et toutefois c’est exactement cela que Camilo signifie. […] Au tournant du siècle, au moment où la seconde révolution industrielle arrive aux plages lusitaniennes, Camilo propose à ses concitoyens un *ailleurs* convaincant, des histoires d’amour et de mort, de sacrifices et de repentirs, de vengeance et de remords, des histoires bien à nous […].(1985, p. 29, grifo do autor).

Embora acrescente um dado novo – a pretensa vocação sentimental do povo português, passível de questionamento (sublinhe-se), posto que se baseia numa visão

[18] Vale ressaltar que essa posição, defendida na edição de 1946 da *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, permanece inalterada na reedição atualizada dessa obra, publicada entre 1982 e 1983.

estereotipada e desconsidera a vigorosa tradição satítica lusitana, na qual o próprio Camilo se inclui – a explicação de Eduardo Lourenço embasa-se no clima espiritual romântico para justificar os traços e determinantes da obra em questão.

João Camilo dos Santos (1991) hesita em aceitar o modo como a novela passional está cirscunscrita no âmbito da ficção camiliana, bem como a sua descrição mais habitual. Ele alerta que o mote da relação amorosa irrompe em Camilo sob a coerção dos poderes econômico e social.

> [...] o amor não podia [aparecer-lhe] como inseparável das outras relações sociais nem das formas de estruturação do poder familiar e social, cujas bases econômicas eram flagrantemente evidentes e poderososas. Ao « estudar » o amor, Camilo denuncia os mecanismos de funcionamento das relações pessoais em sociedade; e explica a lógica a que obedecem, a ordem a que têm de submeter-se às relações particularmente intensas que são as relações amorosas. O matrimônio e o patrimônio confundem-se, interferem constantemente um com o outro (1991, p. 63)[19].

Face às observações de Santos, duas questões se impõem: terá Camilo assimiliado e culminado na tradição literária portuguesa a sacralização do amor? Será Camilo essencialmente um escritor ultra-romântico, autor, sobretudo, de novelas passionais?

1. 4 – Camilo sob a lente positivista de Teófilo Braga: um escritor sem projeto

Teófilo Braga considera Camilo Castelo Branco como o criador do romance burguês, gênero, que segundo o crítico, seria fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana. Esse romance ofereceria ainda um quadro típico da vida portuguesa. Não obstante, Teófilo Braga atenua o valor desse feito, asseverando que a atividade literária exercida por Camilo não teria sido acompanhada de um projeto estético consistente.

---

[19] João Camilo dos Santos ainda revela que o amor trágico se dá, na maioria dos casos, apenas entre jovens inexperientes que amam pela primeira vez. O amor entre adultos, em contrapartida, é tratado por Camilo com ironia e sarcasmo.

> A sua longa atividade de artista exerceu-se sem plano, segundo as sugestões de um temperamento impressionável, obedecendo às correntes do meio social em que flutuava, sem se preocupar com o destino das suas concepções. (1892, p. 240).

Escorado na interpretação biográfica, da qual foi um dos difusores, Teófilo Braga afirma que a suposta ausência de um projeto literário em Camilo seria decorrente da sua atuação como escritor profissional, ficando obrigado a atender às demandas do mercado editorial português, nem sempre homogêneo.

> Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritores; um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa *Comércio do Porto* só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a Casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora escândalo, os livros de polêmica. Muitas vezes o escritor, apertado pela urgência de satisfazer a adiantamentos de dinheiro, fórmula volumes à tesoura [...]. Escreveu sob implacáveis necessidades materias [...]. É por isso que a biografia de Camilo Castelo Branco resultando nítida e clara do exame da sua obra, encerra a luz definitiva para apreciar e sistematizar a parte definitiva dessa mesma obra (1892, p. 241-242).

Ressalta dessa leitura, um autor singularizado pela servil predisposição em se colocar à mercê das exigências dos livreiros, obrigatoriamente contraditório e indisciplinado. Assim, os aspectos da obra seriam resultado das variadas envergaduras da pena camiliana, consoante o perfil da casa editorial para qual prestava serviço, ainda que para isso fosse obrigado a ignorar o que anteriomente defendera. Seguindo essa linha interpretativa, Teófilo Braga reduz o processo de criação de *Amor de Salvação* a uma sugestão de José Gomes Monteiro (gerente da Livraria Moré). Esse editor teria encomendado essa obra tendo em vista a exploração da curiosidade do público, despertada, então, pela publicação de *Amor de Perdição*. Braga arremata:

> [...] faltava-lhe a tranquilidade para criar verdadeiras obras de arte, tendo de acudir em períodos irrevogáveis aos compromissos com os livreiros. [...] Basta observar as condições de um tal trabalho para concluir que o não fecundava à luz de um ideal superior [...] (1892, p 264-265).

De acordo com Franchetti (2003) uma das principais imagens da narrativa camiliana é a constante referência que o escritor fazia ao fato de escrever para viver. No prefácio da segunda edição de *A Doida do Candal* (1867), Camilo afirma que desistiu de

colocar alguns comentários filosóficos acerca do duelo, porque supunha que tais comentários poderiam surtir um efeito negativo sobre a recepção dessa obra. Ao fazer tal afirmação ele tinha em mente outra obra publicada, também em 1867 – *A Bruxa do Monte Córdova* – que teria sido pouco vendida por causa do excesso de "filosofia" que possuía. Verdadeira ou não, essa afirmação sinaliza para um autor atento às relações mercadológicas da sua obra.

Embora empreendesse esforços a fim de atender aos interesses do público, o autor de *Amor de Perdição* não se relacionava passivamente com seus leitores e editores. Camilo era hábil na arte de explorar o gosto do seu público. Se por um lado oferecia o que era requisitado em sua produção, por outro procurava dialogar criticamente com esses leitores. Ora, parece inconciliável oferecer ao público o que ele busca numa obra e, ao mesmo tempo, questionar tal busca. Contudo, Camilo, em suas produções, parece ter construído narrativas de focalizações múltiplas e ambíguas, com a finalidade de conciliar os interesses do público à refutação dos mesmos. Esse procedimento levou muitos críticos a julgar a produção camiliana como contraditória. Herdeiro (1986) afirma que os narradores de Camilo instauram uma espécie de duplicidade de discurso, desconstruindo a seriedade das histórias que contam por meio dos comentários que fazem. Todavia, tais procedimentos[20], são um traço distintivo da obra camiliana. A ação de comentar o que é narrado está ligada à intenção do romancista de refletir sobre o processo de criação ficcional no interior da ficção. Ao pensar esse processo, Camilo trava um diálogo crítico com seu leitor, colocando em discussão as concepções e preferências literárias que lhe eram contemporâneas. Com efeito, evidencia o caráter dialógico e polifônico do seu texto.

Acerca desse aspecto, Bakhtin (1998) pontua que o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Com efeito, o discurso romanesco repousa numa

---

[20] O desmembramento dos procedimentos escriturais de que Camilo se valeu será feito nos capítulos I e II desta dissertação.

orientação dialógica e multiforme, em que são orquestrados o discurso do autor, dos narradores e das personagens, sendo que cada um pode admitir uma variedade de vozes de diferentes ligações e correlações, passíveis de se refratarem mutuamente, tal como num jogo de espelhos, em que cada interface é simultaneamente alvo e agente da reflexão. No romance, "[...] o dicurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto[...]" (1998, p. 88-89). Desse modo, o comportamento de Camilo em relação ao seu discurso, antes de ser uma deformidade ou contradição, aponta para a legítimo manejo dos aspectos tridimensionais e elásticos da línguagem do romance.

Adolfo Casais Monteiro é um dos críticos que percebe a complexidade do processo de construção da narrativa camiliana, dividida entre agradar e criticar/manipular o gosto do público. Todavia, o faz como se certas oposições encontradas nessa narrativa fossem exceções, ou apenas uma atitude de subserviência ao mercado editorial. Monteiro afirma:

> Camilo serviu-se da sua época como se teria servido de qualquer outra: para marcar a sua diferença. Mas não era livre de o fazer arbitrariamente; é assim que, enquanto escreve romances francamente destinados a agradar (pois não são eles que o alimentam?), quando não a adular o seu público, com as intrigas tantas vezes folhetinescas interferem rasgos de violência e de profunda veracidade, admiráveis golpes de sonda nas profundezas do coração, explosões de autêntica poesia, páginas de drama e de tragédia inigualáveis, ou então dum sarcasmo tão exacerbado que, sem dúvida, não podiam agradar à amável leitora perante a qual freqüentemente se desculpa. Veja o leitor (exemplo entre muitos, e colhido pouco mais que ao acaso) o epílogo do romance *Os Brilhantes do Brasileiro:* que obrigava Camilo a acrescentar, depois da idílica conclusão, aquela página de todo desnecessária sobre figuras mais secundárias da obra, senão uma necessidade de desforço contra a pieguice realmente excessiva a que se deixara arrastar, reagindo então, com o sarcasmo, contra os barões e a baronesas, lançando sobre a *sensiblerie* do leitor um balde de água fria que parece dizer: não acreditem nos belos sentimentos que acabo de exaltar, porque a sociedade, afinal, são estes ladrões, estes libertinos, estes caluniadores (1964, p. 278, grifo do autor).

Note-se que o referido epílogo, onde o narrador empreende uma reflexão metalingüística acerca da história que está arrematando, é classificado pelo crítico como "de todo desnecessária". O que talvez contivesse a essência da obra é visto como dispensável.

Aliás, a recorrência a prólogos, prefácios, introduções e outros artefatos textuais são largamente utilizados na ficção camiliana[21].

Franchetti (2003) nota que pouco se tratou até muito recentemente – a não ser como defeito ou contradição – da escrita metalingüística de Camilo. Outro elemento que parece ser característica freqüente na ficção camiliana – ainda visto como exceção ou digno de pouca importância, conforme atesta a análise de Monteiro – é a forma como são manejados os personagens secundários. É muito provável que esse tipo de personagem seja um dos veículos da crítica e da opinião do narrador camiliano. Sendo secundário, ele parece estratégico a um escritor que quer agradar e desagradar simultaneamente. O fato de serem pouco notados contribui para que o narrador os utilize sorrateiramente como objeto de questionamento. Não obstante, esses personagens podem atuar como elos de coesão, dando unidade à estrutura narrativa, ou seja, identificando-se àqueles comentários que parecem contradizer a história narrada.

Nesses termos, a aparente inutilidade e/ou contradição do epílogo d'*Os Brilhantes do Brasileiro* pode ser entendida como uma tentativa de dialogar criticamente com o público, pondo em discussão os seus gostos e preferências. Esse procedimento pode ser identificado ainda a um "momento de exibição e celebração dos poderes do autor da construção ficcional" (Franchetti, 2003, p. 28). Poder esse que mobiliza, ironiza e desconstrói as expectativas de diferentes tipos de leitores. O que é visto como contraditório parece antes de tudo um jogo autoral; um jogo de estruturas textuais ou ainda um trabalho sobre a linguagem, que tem por finalidade manipular e discutir o que é esperado pelo leitor, em oposição ao que de fato é oferecido ou ao que parece ser oferecido. Assim, pode-se defender que Camilo relaciona-se com seu público sob a égide da dicotomia concessão/restrição. Concomitantemente, o texto camiliano mostra-se apto a conceder e restringir os objetivos da sua audiência.

---

[21] Este aspecto da ficção camiliana será explorado com maior propriedade no capítulo I.

Na opinião de Franchetti

> [...] o que torna muito notável o texto de Camilo é o trabalho sistemático com a tematização das expectativas de leituras. Seus prólogos, dedicatórias, notas de rodapé e digressões internas ao texto das novelas freqüentemente espezinham o gosto dominante, denunciam expectativas de leitura limitadas ou rebaixadas. Expectativas que Camilo, escritor profissional, sabe perfeitamente satisfazer no nível da narrativa (2003, p.31).

Isso posto, o tranqüilo emblema de escritor venal, atribuído a Camilo, perde sua força. A estruturação dos seus textos a partir da demarcação e/ou evidenciação dos espaços textuais referentes ao universo do enunciado e o da enunciação certamente deve ter favorecido a sua relativa emancipação. No primeiro espaço, circunscrito no âmbito da exploração primária dos elementos lingüísticos, do conteúdo, em sentido restrito, procurou-se oferecer aquilo que a grande maioria dos leitores procurava nos livros – amores passionais, vida do autor como objeto de ficção e conteúdo moralizante, por exemplo. Não obstante, no segundo espaço, é possível encontrar a refutação e questionamento das expectativas de leitura que o narrador camiliano satisfez no nível primário. Em geral, o espaço da enunciação é veiculado por meio de um personagem secundário, de prefácios, introduções, notas de rodapé ou comentários acerca da matéria narrada. Ele pode ser identificado ainda à forma, ao *como* do texto literário[22]. Ao considerar apenas o enunciado (entendida aqui também como a fábula romanesca), a maioria dos estudiosos camilianos oferece uma leitura limitada e equivocada. Em contrapartida, Bakhtin defende que

> A principal tarefa da estética é o estudo do objeto estético na sua singularidade, sem de modo algum substituí-lo por uma etapa intermediária qualquer do caminho da sua realização e, em primeiro lugar, deve compreender o objeto estético sinteticamente, no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação essencial e necessária: compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e a lei das suas inter-relações (1998, p. 69).

---

[22] Bakhtin (1998) destaca que a unidade das circunstâncias que realizam a forma e, sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas na maneira como se fala, no sentimento de uma atividade de elocução significante, que deve ser entendida como única, independente da unidade objetiva e semântica do seu conteúdo.

Nesses termos, a análise estética deve ingressar no texto literário assumindo a perspectiva do criador, a fim de revelar a composição do conteúdo, entender como a forma pode relativizá-lo e transformá-lo.

Retomemos aqui as considerações de Teófilo Braga, para apontar outro de seus aspectos. Esse crítico assume que Camilo teria engendrado uma estrutura narrativa simplificada e repetitiva, decorrência também da sua escrita "[...] sem plano, sem tese, ao acaso do seu humor" (1892, p. 259).

Também contemporânea de Camilo, Madame Rattazzi[23], em seu *Portugal de Relance*, corrobora esse entendimento.

> Camilo Castelo Branco, que parece ser condenado a trabalhos forçados da literatura portuguesa, escreve, escreve e escreve sempre; superiormente é uma questão controversa; enormemente é indubitável. A quantidade tem substituído a qualidade, dizem-nos; dotado de uma atividade produtora infatigável iguala uma legião de formigas, arquitetando romances contemporâneos sobre históricos, com uma perseverança e continuidade que excedem a imaginação. [...] todos os seus romances contêm infalivelmente um tipo de brasileiro, uma menina que se retira para um convento, um fidalgo de província, e um romântico apaixonado, e pálido. É invariável como a chuva e o bom tempo. De tal sorte, que o primeiro romance que se lê de Camilo parece muito interessante, no segundo avivam-se as reminiscências, e o terceiro advinha-se; o quarto sabe-se de cor, vira-se a página e sabe-se o que vai acontecer. É uma galeria de personagens, que se renova raramente, como nos museus de celebridades de cera. (1881, p. 262).

A inconveniente e apressada opinião da sobrinha de Napoleão Bonaparte foi respondida por Camilo com azedume e ironia:

> Dos meus fúteis romances também chalaceia e não anda mal; — que todos os meus livros se adivinham do terceiro em diante: um brasileiro, um namorado sentimental, e uma menina em convento. Cita quatro novelas, e por casualidade em nenhuma delas tem brasileiro; porém, quanto a namorados, são tantos que nem a senhora princesa é capaz de ter tido mais. (1880, p. 30).

---

[23] A convocação de Madame Rattazzi aqui feita justifica-se, em primeiro lugar, por se tratar de alguém contemporânea a Camilo, o que pode concorrer para a compreensão do modo como o autor de São Miguel de Ceide era visto por seus coetâneos. Em segundo lugar, o livro *Portugal de Relance* parece ter tido uma divulgação considerável no século XIX, haja vista as diversas publicações de que foi alvo na década de 1880, conforme sugere o catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal. Vale acrescentar que o livro em questão foi reeditado recentemente em 1997 e 2004, pela editora Antígona, com notas e introdução de José M. Busto, atestando a relevância dessa obra no âmbito dos estudos oitocentistas em Portugal.

A imagem da narrativa camiliana proposta por Braga e Rattazzi tornou-se, para muitos críticos, um parâmetro, chegando a ser recuperada ainda no século XX por estudiosos como Jacinto do Prado Coelho. O autor de *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* assegura que a "[...] vida aparece nela severamente selecionada, reduzida aos elementos dramáticos, aos instantes de crise [...]. A rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essências do enredo caracterizam, dum modo geral, a novela camiliana" (COELHO, 1983, p. 228).

Uma das conseqüências dessa operação, segundo Paulo Franchetti, é a brutal redução do *corpus* canônico da novela camiliana, uma vez que são poucos os textos em que essas características são dominantes, o que sugere um, talvez apressado, contato de Madame Rattazzi, Braga e Coelho com o texto camiliano, ainda que este último tenha realizado um estudo que englobou o conjunto da ficção camiliana.

O amesquinhamento do texto camiliano operado por Teófilo Braga resulta das posições positivistas desse leitor. Membro da *Geração de 70*[24], ele condena Camilo por não ter adotado uma postura estético-política comprometida com a moralização e reforma da sociedade portuguesa, tal como almejavam os integrantes dessa geração. Braga defendia uma arte moralmente engajada que se propusesse a corrigir "as imperfeições das leis brutas, cegas ou inconscientes da natureza, que tudo arrasta na mesma corrente de transformação" (1892, p. 271-272). Alexandre da Conceição, alinhado ao juízo crítico de Teófilo Braga, também

---

[24] É oportuno lembrar que os membros dessa geração insurgem-se contra o Romantismo, condenando o pouco comprometimento desse movimento para com as propostas de renovação ideológica e sociocultural que pretendiam implementar em Portugal. A insurreição tem início com a *Questão Coimbrã,* em 1865, quando Antônio Feliciano de Castilho faz uma referência pouco laudatória à literatura praticada pelos membros da Geração de 70, no posfácio ao *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas. A crítica de Castilho alvejava particularmente Antero de Quental e Teófilo Braga. Antero reage e escreve *Bom-Senso e Bom-Gosto*, desencadeado uma troca de artigos e farpas entre as duas facções. Entre esses artigos, constam *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais* (1865), assinado pelo autor de *Os Mais, Teocracias Literárias* (1866), de Teófilo Braga, *Literatura de Hoje* (1866), de Ramalho Ortigão, em defesa de Castilho. Camilo Castelo Branco toma partido na querela, e posiciona-se contra a confraria reformista, escrevendo *Vaidades Irritadas e Irritantes* (1866).

contesta a utilidade do romance camiliano. Em um artigo, publicado à margem de uma polêmica travada com Camilo, ele afirma:

> Para o Sr. Camilo Castelo Branco escrever um romance não é vazar numa obra de arte uma sugestão moral, uma convicção de nosso espírito, uma verdade da nossa consciência [...], é finalmente escrever para fazer estilo e fazer estilo para não dizer nada (CABRAL, 1982, p. 82).

Esteado em critérios positivistas, o autor de *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa* define três modos básicos para a existência humana: sentir, pensar e querer. A cada modo, corresponderia uma síntese, a saber: afetiva, especulativa e ativa. Com exceção da última, as demais sínteses consistiriam em estágios evolutivos de transição, e em ações negativas, pois não contribuiriam efetivamente para a Humanidade alcançar o advento de uma idade *normal* e *positiva*, em que os indivíduos alcançariam um estado de *Ordem e Progresso*, patrocinado pelas concepções científicas. A obra de Camilo é situada, segundo essa proposta, no modo sentir, galgando a reputação de negativa, de uma época de transição, carente de um projeto geral que lhe conferisse nexo. Esse quadro situa o autor de *Amor de Perdição* numa condição inferior em relação aos escritores da *Geração de 70*, em particular Eça de Queiroz, que não teria se limitado apenas a observar e pintar, tendo pintado e observado sob a égide de uma finalidade. Daí, a imagem de escritor venal e sem projeto, vinculada a Camilo Castelo Branco, ainda em voga na atualidade.

Malgrado o exercício da escrita como profissão, o que indubitavelmente impôs uma arquitetura peculiar à sua produção literária, e a indisciplina estético-política, Camilo Castelo Branco reúne condições para ser re-enquadrado na galeria dos escritores portugueses, aparecendo aí como o romancista que se distinguiu por praticar um texto ficcional ladeado pela elaboração de uma poética da narrativa; que aliou a prática literária à teoria, resultando numa ficção que se celebrou enquanto ficção, pautada pela reflexão acerca dos modos de criação romanesca, sobre as complexas relações dessa criação com o público, bem como sobre os modos literários que lhe foram contemporâneos.

De posse dessas informações introdutórias, o presente trabalho se propõe a estudar os romances *Amor de Perdição, Onde Está a Felicidade?*[25], desvinculando-os dos operadores hermenêuticos consagrados pela tradição crítica camiliana, e verificando a incidência dos elementos metaficcionais e paratextuais dessas obras, os quais poderão fornecer indícios do modo como Camilo Castelo Branco entendia e refletia criticamente a literatura e/ou romance no complexo âmbito da recepção e difusão da obra artística. Em suma: pretende-se rastrear o complexo projeto estético camiliano.

Quanto ao *corpus* que comporá esta dissertação, optou-se por *Amor de Perdição* pelo fato de ser esta a obra mais conhecida do seu autor; já a escolha de *Onde Está a Felicidade?*, justifica-se por ser o romance que dá projeção e notoriedade a Camilo Castelo Branco como escritor. Acresce ainda que grande parte da fortuna crítica dedicada a essas obras está fundada na conjunção vida-obra e no enquadramento das mesmas nos termos do Romantismo português, particularmente no âmbito na novela passional, elementos que serão discutidos e problematizados ao longo deste trabalho.

[25] Com o intuito de facilitar a análise, a partir deste momento, as referências feitas a esses romances se valeram das siglas *AP* (Amor de Perdição), *OEF* (Onde Está a Felicidade?).

Capitulo I

1. 1 - Paralelo ao *Amor de Perdição*

Amor de Perdição é indubitavelmente a obra mais conhecida de Camilo Castelo Branco, tendo alcançado, além da vasta difusão em meio ao público luso-brasileiro, o maior número de traduções e adaptações (televisivas, cinematográficas e teatrais) dentre as produções que compõem o legado camiliano[26]. Acrescente-se que o livro em questão se disseminou entre os leitores e a crítica quase na mesma proporção que a figura do seu autor, tornando-se um emblema da sua obra, como também da exegese mais corrente dedicada a esta. O título *Amor de Perdição* e o nome *Camilo Castelo Branco* são tidos praticamente como sinônimos. Essa indistinção, cujo ponto de partida remonta à sua publicação (momento em que os *desditosos* amores de Simão e Tereza são lidos, até certo ponto, como a reprodução ficcional do conturbado relacionamento do romancista com Ana Plácido), é desdobramento da classificação dessa obra como exemplar antológico da novela passional e da reputação de Camilo como escritor romântico. Trata-se, portanto, da equação *representante típico e superior do ultra-romantismo português = escritor da quinta essência do lirismo passional*, a saber: *Amor de Perdição.*

Dessa equação, resultam os três principais critérios de análise desse romance, largamente cristalizados por diversos críticos e historiógrafos literários que se ocupam dos estudos camilianos: identificar e analisar, no *Amor de Perdição*, os elementos que o

---

[26] Até o momento, não existe um levantamento preciso que dê conta das traduções e adaptações feitas em torno de *Amor de Perdição*. Sabe-se, no entanto, que essa obra foi traduzida para o espanhol, o inglês, o francês, o alemão, o italiano, o norueguês e o mandarim. Dela foi extraída uma ópera, sob a autoria de João Arroio, sendo estreada em 1907 no Teatro de São Carlos. Foi adaptada ao cinema pelos cineastas brasileiros Francisco Santos e José Viana, respectivamente em 1914 e 1917, pelo francês Georges Pallu em 1921, ainda em cinema mudo, por António Lopes Ribeiro em 1943 e por Manoel de Oliveira em 1978. Em 1965, a *TV Cultura* apresentou a sua versão do romance, em forma de telenovela, também chamada de *Amor de perdição*. Em 2006-2007, juntamente com os romances *Livro negro do Padre Dinis* e *Mistérios de Lisboa*, a obra em questão tornou-se a base da telenovela luso-brasileira *Paixões proibidas*, exibida no Brasil pela rede *Bandeirantes* e em Portual pela *RTP*.

caracterizam como novela passional; explicitar nessa obra a relação existente entre os valores representados e atitudes assumidas pelas personagens com aspectos precisos da cosmovisão romântica; e, apreender os componentes que, na novela passional camiliana, apontam para a apropriação da atmosfera emocional do Romantismo português. Tais critérios, cumpre destacar, repousam na redução do texto camiliano aos seus aspectos essencialmente diegéticos, como se o ato de enunciação se apagasse por trás da sua mensagem (cf. Maingueneau, 1996, p. 181). Nas palavras de Carlos Reis, *Amor de Perdição* "manifesta uma extraordinária coesão e rapidez narrativa, originada pela ausência, quase total, de acontecimentos secundários ou descritos alheios à intriga principal" (1990, p. 88-89). Jacinto do Prado Coelho (1983), por sua vez, provável fonte das anteriores afirmações de Reis, esquematiza a estrutura narrativa dessa obra a partir do seguinte modelo: "Desejo >> Ação iniciada para o satisfazer >> Obstáculo(s) >> Luta >> Derrota(separação definitiva)" (1983, p. 221). Porém, esses aspectos se mostram insuficientes para apresentarem uma leitura que leve em conta a complexa estruturação narrativo-discursiva do romance em questão, pois desconsideram o percurso construtivo que culminou no desenvolvimento do texto.

