

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

LUCIENE MARIE PAVANELO

**Entre o coração e o estômago:
o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**

São Paulo

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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

**Entre o coração e o estômago:
o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**

Luciene Marie Pavanelo

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 Motta Oliveira

São Paulo
2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciene Marie Pavanelo

Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco

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.

Aprovada em 11 de fevereiro de 2009.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira

Instituição: Universidade de São Paulo Assinatura: _____

Prof. Dr. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

Instituição: Universidade do Minho Assinatura: _____

Prof^a. Dra. Raquel dos Santos Madanêlo Souza

Instituição: externo Assinatura: _____

*À memória de meu pai, Osvaldo Pavanelo,
meu primeiro mestre e maior exemplo,
pela sabedoria e pelo imenso amor
com que me educou e deixou
saudosas lembranças.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira, por toda a paciência e dedicação com que me orientou nesses cinco anos, ensinando e acompanhando os meus primeiros passos, confiando no meu trabalho e contribuindo tanto para o meu crescimento profissional, como pessoal.

À Prof^a. Dra. Aparecida de Fátima Bueno, pela presença fundamental nesses cinco anos de pesquisa, auxiliando nos momentos mais difíceis e também nos mais felizes.

Ao Prof. Dr. José Cândido Martins e ao Prof. Dr. Sérgio Guimarães de Sousa, pela imprescindível contribuição que deram à escrita deste trabalho, apoiando, aconselhando e disponibilizando parte da bibliografia utilizada, pelos comentários essenciais durante o exame de qualificação e a defesa, e pela gentileza na divulgação desta pesquisa em Portugal.

Ao Prof. Dr. Hélder Garmes, pelas valiosas sugestões durante o exame de qualificação e o congresso que o sucedeu.

À Prof^a. Dra. Raquel dos Santos Madanêlo Souza, pela amizade, por toda a ajuda no árduo processo de finalização deste trabalho, e pelos importantes apontamentos durante a defesa.

Ao Prof. Dr. Ernesto Rodrigues, pelo curso que ministrou, juntamente com os Professores Cândido e Sérgio, que muito enriqueceu meus conhecimentos sobre Camilo Castelo Branco.

À Prof^a. Dra. Cilaine Alves Cunha, à Prof^a. Dra. Sandra Guardini Vasconcelos, ao Prof. Dr. Marcos César Soares e à Prof^a. Dra. Lilian Jacoto, por terem contribuído para minha formação intelectual durante a graduação.

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de Mestrado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de Mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Às minhas amigas Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira e Juliana Yokoo Garcia, pelo companheirismo nos muitos momentos alegres e nas horas de desespero que passamos juntas nessa longa jornada camiliana.

À minha irmã de consideração, Nelita Rocha dos Santos, pelos dezoito anos de amizade sincera.

Aos amigos que fazem parte de minha família, Alice Nishimura, Pasquale Pedote, Nanci Luzia Pedote, Antonio Lo Duca e Sr. Arlindo Rodrigues Fernandes, pelo apoio que sempre me deram.

À minha avó, Maria Pepa Pelegrino (*in memoriam*), e à minha tia, Maria Dione Pavanelo (*in memoriam*), pela participação fundamental que tiveram em minha infância.

Ao meu namorado Felipe Sampaio Leger, por todo o amor, carinho e compreensão nesses três anos, os melhores de minha vida.

À minha querida mãe, Miriam Massako Obata, e ao meu irmão, Marcos Obata Pavanelo, por todo o amor e paciência com que me ensinaram a andar no caminho da vida, e com que sempre estiveram ao meu lado, amparando-me nos tropeços e encorajando-me na realização de meus sonhos.

RESUMO

PAVANELO, Luciene Marie. **Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O objetivo deste trabalho é questionar a imagem cristalizada da ficção de Camilo Castelo Branco, usualmente polarizada em *passional-satírico*, *lágrima-riso*, *sério-cômico*, ou, em termos camilianos, *coração-estômago*, procurando mostrar que romances de classificações distintas podem ter mais semelhanças do que aparentam. Para isso, analisaremos a mais famosa obra de Camilo e principal representante da chamada tendência passional, *Amor de Perdição*, e um dos mais importantes exemplares da tendência satírica, *Coração, Cabeça e Estômago*, além de uma obra menos conhecida e de definição controversa, *O Que Fazem Mulheres*, ressaltando neles a mistura do sério e do cômico. Assim, buscaremos enfocar no que acreditamos ser uma característica comum nos três romances: o diálogo crítico de Camilo com os discursos ideológico-culturais e literários de seu tempo, construído através da paródia e do comentário metaliterário. Dessa forma, tencionamos propor uma reflexão sobre a estética camiliana, cujos recursos literários que produzem a quebra da tensão dramática podem ser aproximados do efeito de distanciamento utilizado por Bertolt Brecht em seu teatro épico. Finalmente, é nosso intuito discutir que, devido ao seu olhar distanciado, Camilo pode ser associado à tradição da sátira menipéia, cujos meios e fins são distintos da sátira de cunho moral.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. *Amor de Perdição*. *Coração, Cabeça e Estômago*. *O Que Fazem Mulheres*. Bertolt Brecht.