A obra literária, como se sabe, é por natureza um espaço permerado de reticências. Assim, da leitura e/ou análise deve surgir um universo, resconstituido não apenas a partir daquilo que está dito, mas principalmente daquilo que é lacunar, pouco determinado, ocultado nos intertícios do texto. Como pontua Maingueneau (1996), o mundo representado pela obra só é acessível através do mundo instituido por ela.

> O mundo da obra deve ser lido nos dois sentidos: como o mundo representado pela obra e como o mundo que ela constrói [...]. A obra, de certo modo, deve ser o universo que supostamente representa. É apresentando-se que o texto pode representar, sendo as propriedades destinadas ao mundo representado as mesmas que o discurso destina para si. A obra, [...] num mesmo movimento, institui esse mundo e mantém um discurso oblíquo sobre ele [...]. Por sua maneira de dizer, o texto pressupõe pragmaticamente um certo universo, aquele no qual é pertinente falar como ele o faz. [...] O que se chama "o universo da obra" brinca com a separação tranquilizadora entre a enunciação e o mundo. A obra só fala de algo além

> dela mostrando-se presa ao que deveria descrever, abre-se fechando-se sobre si (1996, p. 185-186, grifo do autor).

Há, desse modo, um "emaranhamento de níveis" (1996, p. 181), em que a enunciação (entendida aqui como "o mundo da obra") interfere no enunciado, que por sua vez, volta-se para sua enunciação em vez de se contentar apenas em falar do mundo a ser representado. Dito de outro modo, está-se diante do fenômeno da auto-referencialidade, através do qual o discurso faz referência à sua própria atividade enunciativa.

Inegavelmente, *Amor de Perdição* possui um enredo simples e sentimental. Entremeados pela introdução, que resume a narrativa, e pela conclusão, que a arremata, os seus vinte capítulos, orientados por uma progressão econômica e retilínea, inteiramente voltada para o desenlace, ocupam-se do trágico amor de Simão, Tereza/Mariana, franqueando a exaltação do lirismo passional e conseqüente apologia do estilo patético-sentimental romântico, em que se rejeita, a princípio, o baixo e o grosseiro da vida quotidiana. Entrementes, essa configuração é posta em causa pela motivação dialógica e metaficcional subjacente a essa obra. Paralelo ao enredo, que cumpre a função de placebo de romance passional, coexiste um segundo vetor discursivo cuja função é desnudar o processo de criação ficcional a que foi submetido *Amor de Perdição*.

A obra é urdida de modo que a sua produção é requestada como objeto da construção literária. Narrador, personagens e os leitores fazem da trama narrativa o palco em que encenam, sob uma orientação plurivocal, o espetáculo escritural. A representação mimética, convencional motor do romance, ascende, nesse caso, à condição de matéria-prima. Com efeito, instaura-se uma atmosfera de questionamento, em que se problematizam os códigos literários, o ato de criar e os papéis atribuídos aos personagens envolvidos nesse ato. O leitor atento depara-se com um novo fenômeno literário a que a mimese se mostra incapaz de oferecer uma resposta. Destituído da função de mero receptor, ele vê-se obrigado a estabelecer novos códigos para chegar a um acordo com esse fenômeno. Uma vez que a

narrativa expõe seu sistema lingüístico e seu caráter ficcional, evidenciando o fracasso do produto da mimese (entenda-se, nesse caso, como a relação baseada na convenção de onisciência que apresenta um espelho da realidade empírica, como se o autor fosse uma entidade objetiva absoluta), o leitor finda por recorrer à mimese do processo de criação, o que implica a adoção de uma postura de co-responsabilidade nesse processo, como nota Linda Hutcheon (1984, p. 39):

> Metafictions [...] bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of reader as they were thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. In now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who […] concretizes the work of art and gives life.

Em seu *Narcissistic narrative:* the metafictional paradox, Hutcheon classifica esse tipo de obra como narrativa metaficcional ou narcisista. Trata-se dum tipo de literatura que se refere à sua própria criação; a ficção sobre a ficção, isto é, a representação do processo de representar. Hutcheon (1984) aponta vários elementos que caracterizariam esse tipo de narrativa. O mais evidente seria a inclusão dos elementos relacionados à criação ficcional, como a figura do escritor, a ação de escrever e a presença do leitor, de modo que o texto se mostraria explicitamente consciente da sua condição de artefato literário, da narrativa que veicularia e dos processos que envolveriam a concepção de universos fictícios. Ela aponta ainda a alegoria e a metáfora narratoriais, a paródia e a *mise en abyme*[27] como procedimentos que denotariam a percepção do processo construtivo de uma obra[28].

---

[27] O termo *mise en abyme* foi cunhado por André Gide. Trata-se da inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma semelhança com aquela que a acolhe.

[28] Linda Hutcheon ainda classifica a metaficção em duas grandes modalidades: a explícita e a implícita. Na primeira, os textos seriam conscientes dos seus processos narrativos (auto-conscientes) e dos limites e poderes da linguagem (auto-reflexivos). Já na segunda, os textos seriam auto-reflexivos, mas não necessariamente autoconscientes, haja vista, por exemplo, a ausência do leitor como tema.

O crítico norte-americano Robert Stam (1981), de modo análogo a Hutcheon, define esse tipo de narrativa como auto-reflexiva ou antiilusionista. Na opinião de Stam, a arte antiilusionista procura evidenciar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo, enquanto a arte ilusionista procurar causar a impressão de coerência e veracidade. A grande estratégia dessa narrativa seria a descontinuidade, que pode apresentar-se como uma interrupção, uma história dentro de outra história ou ainda a referência a outro texto.

Antes de apresentar como Camilo Castelo Branco se filia à tradição metaficcional, é importante fazer uma breve descrição diacrônica dessa literatura. Embora seja paradigmática da arte pós-moderna, essa tradição não é exclusiva de nenhum período, tendo-se manifestado de diversas maneiras ao longo da história literária. Contudo, é possível apontar *Dom Quixote* como um dos pioneiros. De acordo com Pino (2004), um dos aspectos que atestaria a filiação metaficcional dessa obra seria a introdução de uma série de descontinuidades que deslocam a atenção do leitor da história narrada para o fato dessa história ser contada, fazendo alusão à representação do processo de criação ficcional.

Ao longo do século XVIII, diversos escritores adotaram uma postura auto-reflexiva e auto-consciente no interior de suas obras. Henry Fielding publica em 1749 o clássico *Tom Jones*, no qual o narrador, valendo-se de intervenções e intrusões, não deixa o leitor esquecer-se de que está diante de uma produção ficcional. Este é ainda convidado a participar de um diálogo cujo objetivo é discutir a composição do romance, a atuação dos críticos, a verossimilhança, entre outros temas. Em 1796 Denis Diderot publica *Jacques le fataliste et son maître,* em que o narrador apela diretamente para o leitor, instigando-o a tomar partido na construção da narrativa. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), de Laurence Sterne é outro antológico modelo de texto metaficcional. Nele, o autor simula um diálogo entre o narrador e o leitor(a), criando a impressão de que a obra é resultado da interação dialógica entre o suposto autor e o seu leitor.

O século XIX, segundo Claudia Amigo Pino, caracterizou-se por uma manifestação acanhada da tradição metaficcional, resultado do "[...] império da mimese e do efeito realista da literatura" (2004, p. 39). Adorno (2003) observa que o romance tradicional do período oitocentista foi concebido a partir da técnica da ilusão, que tinha por objetivo apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real, levando o leitor a ter a sensação de estar presente diante dos fatos narrados em carne e osso. À guisa de exemplificação, Auerbach (2007) apresenta Balzac, Stendhal e Flaubert como cultores típicos do realismo moderno. Esses escritores, segundo o autor de *Mimesis*, teriam representado os acontecimentos reais e quotidianos da burguesia em profunda articulação com a época histórica que lhes foram contemporâneas. Essa situação começa a se alterar no final do século XIX, quando os pré-vanguardistas reavivam a tradição metaficcional; momento em que se começa a reconhecer, através da linguagem, "[...] a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte [...] aquele tom de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro" (2003, p. 61).

Nesse contexto, insere-se, com algumas ressalvas, Machado de Assis, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, permeado de referências ao ato de escrever e interpelações ao leitor. Já no século XX, as vanguardas artísticas assumem uma postura crítica em relação aos códigos de linguagem tradicionalmente difundidos. "Essa postura criava evidentemente descontinuidade nas obras produzidas e uma remissão ao seu caráter de criação e não de representação da realidade [...]. A obra começou a ter valor pelo seu processo de escrita." (2004, p. 45). Seguindo essa tendência, os surrealistas concentram esforços no estabelecimento de um método de criação: a escrita automática.

André Gide publica em 1925 o *Journal des Faux Monnayeurs*, centrado no desvelamento dos procedimentos construtivos do romance homônimo. Raymond Queneau

leva a escrita metaficcional à exaustão com seu *Exercices de Style*, no qual um episódio é escrito 99 vezes, seguido 99 regras diferentes. Do mesmo autor, *Cent Mille Milliards de Poèmes* apresenta uma série de versos que podem, consoante uma interatividade impar com o leitor, ser "combinados entre si e transformados em cem mil milhões de poemas" (2004, p. 47). Ainda na França, vale destacar as experiências metaficcionais desenvolvidas pelo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle – Ateliê de Literatura Potencial) e pelos autores do *Nouveau Roman.* Estes apostavam em procedimentos estéticos calcados na descontinuidade, no inacabado, no fragmentário, exigindo do leitor uma participação ativa na construção da obra literária. Os membros do OULIPO tomaram como eixo a ênfase no processo de criação, que deveria se dar mediante regras previamente estabelecidas, e a presença do leitor nesse processo, que não deveria ser apenas potencial, mas essencialmente efetiva.

Ao abordar a narrativa metaficcional ou narcissista, Linda Hutcheon (1984) faz referência a um grupo de escritores pós-modernos de renome internacional, tais como, os já citados Marcel Proust e André Gide, Pirandello, Jorge Luis Borges, entre outros, cujas obras substituíram a intenção realista pela autoconsciência ficcional, instaurando uma quase equivalência entre os processos de leitura e escrita.

Nos domínios da literatura portuguesa sobejam exemplos da tradição metaficcional. Almeida Garrett oferece através de *Viagem à Minha Terra* (1846) um caso típico. Numa das suas freqüentes interpelações ao leitor, o narrador, munido de ironia, se propõe a revelar àquele como se dá a criação literária:

> Sim, leitor benévolo, [...] te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo; [...]. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler. Trata-se de um romance, de um drama - cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós somos. Desenhar caracteres e situações do vivo na natureza, colori-los das cores verdadeiras na história... isso é trabalho difícil, e sobretudo um tanto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. Todo drama e todo romance precisa de: uma ou duas damas, um pai, dois ou

> três filhos, de dezenove a trinta anos, um criado velho, um monstro, encarregado de fazer as maldades, vários tratantes e algumas pessoas capazes para intermediários (1973, p. 44).

No início do século XX, Fernando Pessoa concebe uma das demonstrações mais paradigmáticas da literatura metaficcional: a heteronímia. Dados os objetivos deste trabalho, não será possível tratar aqui dessa questão, cabendo apenas fazer alusão ao poema *Autopsicografia*, em que se discute o pendor ficcional da poesia*:*

> O poeta é um fingidor
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente
>
> E os que lêem o que escreve,
> Na dor lida sentem bem,
> Não as duas que ele teve,
> Mas só a que eles não têm
> E assim nas calhas da roda
> Gira, a entender a razão,
> Esse comboio que se chama coração
> (PESSOA, 1980, p. 104).

Para concluir, vale citar José Saramago, cujos romances desmascaram a ficcionalidade da representação literária e do gênero romance, confrontando, através de um estatuto narrativo ambíguo e paródico, os paradoxos da ficção/história/realidade. É sintomático desses procedimentos o livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), criado a partir da recuperação metatextual do heterônimo pessoano Ricardo Reis.

O longo parêntese é compensador, pois aponta para o enquadramento de Camilo Castelo Branco numa longa e vigorosa tradição literária, manifesta anterior e posteriormente[29] à sua atuação como romancista. Concomitantemente, essa filiação assinala a necessidade de se reavaliar a localização desse autor no cânone português oitocentista e subsidia a sua

---

[29] À relação ora estabelecida entre a obra de Camilo Castelo Branco e a dos escritores do século XX cabe uma ressalva fundamental. Como nota Linda Hutcheon (1984), em romances anteriores a esse período, havia narrativas autoconscientes, mas sem o espelhamento, isto é, quase equivalência, entre o processo da leitura e o da escrita. No século XIX, o leitor ainda exerce sua função de modo relativamente confortável, se comparado com o público pós-moderno, que é constantemente fustigado pelo texto homônimo. O diálogo entre narrador e leitor, nesse caso, não se dá apenas no âmbito da potencialidade, mas de modo efetivamente mais ativo.

permanência no contexto literário da modernidade. Levando em conta que o século XIX foi pouco propício ao florescimento da literatura metaficcional, a produção camiliana particulariza-se ainda mais, já que ela se desenvolveu ao longo desse século. Contudo, não se deve perder de vista que, se por um lado, o texto camiliano demonstra autoconsciência em relação à produção artística e aos entes nela envolvidos, apontado para um certo enfraquecimento da objetividade preconizada pela tendência realista do romance oitocentista, por outro lado, o referido texto veicula um modo de representar que ainda se fundamenta na sugestão do real.

De acordo com Carlos Reis, predomina em Camilo "[...] a necessidade de refletir sobre os modos [...] da criação romanesca, sobre a relação dessa criação com o público, sobre o devir da Literatura e suas modas [...]" (1994, p. 107), resultando, muitas vezes, num texto pragmático, paralelo ao ficcional[30], que cumpre a função de formular ou esboçar uma poética narrativa, "[...] incidindo sobre [...]: a personagem e a ação, a narração [...] a relação da narrativa com o real que pretende representar [...], em que encontramos uma *poética reinventada*, como domínio interessado na estrutura artística do texto, na *dispositio* macroestrutural da obra literária" (1994, p. 109). Essa propriedade do texto camiliano também é notada por Aníbal Pinto de Castro (1991, p. 53):

> Camilo nunca escreveu qualquer tratado ou texto programático no qual consignasse uma teoria explícita completa da ficção narrativa. Encontramos, porém, disseminados por toda a sua obra – da novela à epistolografia – abundantes e importantes elementos que permitem sistematizar essa teoria, não como um cânone imutável, antes como uma concepção em permanente mudança, [...] mas sempre viva, e sobretudo, atenta às transformações que a arte do romance viera sofrendo, desde os modelos do século XVIII, [...] à sedutora novidade que o Realismo [...] viriam representar para os ficcionistas portugueses da segunda metade de Oitocentos.

[30] Carlos Reis baseia sua análise majoritariamente em recursos paratextuais, notadamente em prefácios, para fazer referência à reflexão programática presente nos textos camilianos. Ao longo desta dissertação, entretanto, será tomado como base não apenas as reflexões contidas no paratexto, mas, sobretudo, as que integram o corpo interno da narrativa, isto é, as metaficcionais.

Vale acrescentar que, além de promover essa reflexão, Camilo, em companhia de seus narradores, personagens e leitores, encena o processo de criação ficcional, o que evidencia uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que é convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participando assim de sua produção, como indicado antes.

De posse desse conjunto de informações, atente-se para o modo como o estilo metaficcional e pluridiscursivo penetra *Amor de Perdição.* A tessitura dessa obra reside num registro tridimensional que engloba uma variedade de gêneros e de discursos. *Amor de Perdição* combina em seu interior o gênero confessional, epistolar, o diálogo (que pode ser tanto o que se dá efetivamente entre as personagens quanto o potencial, travado entre narrador e leitor), a dissertação opinativa, o relato sobre o que é narrados, aforismo (presentes em algumas notas de rodapé) e elementos da biografia. Some-se a isso o discurso do narrador, das personagens, em particular dos heróis, o dos personagens secundários, que, se considerado, pode contribuir para o redirecionamento da leitura dessa obra, como se verá adiante. Esse conjunto de gêneros introduz o romance em questão numa esfera dialógica em que diversas vozes e pontos de vista diferentes se refratam mutuamente, tornando-o uma estrutura complexa. Ademais, o seu processo constitutivo é revelado enquanto criação ficcional. Essa hibridização discursiva e estilística, cumpre assinalar, são inerentes ao gênero romance, conforme aponta Bakhtin (1998).

Em *Amor de Perdição* o discurso sentimental é veiculado, sobretudo pela visão interna das personagens diretamente envolvidas no drama amoroso, a saber: Simão, Tereza e Mariana. O dialogo entre esses personagens e as cartas trocadas entre os dois primeiros direcionam a atmosfera da narrativa para uma exaltação lírico-amorosa. Nesse sentido, note-se alguns fragmentos da correspondência epistolar dos heróis:

> Meu pai diz que vai me encerrar num convento por tua causa. Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no céu, sempre tua de coração, e sempre leal. (*AP*, p. 31).
>
> É necessário arrancar-te daí, dizia Simão. Esse convento há de ter uma evasiva. Procura-a, dize-me a noite e a hora em que devo esperar-te. Se não puderes fugir, essas portas hão de abrir-se diante da minha cólera. Se daí te mandarem para outro convento mais longe, avisa-se, que eu irei, sozinho ou acompanhado, roubar-te ao caminho. É indispensável que te refaças de ânimo para te não assustarem os arrojos da minha paixão. És minha! Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. Creio em ti, Tereza, creio. Ser-me-ás fiel na vida e na morte. Não sofras com paciência; luta com heroísmo. A sua submissão é ignomínia, quando o poder paternal é uma afronta. Escreve-me a toda a hora que possas. Eu estou quase bom. Dize-me uma palavra, chama-me e eu sentirei que a perda do sangue não diminui minhas forças. (*AP*, p. 63).

Esses trechos exaltam explicitamente o *pathos* romântico e a nobreza do sentimento amoroso, filiando-se à novela passional. Essas cartas acentuam a elevação da tragicidade passional, promovendo os heróis à categoria de *mártires do amor*, conforme propõe Saraiva e Lopes (1996). Com efeito, a obra supracitada pode ser inserida na tradição patético-sentimental[31], que, segundo Bakhtin (1998), caracteriza-se pelo aprofundamento e/ou fortalecimento do tom apologético em relação ao *pathos*; pelo enobrecimento do baixo e grosseiro da vida quotidiana através do sentimentalismo; e pela utilização de cartas e diários como meio expressivo preferido. Nesse discurso, exprime-se direta e francamente os intuitos do autor, sem a presença de uma interface polêmica que refrate tais intuitos. A sua voz, que não se destaca em relação à do herói, reveste-se de certo didatismo moral, assumindo a atitude convencional dum juiz, pregador ou professor.

Contraponde-se ao tom elevado e à orientação monológica do discurso dos amantes, entra em cena o narrador, patenteando a relativização e atenuação do patético. Ele assume uma postura assaz elástica em relação à matéria narrada, pois é simultaneamente aquele que a conta e a contesta, num vivo movimento de passagem alternada da luz para a

---

[31] Nessa tradição, pode-se tomar como exemplos paradigmáticos o romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe e o drama *Romeu e Julieta* (1599), *de Shakespeare*. Cumpre assinalar que muitos críticos consideram *Amor de Perdição* como uma modalidade peninsular dessas obras.

sombra. O narrador tipicamente romântico, embora simule, por vezes, um desajuste entre sua perspectiva e a do herói, finda por aprimorar a comunhão entre essas perspectivas, levando-as à indistinção. O narrador camiliano, em contrapartida, singulariza-se, em grande parte, por não se solidarizar com o ponto de vista das personagens e pelo estilo multiforme. O modelo narrativo híbrido é um dos traços que percorrerá, se não toda, parte significativa da ficção camiliana. Aníbal Pinto de Castro, acerca desse aspecto, observa:

> Camilo, optando [...] por um estatuto narrativo heterodiegético, procurou quase sempre aproximar-se tanto quanto possível das histórias narradas e das personagens que as tinham vivido atribuindo ao narrador [...] uma posição intermediária entre a heterodiegese e a homodiegese. É que, desse modo, não só justificava sua omnisciência [...] quanto à matéria narrada, como coonestava as suas permanentes intromissões nela [...] (1976, p.25).

Ao se constituir multifacetado, o narrador camiliano, conseqüentemente, adota uma focalização múltipla em relação ao que narra. Essa posição não estática favorece a empresa de questionar as posições das personagens, deleite de que esse narrador não abdica.

Para que se possa entender mais profundamente esse narrador vale a pena recorrer a Fiorin, segundo o qual:

> O enunciador pode em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um desacordo entre duas instâncias. Essas duas maneiras de construir o discurso impõem dois contratos enunciativos diferentes. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, ele explicita-se como (...) o enunciado X deve ser lido como não-X (...). Com esses mecanismos, o enunciador consegue dois efeitos de sentido: a fraqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambigüidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (2001, p. 39-40).

Assim, o mito romântico do autor como criador e fonte originária do texto é deixado de lado, sendo adotado em seu lugar o de ente problematizador da linguagem. A ação do artista aproxima-se mais da re-escritura do que da criação de uma obra inédita. Esquece-se, assim, a idéia de sujeito idealista e de discurso logocêntrico, para buscar, através do processo de produção escritural, um sujeito que se constrói e um texto que se escreve como ficção. A respeito desse aspecto Bakhtin sublinha:

> No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto da representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante [...] não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso (1998, p. 135).

Em *Amor de Perdição,* o narrador impõe à narrativa uma série de interrupções cuja finalidade é esvaziar o tom apologético em relação ao patético e implantar a polêmica. Essas descontinuidades encontram-se esparsas em *ilhotas textuais* cercadas pelos estratos discursivos que exaltam o lirismo amoroso. Vale ressaltar que a fronteira entre esses espaços enunciativos é frágil e ambígua, pois o narrador não dá demonstração de querer se indispor abertamente com os seus leitores românticos.

Em relação ao amor de Simão Botelho e Tereza, o gestor da narrativa porta-se com desconfiança. Imediatamente depois de revelar que essas personagens nutrem um sentimento mútuo, ele emite o seguinte comentário:

> O amor dos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o vôo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando: tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe. (*AP*, p. 30).

Tem-se a impressão de que o sentimento de Tereza justifica-se apenas pela sua pouca experiência, hipótese que parece se confirmar mais adiante, quando o narrador afirma "[...] a constância daquele amor, funda em causa independente do coração: é porque Tereza não vai à sociedade, não tem um altar em cada noite, não provou o incenso doutros galãs, nem teve ainda uma hora de comparar a imagem amada [...] (*AP*, p. 33). Em outra ilhota textual, ele reforça sua tese e atribui o comportamento idealista das personagens ao fato de serem estreantes na comédia humana (cf. *AP*, p. 39).

Conforme se divulgou na introdução desta dissertação, Camilo Castelo Branco instaura manobras discursivas através do manejo estratégico de suas personagens secundárias. A essas personagens o narrador doa o discurso, já que podem emitir juízos críticos sob a tutela da baixa notoriedade. João da Cruz, personagem de *Amor de Perdição,* é desenhado nesses

contornos, sendo-lhe designada a tarefa de rebaixar a imagética romântica que povoava o imaginário de Simão Botelho e destacar a pouca desenvoltura social do herói, como revela o trecho que segue:

> - Sr. Simão, V. Sª. não sabe nada do mundo. Não meta sozinho a cabeça aos trabalhos, que eles, como o outro que diz, quando pegam de ensarilhar um homem, não lhe deixam tomar fôlego. Eu sou um rústico; mas, a bem dizer, estou naquela daquele que dizia que o mal dos seus burrinhos o fizera alveitar. Paixões... que as leve o diabo, e mais quem com elas engorda. Por causa de uma mulher, ainda que ela seja filha do rei, não se há um homem a botar a perder. Mulheres há tantas como a praga, e são como as rãs do charco, que mergulha uma, e aparecem quatro à tona da água. Um homem rico e fidalgo V. Sª, onde quer topa uma com palmo de cara como se quer e um dote de encher o olho. Deixe a ir com Deus ou com a breca, que ela, se tiver de ser sua, à mão lhe há de vir dar [...] (*AP*, p. 80).

O discurso rústico e realista de João da Cruz, embora pouco extenso em comparação com a totalidade do texto, se levado em conta, permite estabelecer um contraste com o arrebatamento sentimental do herói, deslocando-o e enfraquecendo-o. Ele [discurso] opera o rebaixamento da figura feminina ao plano prosaico da existência. A bufa comparação de Tereza às rãs desloca-a da sua condição elevada (assumida por Simão, sublinhe-se), equiparado-a a mulher sem distinção e atributos excepcionais.

Num dado momento da narrativa, exatamente depois de Simão enviar à Tereza a carta anteriormente mencionada, instaura-se uma acentuada tensão dramática. Embora estejam sofrivelmente separados, os amantes dão mostras de que sofrerão até a morte por causa do sentimento que os une. Em contrapartida, o narrador suspende a concentração dramática e desvia o curso da diegese, escamoteando a seriedade da *paixão* (martírio). Ele faz uma incursão pela interioridade de Simão e revela que os pensamentos da personagem estão tomados por idéias impróprias, permitindo pensá-lo em termos que excedem os contornos da constituição romântica.

> Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. [...] Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entreato de sua

> tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que pague ao alfaiate [...]. Disto é que os mestres em romance se escapam sempre. Bem sabem que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequim [...]. A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. Quem a lesse, diria que o rapaz tinha postas, em diferentes estações das estradas do país, carroças e folgadas parelhas de mula para transportarem a Paris, a Veneza, ou ao Japão a bela fugitiva! [...] Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava [...] A meu ver deviam atribulá-lo estes pensamentos: [...] Se Tereza fugisse, como proveria a subsistência de ambos? (*AP*, p. 63-64).

O narrador justapõe o instante de tensão dramática ao seu avesso. Com isso, a atmosfera sacro-amorosa, propagada pela carta do herói, é enfraquecida e dessacralizada pela incidência imperiosa do dinheiro, que emerge como elemento imprescindível à concretização e manutenção de um eventual relacionamento amoroso. “O Amor [...] está de tal forma relacionado com o mundo econômico, que não é difícil perceber que é principalmente este, e não aquele, o sangue que faz pulsar o coração [...]. Assim, o verme do dinheiro cava túneis mesmo em insuspeitos terrenos (OLIVEIRA, 2005, p. 144). A elevação e dignificação do sentimento, defendida na epístola, são contraditas pela interioridade do herói, entravada pelas inquietações pecuniárias. Essa revelação não parece ser casual, antes é resultado de uma deliberada intenção do narrador que tem por objetivo desvendar a complicada psicologia de Simão, cuja *essência*, fundada em traços vulgarizantes, é encoberta por uma *aparência*, cingida por véu de idealismo ingênuo. Está-se diante do embate entre o arcabouço romântico-passional e as arestas grosseiras do herói.

Admitindo que o espírito romântico seja constituído por “[...] uma entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constringem, numa busca incessante do absoluto [...]” (AGUIAR e SILVA, 1973: 477), a personagem em questão afasta-se dessa qualificação, uma vez que sua atuação atem-se ao provisório, ao

ordinário da existência quotidiana, representado pela *crise ignóbil da falta de dinheiro*, cuja deflagração desvia o herói de uma compleição patético-sentimental.

Valendo-se da mimese do processo criativo, o trecho destacado evidencia um texto permeado de procedimentos metaficcionais: à fábula, o narrador, que se traveste de crítico e teórico da literatura, agrega os mecanismos da sua produção, assinalando o percurso da elaboração da escrita e colocando em pauta os artifícios e subterfúgios do tecido ficcional, em particular, os relativos à construção dos personagens e à tradição do romance europeu. Está-se diante de um emblemático momento de celebração da ficção enquanto ficção, em que o narrador dramatiza a linguagem, problematizando a convenção literária, o ato de narrar, bem como os entes nele envolvidos.

Em relação à tradição do romance europeu, note-se a referência ao romancista francês Honoré de Balzac, com o qual o narrador estabelece um diálogo intertextual, em que a recepção aos modelos literários estrangeiros, particularmente o balzaquiano, constitui-se o tema central. Embora tenha afirmado diversas vezes, ao longo de algumas de suas narrativas, que o autor de *Ilusões Perdidas* influenciou a sua produção, aqui o romancista português muda o tom, objetivando, provavelmente, se distinguir da poética narrativa de Balzac no que concerne à criação dos personagens e a relação destas como o dinheiro. Essa postura pode ser interpretada como uma tentativa de demarcar as particularidades do romance português, contrapondo-as ao modelo francês. Recorrentemente, as personagens camilianas, envolvem-se em demandas cuja finalidade é assegurar a subsistência, que não é, em geral, patrocinada por somas elevadas, mas pelo comezinho, necessário ao provimento de pequenas carências, o que as torna ainda mais prosaicas. Conforme Oliveira (2005, p. 143) “[...] ao falarmos de dinheiro [em Camilo], não pensamos apenas nas grandes fortunas, mas também no dinheiro muitas vezes necessário para comprar a comida que falta, ou a roupa que possa substituir a que já se desfez [...]”. Essa recorrência pode ser explicada pelo recorte social que o autor de São

Miguel de Ceide faz em romances, detendo-se principalmente na pintura dos membros das classes médias e populares do Portugal oitocentista.

No que concerne aos mecanismos de criação da personagem, já discutidos nos parágrafos anteriores, vale acrescentar que Camilo adota a via da desmistificação, cujo intuito é tornar o herói um ente trivial, evidenciando o seu inevitável encarceramento no mundo terreno e a sua incapacidade de acessar a totalidade e a transcendência. Simão Botelho, resultado da aplicação desses procedimentos, não consegue transpor a distância absurda entre o ideal e a realidade social contingente. Essa distância é entremeada não apenas pelo preconceito de castas que colide com o sentimento amoroso do herói, mas, sobretudo, pelo incômodo surgimento da materialidade (dinheiro) como fator a que não se pode prescindir. Ora, o fato de uma motivação eminentemente social e econômica influenciar esse romance, e não o destino, contribui para que sua classificação como *exemplar máximo do ultra-romantismo português* seja abalada.

No que se refere à relativização do discurso patético-sentimental, vale a pena destacar ainda mais um exemplo. Trata-se da introdução, no interior da narrativa, de uma segunda história de amor, a saber: entre Manuel Botelho e a açoriana, paralela e diametralmente antagônica à de Simão, Tereza/Mariana. “Este outro amor, diferentemente daquele do trio principal, é um amor pouco profundo e sexuado, e causa apenas uma perturbação passageira” (OLIVEIRA, 1997, p. 87). Longe de ser “[...] um incidente não muito concertado com o seguimento da história” (COELHO, 1982, p. 428) ou uma “[...] simples digressão do narrador” (1997, p. 86), essa segunda história repousa numa evocação humorístico-paródica do núcleo principal da narrativa, promovendo, via contraste, o esvaziamento da elevação amorosa afirmada pelos protagonistas, cuja tentativa de assumir um caráter *excepcional* é minada pela *normalidade* de que gozam os seus antípodas. Ademais, é

resultado dum procedimento metaficcional, pois enxerta conscientemente à intriga uma terceira narrativa, igualmente paródica, como se verá mais adiante.

Nos termos propostos por Hutcheon (1985), pode-se entender a paródia como um procedimento em que há uma incorporação de elementos textuais e temáticos com diferença crítica, isto é, uma oposição de textos. "[...] é uma transgressão [...] que permite tanto a duplicação do texto quanto a diferenciação" (REGUERA, 2006, p. 202). Ainda segundo, Hutcheon (1985, p. 128) "A paródia [...] assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica". Na ficção paródica, geralmente o circuito de identificação leitor-personagem é interrompido, para que aquele seja impelido a um diálogo ativo e crítico com os modelos literários e se dê conta, entre outras coisas, da identidade do livro como um artifício ficcional. Ao perceber que suas expectativas foram frustradas e/ou parodiadas, o leitor adquire a consciência de que deve exercer um papel na criação do universo ficcional que se apresenta diante de si. O ato da leitura, com efeito, torna-se um ato criativo, integrando, em certa medida, a experiência da escrita.

A segunda história assim se resume: Manuel Botelho, irmão do protagonista, envolve-se com uma açoriana, casada com um estudante de medicina. A condição civil da sua amante obriga Manuel a fugir com ela para a Espanha. Após passar alguns anos, eles retornam a Portugal, onde o Botelho é preso. Sem saída, a açoriana é levada à sua terra, separando-se definitivamente do seu amante. Após o afastamento, ambos levam uma vida sem qualquer sofrimento de ordem sentimental. A açoriana volta para o abrigo da mãe, onde vive "sossegada e desiludida de quimeras" (*AP*, p. 108). Já o irmão de Simão, é perdoado pelo crime de adultério.

A esse desfecho anti-patético e anti-moral, impróprio a um romance romântico, o narrador se exime de emitir qualquer juízo de valor acerca do comportamento das personagens, limitando-se a comentá-lo galhofeiramente da seguinte forma:

> Poucas horas depois, a esposa do médico...
> - Que tinha morrido de paixão, talvez! – exclama uma leitora sensível.
> - Não minha senhora; o estudante continuava nesse ano a freqüentar a universidade; e, como tinha já vasta instrução em patologia, poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no *Fr. Luís de Sousa*, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da antiguidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor não tiravam (*AP*, p. 107).

O trecho anterior, marcado pela encenação da escrita e pelo entendimento do texto literário enquanto construção ficcional, patenteia uma visão rebaixada dos relacionamentos amorosos, colocando em questão os desenlaces mais comuns da literatura romântica: as trágicas mortes por vergonha e por paixão. A primeira é recuperada através da alusão ao drama *Frei Luís de Sousa* (potencializando o conceito de intertextualidade, proposto por Gérard Genette), no qual a morte da personagem Maria de Noronha é motivada pela vergonha e remorso. Em contraste com esse comportamento, o esposo da açoriana suporta resignadamente a ausência da esposa, sem que a morte pela vergonha o consuma. A honra, valor tipicamente romântico, não é acionada por ele, antes prefere esquecer a adúltera sem maiores dissabores. O segundo tipo de morte, *inventada pelos namorados nas cartas*, seria resultado da inexperiência desses casais, cuja referência mais emblemática estaria em Simão e Tereza, que mantinham um relacionamento essencialmente epistolar e morrem, a princípio, sofrendo por amor. Em contrapartida, Manuel Botelho e a açoriana, que tiveram um relacionamento amoroso efetivamente consumado, continuam vivendo tranquilamente, mesmo após a separação. Além disso, não demonstram inquietude ou hesitação de consciência em relação aos seus atos [32]. Esses contrastes estabelecem a diferenciação paródica, recriando e, conseqüentemente, redimensionando o texto principal.

---

[32] É importante assinalar que o comentário do narrador não operacionaliza a ironia romântica, como defende Carlos Reis (1990). Nesse procedimento, o autor se serve da paródia com fins didáticos. O narrador camiliano, em contrapartida, se diferencia em relação a essa modalidade de ironia na medida em que não se solidariza com as personagens do círculo heróico, nem tampouco procura infundir didatismo ao seu texto.

Ao discutir as mortes por vergonha e por paixão, o narrador potencializa o caráter anti-ilusionista do texto que está mediando, uma vez que as apresenta como invenções e artifícios meramente ficcionais, impraticáveis no âmbito do real. Em última análise, essa discussão tem por finalidade descortinar criticamente os lugares comuns do romantismo, nos quais se assenta a narrativa principal de *Amor de Perdição.*

Após a inserção da ilhota discursiva anteriormente citada, dá-se continuidade à narração. Mas a digressão não é encerrada. O narrador enxerta a ela uma historieta, taticamente veiculada através de uma nota de rodapé, que, do mesmo modo, intensifica a atenuação do tom sentimental do núcleo central da diegese. Veja-se a nota:

> Hoje então... Vou-lhes contar um lance memorando dum filósofo da atualidade [...] estava eu no escritório do ilustre advogado Joaquim Marcelino de Matos, e um cliente entrou contando o seguinte: - "Senhor doutor, eu sou um lojista da rua de...; e fui roubado em oitocentos mil reis por minha mulher, que fugiu com um amante para Viana. Venho saber se posso querelar, e receber meu dinheiro." – Pode querelar, respondeu o advogado, se tiver testemunhas. O senhor quer querelar por adultério? – Responde o queixoso: - "O que eu quero é o meu dinheiro". – Mas, redargüiu o consultor, o senhor pode querelar de ambos, dela por adultério, e dele como receptor do furto. – "E receberei o meu dinheiro?" – Conforme. Eu sei cá se ele tem o seu dinheiro?! O que eu sei é pode pronunciá-la como ladra. – "Mas os meus oitocentos mil réis?!"- Ah! O senhor não se dá que sua mulher fuja e volte? – "Não, senhor doutor, que a leve o diabo; o que eu quero é meu dinheiro". Pois querele d'ambos e veremos depois – "Mas não é certo receber eu o meu dinheiro!?"- Certo não é; veremos se, depois de pronunciado, as autoridades administrativas capturem o ladrão com o seu dinheiro. – "E se ele o não tiver já?" – redargüiu o marido, consternado. – se o não tiver já, o senhor vinga-se na querela por adultério. – "E gasta-se alguma coisa?"- Gasta, sim, mas vinga-se. – "O que eu queria era o meu dinheiro, senhor doutor; a mulher deixá-la ir, que tem cinqüenta anos"- Cinqüenta anos! – acudiu o doutor. – O senhor está vingado do amante. Vá para casa, deixe-se de querelas, que o mais desgraçado é ele (*AP*, p. 107).

Esse pequeno relato, mais incisivo e corrosivo que a digressão anterior, estruturado a partir da sobreposição dos tesouros materiais aos do coração, lança na narrativa golfadas de comicidade, chegando a suscitar o riso explícito, dada a sua construção em forma de piada. A rapidez *clownesca* com que os acontecimentos referentes ao cliente do advogado Joaquim de Matos se precipitam, acabam por simplificá-los até atingirem o nível da anedota. Com efeito, a seriedade do relato patético é, mais uma vez, enfraquecida e minimizada; nesse

caso, asfixiada pelo riso. O código sentimental que orienta a trajetória de Simão, Tereza e Mariana torna-se alvo de um certo esboroamento, na medida em que esse relato-piada se corresponde com realidades diferentes, as quais revolvem "a superfície oficial, direta e "decente" do discurso" (BAKHTIN, 1998, p. 437) veiculado pelo referido código. Indo mais adiante, pode-se admitir que tal relato configura-se como uma resposta dialógica à *mentira patética*, a respeito da qual afirma Bakhtin (1988, p. 193):

> À *mentira patética*, acumulada na linguagem de todos os gêneros elevados [...], opõe-se, não a verdade direta e também patética, mas um embuste alegre e inteligente, como a mentira justificada pelos mentirosos. Às linguagens [oficiais], opõe-se a linguagem do trapaceiro alegre, que reproduz parodicamente, quando é preciso, qualquer patético, mas que o neutraliza, pronunciado-o pelo sorriso e pela trapaça, zombando da mentira e com isso transformando a mentira numa trapaça alegre. A mentira se esclarece pela conscientização irônica e parodia a si mesma pela boca do trapaceiro alegre.

Note-se que o narrador, assumindo a condição de cronista, ou melhor, de trapaceiro alegre, o que contribui para deslocar ainda mais o eixo elevado-passional, haja vista a trivialidade própria do gênero crônica, se vale de personagens secundárias, a quem ele doa o discurso, eximindo-se de eventuais críticas de leitores solidários ao drama amoroso. É desse modo que ele revela *a mentira patética* ocultada nos interstícios desse drama. É interessante notar ainda que essa anedota encontra-se disposta numa nota de rodapé, o que atesta, entre outros aspectos, a habilidade do narrador em orquestrar vozes e discursos divergentes.

Se consideradas em contraste com o núcleo principal da narrativa, tanto a história de Manuel Botelho e a Açoriana (inclua-se também o comentário acerca do desfecho dessa história e a referência a *Frei Luís de Sousa*) quanto o relato do marido traído e roubado da anedota, podem afastar e/ou deslocar a leitura de *Amor de Perdição* do tradicional eixo passional. Esse conjunto de textos, estrategicamente dispostos na periferia do romance, instauram um espaço de manobra em que se *(dis)simula* a história patético-sentimental *simulada* na narrativa central. A imagem da *carne com vareja debaixo de flores*, desenhada por Camilo no prefácio da quinta edição dessa obra, ilustra com propriedade esse

paradigmático amálgama textual de afirmação e negação. É oportuno ressaltar que tais textos são determinados, até certo ponto, por uma tendência de cunho satírica, apontado para a possibilidade de coexistirem, numa mesma obra, expedientes passionais e satíricos.

Ao contrário do que propaga a exegese tradicional, *Amor de Perdição* recusa a sua classificação passional e a simplificação da sua arquitetura textual. Muito embora incorpore elementos da imagética romântica, em particular os de ordem patético-sentimental, e tenha uma organicidade retilínea, a obra em questão revela-se, se analisada com a devida atenção, um texto complexo, marcado por uma variedade de gêneros e de discursos. Nesse âmbito, ganha destaque a atuação do narrador, uma figura multiforme e elástica, promotora de estratégicas descontinuidades no fluxo narrativo, que findam por patentear o caráter metaficcional e dialógico da obra. Em conjunto, esses elementos subsidiam a percepção da literatura enquanto ficção, conseqüentemente as convenções estéticas, particularmente as românticas, tornam-se alvo de questionamento.

1. 2 – O Narrador e o Leitor: Protagonistas de *Amor de Perdição*

No tópico 1.1 deste capítulo notou-se que *Amor de Perdição* é considerado, desde a sua publicação, um dos pontos altos da produção literária de Camilo Castelo Branco. Em parte, concorreu para isso a ênfase dada, por grande parte dos críticos e historiógrafos literários, aos aspectos ligados ao mundo do representado, em detrimento daqueles relacionados à enunciação, ao mundo da obra e da representação. Nesse sentido, a consideração de elementos metalingüísticos e ficcionais justifica sua importância como recursos que podem redimensionar a exegese corrente desse romance. Ao alocar tais aspectos, não interessa apenas o caráter ontológico da ficção, mas acima de tudo a complexa natureza da escrita literária, como defende Hutcheon (1984). A tematização do leitor e do narrador,

bem como do diálogo potencial travados entre ambos se mostram uma lente privilegiada para se perceber essa problemática em *Amor de Perdição.*

A comunicação entre as instâncias narrativas acima referidas é, segundo Maria Eduarda dos Santos Borges (1999, p. 84-85)

> [...] a ação de todo o romance camiliano, e a fábula, a diegese englobante de inúmeras entidades e dos discursos enunciados pelo narrador e pelas personagens-atores [...], o pretexto que a possibilita. O narrador camiliano prefere mesmo a cena ao resumo ou ao sumário, avivando, por conseguinte, a componente dialogal da narrativa [...]. Assim sendo, a narração camiliana formada deste modo, faz parte do mundo romanesco, na medida em que é uma entidade diegética que a desenvolve, um narrador [...], quase sempre explícito, que se dirige a um interlocutor [...], consoante [...] os imperativos da diegese [...] Poderíamos, pois, confirmar que o universo romanesco camiliano, considerado na sua totalidade, é um simulacro, onde o narrador e as personagens não são, no fundo, mais do que instâncias [...] destinadas a criar a ilusão da comunicação que o autor real gostaria de manter efetivamente com o seu leitor. E esta conclusão é tanto mais pertinente se tivermos em conta como foi profundo o isolamento [...] do escritor real, e como foi evidente essa ansiosa busca de diálogo [...], um diálogo que, contudo, se submetia infalivelmente à mediação da escrita romanesca.

Avançando nessa questão, é possível pensá-la nos termos da teoria do efeito estético. De acordo com Iser (1999), a obra literária se realiza efetivamente durante o ato da leitura, momento em que o leitor exerce uma ação ativa e criativa, preenchendo os incontornáveis vazios de sentido deixados em seu interior. “No processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura obra e seu receptor [...]. Daí segue: a obra literária tem dois pólos [...]. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor” (ISER, 1996, p. 50). Acerca desse aspecto Jean-Paul Sartre afirma em seu clássico *Que é a Literatura***?** que

> O ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica, enquanto correlativo dialético, a de ler, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação. [...] e o objeto literário, ainda que se realize através da linguagem, nunca é dado na linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala (1989, p. 37, grifo do autor).

Um século antes de Iser e Sartre apresentarem essas formulações, Camilo Castelo Branco potencializa o esvaziamento da instância autoral enquanto genitora absoluta da criação literária, propondo um cenário escritural em que o leitor e os eventos envolvidos na feitura e recepção da obra adquirem posição proeminente. Com efeito, postula-se um texto "em processo", que se assume como *mise en scène*, e cuja autoria é compartilhada, até certo ponto, entre aquele que escreve (desdobrado ficcionalmente em autor, narrador e personagem) e aquele que lê, a quem também se atribui a condição de ente ficcional. Está-se, portanto, diante de um jogo textual em que autor e leitor protagonizam a encenação da escrita literária.

Em *Amor de Perdição*, um exemplar paradigmático no que se refere à utilização dos procedimentos escriturais acima apontados, o leitor surge, ao lado do narrador, como "[...] um companheiro de viagem [...], determinando fortemente a elocução na medida em que participa, com a sua ação reveladora, da construção do sentido do texto. [...] não só presencia os acontecimentos [...], mas também o próprio ato de narração [...]" (BORGES, 1999, p. 74), servindo-lhe, por diversas vezes, de elo de continuidade:

> - Tereza?
> Perguntaram a tempo, minhas senhoras, e não me hei de queixar se me argüirem de a ter esquecido e sacrificado a incidentes de menos porte. Esquecido, não. [...] Tereza Clementina bem a viram transportada da escadaria do templo onde caíra, à liteira que a conduziu ao Porto. Recobrando o alento, viu defronte de si uma criada, uma criada, que lhe dizia banais e frias expressões de alívio. Se alguma criada de seu pai lhe era amiga, decerto não aquela, acintemente escolhida pelo velho. Nem ao menos a confiança para tal expansão em gritos restava à afligida menina! (*AP*, p. 97).

O leitor emerge como o artifício que dá continuidade à narrativa. É através da interpelação a essa instância narrativa que o narrador impõe uma mudança ao curso da diegese, revelando, nesse caso, os acontecimentos que sucederam à personagem Tereza. A relação entre ambos, desse modo, funda-se numa interação onde eles participam simultânea ou sucessivamente, consoante as suas funções: a do narrador de mostrar os contornos das situações, a do leitor de organizar as ocorrências. Essa cumplicidade é, portanto, elemento

fundante na elaboração da narrativa. Sendo assim, pode-se afirmar que essas entidades ascendem à condição de protagonistas do texto literário. Autor/narrador e leitor são assimilados pelo processo de construção textual sob a índole de personagens, instaurando uma relação comunicativa e dialógica, que determina fortemente a progressão da diegese. Com efeito, a ação principal de *Amor de Perdição* está assentada, do ponto de vista da enunciação, no diálogo estabelecido entre o gestor da narrativa e o seu companheiro.

Antes de abordar esse aspecto, cumpre assinalar a concepção de leitor que norteará esta análise. Será tomado como referência não o indivíduo, vulgarmente denominando real, que concretiza efetivamente o ato da leitura, mas aquele construído no interior da narrativa, para quem o narrador dirige os seus apelos mais imediatos, tendo em vista criar estratégias de direcionamento do efeito estético-literário. Alguns teóricos como Iser (1996), o nomeiam como leitor implícito[33]. Segundo Maria de Lourdes Ferraz (1985), esse leitor representaria, no texto literário, um conceito de leitura, instaurado a partir das implicações do tempo histórico da obra. Assim, o autor, determinado historicamente, conceberia um leitor submetido a essas implicações. Desse modo, pode-se afirmar que esse leitor não é um simples receptor, mas um horizonte de leitura criado pelo autor "qui permet d´expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens." (ISER, 1976, p. 75).

Primordialmente, em *Amor de Perdição*, o leitor é convocado para exercer a função de mediador entre o texto e o público. Graças a ele o narrador expande muito de suas opiniões, define conceitos e canaliza a sua influência, pretendida implícita ou explicitamente, sobre a recepção (cf. CASTRO, 1967, p. 199). Ao interpelar esse leitor, o narrador/autor reúne em torno de si condições de se antecipar às observações, comentários e críticas que a

[33] Embora não tenha existência real, o leitor implícito, como lembra Iser (1996), materializa o conjunto de pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. É preciso ter em conta ainda que o "O reconhecimento do papel primordial da leitura não caminha contudo sem equívocos, pois a própria noção de leitores está longe de ser estável [...] O leitor ora é público efetivo de um texto, ora o suporte de estratégias de decifração" (MAINGUENEAU, 1996, p. 34).

obra, uma vez publicada, estaria sujeita. Assim, por uma manobra de antecipação, os efeitos dessas críticas tornam-se passíveis de serem suplantados e/ou atenuados, legitimando perante a audiência o processo de escrita, bem como o texto dele decorrente. Além disso, as expectativas de leitura do público são colocadas em questão, como também os códigos literários que as orientam.

Um breve exame da obra supracitada é suficiente para atestar a constante interação dialógica entre narrador e leitor. Já na introdução, este é convidado a tomar partido na história que será narrada, como se pode perceber no trecho que segue:

> Folheando os livros [...] das cadeias da Relação do Porto, li [...] o seguinte: / "Simão Antônio Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião da sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos [...]. / Foi para a Índia em 17 de Março de 1807". / Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuido que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó. Dezoito anos! [...] As louçarias do coração que ainda não sonha em frutos, e de todo se embalsama no perfume das flores! [...] O amor daquela idade! A passagem do seio da família [...] para as carícias mais doces da virgem, que se lhe abre ao lado como flor da mesma sazão e dos mesmos aromas, e à mesma hora da vida! [...] E degradado da pátria, do amor e da família! Nunca mais o céu de Portugal, nem liberdade, nem irmãos, nem mãe, nem reabilitação, nem dignidade, nem amigo!... É triste! / O leitor decerto se compungia; e leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos, choraria! / Amou, perdeu-se, e morreu amando. / [...] E a história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher, a criatura bem formada das branduras da piedade, a que por vezes traz do céu um reflexo da divina misericórdia?! Essa, a minha querida leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria se lhe dissessem que o pobre moço perdera [...] tudo, por amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos?! / Chorava, Chorava! (*AP*, p. 18).

A análise do excerto, bastante elucidativa, permite divisar o modo como o narrador estabelece a relação com o leitor, regulando de modo tático as informações preliminares e deixando vislumbrar o plano de escrita que pretende desenrolar, bem como o seu processo de elaboração. A princípio, essa atitude pode ser entendida como um movimento que visa a facilitar o acesso ao texto, tornar a leitura uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa. O fragmento, nesse sentido, revela um texto estrategicamente planejado a partir de um conhecimento prévio das preferências e gostos do público para o qual se encaminha.