ABSTRACT

PAVANELO, Luciene Marie. **Between the heart and the stomach: the Camilo Castelo Branco's distanced gaze**. 2008. 128 f. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The objective of this work is to question the crystallized image of Camilo Castelo Branco's fiction, usually polarized in *passionate-satirical*, *tear-laughter*, *serious-comic*, or, in camilian terms, *heart-stomach*, trying to show that novels of distinct classifications may have more similarities than they look like. In order to show it, we will analyze the Camilo's most famous work and main representative of the so-called passionate tendency, *Amor de Perdição*, and one of the most important exemplars of the satirical tendency, *Coração, Cabeça e Estômago*, and also a less known work, of controversial definition, *O Que Fazem Mulheres*, giving prominence to the mixture of the serious and the comic at them. Thus, we will attempt to focus in what we believe that is a common characteristic in the three novels: Camilo's critical dialogue with the ideological-cultural and literary discourses of his time, constructed through parody and metaliterary comment. Therefore, we intend to propose a reflection about the camilian aesthetics, which literary resources that produce the break of dramatic tension may be approximated to the estrangement effect used by Bertolt Brecht in his epic theater. Finally, it is our aim to discuss that, due to his distanced gaze, Camilo may be associated to the tradition of menippean satire, which means and ends are distinct of the moral type satire.

Keywords: Camilo Castelo Branco. *Amor de Perdição*. *Coração, Cabeça e Estômago*.

O Que Fazem Mulheres. Bertolt Brecht.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. A mistura do sério e do cômico	18
2.1 O cômico em <i>Amor de Perdição</i>	20
2.2 O sério em <i>Coração, Cabeça e Estômago</i>	28
2.3 O sério e o cômico em <i>O Que Fazem Mulheres</i>	37
3. O diálogo crítico com os discursos literários oitocentistas	48
3.1 Os (anti-)heróis românticos	50
3.2 O que fazem as mulheres	70
3.3 O comentário metaliterário do narrador	84
4. Reflexões sobre a estética camiliana: o efeito de distanciamento e a sátira menipéia	102
5. Considerações finais	113
6. Bibliografia	116
6.1 <i>Corpus</i> literário	116
6.2 Títulos teórico-críticos	117

1. Introdução

Se quisermos compreender a literatura portuguesa do século XIX, talvez um dos nomes mais indicados para o nosso estudo seja Camilo Castelo Branco. Nascido em 1825, o escritor iniciou a sua vasta produção duas décadas depois, encerrando-a com a sua morte em 1890. Tendo publicado 137 títulos, distribuídos em 180 volumes escritos durante quatro décadas de produção, Camilo viveu o conturbado período de transição entre o Romantismo e o Realismo, na condição de “homem entre dois mundos”, como Eduardo Lourenço assim o definiu (1994, p. 219). Apesar de também ter sido poeta, teatrólogo, crítico literário, editor e tradutor (Cf. FRANCHETTI, 2003), foi como autor de romances¹ que se consagrou, gênero literário oitocentista por excelência.

Mesmo com a imensa quantidade de livros escritos, a imagem de Camilo foi comumente associada à de um autor estritamente ultra-romântico, em parte devido ao grande sucesso de *Amor de Perdição* (1862). Como sabemos, as historiografias literárias, ao mesmo tempo em que contribuem para plasmar determinadas imagens, são por sua vez construídas a partir dessas mesmas imagens cristalizadas, formando um círculo vicioso só interrompido