Munido de um discurso lírico-passional, o narrador busca atingir a sensibilidade do leitor, a fim de suscitar, num primeiro momento, compaixão em relação à trajetória do herói e, num segundo momento, o interesse pela leitura, assegurando a recepção aos fatos que vai narrar. Consoante Annabela Rita (2003, p. 38):

> Através desse comentário, o narrador tenta fazer-nos empatizar com Simão Antônio Botelho. Para nos comover usa dois argumentos bastante eficazes: a juventude e o amor de Simão. Eficácia aumentada pelo excesso persuasivo que resulta da combinatória da pontuação emocional com a repetição desses mesmos argumentos e com registros da emoção do próprio narrador. Tudo isso condiciona fortemente o leitor. Mas, como se isso não bastasse, o narrador ainda lhe prescreve um modo de leitura: a comoção. E fá-lo apresentando-a como conseqüência natural da sensibilidade, da boa formação e da humanidade [...].E, assim, no limiar de *Amor de Perdição*, o sujeito da escrita não apenas prescreve uma atitude de leitura como comove [...] o leitor através da afetividade."

A história de Simão Botelho, resumida na emblemática frase "amou, perdeu-se e morreu amando", não foi escolhida aleatoriamente, antes parece ser resultado de um pacto de escrita e leitura selado entre narrador e leitor. Pacto esse, que se pautou pelo atendimento a determinadas demandas estéticas, particularmente àquelas difundidas no seio da audiência burguês-romântica do século XIX (tenha-se em mente, por exemplo, o sentimentalismo).

Não obstante, *Amor de Perdição* decorre de uma intricada arquitetura textual, conforme apontado no tópico 1.1 deste capítulo, que em muito excede o mero cumprimento de uma exigência mercadológica. Embora o narrador se apresente sob a roupagem dum copista, deixando entrever que sua ação limitar-se-á tão somente a transcrever as informações que apurara nos arquivos da cadeia da Relação do Porto acerca das memórias do seu tio Simão, ele oscila entre a homo e heterodiegese, o que lhe permite adotar uma focalização intrusa, e intervir com freqüência na matéria narrada. Não se trata unicamente de contar e descrever, mas, principalmente de problematizar e discutir com o leitor as ações da personagem e a gestão da narrativa, integrando à obra alguns mecanismos da sua produção, bem como as hesitações e escolhas feitas pelo narrador.

O romance estrutura-se, desse modo, pela alternância entre a narração propriamente dita e os comentários acerca dela, efetivados pelo diálogo narrador/leitor. Essa estrutura assemelha-se, resguardadas as devidas proporções, à da tragédia grega, em que periódicas interrupções eram introduzidas, para que o coro discorresse sobre a cena.

Parece ser útil, nesse momento, fazer uma breve digressão, a fim de definir, em linhas gerais, a constituição desse mecanismo. Como se sabe, o coro do teatro trágico grego era formado por um grupo de atores que se mantinham afastados da ação principal da peça, tendo por função comentar os acontecimentos dramáticos. Conseqüentemente, o coro dispunha-se como um espectador ideal da cena, reunido em torno de si condições de se posicionar sobre os acontecimentos e de se antecipar às possíveis reações da audiência.

As aventurosas amorosas de Simão Botelho, cerne de *Amor de Perdição*, têm o seu desenrolar interrompido em determinados momentos para que entre em cena o gestor da narrativa e o seu companheiro de viagem, os quais procedem a comentar *o que* está sendo narrado e *como* está sendo narrado, transmitindo a impressão de que a obra não é um produto acabado, mas um processo em curso. A condição de espectador ideal, ofertada particularmente ao narrador, torna possível a este criar um espaço de recuo, onde se dá o distanciamento crítico e analítico em face dos eventos narrados, seja em relação à perspectiva das personagens, seja em relação à perspectiva dos leitores.

Dentre os aspectos que envolvem a interação narrador/leitor em *Amor de Perdição*, ganha destaque a construção das personagens. Trata-se de um tema para o qual o gestor da narrativa chama o leitor a intervir insistentemente. Em certo sentido, é possível admitir que o desenho das personagens seja levado a cabo através da parceria travada entre essas duas instâncias narrativas. Diferentemente de muitos romancistas do século XIX –

pense-se, por exemplo, em Balzac[34], na França, e Júlio Dinis ou Eça de Queiroz[35], em Portugal – Camilo Castelo Branco não engendra criaturas ficcionais definitivamente prontas, tal como uma imagem completa e plasmada nos contornos de um retrato. As suas personagens parecem ser talhadas sob o prisma da incompletude, sendo apresentadas, em geral, de forma muito rápida, com informações bastante pontuais, de maneira que a individualização que adquirem é alcançada, em grande parte, no decorrer da ação, do diálogo, pelo modo segundo o qual reagem aos acontecimentos.

Como alvitra Jacinto do Prado Coelho (1983, p. 244), "[...] por via de regra, [excetuando-se] as novelas em que parodiou os realistas, Camilo esquivou-se de descrever as suas personagens [...] na medida em que a ação, o conflito, o diálogo o mobilizavam". Todavia, o crítico vincula esse procedimento à suposta simplicidade da narrativa e do caráter das personagens camilianas:

> Geralmente, o narrador não procura situar as personagens num meio físico, social e familiar, dando ao leitor a demorada sensação de que assiste às cenas em que as personagens intervêm. Pressupõe um leitor tão ansioso por saber o desenrolar da intriga e as reações dos protagonistas nos momentos de crise que apenas tenha em mira os acontecimentos [...] Descrever é parar; e uma novela de ação deve conduzir de modo rápido e conciso à peripécia final. Pelo mesmo motivo, Camilo amiúde descura o estudo psicológico das personagens. Na sua novela, os caracteres são quase sempre simples, inteiriços; definem-se por duas ou três qualidades fundamentais, e em regra não evolucionam, não se modificam pela ação dos acontecimentos ou doutras personagens; mediante uma ou duas premissas, dadas pelo narrador, podemos avaliar como hão de reagir os heróis perante as pessoas e os fatos do começo ao fim da narrativa (1983, p. 253).

---

[34] Lukács (1965) observa que Balzac, ao desenhar seus personagens, os descreve minuciosamente, pormenorizando, tanto a compleição físico-psicológica e social quanto o espaço que os cerca. "Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diferente diverso do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular do aventureiro que é Rastignac. Da mesma forma, a casa de Grandet, o apartamento de Gobsek [...] precisam ser descritos em seus pormenores para que estes completem a representação dos tipos diversos de usurário, social e individualmente, que eram eles. [...] Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes de complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fossem tão largamente expostos. (1965, p. 53-54).

[35] Dentre tantos exemplos que poderiam ser extraídos da ficção eciana, para ilustrar essa característica, pense-se no capítulo que abre O Primo Basílio, no qual são descritos meticulosamente o casal Jorge e Luísa, bem como a sala de estar da casa deles.

No entanto, as personagens camilianas, conforme apurado a partir da análise de *Amor de Perdição*, se singularizam por certo quinhão de elasticidade, o que lhes permite surpreender, tomar atitudes que fazem a audiência repensar constantemente sua constituição. No decorrer da ação, o perfil dessas personagens é montado e remontado sucessivas vezes, alterando-se sobremaneira, o que indica uma configuração complexa. O narrador, a seu turno, evita fazer afirmações categóricas, preferindo deixar que as criaturas ficcionais se revelaram ao longo das suas respectivas atuações.

Indo mais adiante nessa questão, pode-se dizer que o narrador camiliano, procede de acordo com a técnica do holofote, que consiste, como se sabe, em focalizar determinados traços dum indivíduo ou imagem, deixando outros na sombra, consoante os interesses projetados. Em decorrência desse arranjo, é legado ao leitor participar da atribuição de sentido às personagens, preenchendo potencias vazios, ou melhor, iluminando aspectos sobre os quais o narrador lançou pouca ou nenhuma luminosidade.

De posse dessas informações, vale a pena, a partir deste momento, observar mais detidamente como os procedimentos acima aludidos tocaram a construção das personagens centrais de *Amor de Perdição*, a saber: Tereza, Mariana e Simão. A primeira ficou guardada no imaginário literário luso-brasileiro como um modelo de heroína romântica, um “mártir do amor”, nas palavras de Lopes e Saraiva (1996). Seguindo essa tendência, Carlos Vechi afirma que “[...] ela encarnaria a figura feminina que se espiritualizou por meio do sofrimento amoroso e, assim [tornou-se] sublime [...] (1998, p. 70). Essa constituição é, inicialmente, fomentada pelo narrador, que a qualifica na introdução com epítetos laudatórios, tais como virgem e flor. Posteriormente, essa imagem é reforçada por meio das cartas que a personagem em foco troca com Simão. Em tais cartas, cumpre lembrar, prevalece um discurso patético que exalta o idealismo amoroso.

Contudo, o narrador, valendo-se das suas prerrogativas de entidade problematizadora, impulsiona o redimensionamento da imagem de Tereza que fora esboçada nas páginas introdutórias do livro. No terceiro capítulo, ele convoca o leitor para conversar acerca da heroína. Acompanhe-se um trecho desse diálogo virtual:

> Não era muito que Tadeu de Albuquerque fosse enganado em coisas do amor e coração de mulher, cujas variantes são tantas e tão caprichosas, que eu não sei se alguma máxima pode ser-nos guia, a não ser esta: "Em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis, pensando alternadamente como se hão de desmentir uma às outras." Isto é o mais seguro; mas não é infalível. Aí está Tereza que parece ser única em si. Dir-se-á que as três da conta, que diz a sentença, não podem coexistir com a quarta, aos quinze anos? Também o penso assim, posto que a fixidez, a constância daquele amor, funda em causa independente do coração: é porque Tereza não vai à sociedade, não tem um altar em cada noite na sala, não provo o incenso doutros galãs, nem teve ainda uma hora de comparar a imagem amada, desluzida pela ausência, com a imagem amante, amor nos olhos que a fitam, e amor nas palavras que a convencem, de que há um coração para cada homem, e uma só mocidade para cada mulher. Quem me diz a mim que Tereza teria em si quatro mulheres da máxima, se o vapor de quatro incensários lhe estonteasse o espírito? Não é fácil, nem preciso decidir. E vamos ao conto (*AP*, p. 31).

Note-se que o narrador age no sentido de promover ambigüidades, não um sentido. Com efeito, limita-se a incutir a dúvida, a sugerir alguns contornos do caráter de Tereza, afinal não precisa decidir, uma vez que é conferida ao leitor a incumbência de dar voz aos silêncios narrativos. Se seguir os indícios deixados, este último findará por realocar a amante de Simão da sua condição de virgem etérea para a de mulher ambígua e complexa, capaz de ludibriar em nome dos seus interesses. Mais adiante, já no quarto capítulo, o narrador lança outro jato de luz nessa mesma direção, reforçando as insinuações anteriormente apontadas:

> O coração de Tereza estava mentindo. Vão lá pedir sinceridade ao coração! Para finos entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. É mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, se são as apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades do seu pai. Diz boa gente que não, e eu abundo sempre no voto da gente boa. Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia ou hipocrisia, se quiserem perspicácia, seria mais correto dizer. Tereza advinha que a lealdade tropeça a cada paço na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Esses ardis

> são raros na idade inexperta de Tereza; mas a mulher do romance quase nunca é trivial e esta de que rezam os meus apontados era distintíssima (*AP*, p. 35).

Do ponto de vista estrutural, vale notar que o narrador reconhece que a personagem se definiu no decurso da ação. Através do diálogo que travara com o primo Baltazar Coutinho, Tereza dá-se a conhecer. Ressalta desse trecho ainda um discurso subjuntivo e metalingüístico (lembrando a identidade ficcional do texto), a partir do qual o narrador (agora relativamente distante daquela disposição de quem pretendia facilitar a entrada do leitor no texto), sempre se resguardando na posição de quem emite suposições, faculta ao "fino entendedor" uma participação construtiva, o que pode render a percepção da virilidade, astúcia, hipocrisia e perspicácia em Tereza, traços, é escusado dizer, incompatíveis com o caráter de uma criatura angélica. Tem-se, assim, uma mulher comum entre as mortais, esvaziada de excepcionalidade, que pauta sua conduta pelos princípios reais e não ideais da estrada da vida; que tem o domínio sobre a dissimulação, sabendo ocultar a índole altiva e se comportar frágil e delicadamente, conforme as conveniências. Embora, não possa concretizar o seu amor por Simão, Tereza exerce o papel de agente da sua própria vida, orquestrando consciente e racionalmente a imposição da sua vontade.

A referência ao leitor através do qualificativo *fino entendedor* estabelece um contraponto em relação aos epítetos *carinhosa amiga*, *leitor compungido*, a que o narrador recorreu, na introdução, para se dirigir ao seu interlocutor. Longe de ser uma contradição, esse contraponto evidencia uma característica fundamental desses atores textuais: a multiplicidade. A ação escritural, tal como se desenrola em *Amor de Perdição*, exige uma interação protagonizada por agentes ficcionais capazes de assumirem múltiplas aparências e/ou funções. Primeiramente, o destinatário lê duplamente o texto: a narrativa que este transporta, comportando-se, inicialmente, apenas como receptor, e a história acerca da sua gênese, convocando a assumir a postura de um analista. O leitor fica, assim, numa situação muito

particular de enunciação em que recebe os enunciados em palimpsesto: as palavras surgem em cena duplicadas pelo *dito* e pelo *sobre o dito* que deixam transparecer (cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 161). Em seguida, a atenção encaminha-se mais detidamente para a matéria narrada, implicando do mesmo modo uma dupla audiência. O narrador pressupõe, por um lado, um leitor que faça uma leitura primário-semântica, centrada mais na gramaticalidade da frase. Em decorrência disso, *Amor de Perdição* pode ser visto como um romance passional, podendo despertar o choro ou a indignação do leitor quando este entra em contato com as desventuras de Simão, Tereza e Mariana. Em contrapartida, outro destinatário é pré-concebido: o *fino entendedor, o leitor perspicaz,* apto a acessar a complexidade da enunciação, o caráter irônico e paródico da mesma, cujas baterias se voltam contra o idealismo romântico, desnudando a compleição etérea e extraordinária das personagens e/ou dos sentimentos que afirmam. Para tanto, faz-se necessário recorrer ao que foi deixado implícito, deixar "[...] que a linguagem primeira da obra [desenvolva] outras palavras [...] e ensine a falar uma segunda língua [...], um certo *para-além* do texto" (BARTHES, 1970, p. 213, grifo do autor).

A dupla audiência é sintomática do modo como Camilo se relacionava com os gostos do seu público. Como já referido antes, ao mesmo que tempo que fazia concessões, também frustrava as expectativas desse público. Trata-se, portanto, de uma relação simultânea de concessão e restrição. Como resultado desse procedimento, a configuração da narrativa camiliana impõe-se de forma ambivalente.

Feitos esses apontamentos acerca do leitor camiliano, compete dar continuidade à análise das personagens principais de *Amor de Perdição*, fixando-se, nesse momento, em Mariana. Essa personagem, a quem, a princípio, é atribuído um modo de amar benemérito e platônico, também é sutilmente (re)desenhada em termos ordinários. Num primeiro momento, o leitor é levado a crer que Mariana é sobremaneira elevada, pois é capaz de favorecer o relacionamento de Simão e Tereza, ainda que o ame em desmesura. Porém, essa constituição,

na medida em que a narrativa avança, é problematizada pelo narrador através das suas incansáveis interpelações ao leitor, como se pode perceber nos fragmentos que seguem:

> Neste lance, um leitor perspicaz, veria luzir nos olhos de Mariana um clarão de inocente alegria (*AP*, p. 67).
>
> Desde este dia, um secreto júbilo endoidecia o coração de Mariana. Não inventemos maravilhas de abnegação. Era de mulher o coração de Mariana. [...] Amava e tinha ciúmes de Tereza, não ciúmes que se refrigerem na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que não rompiam em lavareda aos lábios, porque os olhos se abriam prontos em lágrimas para apagá-la. Sonhava com as delícias do desterro, porque voz humana alguma não iria lá gemer à cabeceira do degredado. Se a forçassem a resignar a sua inglória missão de irmã daquele homem, resigná-la-ia, dizendo: "Ninguém o amará como eu; ninguém lhe adoçara as penas tão desinteressadamente como eu o fiz" [...]. / Mariana, que o espreitava disfarçada, tremia em todas as fibras do seu coração, e dizia entre si: - "Para que há de aquela senhora amargurá-lhe a vida?" (*AP*, p. 125, grifo do autor).

Esse mergulho na interioridade Mariana, de acordo com Oliveira (2004), mina a figura da mulher que ama abnegadamente. Quando recebe a notícia de que Simão ia se separar definitivamente de Tereza, ela sente-se jubilosa, pois entrevê a possibilidade de ficar ao lado de Simão durante dez anos, não na incomoda e platônica condição de irmã, mas enquanto amante. Não por acaso, o narrador insiste em desmistificar a imagem espiritualizada da personagem, revelando que os seus sentimentos estão circunscritos na esfera do humano, afastando-a do extraordinário e absoluto, necessários à heroína romântica. Nesse sentido, note-se sua capacidade de sentir ciúmes, desejar fisicamente e esconder debaixo de um véu de pureza os seus ardis, os seus "infernos surdos". A análise detida desse excerto torna evidente ainda a complexidade psicológica de Mariana, contraindo o que afirmara, acerca das personagens camilianas, Jacinto do Prado Coelho (1983, p. 254): "[...] não as vemos hesitantes, não assistimos ao debate, no seu foro íntimo, entre solicitações diferentes".

Por fim, veja-se como esse modo compartilhado de construir as personagens incidiu sobre Simão. Seguindo a tendência do jogo de luzes que ora obscurece, ora ilumina, o narrador esquematiza o protagonista, *a priori*, como um exemplar herói romântico, fazendo o leitor assentar sua expectativa na dramática história de um indivíduo cuja vida e morte teriam

sido profunda e fatalmente marcadas pelo amor – “amou, perdeu-se e morreu amando”. Antes de conhecer Tereza, suas atitudes eram pautadas pela violência, pela arrogância e pelo gênio sanguinolento. Porém, no momento em que descobre o seu amor pela filha de Tadeu de Albuquerque, teria se convertido num homem digno; abandonado as más companhias; esforçado-se para ser um bom filho e cultivar um bom relacionamento social.

> No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da ralé desprezou-as. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predileta. O campo, as arvores e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de Egito demorava-se por fora até ao repontar da lava. Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o seqüestravam da vida vulgar. Em casa encerrava-se no seu quarto, e saia quando o chamavam para a mesa. [...] / Simão amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezessete anos. [...] / A mudança do estudante maravilhou a academia. Se o não viam nas aulas, em parte nenhuma o viam. Das antigas relações restavam-lhe apenas as dos condiscípulos sensatos que o aconselhavam para o bem [...] (*AP*, p. 27-29).

Eis formado o perfil do herói romântico: misantropo e metamorfoseado pelo amor. Entretanto, essa constituição é colocada em causa se for considerado que a suposta transfiguração de Simão o encaminha em direção aos códigos sociais da ordem patriarcal do Antigo Regime, pelos quais velavam os seus pais e os pais da sua amada. Na verdade, constituía-se, até certo ponto, como um meio encontrado pelo protagonista de convencer a família e a sociedade de que seu amor por Tereza era viável a partir da perspectiva desses códigos. É exatamente com esse propósito que Simão abandona seus antigos hábitos, passando a estudar com fervor “[...] como quem já dali formava as bases do futuro renome e da posição por ele merecida, bastante a sustentar dignamente a esposa” (*AP*, p. 29). Ora, a conversão à ordem instituída significa precisamente o esvaziamento da heroicidade romântica. O ímpeto revolucionário de Simão, a sua comunhão com os princípios da Revolução Francesa, notadamente com o lema da liberdade, elementos que o permitem circunscrever nos termos dessa heroicidade são deliberadamente abdicados em favor dos ditames do patriarcado *Ancien Régime*. Portanto, se “Simão aspira à emancipação das contrições familiares que lhe

devastam o desejo amoroso e, para depô-las, usa da sua individualidade exaltada e dinâmica" (SOUSA, 2007, p. 426), isso não se dá "contra os valores conformistas do regime patriarcal" (2007, p. 246), mas por meio de uma manobra de adequação a tais valores. Manobra que acaba sendo lograda.

Outro artifício que pode abalar a projeção de Simão à luz do cânone romântico é a sua genealogia. O primeiro capítulo do livro é ocupado quase por inteiro com essa questão. Nele, os antepassados do herói são desenhados em termos cômicos. Domingos Botelho, seu pai, é um homem pouco dotado de espírito, ganhando entre os condiscípulos o alcunha de "Brocas". Como explica zombeteiramente o narrador: "Bem ou mal derivado, o epíteto *Brocas* vem de *broa*. Entenderam os acadêmicos que a rudeza do seu condiscípulo procedia do muito pão de milho que ele digerira na sua terra" (*AP*, p. 20). Do lado materno, persiste o rebaixamento. Os ancestrais de D. Rita, sua mãe, carregavam o apelido de "Caldeirões", em referências aos inglórios generais dessa linhagem que morreram frigidos nos caldeirões dos mouros. Se o passado glorioso é um dos requisitos para se conceber um herói romântico, o descendente dos "Brocas" e "Caldeirões" não preenche esse requisito.

Não obstante, se Simão não se constrói romanticamente como uma personagem impetuosa e enérgica, perseverando no ideário revolucionário, ou não tem uma genealogia briosa, poder-se-ia insistir na hipersensibilidade sentimental, na sua passionalidade melancólica, colocando o amor como motor da sua trajetória. É precisamente o modo como esse sentimento se manifesta e determina a conduta da personagem em questão o objeto da interação entre narrador e leitor. Nas páginas finais de *Amor de Perdição* (se já não bastasse aquela digressão que o narrador faz acerca das preocupações pecuniárias de Simão, aludida no sub-capítulo anterior desta dissertação) é deixado implícito que o amor de Simão por Tereza é um sentimento quimérico, incapaz de resistir à ação do tempo e do desejo de afirmação social. No capítulo XIX, momento em que há uma concentração dramática assaz acentuada, o

narrador faz uma longa divagação, em que contrapõe os eventos da realidade aos do romance, sugerindo que aqueles, se introduzidos na obra literária, poderiam torná-la fria e impertinente. Trata-se de uma afirmação irônica que tem por objetivo preparar o leitor para uma possível surpresa. Nesse momento, é revelado que ao cabo de dezenove meses de cárcere, Simão ansiava viver e não amar. Nesse mesmo capítulo, ainda revela que os anelos da alma de Simão tinham mirado ambições de um nome. Além do amor, ambicionava a glória, o renome e a vã imortalidade – verdade incômoda e paradoxal para o livro que é considerado como o exemplar antológico do romance passional português. Veja-se de perto esse trecho:

> A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. / Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte. / Um romance que estriba na verdade o seu merecimento, é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos, nem tira a gente, sequer uma temporada enquanto ele nos lembra, desse jogo de nora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivela do egoísmo. / A verdade! Se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público!? / A verdade do coração humano, se o coração humano tem filamentos de ferro que o prendem ao barro de onde saiu, ou pesam nele e o submergem no charco da culpa primitiva, para que emergi-lo, retratá-lo, e pô-lo à venda!? / Os reparos são de quem tem o juízo no seu lugar; mas, pois que eu perdi o meu a estudar a verdade, já agora a desforra que tenho é pintá-la como ela é, feia e repugnante. / A desgraça afervora ou quebranta o amor? / Isso é que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Fatos e não teses é o que trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções óticas do aparelho visual. / Ao cabo de dezenove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol [...]. /Ânsia de viver era a sua; já não era de amar. / Seis meses diante da forca deviam distender-lhe as fibras do coração; e o coração, para o amor, quer-se forte e tenso, duma certa rijeza [...]. /Caiu a forca pavorosa aos olhos de Simão [...]. / Esperança para Simão Botelho, qual? / A Índia, a humilhação, a miséria, a indigência. / E os anelos daquela alma que tinham mirado a ambições de um nome. [...] mas, além do amor, estava a glória, o renome e a vã imortalidade [...] (*AP*, p. 127-128).

O narrador desvia o curso da tensão do drama que assola os personagens para o conflito que estabelece com o leitor. De modo análogo a uma representação teatral, ambos passam a encenar e/ou desvendar o ato que envolve a criação de um romance. Faz-se mister então colocar em pauta a criação da personagem, o conceito que o leitor tem de herói, a sua compressão das diferenças entre a realidade ficcional e a realidade empírica (questão cara

para um público que, em sua grande maioria, ainda estava aprendendo a lidar com a representação mimética, para quem a noção de verdade não podia ser negligenciada, mas que também não queria emprestar os olhos a uma "verdade feia e repugnante"; questão cara também para o escritor que tinha a difícil tarefa de criar um universo paralelo ao real, sem deixar transparecer que a imaginação fora promotora dessa criação)[36]. A tensão se intensifica quando a discussão deixa o plano "teórico" e alcança o "prático", isto é, quando Simão se torna alvo dos procedimentos artísticos enunciados. O leitor é cooptado de forma pouco tranqüila a cooperar ativamente com o desenho do protagonista. A ele, o narrador faculta a percepção do enfraquecimento e subseqüente falência dos ímpetos amorosos de Simão, levando-o a contemplar, estilhaçado, o quadro de expectativas que formara no início na leitura. Valendo-se de um referencial vocabular que se pauta mais pela sugestão, dúvida e hipótese que pela certeza (note-se, nesse sentido, o emprego das interrogações, a conjugação subjuntiva do verbo dever – "deviam distender-lhe as fibras do coração" – e o uso do "se" como índice de incerteza), o gestor da narrativa retrata os olhos, mas se recusa a explicar "as funções óticas do aparelho visual", o que compete ao destinatário. Em outras palavras: ele dispõe, e o leitor compõe.

Mais adiante, encerando a discussão sobre o amor e o herói romântico, o narrador convida o leitor recalcitrante a se colocar na posição do protagonista, tentando mostrar que ele adotaria as mesmas atitudes que Simão tomou em relação ao amor (acabando por não poder impedir o desgaste amoroso do qual foi vítima) e insinuando que isso seria uma conseqüência *normal* e *humana*, tendo em vista as ocorrências que circundaram o filho de Domingos Botelho. Com isso, veda possíveis juízos de cunho moralizante em relação à personagem.

---

[36] A propósito desse aspecto, pontua Castro (1991, p. 60): "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, e capaz de lhes criar evasão fácil em mundos ideais, com a preocupação, tão característica do romance de atualidade [...], 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".

Em favor da passionalidade romântica de Simão, poder-se-ia ainda alocar o desfecho do livro, em que ele morre. Esse fim poderia levar a crer que foi resultado da atitude do "[...] herói romântico de pé frente ao abismo [...]" (SOUSA, 2007, p. 425), revestido pelo titanismo. Ante a impossibilidade de viver ao lado de Tereza, restar-lhe-ia apenas a morte (suicídio) como destino apropriado, tal como sucedera a Romeu e Werther, mediante a incontável distância em relação a Julieta e Charlotte, respectivamente. Todavia, o herói camiliano tem a possibilidade de escolher entre dez anos de prisão em Portugal, próximo a Tereza, e o degredo para a Índia. Elege, porém, a última opção, rejeitando a "[...] emancipação liberal dos desígnios do coração [...], a autonomia do coração" (2007, p. 430), ainda que esta se desse em longo prazo, após uma década de cárcere. Se esperasse esse tempo, em beneficio do seu amor, haja vista a imutabilidade desse sentimento em termos românticos, Simão mutilaria o código patriarcal do Antigo Regime e incorporaria uma feição romântica e revolucionária. No entanto, o orgulho, não aquele titânico, excepcional, fortalecimento pelo amor, mas um de cunho mais próximo ao comumente humano, torna-se o sangue que faz pulsar seu coração, impedindo-o de atender a este ardiloso rogo de Tereza:

> [...]. Em dez anos terá morrido meu pai e eu serei tua esposa, e irei pedir ao rei que te perdoe, se não tiveres cumprido a sentença. Se vais ao degredo, para sempre te perdi. Simão porque morrerás, ou não acharás memória de mim, quando voltares. (*AP*, p. 129).

Ao construir as personagens analisadas desse modo, Camilo Castelo Branco recusa um modelo de construção da personagem que totaliza o homem angelical ou demoniacamente, viciosa ou virtuosamente. A sua perspectiva está calcada na observação e desenho da natureza humana, estabelecendo um contraste entre virtudes e vícios, sem deixar, em geral, que aqueles se sobreponham a estes e *vice-versa*[37]. Outro aspecto a ser pontuado é fato das personagens camilianas não serem apresentadas imediatamente prontas, mas serem

---

[37] Esse modelo de construção da personagem está mais evidente, cumpre destacar, em romances como *Onde Está a Felicidade?*(1856), *A Queda dum Anjo* (1866), *A Mulher Fatal* (1870), por exemplo.

construídas também pela parceria narrador/leitor, ao longo do texto literário, o que coloca em xeque a projeção do autor como origem do significado, da mesma forma a posição do leitor como mero respeitador das vontades do agente narrativo. Nesse sentido, a tensão presente em *Amor de Perdição* não é oriunda apenas do conflito amoroso de Simão e Tereza/Mariana ou do conflito entre o indivíduo e a sociedade, bastante comum no Romantismo. Está também fundada na oposição dos pontos de vista do narrador e leitor, isto é, naquilo que é esperado pelo público, por oposição ao que o gestor da narrativa, ambiguamente, concede e restringe. Em última análise, está-se diante de um mecanismo que tematiza o fazer literário, evidenciando a identidade ficcional da obra em questão.

1. 3 – Um roteiro de leitura para *Amor de Perdição*

Gérard Genette (1987) considera reducente definir a obra literária como uma seqüência longa de enunciados verbais providos de significação. Nesses termos, sustenta que o texto literário raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento dum certo número de produções, verbais ou não, tais como o nome de um autor, o título, um prefácio, ilustrações, entre outros. Embora não se possa afirmar precisamente que esses elementos integrem o cerne do texto, eles o circundam e o prolongam, assegurando sua presença no universo editorial; sua recepção e consumação sob a forma de livro.

Esse conjunto de elementos que se situam ao redor do texto foi nomeado por Genette como paratexto. Mais que uma fronteira ou limite, trata-se de um meio de acesso à obra literária; uma possibilidade de se refazer o caminho que levou ao seu engendramento. Zona que se situa, portanto, entre o texto e o além-texto, mas sem demarcação precisa, o paratexto é, conforme Duchet (1971), um espaço onde se misturam duas séries de códigos: o social, em seu aspecto publicitário, e os códigos produtores e reguladores do texto. Acerca

desse caráter ambivalente, Genette (1987) assinala que o paratexto não é somente uma zona de transição, mas de transação, em que se operam estratégias pragmáticas cuja finalidade é desencadear, no público, o acolhimento do texto e, conseqüente, leitura do mesmo. Sob a ótica do autor e de seus aliados, espera-se que essa leitura seja a mais pertinente e favorável.

Na ficção camiliana sobejam ocorrências paratextuais. Como exposto na introdução desta dissertação, Camilo Castelo Branco recorreu exaustivamente a prefácios, notas de rodapé, epílogos, dedicatórias, epígrafes, entre outros. A utilização do aparelho metatextual é prática corrente desde a Antiguidade, permanecendo até a atualidade. Dessa forma, tal emprego tornou-se corrente, passando despercebido em muitas ocasiões e leituras. Nesse sentido, a simples constatação de sua presença numa obra literária é no mínimo dispensável. Todavia, a análise do emprego particular que cada autor faz desse aparelho parece ser proveitosa para os estudos literários, sobretudo para aqueles que se dedicam às relações de produção e recepção do texto literário, podendo revelar as implicações subjacentes à arquitetura e estruturação desse texto.

Os elementos paratextuais parecem ser alocados na produção literária camiliana para o exercício de duas funções. A primeira, e provavelmente a mais evidente, está ligada ao que Duchet (1971) chamou de código social do paratexto, isto é, o seu aspecto publicitário. Camilo revelou-se exímio em planejar e executar a propaganda da sua própria obra. Inserido no contexto da ascensão do romance, momento em que a literatura tornou-se um bem de consumo, sujeito às imposições da lógica mercantil, o autor de *Onde Está a Felicidade?* soube se comportar como um *profissional das letras*, lançando mão de estratégias que visavam à cooptação de uma parcela do público leitor de sua época, bem como ao atendimento das demandas editoriais desse público, formado majoritariamente por uma burguesia conservadora e sequiosa por entretenimento. Em razão disso, o paratexto torna-se, em Camilo, uma mídia, dentre outros aspectos, publicitária. A segunda função, a que se

revelou mais perene, está ligada a um dos elementos basilares da ficção camiliana: a reflexão sobre a escrita, como também o desvelamento dos mecanismos de engendramento do texto literário e a discussão acerca do romance e/ou literatura.

No que se refere aos expedientes paratextuais, *Amor de Perdição* conta com uma dedicatória, dois prefácios, notas de rodapé, além dos elementos mais triviais, tais como nome do autor, título e subtítulo da obra.

O título, segundo Genette (1987), é um artefato de recepção; uma instância que se compõe de uma mensagem endereçada ao público, e não apenas aos leitores que efetivamente se dedicam à leitura do texto literário. Cabe a ele identificar a obra, isto é, nomeá-la, designar seu conteúdo e colocar em destaque seus atrativos e valor, com a finalidade de seduzir o público. Vale ressaltar que nem sempre todas as funções estão simultaneamente presentes, sendo obrigatória apenas a primeira. Sendo assim, um título pode ser sedutor, atrair o público para a leitura da obra que nomeia, mas negligenciar a designação do conteúdo. No caso de *Amor de Perdição*, a instância titular parecer desempenhar com êxito as funções para as quais foi destinada. Além de ter dado nome à obra e condensado em si o conteúdo da mesma, o título *Amor de Perdição* pode ser entendido como uma hábil estratégia publicitária, que tinha como objetivo conquistar a audiência de um público para o qual o sentimento amoroso e os seus desdobramentos eram perspectivados enquanto valor axiológico. Além de excitar o imaginário sentimental desse público, empregando o termo *amor*, o título se presta a aludir ao discurso da moral familiar oitocentista, como se quisesse anunciar, em forma de chamariz, uma mensagem pedagógica de alerta, haja vista a utilização da locução adjetiva *de perdição*, tributária de uma carga semântica relativamente negativa do ponto de vista moral, remetendo à morte, à degradação. Essa temática torna-se mais evidente se for considerado o subtítulo: *Memórias de Uma Família.* “[...] a família é a célula social reduzida e o “barômetro” por excelência das relações sociais no macro-espaço, homologo deste, lugar onde a ordem se

representa” (RITA, 2003, p. 40).

Aguiar e Silva (1973) observa que o romance era visto, já no século XVIII, quando desponta enquanto gênero, como um elemento perigoso de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, razões pelas quais muitos moralistas e membros dos poderes públicos o condenavam veementemente. "Essa atitude de desconfiança e aversão (...) em relação ao romance prolongou-se, sob várias formas, pelos tempos modernos" (1973, p. 255). Atento a essa aversão, Camilo esforçou-se, a priori, para adequar o conteúdo de suas narrativas, de modo a não ferir determinados preceitos moralistas em voga no século XIX. Assim, o emprego da locução *de perdição* exerce um papel semelhante ao de um selo de qualidade, atestando a boa procedência moral do produto. A eficiência da adequação aos valores morais oitocentistas foi reconhecida pelo autor, quando no prefácio da quinta edição afirma (ironicamente, sublinhe-se): “O *Amor de Perdição*, tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho” (*AP*, p. 16).

Não obstante essa face transparente e moralista, há uma interface que a contradiz, tornado o título ambíguo. Se o amor tem um valor subversivo, ele é também, para os indivíduos por ele tocados (Simão, Tereza e Mariana), força destruidora, daí a componente trágica deste livro (cf. RITA, 2003, p. 40), que suscita a compaixão dos leitores, fazendo-os chorar ou se indignar. A partir desse ponto de vista, o sentimento amoroso absoluto é inviável, a sociedade não o comporta, acabando por expelir aqueles que o querem cultivar, “condenando-os, mais cedo ou mais tarde, à morte” (OLIVEIRA, 1997, p. 87). *Perdição*, nesse caso, migra do campo semântico *degradação* para o *desperdício*, isto é, aquilo de que não se tira proveito. Essa segunda acepção do título adquire plena expressividade ao ser relacionada às histórias de amor paralelas a dos protagonistas, referidas no tópico 1.1 deste capítulo. O envolvimento de Manuel Botelho com a açoriana, adulterino, eminentemente

carnal e prosaico, não conduz à dicotomia vida *versus* morte ou indivíduo *versus* sociedade. “[...] findo o amor, satisfeito o desejo sexual, apenas a mulher [...] sofre algumas conseqüências, e mesmo ela termina sua vida pacatamente. Manuel Botelho reintegra-se na sociedade [...], e o marido de sua amante nem chega a ser afetado pela fuga de sua esposa” (OLIVEIRA, 1997, p. 87). A lógica materialista do marido traído, aquele de que dá conta a anedota em forma de nota de rodapé, aponta jocosamente para uma *perda* de ordem monetária e não sentimental. Seu único *dano,* ao ser vitimado pelo adultério, foi a perda de oitocentos mil reis, subtraídos pela mulher. Portanto, sob a ótica dessa segunda acepção, só perde com o amor aqueles que o concebem fatal e extremadamente, que não sabem burlar os códigos morais que o regulam, ou ainda aqueles que têm seus bens diminuídos após um relacionamento amoroso.

A propósito da instância prefacial, Gérard Genette (1987), afirma que se trata de um texto preliminar sobre a obra a que se refere. Freqüentemente destinado mais ao leitor empírico que ao público em geral, diferente do que ocorre com o título, o prefácio pode ser portador de uma leitura prévia do texto para o qual presta serviço. As atribuições dessa instância metatextual concentram-se em obter uma leitura e garantir que essa leitura seja favorável às possíveis intenções do autor. Daí, deriva dois grupos de funções: um vinculado ao *porquê ler*, e o outro ao *como ler*.

O primeiro consiste tipicamente num mecanismo de persuasão, classificado pela retórica latina como *captatio benevolentaiae*. Esse mecanismo é responsável pela valorização do texto, de modo a minimizar a importância do autor. Está-se diante de um modo de se valorizar paradoxal, porém vantajoso, em que se dissocia o conteúdo de uma obra (sempre louvável) do seu autor e do modo como foi tratado, os quais são sempre reputados por insuficientes, deixando a impressão de que se conta com a benevolência do leitor para completar, no ato da leitura, as lacunas deixadas durante a confecção da obra. Nos prefácios

de *Amor de Perdição*, a recorrência a esse mecanismo retórico é patente. No que dedicou à quinta edição, o autor afirma: “Se, por virtude de metempsicose [transmigração da alma de um corpo para outro], eu reaparecer na sociedade do século XX, talvez me regozije de ver [...] esta quinta edição do *Amor de Perdição* quase esgotada” (*AP*, p. 17). Note-se que Camilo manhosamente condiciona o seu comparecimento no mundo pós-oitocentista a um evento de ordem sobrenatural.

A recorrência ao *captatio benevolentaiae* incide também sobre a obra, aludida através das seguintes declarações: “Esse livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando o ia escrevendo, teve recepção de primazia sobre todos os seus irmãos” (*AP*, p. 14) e “Eu não cessarei de dizer mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas [...]” (*AP*, p. 16). Contudo, o autor não deixa de engrandecer seu livro, fazendo questão de destacar que, embora tenha siso urdido por uma pena (in)digna e apresente supostos defeitos, alcançou melhor êxito, em sua quinta edição, que obras então em voga, como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, atingindo proporções fenomenais e extra-lusitanas. Repare-se que o louvor à sua obra também se vale da emulação, antológico recurso publicitário, voltada contra a incômoda “Idéia Novíssima”, isto é, o Realismo-Naturalismo, cujos partidários, fustigaram a produção literária camiliana. O autor se comporta de modo análogo a um hábil vendedor, ressaltando que a aquisição de *Amor de Perdição* pode ser mais vantajosa que a compra dos livros realistas, cujo sucesso sua obra suplantou, como insiste em ressaltar. Para além de uma estratégia mercadológica, a referência à literatura cultivada pelos membros da Geração de 70, adquire foros de reflexão crítica acerca dos códigos literários em voga.

Ainda no campo do *porquê ler*, Genette (1987) defende que o prefácio desempenha um papel semelhante ao do pára-raios. Ao se colocar numa posição de menor importância em relação ao próprio texto, o autor adquire elementos que lhe permitem neutralizar eventuais críticas de que ela seja alvo. Essa atitude é acompanhada pelo que

Genette nomeou como autocrítica imaginativa, isto é, o diálogo imaginário que o autor trava consigo mesmo, levantando as possíveis objeções de que sua mercadoria pode ser vítima no mercado editorial. Assim munido, o escritor investe no prefácio a tarefa de advogar em favor da sua produção. A partir do fragmento seguinte, vejamos como esse estratagema se manifesta em *Amor de Perdição:*

> O *Amor de Perdição*, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. [...] Dizem [...] que fez chorar. Mau foi isso. Mas agora como indenização, faz rir: tornou-se cômico pela seriedade antiga [...]. E por isso mesmo se reimprime. O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de risos realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas. Faz-me tristeza pensar eu que floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Ai! Quem me dera antes ter desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja perdura-se na escápula e vende-se bem [...]. Pois que estou a dobrar o cabo tormentório da morte, já não verei onde vai desaguar este enxurro, que rola no bojo a Idéia Novíssima (*AP*, p. 16).

Considerando que esse trecho compõe o prefácio da quinta edição, vinda à luz em 1879, pode-se inferir que ele tenha sido escrito como resposta às reações do público e crítica realistas, denominados por Camilo como “criticismo moderno”, posto que já se dispunha das informações acerca da repercussão então alcançada pelo livro. Ressalta também desse excerto uma tentativa de preparar a audiência pós-romântica para receber a obra.

Testemunha das transformações que a literatura portuguesa sofrera entre as décadas de 60 e 70, essa peça preambular aduz ao conflito entre as gerações românticas e realistas, cujo auge, como se sabe, se deu com a Questão Coimbrã. Nesse sentido, coloca em questão o gosto literário que se perfilou em torno dessas correntes, perceptível por meio da separação da audiência de *Amor de Perdição* em duas frentes: o campo romântico, em que os leitores se compungem com sentimentalismo das desventuras de Simão, Tereza e Mariana, chegando a chorar; do lado realista, há um público cético, que lê em companhia do riso. Essa sistematização, todavia, apresenta fendas. O autor, primeiro a burlá-la, transita entre ambas,

sorrateira e criticamente distanciado, sem aderir a nenhuma delas. Assim, procura fazer notório que o romance não tem apenas *flores*, mas também *carne com vareja*, aproximando-o, tanto dos mais afeitos a uma pintura mais crua da realidade quanto daqueles que manifestam predileção por um quadro ameno, resguardando-se, desse modo, das acusações de que a obra foi tributária somente da estética patético-sentimental, tão veementemente combatida pelos adeptos do Realismo/Naturalismo[38]. Com efeito, a obra pode ser vista, tanto "à luz elétrica do criticismo moderno" quanto à luz de bugia do criticismo anterior.

De fato, a estruturação do texto permite essa argumentação. Se por um lado, a história dos protagonistas, a mais evidente, assume a metáfora das flores, por outro, os sucessos de Manuel Botelho, da açoriana, do estudante de medicina e do marido traído incorporam a simbologia da carne com vareja, comportando seu quinhão de pus, o qual pode ser expelido na face do leitor perspicaz. Parafraseando o adágio popular, mata-se dois coelhos com uma única cajadada, ou melhor, atingi-se duas audiências, a princípio, antípodas com uma pena só.

O segundo grupo de funções de um prefácio, ou seja, aquele que versa sobre o *como ler* configura-se como um "mode d'emploi du livre" (GENETTE, 1987, p. 194), tendo por objetivo orientar e controlar a leitura e o público que a ele se atem. Esse artefato paratextual pode ainda informar ao leitor sobre os eventos subjacentes à gênese da obra, as circunstâncias envolvidas na sua produção; um possível projeto que norteou a escrita do livro, bem como suas fontes. Esse conjunto de objetivos está intimamente ligado a um traço fundamental da ficção camiliana, anteriormente mencionado: a reflexão sobre a escrita ficcional, responsável por parte significativa do prefácio dedicado à segunda edição de *Amor*

---

[38] Apesar da ironia com que o prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição* é concebido, de qualquer forma, a recusa à literatura, dita de flores, em referência ao Romantismo, instaura um problema, uma vez que Camilo Castelo Branco é considerado um dos principais exemplares dessa corrente em Portugal. Ela pode apontar paro o fato do autor de *Amor de Perdição* não ser tão ligado à estética romântica, como o pintam. Pode ser ainda indício de um modo conscientemente crítico e problematizador de se lidar com as convenções literárias em voga a partir da segunda metade do século XIX.

de Perdição, ao longo do qual Camilo realiza o que se pode classificar como *pequena poética ficcional*. Nela, o autor expõe alguns dos princípios que regeriam seu modo de escrever e/ou tecer romances. O primeiro princípio a que ele faz referência está ligado à, largamente conhecida, relação entre realidade e ficção, recuperada através da menção ao processo de criação da obra.

> Desde menino, ouvia eu contar a triste história de meu tio paterno Simão Antônio Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o fato aligado à sua mocidade. Lembrou-me naturalmente, na cadeia, muitas vezes, meu tio, que ali deveria estar inscrito no livro das entradas do cárcere e no das saídas para o degredo. Folheei os livros desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga, e alvoroços de contentamento, como se em minha alçada estivesse adornar-lhe a memória como recompensa das suas trágicas e afrontosas dores em vida tão breve. Sabia eu que em casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nebulosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas, a fim de entrar de consciência naquele trabalho. Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados da minha vida. [...] Nos *quinze atormentados dias* em que escrevi, faleceu-me o vagar e contenção que requer o acepilhar e brunir períodos. O que eu queria era afogar as horas, e afogar talvez a necessidade de vender meu tempo, as minhas meditações silenciosas, e o direito de me espreguiçar como toda gente, e o prazer ainda de ser tão lustroso na linguagem, quanto, em diversas circunstâncias, podia ser (*AP*, p. 14-15, grifo do autor).

Hábil e sutilmente tecida como uma legenda autobiográfica[39], certamente acessada pelo leitor oitocentista, capitalizando bastante em favor do romance, esse processo de escrita, tal como exposto, tem sua origem na observação e/ou vivência da realidade quotidiana, recomposta, nesse caso, também pela memória. “Camilo, porém, não se limita a aproveitar o que os seus dotes de observador lhe fornecem. Lê, ouve e registra tudo quanto possa completar e enriquecer os dados colhidos através da observação” (CASTRO, 1991, p. 56). Deixa-se, com isso, num primeiro momento, a impressão de que a obra é resultado de uma transposição objetiva e fidedigna do que foi apurado na esfera do real. O escritor encarna, assim, o papel de copista, deixando supor que sua atuação se limitou a transcrever os fatos e

[39] Além de se apresentar como pertencente à família do protagonista, Camilo não deixa de lembrar que escreveu o livro quando estava preso na cadeia da Relação do Porto, onde seu tio também estivera preso. Mas as semelhanças não param por aí. Ambos foram presos por causa de seus relacionamentos amorosos.

eventos com os quais tomou contato. No caso de *Amor de Perdição,* isso teria se dado a partir das informações colhidas com sua tia materna, com os contemporâneos e nos arquivos da cadeia da Relação do Porto. Fornecida essa explicação, fica salvaguardada a exigida noção de verdade. Não obstante, o emprego da realidade observada não anula a postulação do caráter ficcional do texto, assegurado pela sutil referência ao termo *romance,* deixando implícito o recurso à invenção mimética. Deste modo, o verdadeiro, insistente e documentalmente "comprovado", confunde-se, e apresenta-se como imaginado, sem por isso deixar de parecer verdadeiro. Eis, em linhas gerais, o princípio que regula a relação realidade/ficção no processo de construção romanesca camiliano.

O segundo principio prenunciado no prefácio diz respeito à arquitetura do texto e à função da literatura, como se pode notar no excerto subseqüente:

> Não aprovo a qualificação; mas a critica escrita conformou-se com a opinião da maioria que antepõe o *Amor de Perdição* ao *Romance de um Homem Rico* e às *Estrelas Funestas.* É grande parte neste favorável, embora insustentável juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhaneza da linguagem e desartifício das locuções. Isto, quanto a mim, não pode ser um merecimento absoluto. O romance que não estribar em outras recomendações mais sólidas deve ter uma voga pouco duradoura. Estou quase convencido de que o romance [...], tem de firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma, ou a pureza do dizer. E dou mais pelo segundo merecimento; que a alma está sobejamente estudada e desvelada nas literaturas antigas, em nome e por amor das quais abomina o romance moderno [...]. É certo que tenho querido imprimir em alguns de meus livros o cunho da utilidade com o valor da linguagem sã e ajeitada à expressão das idéias (*AP*, p. 15).

A partir da leitura desse fragmento pode-se perceber que o autor contesta as qualidades que os críticos destacam nesse livro – rapidez das peripécias, derivação concisa do diálogo para os pontos essências do enredo – traços que, de acordo com Jacinto do Prado Coelho (1983), caracterizariam não apenas *Amor de Perdição,* mas, dum modo geral, o restante da ficção camiliana, como visto antes. Para o escritor, esses elementos, fruto de um "insustentável juízo", não podem, sozinhos, subsidiar a criação romanesca, sob pena de reduzirem-na ao mero desenvolvimento de uma intriga, obstruindo a componente dialógica e

pluralidade discursiva, prerrogativas inerentes à linguagem do romance. Esteado nessa perspectiva, ele destaca a importância das divagações filosóficas, da linguagem e da enunciação, sem os quais o romance não poderia ter uma voga duradoura[40]. Ao contrário da crítica, Camilo dá ênfase para os procedimentos construtivos; ao exercício do escritor com a linguagem. Tal ponto de vista o aproxima da concepção de romance e de literatura que vai predominar a partir dos últimos decênios do século XIX, estendendo até a pós-modernidade. Essa concepção, fundada, em grande parte, no processo de construção textual, assegura a recepção da obra a um público para o qual as chaves de leituras, forjadas a partir e exclusivamente em função da diegese, perderam validade.

Quanto à função da literatura, Camilo apresenta duas possíveis utilidades, que poderia ser "o estudo alma" ou a "pureza do dizer", sinalizando que a obra de arte só se justifica na medida em que for capaz de "impor ao leitor uma dimensão axiológica que transcenda a sua condição de divertimento localizado e transitório" (REIS, 1994, p. 116), como atesta a preocupação, ainda que camuflada, presente, tanto no prefácio da segunda como no da quinta edição do *Amor de Perdição*, com uma voga perene para sua obra. Preocupação, aliás, que enfraquece a imagem restrita de Camilo com escritor mercadológico.

O estudo da alma, possível referência a uma finalidade moral para a obra de arte, é veiculado apenas em algumas obras (não em todas, registre-se) [41]. Na verdade, o escritor de São Miguel de Ceide dá mais pelo valor da linguagem, como se estivesse afirmando uma função que tivesse mais afinada com o caráter ontológica da literatura do que com um objetivo externo à arte. Algo próximo a uma pedagogia do gosto, voltada para disciplinar um público ainda pouco ilustrado, para quem uma concepção de romance e literatura precisa ser colocada e problematizada. Com efeito, o compromisso moral com a reforma da sociedade,

---

[40] A preocupação com uma voga perene para o romance, presente nos prefácios da segunda e quinta edição do *Amor de Perdição*. enfraquece a imagem restrita de Camilo com escritor mercadológico.

[41] A função moral nos textos camilianos é uma questão assaz controversa e escorregadia. Ora ela é afirmada, ora é explicitamente negada.

por exemplo, cede espaço a um didatismo artístico. Essa hipótese adquire força se for levado em conta que os círculos de leitores que se formaram a partir da ascensão do romance careciam de desenvolverem um referencial estético para apreciarem a arte literária, cujos mecanismos e manifestação apresentavam-se como relativa novidade (inclua-se, por exemplo, a censura de que o romance foi vítima nos séculos XVIII e XIX, as relações mercadológicas intrínsecas à sua circulação e a representação mimética de uma realidade que se aproximava muito da mundividência dos seus leitores).

Para concluir a análise das instâncias metatextuais de *Amor de Perdição,* vale a pena ainda destacar as notas de rodapé e a dedicatória. Em relação à primeira, Genette (1987) a define como um complemento que "[...] se rapporte à un texte [...] avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d'homogeneité formelle [...]" (1987, p. 301). Essa definição pode ser verificada na nota colocada no capítulo I. O narrador, como visto antes, conta aí a história dos antepassados de Simão. Ao relatar a trajetória biográfica do pai do protagonista, o gestor da narrativa faz saber que Domingos Botelho tinha um irmão que cometera um crime. Entretanto, não é feita, no corpo do texto, menção nem ao tio de Simão, nem ao delito que cometera. Se assim fosse feito, a narrativa teria sofrido uma interrupção, o que talvez não fosse conveniente ao plano do texto. Todavia, o narrador não negligencia essas informações, dadas através da seguinte nota:

> Há vinte anos que eu ouvi de um coevo do fato a história do assassínio, assim contada: Era em quinta-feira santa. Marcos Botelho, irmão de Domingos estava na festa de Endoenças, em São Francisco, defrontando com uma dama, namorada sua, e desleal dama que ela era. Noutro ponto da igreja estava apontado em olhos e coração à mesma mulher um alferes de Infantaria. Marcos enfreou o seu ciúme até o final do Ofício da Paixão. À saída do templo encarou no militar e provocou-o. O alferes tirou da espada, e o fidalgo do espadim. Terçaram as armas longo tempo sem desaire, nem sangue. Amigos de ambos tinham conseguido aplacá-los, quando Luís Botelho, outro irmão de Marcos, desfechou uma clavina no peito do alferes, e ali, à entrada da "Rua do Jogo da Bola", o derribou morto. O homicida foi livre por régia (*AP*, p. 143).

Ao relatar os sucessos desse caso, o narrador faz mais do que contá-los, promove

taticamente a digressão, apontado para uma arquitetura textual que rejeita um enquadramento simplista.

Ao contrário dessa digressão, que se liga ao texto numa relativa relação de homogeneidade, a nota de rodapé que narra a história do marido traído, já antes referida, provoca um deslocamento abrupto no eixo patético-sentimental de *Amor de Perdição*, rompendo com a função de complemento a ela facultada, como propõe Genette (1987). Se levada em conta, essa nota é capaz de abalar a subsunção passional desse romance, conforme se notou no tópico 1.1 deste capítulo, o que torna desnecessário analisá-la novamente.

Por fim, resta atentar para a dedicatória que Camilo impôs a *Amor de Perdição.* Inicialmente, a ação de dedicar uma obra tem por objetivo homenagear uma pessoa, um grupo ou qualquer outra entidade. "[...] la dédicace d'oeuvre [...] est l'affiche (sincère ou non) d'une relation [...] entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité" (GENETTE, 1987, p. 129). Essa homenagem, porém, nem sempre é gratuita, tendo, muitas vezes, "[...] son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique [...] (1987, p. 127). Parece ser com essa *segunda* intenção que Camilo dedica *Amor de Perdição* ao *Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor* Antônio Maria de Fontes Pereira de Melo. Ao invocar esse nome, a figura mais influente da Regeneração em Portugal (período em que Camilo desponta e se afirma como grande romancista), o escritor não apenas convoca ao seu texto um certo cariz político, mas sobretudo, urde uma caução moral para ele [texto]. Veja-se de perto como esse ardil se constrói, ou melhor, com que palavras o articulador de São Miguel Ceide se dirige ao pretenso homenageado:

> Há de pensar muita gente que V. Exª. Não dá valor algum a este livro, que a minha gratidão lhe dedica, porque muita gente está persuadida que ministros de Estado não lêem novelas. É um engano. Uma vez, ouvi eu um colega de V. Exª. discorrer no Parlamento acerca de caminhos de ferro. Com tanto engenho o fazia, de tantas flores matizara aquela matéria que me deleitou ouvi-lo. Na noite desse dia, encontrei o colega de V. Exª. a ler a "Fanny", aquela Fanny que sabia tanto de caminhos de ferro como eu (*AP*, p. 13).

Note-se que o prestigiado ministro, bem também o seu colega são perspectivados como leitores de romance, agregando bom conceito à leitura desse gênero e aos cultores do mesmo, dentre os quais, e principalmente, quer se destacar o autor da dedicatória em questão. É digno de nota ainda o fato da eloqüência com que o ministro discorre no Parlamento ser condicionada ao hábito de ler. Assim, dedicar *Amor de Perdição* a Fontes Pereira de Melo pode ser traduzido como um gesto político, entendido aqui como uma medida preventiva que visava promover recepção à obra de um autor, então preso na cadeia da Relação do Porto, respondendo pelo crime de adultério e carente da intercessão de tão elevada autoridade.

A propósito de conclusão, os elementos paratextuais presentes em *Amor de Perdição*, constituem-se, particularmente no contexto de universo oitocentista, como uma mídia publicitária, vertida em favor da recepção e difusão da obra. Além disso, oferecem indícios de como o autor se propõe a construir seu texto e pistas que apontam para suas concepções de romance e/ou literatura. Pode-se concluir ainda que o paratexto em Camilo operacionaliza a função de entrada para o texto, tal como propõe Gérard Genette (1987), todavia, é importante ressaltar que essa entrada dá acesso a um texto acentuadamente labiríntico, em que aflora um jogo de vozes, nem sempre consonantes.

Capítulo II

1. 1 – *Onde Está a Felicidade?* e os Bastidores da Escrita

No decurso do *longo século XIX*[42], Portugal não comparece no cenário literário português apenas como uma categoria espacial, mas, sobretudo na condição de um abundante e enigmático personagem. De Garrett a Fernando Pessoa, diferentes autores projetam em seus textos uma acurada e extensa reflexão acerca da realidade pátria. Problematizar o ser e o destino de Portugal tornou-se, conforme Eduardo Lourenço, "a motivação mais radical e funda [...] de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX" (2000, p. 81). Com efeito, foram diminuídas em importância as obras em que a questão quem somos nós e o que somos como portugueses? (cf. 2000, p. 84) esteve ausente ou teve pouco relevo.

No escopo dessa interpelação da realidade nacional, engendrou-se uma empreitada regeneradora. Em 1807, a fuga da família real para o Brasil e a subseqüente invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas deflagram a perturbadora percepção do apoucamento político e sócio-cultural português perante as potências européias, em particular França e Inglaterra. A esse humilhante estado, escritores e intelectuais se sentem impelidos a apresentarem uma alternativa que metamorfoseasse a imagem de decadência e fraqueza do Portugal Oitocentista no glorioso império do passado, repondo-lhe a "sua grandeza ideal" (2000, p. 87).

---

[42]Originalmente, o termo *longo século XIX* foi cunhado pelo historiador inglês Eric Hobsbawm (1989), referindo-se ao período vai da Revolução Francesa (1789) até a Primeira Guerra Mundial (1914). Em Portugal, o *longo século XIX* recobre o período que começa com a fuga da Família Real para o Brasil e termina com o Advento da República.

Precursores dessa tendência, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, acompanhando a linha dos intelectuais românticos da primeira geração, sentem-se participantes de uma *república das letras*, imputando à obra de arte uma finalidade que ultrapassa seu valor estético, recrutando-a para atuar na transformação das mentalidades, "tendo em vista reformar a *alma nacional*" (CARTROGA, 1993, p. 545).

Assumindo-se ainda como educadores, esses intelectuais apontam para a necessidade de uma revolução sócio-cultural que culminasse com o advento de uma nova e regenerada sociedade. Por esse motivo, defendem a implantação do regime liberal, acreditando ser ele a alavanca que reconduziria Portugal à sua condição de grande e importante país. "O primeiro Romantismo português é, pois, indissociável de uma matriz ideológica liberal e dos valores de que ela se nutre" [43] (REIS; PIRES, 1999, p. 15).

Literariamente, Garrett e Herculano respondem à questão *quem somos nós e o que somos como portugueses?* integrando o liberalismo a uma concepção nacionalista. Nesse sentido, emolduram o passado português em contornos heróicos, até certo ponto épicos. É sintomático desse procedimento a forma como construíram muitas de suas personagens. De modo geral, esses entes ficcionais foram alocados para alegorizar e/ou afirmar a pátria, de maneira que não foram particularizados exclusivamente enquanto indivíduos, mas, recorrentemente, tomados como representantes do povo português. Eurico, de *Eurico, o Presbítero* (1844) e Camões, do poema *Camões* (1825) exemplificam essa tendência. Ao conceber o primeiro, Herculano afirma que teve a intenção de criar um semi-deus, capaz de libertar a península ibérica do jugo mouro durante a idade média, legando um símbolo de patriotismo e grandeza que pudesse servir ao presente como parâmetro na empreitada

[43]Cumpre lembrar que a implantação do Liberalismo em Portugal foi acompanha por um período de intensa instabilidade. Os valores liberais são ponderados em função de diversas orientações políticas que coexistiam no interior do Liberalismo português. Nesse contexto, Alexandre Herculano assume uma orientação liberal-conservadora, enquanto Garrett distingue-se pela adoção de uma postura mais radical.

regenerativa. O segundo, por sua vez, presta sua voz a um canto de amor à pátria, como nota Lourenço (2000).

Essa resposta, todavia, é rejeitada pelos escritores da Geração de 70, que, embora igualmente empenhados com o ser o destino nacionais, acreditam que a redenção de Portugal exigia uma atuação mais radical, fundada numa revolução eminentemente cultural, que superasse o sentimentalismo romântico, minasse os alicerces da ordem monárquico-constitucional e combatesse a exacerbada influência da igreja católica sobre a opinião pública (cf. CARTROGA, 1993, p. 570). Em contrapartida, proponham um modelo de sociedade que deveria ser regida pelos princípios da razão e da ciência. "A um Portugal rude, provinciano [...], medíocre de fazer chorar as pedras, os jovens Eça e Ramalho pretendiam ensinar-lhe tudo [...] transformar numa espécie de pequena França que não os envergonhasse" (LOURENÇO, 2000, p. 96). Em suma, urgia colocar o país nos trilhos da civilização, "não só de máquinas, artefatos e modas, mas sobretudo [de] idéias" (2000, p. 90).

Entre a primeira geração romântica e a Geração de 70, a interpretação da realidade nacional é levada a cabo de modo bastante peculiar. Nesse período, o escritor de maior notabilidade é Camilo Castelo Branco, para quem Portugal e o seu povo não surgem exatamente como uma questão. A esse propósito, Eduardo Lourenço limita-se a afirmar que a obra de Camilo representa "uma desdramatização da consciência literária como obcecada pelo estatuto da realidade nacional" (2000, p. 89). O reduzido espaço das duas linhas que contêm essa afirmação, as únicas dedicadas ao autor de *Amor de Perdição* ao longo das quase trinta e sete páginas do antológico *Da Literatura Portuguesa como Interpretação de Portugal*, no qual se analisa detidamente a problematização da questão nacional oferecida por diversos escritores do *longo século XIX*, aponta para a necessidade de se precisar mais detalhadamente o sentido do termo *desdramatização*, como também a de se intensificar a análise do modo como Camilo trata tal questão.

Primeiramente, o escritor de São Miguel de Ceide concebe um projeto estético-literário independe de uma matriz ideológica, política e religiosa específica[44]. Ao contrário dos seus antecessores (Garrett, Herculano e Castilho) e dos seus sucessores (Eça, Antero, Ramalho Ortigão e Oliveira Martins), ele parece ter adotado uma postura diferenciada em relação ao homem e à sociedade portuguesa, não se propondo a reformar nem um nem outra (cf. CHORÃO, 1993, p. 14). Portugal não surge em sua obra como uma questão central[45], tendo em vista a elaboração de um plano que colmatasse a decadência pátria. Conforme Abel Barros Baptista,

> Camilo não designa nem um liberal nem um miguelista, nem católico nem protestante, mas romancista: que não escreve romances para ilustrar qualquer interpretação de Portugal (o que não quer dizer que quem estiver interessado não possa estabelecer uma interpretação relativamente estável na ficção camiliana), que não procura atingir qualquer um fim superior, que não se fundamenta em outra coisa além do estrito interesse romanesco (1988, p. 143).

Do fragmento acima, vale a pena reter o termo *romancista*. É essencialmente essa condição que Camilo procura afirmar ao longo dos seus textos de ficção. No seu entendimento, conforme verificação preliminar, romancista designa um profissional das letras que exerce acima de tudo a competência da escrita, deixando a palavra livre de qualquer imperativo ideológico imediato. Provavelmente, contribui para isso o fato de Camilo ter conferido ao escritor uma dimensão pública descolada do seu eu biográfico.

Esse desenho da figura do escritor apóia-se num novo lugar criado para a enunciação, no qual a sua identidade encontra-se em constante estado de representação, não existindo experiências que correspondam ao nome Camilo Castelo Branco, mas apenas ao domínio romanesco, como nota Baptista (1988). Ao fixar a atuação do romancista nesses

---

[44]Ilustra bem essa recusa a uma corrente político-ideológica específica o episódio em que Camilo publica, entre os anos de 1852 1853, dois poemas: o primeiro em louvor a D. Miguel (absolutista), e o segundo lamentando a morte de D. Maria II (liberal).

[45]Não obstante, a realidade pátria comparece abundantemente nos livros de Camilo, conforme já sublinhou Oliveira (2005). Portugal surge aí não como o resultado de uma complexa construção imagética, mas, de modo geral na condição de categoria espacial, em se que ambienta o texto narrativo. Este não é alvo de interpelação ou interrogação.

contornos, o autor em questão se distingue da geração que o antecedeu e da que o sucedeu, pois não imputa uma finalidade prévia que ultrapassa os valores estéticos da obra literária, o que lhe permite apresentar uma alternativa aos projetos de nacionalidade que permearam o texto da maioria dos escritores portugueses oitocentistas. Diferentemente desses escritores, ele parece ter deslocado seu interesse das questões políticas para a elaboração de um projeto eminentemente romanesco[46].

Em segundo lugar, o que está em questão para Camilo é pensar o homem, a princípio, enquanto espécie, isto é, na sua dimensão humana, deixando de lado a pergunta *o que é ser português?*. Em razão disso, adquire relevo em sua obra a observação dos traços e comportamentos psicológicos e sociológicos dos indivíduos através da sua vivência quotidiana, em que o drama humano ocupa o centro da problematização e não mais o drama nacional; em que esses indivíduos deixam de ser alegoria da nação e/ou representados apenas em função dela, passando a estabelecer um confronto com a sociedade, a fim de assegurar seus interesses particulares. Essa observação, vale ressaltar, é realizada a partir de uma moral relativizada, em que, na maioria dos casos, não há um conflito entre bem e mal, nem tampouco juízo de valor acerca da ação das personagens, haja vista a resistência do texto camiliano em adotar um discurso didático-moral.

Na viragem da década de 1840 para a de 1850, a maioria das incursões portuguesas no gênero romanesco se deram pela porta do subgênero histórico, haja vista os anseios da primeira geração romântica de problematizar e reformar a sociedade lusíada[47]. “A

---

[46]Se por um lado o texto camiliano não se submete a uma corrente ideológica, política ou religiosa, por outro não significa que esse texto não mantenha com o discurso político, ideológico e religioso uma relação particular, de modo a assimilá-los, reproduzi-los, parodiá-los. Em suma: eles não lhe são indiferentes, todavia, não se fixa neles, de modo a fazer-lhes apologia.

[47] Alexandre Herculano publicou aproximadamente cinco volumes de ficção, dentre os quais três eram de cunho histórico: *O Bobo* (1843), *Eurico, o Presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1844). Garrett, por sua vez, trouxe à luz duas obras em prosa: *Viagens na Minha Terra* (1843-1846) e *O Arco de Sant’Anna* (1845), sendo a última considerada um romance histórico. Note-se que, em Portugal, o cultivo do romance histórico não resulta de um desvio da corrente romanesca global, em franca oposição ao que ocorrera décadas antes na Inglaterra, onde Walter Scott, precursor desse subgênero, fora precedido por Defoe, Richardson, Sterne e Fielding, que já haviam explorado a forma do romance em escalas mais abrangentes, legando uma tradição. Além de Alexandre

nação, mergulhada na decadência pelo período da monarquia absoluta, deveria regressar à Idade Média para aí colher lições indispensáveis à sua regeneração" (BAPTISTA, 1988, p. 77).

Embora não tenha potencializado a forma do romance na sua multiplicidade, a prática desse subgênero contribuiu para que se percebesse a necessidade de se alargar e/ou aperfeiçoar a apropriação dessa forma. Alguns escritores passaram a discutir a importância de se representar Portugal num eixo temporal presente. A título de ilustração, acompanhe-se o que afirmou Lopes de Mendonça em sua obra *Memórias de Um Doido:*

> O romance contemporâneo entre nós não se tem podido construir como devia, menos pela deficiência do talento do que pela situação da sociedade. A vida aqui é tão acanhada, tão estreita [...] que se teme sempre talhar [...] uma carapuça e ofender um indivíduo, na mais leve observação sobre os nossos costumes. Esta sociedade, que consome a sua veia intelectual na análise mais ou menos espirituosa do próximo, dir-se-á que tem horror de si mesma vendo-se retratada. Se Deus nos concedesse um Balzac, ter-se-ia feito um favor estéril: o célebre romancista, em França, é um grande filósofo social e um grande pintor de costumes; em Portugal talvez não passasse de um libelista atrevido ou de um desses gênios sem futuro que desbaratam os dotes eminentes da inteligência nos círculos da sociedade, deixando por única tradição de glória uma ou outra anedota [...]. Num país que fica quase imóvel no meio das suas revoluções, a imaginação é uma faculdade que se dirige mais à análise dos sentimentos do que ao estudo dos caracteres da vida social: e daí o grande número dos nossos poetas líricos, comparando com as ilustrações de outro gênero: o talento não pode libertar-se da influência social e nutrir-se de elementos que lhe faltam e o podiam engrandecer. Havemos, por isso, de abandonar um ramo literário que é, por excelência, a leitura do nosso público? (1982, p. 60-62).

Ressaltam desse trecho duas constatações que permitem traçar um mapa da situação do romance em Portugal nessa época. A primeira aponta para o fato de ainda não haver uma prática efetivamente ampla do romance na pátria de Camões, conforme já se demonstrou anteriormente, e a segunda revela que os escritores domésticos dispunham de pouca desenvoltura para representar a realidade contemporânea.

Herculano e Almeida Garrett, é possível fazer referência a outros escritores, contemporâneos a eles, que também empreenderam esforços no sentido de produzirem romances, particularmente históricos. Tome-se como exemplo os casos de Oliveira Marreca, com *Manuel de Sousa Sepúlveda* (1843) e *O Conde Soberano de Castela* (1844); Rebelo da Silva, cuja tentativa culminou com *Rausso por Homízio* (1842) e *Ódio Velho não Cansa* (1848).

Em conjunto, tais constatações fomentam a consciência de que era preciso implantar o chamado romance contemporâneo ou de atualidade, alargando o emprego das formas romanescas. Com efeito, a representação do homem no âmbito do passado nacional, ainda sob certo ranço épico, deveria ser substituída por um quadro em que predominasse um indivíduo talhado sob contornos vulgares, quotidianos; o mundo harmônico dos ancestrais, do grandioso passado heróico precisava ceder lugar a um universo "em que o sentido da vida se tornasse imanente e visível apenas no além, em que a totalidade fosse apenas fragmentária e almejada" (cf. LUKÁCS, 2000, p. 60). Da mesma forma, não cabia mais um herói que representasse uma coletividade, devendo este ser substituído por um indivíduo solitário, em constate choque com o espaço-tempo que o cercasse.

Se, por um lado, não tomem a construção da identidade portuguesa (individual ou coletiva) como elemento fundamental, por outro, os romances camilianos costumam colocar em curso diversas zonas do corpo social português (até então deixadas à revelia), notadamente àquelas relacionadas à vida prosaica, tais como "[...] os bailes, os funerais, as festas, os suicídios, os crimes, os cafés, os assuntos da religião, [...] a emigração, a prostituição, as procissões, a política, o comércio [...]" (BAPTISTA, 1988, p. 127). Esse registro afasta-se, até certo ponto, tanto do universo do passado heróico nacional da primeira geração romântica, quanto do Portugal aristocrático e grande-burguês (quase sempre desgostoso por não ser como a França) de muitos romances ecianos, encaminhando-se principalmente em direção às camadas pequeno-burguesas e populares (cf. OLIVEIRA, 2005, p. 143), indelevelmente marcadas por suas ambições, sonhos e paixões rasteiras e essencialmente humanas. Está-se, portanto, nos domínios do romance, gênero afeito por excelência ao "[...] processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto de representação [...] ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida" (BAKHTIN, 1998, p. 427).

A propósito de elucidação, tome-se em análise o romance *Onde Está a Felicidade?*, cuja fábula começa no momento em que as tropas francesas estão invadindo Portugal. Não obstante a relevância desse fato histórico, o narrador o trata como uma questão secundária, preferindo antes focalizar a trajetória de indivíduos comuns, tais como o comerciante João Antunes da Mota, como se verá adiante.

Publicado em 1856, sob a forma de folhetim no jornal *A Verdade, Onde Está a Felicidade?* dá projeção e notoriedade a Camilo Castelo Branco enquanto escritor[48], sendo considerado por muitos estudiosos como o primeiro grande romance que o seu autor publica, "[...] assinalando uma viragem na produção camiliana" (CABRAL, 1981, p. 6). Ao escrever o prefácio para a segunda edição do seu *Lendas e Narrativas*, Alexandre Herculano considera a obra em questão como um marco na literatura portuguesa: "Nestes quinze ou vinte anos, criou-se uma literatura, e pode-se dizer que não há ano que não lhe traga um progresso. Desde as *Lendas e Narrativas* até ao *Onde Está a Felicidade?* que vasto espaço transposto" (1970, p. 08). Destarte, a viragem de que fala Cabral (1981) pode ser entendida de forma mais ampla, englobando um movimento que finda por consolidar a imposição de uma nova ordem discursiva, através da qual o romance passou a ocupar uma posição predominante no cânone literário lusitano, deixando este de representar única ou majoritariamente a partir do eixo temporal pretérito, e passando a tomar a contemporaneidade e o homem (pós-revolucionário, sublinhe-se) oitocentistas como motivo da criação literária.

Esteado no biografismo e na famigerada classificação de Camilo Castelo Branco como escritor ultra-romântico, Jacinto do Prado Coelho (1982) confere a *Onde Está a Felicidade?* o certificado de novela passional, cujos temas principais seriam o amor contrariado e o abandono da mulher seduzida. Nessa leitura, o livro seria motivado, dentre

---

[48] Apesar da visibilidade que *Onde Está a Felicidade?* dá a Camilo, não se deve perder de vista que o "[...] o êxito do *Amor de Perdição* é que lhe deu a consagração definitiva, no momento em que a opinião ainda vibrava com o drama passional do escritor, o romanesco da sua estada no cárcere e o escândalo por adultério" (COELHO, 1983, p. 08).

outras causas, por um anseio expiatório do autor, que almejava se purgar do remorso de ter seduzido algumas mulheres. Outra causa que teria motivado o livro seria a evocação de um episódio da vida de Camilo. Este teria vivido alguns meses com uma costureira portuense no Candal. Nesse sentido, os protagonistas Guilherme do Amaral e a costureira Augusta, que também viveram no Candal, seriam, respectivamente, projeções ficcionais do autor e da sua suposta amante. Assumindo uma postura semelhante, Alexandre Cabral (1988) associa a história dos protagonistas ao célebre relacionamento do romancista com Ana Plácido.

Embora seja possível encontrar semelhanças entre determinados eventos ficcionais e os vividos pelo autor ou ainda expedientes da novela passional no interior de *Onde Está a Felicidade?,*o que se afigura como uma das alavancas desse livro é o fato de convocar a escrita e leitura do romance como mote. Trata-se, dentre outros aspectos, de uma reflexão e/ou discussão acerca do processo de criação do texto ficcional, levando em conta a atuação do romancista/folhetinista, as complexas relações deste com seu público e a recepção do romance. Consequentemente, tem-se uma estrutura narrativa ambivalente, em que coexistem dois textos, ao mesmo tempo independentes e complementares: um literário, tendo como fulcro as aventuras amorosas de Guilherme do Amaral e Augusta (entrelaçadas ao retrato da sociedade portuguesa da segunda metade de Oitocentos), e outro sobre literatura, protagonizado pelo jornalista/poeta/folhetinista (personagem não nomeado) e Guilherme do Amaral, nesse caso, sob a condição de leitor de romances[49]. O primeiro tem como pano de fundo uma situação ficcional, o segundo, por sua vez, põe em evidência os bastidores dessa situação. Dito de outro modo: temos uma narrativa A acoplada a uma narrativa B, sendo que B se ocupa genericamente da gênese de A. Essa constituição de *Onde Está a Felicidade?* remete, em certo sentido, a uma imagem teatral, cuja cena se desenrolaria tanto no palco,

[49] Nesse segundo texto, deve-se levar em conta também a atuação da personagem Augusta, também leitora de romances e poesias, e a interação dialógica entre narrador e leitor.

como nos bastidores. Assim, o processo e as circunstâncias da criação literária são desnudados, assinalando o caráter metaficcional da obra.

O primeiro ponto posto em discussão é o tipo de personagem que o gênero romance comporta. As primeiras páginas do livro são ocupadas por um prólogo, aparentemente deslocado do restante da narrativa, que tem por função levar a cabo essa discussão, cujo resultado é, num *continuum* de teoria e prática, a construção da personagem João Antunes da Mota. Este é concebido como um homem comum, sem atributos extraordinários ou supra-humanos e ambientado num espaço marcado pelo prosaísmo, como adverte o narrador:

> Aos vinte e um de Março do corrente ano de mil oitocentos e seis, pelas onze horas e meia da noite, fez justamente quarenta e sete anos que o Sr. João Antunes da Mota, morador na rua dos Armênios, desta sempre leal cidade do Porto, estava em sua casa ponto. Até não nada extraordinário. O Sr. João Antunes podia estar onde quisesse. / A história assim começa fria e desgraciosamente. [...] A descrição de uma tempestade, saraiva a estalar vidraças, o vento norte a assobiar nos forros, o arvoredo secular a ramalhar rangendo, e duas dúzias mais caretas que a natureza faz à humanidade espavorida, e que os romancistas, desde Longo até nós, descrevem com invariável frase em todas as ocasiões que lhes não ocorre outra coisa... A mim também não me ocorre agora o que vinha dizendo... Penso que a minha idéia era apresentar o Sr. João Antunes da Mota. Devia ser outra melhor. Tive-a e a esqueci. Qualquer que ela seja, a todo tempo que tornar, nunca virá tarde: o leitor será então indenizado da pobreza, do trivial, do estilo esfalfado com que venho a depravar-lhe o paladar, afeito às apimentadas iguarias do romance, cuja cabeça vem sempre, ou deve sempre vir, sacudindo rajadas e fuzilando relâmpagos. / Seria gastar muita cera com o Sr. João Antunes esse luxo descritivo. Lamartine faz dum *pedreiro* um filósofo [...]. / Quem é, pois, o morador na Rua dos Armênios? / Lá vamos. O Sr. João Antunes da Mota, por alcunha *Kágado*, natural da Lixa, viera rapazito de dozes anos para o Porto, conduzido por seu tio materno [...] Antônio Cabeda, com destino de embarcar para o Brasil. (*OEF*, p. 09-10).

Seguindo a linha do problematizador e polemista, traço já apontado ao longo da análise de *Amor de Perdição*, no capítulo anterior, o narrador estabelece os parâmetros para criar sua personagem em oposição, ou pelo menos questionando, aqueles que norteiam a tradição ocidental, desde Longo, autor grego do século II, até Lamartine, influente escritor do Romantismo francês, quiçá português. Embora atuantes em épocas distantes, os autores emulados têm em comum o cultivo do sentimentalismo e idealismo amoroso, pressupostos

que o narrador camiliano combate, a fim de promover um herói distanciado da matriz romântica, marcado por uma concepção rebaixada do indivíduo. Daí, a pobreza e o trivial do estilo esfalfado com que João Antunes da Mota é mirado. Não por acaso, a personagem é comparada a um cágado, animal que não está a serviço de uma metáfora voltada para o enaltecimento. Aliás, a recorrência ao animalesco é uma constante usada pelo desapiedado narrador para se referir a Antunes da Mota:

> João Antunes não acompanhara o préstito dos canibais. A sua descrição não saberei eu dizer se era menos atribulada que a do preso arrancado pelo carrasco da enxovia, e morto, apenas respirava o ar livre. E a razão era esta: o usurário, aturdido com as rápidas evoluções da carnagem, esqueceu-se de que levava no bolso dos fartos calções de belbutina um rolo de papéis. Ilaqueado na rede que as pinhas de povo lhe faziam, toda a sua atividade era pouca para evadir-se a uma formal esmagedela. Lutara em vão um quarto de hora. Sentira-se três vezes escorchar na parte mais sensível dos intestinos melindrosos. Por último, consegue escoar-se por uma clareira, onde devia ser solenemente acutilado Vicente José da Silva. É então que se lembra de apalpar a algibeira... Não encontrara o rolo! Ressuma-lhe um suor frio dentre os óleos espremidos na pressão. Sente náuseas, conseqüência do revolvimento subitâneo das vísceras. Leva automaticamente à cabeça esférica as mãos convulsas. Arranca do íntimo um rugido como o do macaco entalado na cauda. Descora, cambaleia, cai, não direi como o aberto das montanhas, mas como o grego Lúcio metamorfoseado em jumento, sob o peso do seu infortúnio (*OEF*, p. 25-26).

Particularizando-se pela mesquinha condição de avarento e usurário, João Antunes tem interditado o seu acesso a uma perspectiva elevada e espiritual da existência. Nesse sentido, repare-se na predominância do bestial (aludido através comparação com o macaco e com o jumento) e dos traços fisiológicos. A sua felicidade era contada na mesma proporção do capital que acumulava mediante empréstimos a juros exorbitantes, como se pode perceber no trecho que segue:

> O capitalista fechou-se por dentro; acendeu a bugia; reconheceu a identidade do caixão, analisando um a um os cartuchos das peças, e os valores em brilhantes, na maior parte penhores de empréstimos feitos às principais fidalguias do Porto. O caixão era de forma apropriada. Tinha uma tampa, que se abria com uma chave de segredo, para deixar ver seis pequenas gavetas, também fechadas cada uma com diferente chave [...]. Cinco destas gavetas continham moedas em ouro e em papel. A alegria cintilava nos olhos do usurário; mas o sombrio susto contrastava em calafrios, que não o deixavam digerir plenamente o quilo da sua felicidade (*OEF*, p. 17-18).

Esse trecho representa uma cena antológica na tradição literária ocidental: aquela em que o avarento deleita-se ao contemplar solitária e devotamente o seu pecúlio, certificando-se de que este não foi subtraído. Essa cena, apologética do deleite individual, se desenrola paralelamente ao momento em que a coletividade portuguesa está sendo ameaçada pelas tropas de Napoleão. Desse trecho ainda vale a pena reter a locução *digerir plenamente o quilo da sua felicidade,* estrategicamente empregado para realçar o quanto o gozo da personagem é materialista e fisiológico.

Outro traço que o singulariza João Antunes é a sua incapacidade de se perceber integrado a um corpo social homogêneo. Ele se revela pouco preocupado com a invasão de Portugal pelos franceses, antes lhe interessa reaver, sem prejuízo, o dinheiro que emprestara:

> Ao anoitecer, João Antunes recolhera-se aterrado. As notícias convergiam assustadoras de todos os pontos. Os franceses entravam em Chaves, e desciam, torrente devastadora, não respeitavam haveres, puder, religião [...]. Acrescentavam os informadores: que os bárbaros assolavam, incendiavam, desonestavam as virgens, matavam as velhas desonestadas [...] e, de mais a mais, *saqueavam.* Este, sobre todos, horrível verbo do discurso arrepiador, pôs o Sr. João Antunes em miserável estado E, para cúmulo do infortúnio, dias antes emprestara o aterrado capitalista cem moedas, a juro de oitenta e cinco [...]. (*OEF*, p. 12, grifo do autor).

Antunes da Mota não reúne em torno de si condições de representar e/ou afirmar a pátria, antes seus interesses estão colocados em detrimento das questões nacionais. Diante da devastação sofrida pelos seus compatriotas, espera-se uma represália heróica e briosa, que defenda a pátria, a honra das mulheres e dê abrigo às crianças e aos mais velhos. Todavia, a compleição covardemente cômica do cágado não lhe permite aterrar-se com a incursão inimiga senão quando ameaça tocar seu bolso.

Essa configuração de João Antunes da Mota cumpre com êxito a função a que o narrador lhe designou: construir um protótipo de personagem romanesca. Protótipo esse, que está alinhado ao proposto pelos teóricos como elementos constitutivos desse tipo de personagem. Ao discorrer sobre essa questão, Georg Lukács (2000) pontua que o herói do

romance nasce do alheamento em face do mundo exterior, sendo grotescamente configurado e rebaixado à comicidade ou ao estreitamento de alma.

A análise do comportamento da personagem em questão não é acompanhada de um discurso moralizante por parte do narrador. Este assume uma voz que parece apontar para o caminho da resignação, revelando que a atitude anti-patriota de João Antunes está em acordo com o caráter do povo, descrito como estúpido, bárbaro, animalesco e covarde, movido essencialmente por uma perspectiva utilitarista da existência, cuja finalidade última parece ser a conservação do indivíduo.

Essa visão acerca do povo português difere bastante da adotada, por exemplo, por Garrett em *Viagens na Minha Terra* (1846). Nas páginas finais desse livro é traçado um painel em que Portugal aparece como um país sem espiritualidade, onde ficou apenas o "materialismo estúpido, alvar, ignorante, devasso e desfaçado a fazer gala da sua hedionda nudez cínica no meio das ruínas profundas de tudo o que eleva o espírito" (GARRETT, 1973, p. 220). Trata-se de um quadro bem próximo do que Camilo desenhou em *Onde Está a Felicidade?*, no entanto, ao contrário desse autor, Garrett "ainda espera melhor [...], porque o povo [...] está são" (1973, p. 220).

Vale lembrar que a trajetória de João Antunes se encerra já no prólogo de *Onde Está a Felicidade?*. Do primeiro capítulo em diante, o narrador dá um salto temporal de 1809, ano em que a narrativa começa para 1856, período em que se desenrola efetivamente a sua ação. Nesse segundo momento, o tema das invasões francesas é completamente abandonado, ficando apenas a advertência de que determinados traços do caráter do avarento se repetem em outras personagens, haja vista serem intrínsecos ao ser humano, independente da época em que este viva.

De certa forma, essa atitude do narrador camiliano em relação ao homem e à sociedade portuguesa tem sua razão de ser no momento histórico em que Camilo surge como

escritor. Ele desponta no chamado Período da Regeneração, quando Portugal goza de relativa estabilidade política e econômica. Trata-se de um momento em que a burguesia se mobiliza não mais em favor de liberais ou miguelistas, mas em nome de um desejo de afirmação social (cf. HOMEM, 2001, 346). O ser e o destino portugueses parecem deixar de ser o centro das preocupações, ainda que seja retomado com vigor a partir da década de 70.

Provavelmente, por essa razão, Camilo tenha focalizado o indivíduo português, à princípio, na sua dimensão humana, colocando em cena um mundo burguês e capitalista, onde esse indivíduo não tem a necessidade de levantar a bandeira da nacionalidade ou se perceber atrasado em relação à Europa *civilizada.* Antes de tudo, ele anseia por uma inserção no seio da sociedade, seja através de um cargo público, de um título nobiliárquico, da aquisição de uma propriedade rural, seja através do trabalho assalariado ou ainda por meio da acumulação de capital no Brasil ou na África.

Portanto, em Camilo a problematização é de outra natureza, a saber: a do escritor em relação à literatura mercantil do universo burguês capitalista, colocando em questão o ato de escrever, os modismos literários e as relações de consumo da obra de arte. Outra problematização passível de ser encontrada no texto camiliano é aquela que diz respeito à alma humana e não mais ao drama nacional das gerações antecedentes e subseqüentes. Prova disso é o fato da personagem camiliana poder ser ambientada em diversos espaços, visto que é desenhada em contornos humanos. Em contrapartida, personagens como D. João de Portugal (*Frei Luís de Sousa*) e Carlos Eduardo da Maia (*Os Mais*), por exemplo, só adquirem uma significação mais aguda no interior do universo lusitano[50].

1. 2 – Guilherme do Amaral: o herói sem nenhum caráter

[50] O drama humano não deixa de estar presente nas obras de Garrett e Eça de Queirós. Basta atentar para os conflitos pessoais por que passam as personagens D. João de Portugal e Carlos Eduardo da Maia, por exemplo. Não obstante, esses conflitos encontram-se intimamente ligados a questões que apontam para a problemática nacional, diferentemente do que ocorre com a maioria das personagens camilianas.

Através da trajetória da personagem Guilherme do Amaral é traçado um painel das sociedades lisboeta e portuense da segunda metade do século XIX, com seus cafés e bailes; códigos e etiquetas, profundamente marcados pela galanteria retórica e hipócrita e pelo império do dinheiro, símbolo de um universo em que a promoção do indivíduo sobrepuja a coletividade pátria. Não obstante, é o papel de leitor de romances, explicitamente encarnado por ele, que interessa aqui colocar em pauta. Em companhia do jornalista, ele põe em curso um drama escritural, em que os processos de criação e difusão do romance, bem como a função social desse gênero, situados no contexto da literatura comercial, ocupam o centro.

Guilherme do Amaral, leitor equivocado de romances, almeja implantar, em descompasso com o meio social em que vive, um projeto existencial fundando numa concepção idealizada do homem. Dessa forma, quer agir no seu convívio cotidiano, tal como um herói romanesco.

> Os romances fazem mal a muita gente. Pessoas propensas a adaptarem-se aos moldes que admiram e invejam na novela, perdem-se na contrafação, ou dão-se em pábulo ao ridículo. Nestes últimos tempos, há muitos exemplos desta verdade, e tanto mais sensíveis, quanto a nossa sociedade é pequena para se nos esconderem, e intolerante para admiti-los sem rir. Homens, sem originalidade, ou originalmente tolos, macaqueiam tudo que sai fora da esfera comum. Crédulos até ao absurdo, aceitam como reais e legítimos os partos excêntricos de cabeças excêntricas, e prometem-se dar a sociedade mesquinha, onde não aparecem o Zaffie da *Salamandra,* o Trémor de *Lelia,* o Brûlat de *Atar-Gull,* o Vautrin do *Pére-Goriot,* o Leicester de *Luxo e Miséria,* enfim o homem fatal. Estes imitadores são perigosíssimos ou irrisórios. Não topando na vida ordinária o lugar que lhes compete, querem conquistá-lo por força. E, depois, das duas uma: ou atingem o apogeu da perversidade, calcando a honra, cuspindo na face da sociedade, e capricando em abismarem-se como vítimas; ou - o que quase sempre acontece – imaginam-se homens excepcionais, sonhando como Obbermann, raivando como Hamelet, escarnecendo a virtude como Byron, amaldiçoando como Fausto e acusando sempre o mundo ignóbil que os não compreende. [...] / Quero mostrar-vos o Sr. Guilherme do Amaral. Ides conhecer uma vítima dos romances. [...] A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem cavalos: era o romance. Comprou centenares de volumes franceses, leu de dia e de noite, decorou páginas, que lhe eletrizaram o coração combustível [...]. / Impregnado desta lição [...], olhou em torno se si, e viu-se só. Queria mundo, queria ar, ansiava nutrição para a fome de impressões fulminantes (*OEF*, p. 37-38).

Essa postura afigura-se como uma tentativa de se irmanar ao espírito romântico, cuja "[...] aventura [...] apresenta uma feição de declarado *titanismo,* configurando-se o herói como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem [...] (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 479). Guilherme do Amaral, desse modo, por não estabelecer a devida diferença entre o ficcional e o real, na ânsia pelo infinito, procura instaurar na realidade ordinária um conjunto de hábitos e comportamentos avessos ao sensível e ao humano, situados na esfera do inacessível. Sua ação tem por alvo, em particular, a busca de um amor e/ou mulher excepcionais, conforme o modelo que extraia dos romances.

A mensagem do absoluto romântico reivindica, como se sabe, a mulher (aliada ao sentimento amoroso), como um dos seus portadores. Desde a revolução francesa, as filhas de Eva tornam-se símbolo da fragilidade. De acordo com Perrot (1991), a cultura patriarcal oitocentista investe num ideal de feminilidade que impõe à mulher uma configuração excepcional. Caberia a ela o papel de intermediário entre o universo corpóreo e o espiritual, entre o relativo e o absoluto. O Romantismo, a seu turno, credita à mulher a função de propulsora do amor, entendido como um sentimento que encerra o maravilhoso, suscetível de se manifestar nos domínios da imaginação.

Tal concepção é descendente, em certa medida, dos pressupostos platônicos. O amor (Eros), para Platão (1999), representa uma força que se caracteriza pela capacidade mediadora, que se concretiza no impulso que dá ao ser humano, a fim de superar as baixezas da vida material e da experiência sensível, elevando-se rumo ao mundo ideal, onde residiria a Beleza, a Verdade e o Bem em estados de perfeição e pureza. O filósofo ateniense acreditava que a alma humana estava sob o jugo do corpo, que se configurava como uma prisão, onde ela encontrava-se exilada após sua queda do céu das Idéias para o mundo sensível. Nesse sentido, o amor, contanto não se degenerasse em paixão física, poderia operar a reunificação da alma com a Transcendência.

Outra possível fonte para o Romantismo foi Rousseau. Do caráter feminino, o filósofo francês destaca que, se a mulher ficou entregue a paixões ilimitadas, foi-lhe acrescentado, no entanto, o pudor capaz de contê-las. Outro traço feminino destacado por Rousseau é a fragilidade. “Neste aspecto, o espírito das mulheres responde perfeitamente à sua constituição: em lugar de se envergonhar da sua fraqueza, gloriam-se dela; os seus músculos macios são sem resistência; ostentam o fato de não poder levantar até os pesos mais leves” (ROUSSEAU, 1999, p. 109). No que concerne ao amor, o autor de Emílio o denomina como o “mais livre e o mais doce de todos os atos”, não admitindo qualquer coação, seja de ordem social ou econômica. Para ele, o que prepondera na união de um homem e uma mulher é a pureza e a sinceridade do sentimento amoroso.

No caso de *Onde Está a Felicidade?*, o quadro social, excessivamente corrompido, sufocava qualquer possibilidade de aparição dessa “capacidade mediadora”. Diante das aspirações de Guilherme, o narrador e o jornalista se incubem da cética tarefa de desmistificá-las, pondo em evidência os malefícios que as leituras de romances, predominantemente românticos, provocavam naquele. A ação destes concentra-se essencialmente em submeter ao ridículo e ao total descrédito os anseios da personagem. Acerca do famigerado amor perfeito defendido pelo protagonista, é emitido este jocoso comentário:

> Fantasiou, como já vimos, [...] o amor verdadeiro, o amor sem emboscadas, a perfeição do amor. Não sabia ele que além da perfeição está o fastio: não lera esta verdade eterna proferida por uma mulher: “O amor só vive pelo sofrimento; cessa com a felicidade; porque o amor feliz é a perfeição dos mais belos sonhos, e tudo que é perfeito, ou aperfeiçoado, toca o seu fim” (*OEF*, p.116).

O narrador parte da tese, segundo a qual os anseios de Guilherme são impraticáveis pelo fato de quererem implantar no espaço do real aquilo que é próprio do ficcional, desconsiderando a impossibilidade de se fundir o sujeito histórico ao ficcional. Desse modo, atribui a Guilherme um caráter artificial e volúvel. “Todo ele, portanto era uma falsificação; todos os seus pensamentos e palavras um artifício. Não sabia do coração mais do

que os romances lhe ensinaram" (*OEF*, p. 85). Se por um lado, os romances lidos pelo protagonista construíam no seu imaginário uma dada imagem, a realidade se encarregava de indicar uma direção geralmente inversa.

A tese acima referida é sustentada por um conjunto de argumentos arrolados ao longo de *Onde Está a Felicidade?*. O primeiro e, provavelmente o mais incisivo, trata da indissociável relação entre amor e dinheiro. O narrador defende que os valores e as crenças, bem como as relações amorosas, "[...] estão irremediavelmente submetidos à lógica mercantil [...]" (SOUSA (a), 2007, p. 04).[51] O amor moderno, bandeira do Romantismo, marcado pela liberdade de escolha e pela pureza do sentimento, é alvo da ação desmistificadora do agente narrativo, que insiste em apontar a sujeição deste aos interesses materiais, notadamente pecuniários. Nesse sentido, o envolvimento de Guilherme com Augusta, que seria aos olhos daquele a concretização do seu ideal, é vista com reserva pelo narrador. Este levanta evidências que sugerem ser vantagens econômicas e sociais a base desse relacionamento. Nesse sentido, lança: "Augusta já não parece a mesma. Lucrou muito com a mudança." (*OEF*, p. 117). Ainda mais contundente é este trecho de um diálogo travado entre o protagonista e o jornalista, localizado estrategicamente na última página do livro:

> - (...) Sabes o que é a felicidade em Augusta? É o esquecimento. Sabes onde se encontra o esquecimento? A mitologia diz que é no Letes; eu, que não sou pagão, digo que é nas mil diversões que oferece o dinheiro. Em suma, queres saber ONDE ESTÁ A FELICIDADE?
> - Se quero!...
> - Está debaixo duma tábua onde se encontram cento e cinqüenta contos de réis... (*OEF*, p. 262).

A conversa acima é um esclarecimento dado a Guilherme a respeito do modo pelo qual Augusta enriqueceu e se tornou baronesa. A nova condição da ex-costureira o deixa

---

[51] A relação entre amor e dinheiro em *Onde Está a Felicidade?* também foi estudada por Ana Luisa de Oliveira em sua dissertação de mestrado *A ficção camiliana para além de histórias de amor.*

perplexo, pois ao abandoná-la, imaginava que ela se tornaria infeliz. Todavia, o dinheiro, como visto, se encarregou de neutralizar os efeitos do abandono e fazê-la feliz.

O segundo argumento levantado para contestar Guilherme do Amaral é a insistência no caráter humano dos indivíduos. Com efeito, é indicado o quanto o homem está essencialmente revestido do que lhe é próprio: a humanidade, incapacitado para gozar venturas transcendentais, tais quais desejadas pela personagem em foco, de maneira tal que os indivíduos e as relações amorosas são concebidos sob a égide da normalização. Essa posição está claramente perceptível na recuperação desmistificada das personagens bíblicas Adão e Eva para fazer alusão ao par Guilherme/Augusta: "Entrou a Eva, e com ela o inseparável Adão, sem lesão de costela, nem receios de ser mistificado por alguma cobra das selvas vizinhas..." (*OEF*, 1981, p.117). Coadunado a essa percepção do humano, é ressaltado ainda a componente fisiológica do amor. Ao tentar explicar como a paixão de Augusta se deflagra, o narrador declara: "Era a onipotência da fascinação. Não sabem o que é isto? É um fluído..." (*OEF*, 1981, p.78). Em outro momento o jornalista pergunta a Guilherme: "Se queres fazer-me um serviço, e outro à fisiologia, diz-me tu agora o que sentiste quando Augusta se te afigurou ali em carne e osso (...)?" (*OEF*, p. 258). Enquanto o amor idealizado reivindica a negação do que é perceptível aos sentidos, o narrador e o jornalista, em contrapartida, lançam luz sobre as determinantes orgânicas que estão subjacentes à manifestação desse sentimento nas personagens.

A ação desmistificadora ainda incide sobre dois pontos: a visão embotada de Guilherme acerca das mulheres e a sua inconstância em relação ao ideal de amor que cultivava. Ao vislumbre deste por Augusta, é oferecida a seguinte resposta:

> O que ele viu em Augusta era tudo o que podia ser, e o mais que não podia ser. O gênio, apurado pelo desejo, enfeita a natureza de matrizes que ela não tem. A mulher, observada por um desses infelizes párias, que vivem longe de nós por excursões no deserto da aspiração, transfigura-se, diviniza-se, é o

> querubim dum dia, a luz efêmera duma bem-aventurança impossível sobre a Terra (*OEF*, p. 89).

Evidencia-se dessa forma a distância que há entre o modo como Augusta se afigura aos olhos de Guilherme e o modo como ela realmente é. Trata-se, portanto, de uma construção artificial e frágil, amparada muito em modelos originários dos romances lidos por ele, que não encontrava correspondente no universo do real. Esse mecanismo de percepção tem por base um processo que Stendhal denominou cristalização. O autor de *O Vermelho e o Negro* assegura que

> A partir do momento em que ama, o homem mais sábio não vê nenhum objeto tal como é. Exagera para menos as suas próprias vantagens e para mais os menores favores do objeto amado. Os temores e as esperanças assumem instantaneamente algo de romanesco. Nada mais ele atribui ao acaso; perde o senso da probabilidade; uma coisa imaginada é uma coisa existente para efeito de sua felicidade. (STENDHAL, 1999, p.26).

Essa premissa é recuperada em *Onde Está a Felicidade?* pelo jornalista. Para este, o que sustentou o amor do protagonista pela costureira foi exatamente a cristalização. Não por acaso, quando esse processo cessa, também se extingue o amor, como se pode perceber no diálogo que segue:

> - O teu amor a Augusta já não admite cristalização nenhuma.
> - Cristalização! Não entendo.
> - É porque não leste a Fisiologia do Amor, de Stendhal. Cristalização são belezas imaginárias, as variantes formas, as luminosas cambiantes, que tu associas à mulher que te faz pensar duas horas, fremente de esperanças e desejos. É associar o maravilhoso ao ordinário. Ora, tu já não imaginas nada a respeito de Augusta. Os cristais fundiram-se ficou só a mulher... (*OEF*, p. 143).

Além de questionar o aspecto fantasioso do amor de Guilherme, o seu interlocutor também pontua o curto período de duração desse sentimento. Ao contrário do preconizado pelo idealismo amoroso, que reclama a união eterna entre dois indivíduos, a personagem “cristaliza” mais de uma mulher no decorrer da narrativa.

O modo como Guilherme do Amaral se apresenta, permite ainda circunscrevê-lo no âmbito do Bovarismo. Esse termo, cuja cunhagem se deve, segundo Hossne (2000), ao filósofo Jules Gaultier, foi assim definido por Augusto Meyer:

> [...] o bovarismo é a necessidade [...] segundo a qual toda atividade, ao tornar-se consciente da sua própria ação, tende a deformá-la no mesmo instante em que a incorpora ao conhecimento; [...] le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est; e... le fait selon lequel toute activité qui a conscience de soi et de sa prope action se conçoit necessairement autre qu'elle n'est (1956, p. 130).

Em *Onde Está a Felicidade?*, esse sentimento emerge no movimento por meio do qual o protagonista tenta encarnar o herói romanesco, esbarrando numa realidade que não o comporta. Como já visto, a imaginação de Guilherme compõe um conjunto de imagens, derivadas do referencial literário que lhe era apresentado na suas leituras, a partir do qual busca orientar sua prática social. Esse arranjo envolve, em última análise, tanto a conjuntura social do universo burguês quanto o processo de constituição do romance, que, segundo Hegel (1980, p. 190-1 apud VASCONCELOS, 2002, p.38):

> [...] pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens, a poesia de que a realidade os despojou. Um dos conflitos mais freqüentes tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada [...].

Nesses termos, Guilherme do Amaral, bovarizado ante a contemplação da mulher vulgar com quem se depara no baile do barão de Carvalhosa e nos cafés de Lisboa, repudia a imagem feminina que se lhe afigura repugnante, movimentado-se em direção ao ideal. Inicialmente, essa idealização envolve a recepção de um modelo literário que a personagem

aderiu, sem questioná-lo, buscando, por meio dele, a "[...] evasão dessa realidade, a seu ver, deturpada, onde se encontra" (HOSSNE, 2000, p. 283).

> O que repugnava ao provinciano era a vida comum, o vegetar trivial das vocações vulgares, o insosso desperdício de júbilos tolos, e de aspirações tacanhas em que a mocidade consumia o vigor do espírito entre o contentamento de vestir uma casaca elegante e as doçuras de ver à tarde o namoro na janela. (*OEF*, p. 43).

> Guilherme aborreceu-se, e planejou uma viagem. Aborreceu-se, porque as fezes do prazer são a saciedade, e o verdadeiro prazer não conhecera ele. [...] Não encontrou, entre tantas, uma amiga; e quem não conheceu a mulher amiga, põe a mão sobre o coração, e não encontra aí flor, que se rega nas lágrimas, quer de alegria, que de recíproca tristeza (*OEF*, p. 62).

Num segundo momento, a adesão ao universo ficcional "[...] tomado como real leva ao uso da imaginação no sentido de criar, de qualquer forma possível, reproduções do universo idealizado no espaço do real" (2000, p. 285). Assim, evadindo ao comum e aborrecimento da vida comum, Guilherme tenta atualizar o conteúdo das suas leituras em sua própria vida. Essa tentativa incide, conforme visto anteriormente, sobre as relações amorosas. De modo análogo a Emma Bovary (referência pela qual é quase irremediavelmente necessário passar)[52], que enxerga o "[...] immense pays des felicités et des passions [...]" (FLAUBERT, 1951, p. 345) em face do "[…] Tout ce qui l'entournait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, mediocrité de l'existance [...]" (1951, p. 345), o herói de *Onde Está a Felicidade?*sonha com uma imagem de ventura. O primeiro quadro que avista é Augusta, em quem "[...] julgou descobrir [...] uma coisa especial, um instinto não vulgar [...] (*OEF*, p. 73). Leonor, o segundo e derradeiro, surge aos seus olhos como *a mulher fatal*, fetiche dos heróis românticos. Contudo, os quadros se mostram frágeis, quebrando-se cedo. Poucos meses de convivência com Augusta, em seu "Éden provinciano", o deixam assolado

[52] A comparação entre Emma Bovary e Guilherme do Amaral deve levar em conta algumas diferenças. Em primeiro lugar, o romance de Camilo foi publicado em 1856, um ano adiante do de Flaubert, trazido à luz em 1857. Outro fator importante é a postura assumida pelos narradores em relação à fabula e às personagens. Se o flaubertiano aborda o bovarismo numa perspectiva dramática e reservada, o camiliano, por sua vez, adota um prisma cômico, não deixando de emitir comentários acerca da trajetória do herói. A comparação entre essas obras poderia ainda evidenciar muitas outras semelhanças e diferenças. Por si só, a inter-relação entre ambas constituiria assunto de um trabalho de pesquisa, o que foge aos limites desta dissertação.

pelo fastio e pela exasperadora percepção de que ela é "[...] mulher, como todas [...] (*OEF*, p. 100). Com Leonor, o desenrolar foi muito parecido, sendo diferente apenas o mapa do Éden, situado em algumas metrópoles européias (Madri, Londres e Bélgica).

Realizada a análise da personagem Guilherme do Amaral, parece proveitoso se debruçar sobre a figura do jornalista, a partir do qual será possível alargar e dar continuidade à problemática do romance. Peça fundamental para o desenrolar do livro, essa personagem tem por missão promover o debate da atuação do leitor e romancista no âmbito da literatura de consumo, subseqüente às revoluções Industrial e Francesa.

É consabido que a ascensão do romance, deflagrada, em parte, por ocasião dessas revoluções, alterou significativamente a relação entre autor e público, o modo de se escrever e de se ler. Durante esse período a literatura é submetida a um processo de mercantilização, em que o autor surge como uma nova figura: o *profissional das letras,* submetido às imposições do mercado editorial e de um público cada vez mais crescente. Aguiar e Silva (1973) nota que, entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, o público do romance alargou-se intensamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se e editaram-se numerosos romances. Com efeito, "[...] esse público tão dilatado, cuja maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, atuou negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca" (AGUIAR e SILVA,1973, p.258). Assim, os escritores viam-se obrigados a lançar mão de estratégias que visavam ao atendimento das demandas desse tipo de leitor. O chamado romance negro ou de terror, "[...] repleto de cenas tétricas e melodramáticas, com um impressionante instrumental de se subterrâneos, esconderijos misteriosos, povoados de personagens diabolicamente perversas ou angelicamente cândidas [...]" (1973, p.258), foi imensamente apreciado por tal público. Caracterizando-se pelas numerosas aventuras e pela freqüência de cenas emocionantes, o

romance de folhetim foi outra forma encontrada pelos escritores de atender aos interesses dessa espessa massa de leitores.

O quadro acima esboçado revela a posição pouco confortável que o romancista ocupa então, sintetizada pelo jornalista na seguinte frase: “[...] ser folhetinista é estar num vale de lágrimas e de risos (cf. CASTELO BRANCO, 1970, p. 120)”. Em outras palavras: ser folhetinista é ao mesmo tempo condescender com o gosto do público e se rir do mesmo.

Essa nova literatura, que surge sob a égide das leis de mercado, encontra no jornalismo um meio eficiente de propagação. Camilo Castelo Branco e outros grandes escritores de Portugal e da Europa se serviram da imprensa de massa para levar ao público leitor as suas produções, dentre as quais se inclui *Onde Está a Felicidade?*. No século XIX, jornalismo e literatura formam um par, em muitos momentos, indissociável. Não por acaso não há distinção entre o exercício da atividade jornalística e literária por parte do jornalista.

A partir da década de 1840, momento em que Camilo despontou como escritor, o romance, bem como a figura do romancista/folhetinista, começaram a ocupar uma posição canônica no sistema literário português. Em parte, concorreu para isso o acentuado aperfeiçoamento dos mecanismos de produção e difusão da obra literária registrado nesse período, como nota Luís Sobreira (2001). Acompanhado pelo surgimento do folhetim, o mercado editorial desenvolveu-se extraordinariamente. Agregado ao jornal, veículo de baixo custo e grande circulação, esse novo meio se mostrou sobremodo eficiente, alcançando uma vigorosa audiência para o gênero literário em questão.

A partir das intervenções do jornalista, com quem o narrador goza de íntima comunhão, é possível depreender algumas das suas concepções referentes ao romance e/ou literatura. Em primeiro lugar, pontua que a atividade literária, contrariando o valor romântico da inspiração, é sinônimo de trabalho. Ele afirma: “Quando os poetas, à mingua de inspiração, se calam como as cigarras em Setembro, eu canto todo o ano, [...]” (*OEF*, p. 52). Antes da

ascensão do romance, o exercício literário era financiado pelo mecenato da aristocracia, logo o artista podia primar pela depuração da sua obra, uma vez que se dedicava a um público homogêneo e seleto, que concebia a arte sob o prisma da instrução e do refinamento intelectual. Já no momento histórico em que se insere o jornalista, esse exercício é entendido como uma mercadoria submetida às leis de mercado, o que requer a adoção de novos padrões de produtividade, tendo em vista o atendimento das necessidades de um público, de modo geral, mais diverso, extenso e menos proficiente do que aquele a que os escritores se dirigiam no Antigo Regime. Daí, a exigência de se produzir literatura em larga escala, seguindo o padrão industrial. O aumento do número de pessoas que lêem não conduz apenas ao declínio do padrão literário anterior à ascensão do romance, surge também uma procura vigorosa, "[...] e como a produção de romances é um negócio lucrativo, estes aparecem em desenfreada e indiscriminada profusão" (HAUSER, 1973, p. 896).

Em segundo lugar, o jornalista defende que a literatura praticada pelo romance resultada da representação da realidade quotidiana. Nesse sentido, é reservada ao romancista a função de observador, devendo acumular um extenso repertório de informações a respeito dessa realidade, afirmando-se como um genuíno e experiente homem do mundo. Não obstante, o trato com o real requer um trabalho de re-elaboração, evitando eventuais indisposições com o público, que rejeitaria o oferecimento de um quadro friamente objetivo.

> Amador da tragédia, e curioso investigador de tudo que pudesse aumentar o seu grosso cabedal de experiência, o poeta, neste caso, não era só observador: entrava de coração no enredo do futuro romance, que devera ser de lavra sua, se o não encarregasse a pessoa menos hábil que ele (*OEF*, p. 188).

> Augusta [...] lia dois jornais que o artista trazia [...] e parecia deleitar-se como os folhetins do jornalista, onde ela se conhecera representando sob a epígrafe: *Estudos do Coração Humano.* As alusões eram lisonjeiras; mas o remate do entrecho não era o seu. A mulher meio fantástica do poeta endoidecida; e ela raciocinava ainda para conhecer que a doida tivera muito pouca coragem no sofrimento (*OEF*, p. 221).

O leitor, encarnado nesse caso por Augusta, deve ter a seu dispor a condição de estabelecer zonas de contato entre o que o lê e sua prática social, sendo capaz de se reconhecer no universo ficcional. Em contrapartida, ele também sente a necessidade de perceber, nessa representação, traços que o conduzam a um ambiente outro, diferente daquele que o circunda de modo mais imediato.

Malgrado a consciência dessas necessidades evasivas, o jornalista não deixa de insistir na identidade ficcional da escrita romanesca. Quando esta se compromete com o real, se comporta de modo substancialmente representativo. Essa premissa tem um alvo imediato: Guilherme do Amaral e a sua turva visão sobre o gênero. Tal como o narrador, o jornalista se contrapõe aos anseios quiméricos do protagonista. Nesse sentido, lhe dirige o seguinte conselho: "Não sei mais que lhe diga. Nada de arremedos. Leia, mas não imite" (*OEF*, p.42), expressando uma finalidade didática para o texto literário: educar o gosto de leitor, ensinando-lhe a apreciar adequadamente a obra de arte. Apontar o hiato que há entre o real e a sua representação adquire sentido, sobretudo, numa época em que o consumo de literatura ainda é uma novidade para muitas pessoas, como o foi durante a ascensão do romance.

Por fim, o jornalista defende que a literatura tem compromisso com o entretenimento e não com uma finalidade moral. Embora tenha produzido alguns folhetins moralistas, atendendo ao interesse dos seus editores, o jornalista é adepto de uma moralidade flexível, o que lhe rendeu a equiparação (patrocinada pelo narrador) à cética figura da personagem balzaquiana Carlos Herrera. Face ao mundo movido pelo interesse social e econômico, ele propõe a resignação:

> A desilusão não era um cálculo, nem a imoralidade uma vocação no autor das quarenta e oito poesias. Descreu, porque era mentira tudo o que lhe prometera a infância; teve razão para descrer. Desmoralizou-se, porque precisava comungar no orçamento social; não era silfo para viver do ar, nem abelha que se desjejuasse no pólen das flores: teve razão para desmoralizar-se. E quem mais logicamente explicava sua desmoralização era ele. Vencia e convencia, a ponto de Guilherme do Amaral, em rasgos de sinceridade, confessar que a corrupção do poeta era de todas a mais racional. (*OEF*, p. 86).

O trecho acima, depoimento do narrador acerca do jornalista, revela uma personalidade que não tomava para si o rigor do moralismo; sabia adaptar-se as situações, conforme os imperativos das circunstâncias. Está-se diante de um indivíduo que tem habilidade no trato com a linguagem, que sabe manipulá-la retoricamente a fim de convencer seus interlocutores/leitores, mesmo que com isso se veja obrigado a defender aquilo em que não acredita e *vice-versa*. Em outro momento da narrativa, diante da resistência de Augusta em transigir com a honra, ele contra-argumenta: "Pelo amor de Deus, não tratemos de refinar o moral ao ponto de discutirmos o que é honra... Vossa excelência não tem direito a exigir em seu favor reformas à condição humana." (*OEF*, p. 216).

Na condição de escritor profissional, a personagem em questão procura se municiar de artifícios que garantam audiência ao seu produto. Com essa finalidade, lança mão de estratégias de escrita que tem por objetivo manter aceso o interesse de seu público. Ao comentar sobre esses procedimentos ele diz: "É porque não quero que adormeças. Se te não faço figurar no conto, perdes o interesse, e ressonas. É preciso abalar-te os nervos com doses graduadas de estricnina." (CASTELO BRANCO, 1981, p.249). Em estreita articulação como esse procedimento, o jornalista espera, com a sua atividade, suscitar a emoção, chegando, por vezes a atingir a comoção patética, previamente arranjada mediante o conhecimento do horizonte de expectativa dos leitores, como se pode perceber a partir do fragmento que segue:

> Dois dias depois, soube ele que essa carta fizera chorar muito Augusta: o poeta ficou satisfeito do resultado, que previra. Era literato de opinião que todas as dores se diluem no pranto, e as incuráveis são as que recolhem ao coração, embebendo as lágrimas e o sangue (*OEF*, p. 196).

Hauser (1998) nota que no período de ascensão do romance o gosto do público se desloca do valor estético em direção ao que desperta emoção. Assalariado da literatura que era, o jornalista se dispôs prontamente a fazer essa transição no interior de seus folhetins.

Inter-relacionados, o jornalista e Guilherme do Amaral, além de protagonizarem o drama burguês, retratando a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, encenam as relações de consumo e produção da obra de arte, iluminado aspectos da relação literatura e sociedade, mundo do representado e os bastidores do mundo da representação, questões igualmente contemporâneas a esse período.

Conclusão

O trabalho que ora se conclui tomou como o eixo a tentativa de deslocar a análise da obra de Camilo Castelo Branco, particularmente os romances *Amor de Perdição* e *Onde Está a Felicidade?*, dos operadores hermenêuticos mais difundidos entre os estudos camilianos: a apreciação da obra a partir do percurso biográfico do autor e o enquadramento deste no Romantismo português. Em contrapartida, tentou-se relacionar os textos com a vigorosa tradição metaficcional, fortemente enraizada nos períodos que antecedem e sucedem a atuação de Camilo como escritor.

Além de desprender as obras em questão de uma análise estreitamente esteada nos modismos literários e/ou mundo referencial do século XIX, o recurso à metaficção possibilita novas entradas para o texto camiliano, revelando um intenso diálogo com as literaturas dos séculos XVIII e XX. Diálogo que contribui, entre outros aspectos, para que a obra camiliana goze de maior comunhão com os preceitos de apreciação estética modernos e pós-modernos, resguardas as devidas proporções.

Do ponto de vista da arquitetura do texto, a emergência dos expedientes metaficcionais em *Amor de Perdição* e *Onde Está a Felicidade?* postula uma representação mimética que se desdobra em representar o mundo burguês e os mecanismos que envolvem essa representação. Tem-se, portanto, uma construção literária que não se limita a criar a sugestão do real, tomando também a sua problematização como eixo. O ato de criar torna-se alvo de questionamento, exigindo dos seus participantes, nomeadamente narrador/autor e leitor, novas posturas mentais em que a origem e a destinação do significado não se apresentam tranquilamente assumidas por aquele e este, respectivamente. Deriva desse arranjo um texto em processo, que se constrói, que se assume como *mise en scène.*

A componente metaficcional presentes nesses romances também aponta para uma atitude de desconfiança, um espírito propenso ao ceticismo, que volta suas baterias, tanto contra os valores liberais da primeira geração quanto contra o ideário cientificista que norteou parte da atuação da geração de 70, ambos engajadas com um projeto de reforma da pátria lusíada. Transposto esse espírito para os textos em questão, deflagra-se um movimento de busca da literatura, que se lança na procura da sua essência substantiva, ontológica, percebida muitas vezes por um mecanismo de recusa, ou seja, pelo que não é, desconstruindo, satirizando e parodiando limites sociais, políticos, religiosos e científicos, mas sobretudo, limites estéticos e artísticos.

Essa predisposição deu a Camilo, no contexto da literatura oitocentista, e *Amor de Perdição, Onde Está a Felicidade?* testemunham isto, a condição de se singularizar por ter veiculado um projeto eminentemente estético, levando a pensar o homem português sob um ponto de vista prosaico e humano, o que certamente contribuiu para que o romance, na sua acepção moderna, fosse efetivamente implantado na pátria de Camões.

Numa inter-relação de teoria e prática, as obras que compõem o *corpus* desta dissertação apresentam textos complexos, em a que ficção camiliana patenteia uma escrita em cena, um autor que vai muito além da assimilação e culminância da sacralização do amor no âmbito da tradição literária portuguesa, que extrapola o rótulo de escritor essencialmente ultra-romântico, criador, sobretudo, de novelas passionais.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literaturas I.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética:* A Teoria do Romance. São Paulo: Editora Unesp., 1998.

BAPTISTA, Abel Barros. *O Inexorável Romancista.* Lisboa: Hiena Editora, 1993.

_____. *Camilo e a Revolução Camiliana.* Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

BESSA-LUIS, Agustina. O romanesco em Camilo: A Enjeitada. In: *Revista Colóquio Letras*. Lisboa, n.º 54, Mar. 1980, p. 5-13.

BRAGA, Teófilo. *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa* . Porto: Lugan & Genelioux, 1892.

CARTROGA, Fernando. Romantismo, literatura e história. In: MATTOSO, José de. *História de Portugal* – O Liberalismo. Vol.V. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 545-567.

_____. Os caminhos polêmicos da geração nova. In: MATTOSO, José de. *História de Portugal* – O Liberalismo. Vol.V. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 569-581.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A Senhora Rattazzi.* Porto-Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chadron, 1881.

_____. *Amor de Perdição.* São Paulo: Klick Editora, 1997.

_____.*Onde Está a Felicidade?.* Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

_____. *O Que Fazem Mulheres.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

_____. *Um Homem de Brios.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1970.

CABRAL, Alexandre. *As Novelas de Camilo.* Lisboa: Portugalia Editora, 1961.

_____. Introdução. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde Está a Felicidade?* Lisboa: Horizonte, 1981, p. 05-07.

_____. *Polêmicas de Camilo Castelo Branco.* Lisboa : Livros Horizonte, 1982.

_____. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana.* Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.

_____. Para uma Teoria Camiliana da Ficção Narrativa. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIX. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 53-70.

CHORÃO, João Bigotte. Nótulas sobre jornalismo literário do século XIX. In: *Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX.* Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1993.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana.* Coimbra: Atlântida, 1946.

_____. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana.* Vol. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982-1983.

DUCHET. Pour une sócio-critique. *Littérature*. Paris, v.1, 1971, p. 06.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A Ironia Romântica:* Estudo de um Processo Comunicativo. Lisboa: IN-CM, 1985.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura Portguesa.* Rio de Janeiro: A Noite, 1918.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação:* as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1986.

FLAUBERT, Gustave. *Oeuvres I.* Paris: Gallimard, 1951.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal:* Estudos de Factos Socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

FRANCHETTI, Paulo. A Ficcão Camiliana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago* São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 09-50.

GARRETT, Almeida. *Viagem à Minha Terra.* São Paulo: Editora Três, 1973.

GENETTE, Gérard. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Prefácio. In: Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte.* Vol. II. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1973.

_____. *História Social da Arte.* Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Friedrich. *Estética:* Poesia. Vol. III. Lisboa: Guimarães, 1980.

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas.* Lisboa: Bertrand, 1970.

HERDEIRO, Maria Bernadette. Coração, Cabeça e Estômago. In: *Tellus Revista de Cultura*. Lisboa, Nº 36, julho, 1986, p. 78-83.

HOBSBAWM. Eric. *A era das revoluções:* Europa 1789-1848. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989.

HOMEM, Amadeu Carvalho. Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal.* Editora Unesp; Edusc, 2001.

HOSSNE, Andréa Saad. *Bovarismo e o Romance:* Madame Bovary e Lady Oracle. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative:* the metafictional paradox. New York: Methuen, 1984.

_____. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura:* uma Teoria do Efeito Estético. Vol I. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O Ato da Leitura*: uma Teoria do Efeito Estético. Vol II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *L'Acte de Lecture:* Theorie de L´Effet Esthetique. Bruxelles : P. Mardaga, 1976.

LOPES, Óscar. Formas de Recepção a Camilo. *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos.* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 19-34.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura portuguesa como interpretação de Portugal. In: *O labirinto da saudade* – psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 77-118.

_____. Situation de Camilo. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 27-35.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A Teoria do Romance.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário.* Trad. Marina Appeenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDONÇA, Antonio Lopes de. *Memórias de um doido.* Lisboa: IN-CM, 1982.

MEYER, Augusto. Bovarismo: a conferência de um filósofo. In: *Preto & Branco.* Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa.* Vol. III. São Paulo: Difusão Enropéia do Livro, 1967.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O Romance: Teoria e Crítica.* Rio de Janeiro: Livrairia José Olympio, 1964.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Da Ficção Camiliana Como Interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele e OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.) *Litaratura Portuguesa Aquém Mar*. Campinas, Komedi, 2005, p. 135-147.

_____. Aspectos do Amor em Camilo: da Heroína Romântica à Mulher Comum. In: *Letras*, n. 47, Curitiba: Editora da UFPR, 1997, p. 83-94.

_____. 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.

_____. Riso e melancolia: figurações do amor em um mundo desencantado. Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África. In: *Anais do III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa Portugal e África*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

_____. Nótulas cerca do Brasil em dois romances camilianos. In: Estudos *Portugueses e Africanos*. Campinas, N^{0} 33-34, 1999, p. 99-111.

PERROT, Michelle (Org.). *História da Vida Privada:* Da Revolução Francesa a Primeira Guerra. Vol. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PESSOA, Fernando. *Eu profundo e os outros eus:* seleção poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PINO, Claudia Amigo. *A Ficção da Escrita* . Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLATÃO. *O Banquete:* ou do amor. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve:* notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramazini. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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

RATTAZZI, Maria. *Portugal de Relance.* Lisboa: Livraria Zeferino, 1881.

RÉGIO, José. *Ensasios de interpretação crítica.* Porto: Brasília Editora, 1980.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a Encenação da Escrita em Via Crucis do Corpo.* São Paulo: Editora Unesp, 2006.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa.* Vol. II. Lisboa: Verbo, 1999.

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

_____. Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance . In: *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos.* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 105-108.

RITA, Annabela. *No Fundo dos Espelhos.* Porto: Caixotim, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação.* Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor: as histórias por detrás das histórias que Camilo conta. In: *Colóquio Letras* n^{0} 119, Jan-Mar, 1991, p. 60-75.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. *Do Diálogo ao Dialogismo na Obra de Camilo Castelo Branco.* Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?.* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SARAIVA, António José; Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SOBREIRA, Luis. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860. Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África In: *Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora, 2001, p. 1-15.

SOUSA(a), Moizeis Sobreira de. Onde Está a Felicidade?: reflexões acerca da escrita. XI Encontro Regional da ABRALIC In: *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo, 2007, p. 01-09. Disponível em http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/25/1008.pdf.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. Crimes de amor? Tradição crítica de *Amor de Perdição.* In: *Diacrítica*, nº 21/3, 2007, p. 417-440.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido:* literatura e cinema da desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VECHI, Calos Alberto. *Roteiro de Leitura Amor de Perdição.* São Paulo: Saraiva, 1998.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna.* Vol. I a IV. São Paulo: Editora Herder, 1967.

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