¹ Embora grande parte da crítica prefira classificar a ficção camiliana como “novela”, utilizo o termo “romance” apoiada em Paulo Motta Oliveira: “[...] concordamos com Régio, que, não sem alguma ironia, considera: ‘O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista [Camilo]. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas [...]. Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do gênero. Em última análise, criou o seu romance [...]’.” (RÉGIO, 1980, p. 87-88). Considerar Camilo como um autor de novelas, e não de romances, parece-nos ser, de fato, uma espécie de rebaixamento, de que sua obra foi, a partir da geração de 70, vítima.” (1999, p. 99, grifo do autor). Esse termo é também utilizado por Cleonice Berardinelli, que assim justificou o seu emprego: “[...] a suas obras chamou Camilo *romances*; *romances* chamar-lhes-ei eu, certa de que ele não faz distinção entre os dois significantes.” (1994, p. 225, grifo da autora). No verbete “romance” do *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Teresa Almeida aponta o autor como um de seus representantes: “O romance contemporâneo encontra o seu mais brilhante cultor em Camilo Castelo Branco [...]. Se se pensar no romance balzaquiano, poder-se-á dizer, como Jacinto do Prado Coelho o defendeu, que o romancista apenas escreveu novelas; no entanto, se se pretender esquecer a narrativa normalizada de algum Romantismo europeu e se se pensar no romance, enquanto gênero responsável pela introdução do conceito de literatura no Ocidente, isto é, enquanto gênero aberto a outras vozes, a outros discursos e a outros gêneros canonizados, dificilmente se encontrará um outro nome para o *Amor de Perdição* ou para *A Queda dum Anjo*.” (1997, p. 486).

pela crítica especializada². Apesar de serem responsáveis por reforçar o estereótipo de alguns escritores, é necessário reconhecermos a importância das *histórias de literatura*, que possibilitam o contato inicial com a obra de muitos autores, principalmente dos menos conhecidos, além de ajudarem na compreensão de um período literário como uma categoria histórica, “definível a partir da verificação de ter-se tornado *predominante* na literatura, num dado âmbito espaço-temporal e em íntima conexão com ele, um dado *sistema* de orientações e de práticas” (MONTEIRO, 2003, p. 19, grifo da autora).

Feita esta ressalva e observando alguns desses volumes sobre literatura portuguesa, podemos perceber certas semelhanças no tratamento dado a Camilo³. Na clássica *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, publicada em 1955, verificamos que a leitura proposta é orientada pela tradicional definição de Camilo como um “representante típico” da segunda geração romântica. Tal classificação também pode ser encontrada tanto em *A Literatura Portuguesa*, publicada em 1960 por Massaud Moisés, como na recente *História da Literatura Portuguesa* (2003), em capítulo escrito por João Soares Carvalho. De acordo com Álvaro Manuel Machado, talvez um dos primeiros a inserir Camilo nesse período tenha sido Teófilo Braga⁴, que introduziu teoricamente o termo “ultra-romantismo” na história literária portuguesa, tendo sido responsável pela sua definição

² Óscar Lopes, no artigo “Formas de recepção a Camilo”, recolhido no livro *Ensaios Camilianos* (2007), faz um excelente panorama dos estudos camilianistas desde os seus primórdios, registrando a mudança de perspectiva da crítica ao longo do século XX. Apesar dessa mudança, a biografia de Camilo ainda é recorrentemente utilizada na análise de sua obra, tanto pelas *histórias de literatura* como por parte da crítica especializada, que se baseia no fato de o autor ter tido uma vida extremamente atribulada, “romanesca” demais para que não lhe servisse de inspiração – de fato, a vida de Camilo foi tema para muitos biógrafos, dos quais se destacam Alberto Pimentel e seu *O Romance do Romancista* (1890) e Aquilino Ribeiro com *O Romance de Camilo* (1955). Acreditamos, no entanto, que a ficção camiliana possa ser estudada sem a correspondência com a sua vida, opção crítica que justifica a ausência da análise biografista durante o nosso texto, bem como a ausência de camilianistas renomados, como Alexandre Cabral, que realizou extenso trabalho relacionando a vida e a obra do autor.

³ A análise da imagem cristalizada do autor, através do levantamento das historiografias de literatura portuguesa, foi feita em conjunto por um grupo de estudos, do qual faço parte, coordenado pelo Prof. Paulo Motta Oliveira, a partir do *corpus* encontrado na Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

⁴ Apesar de Teófilo Braga ter escrito outros compêndios, neste trabalho utilizamos *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa*, publicada em 1892.

como “um *período literário*, situado entre a primeira geração romântica, a de Garrett e Herculano, e a Geração de 70” (2003, p. 258, grifo do autor). Aparentemente, por ter escrito a sua mais famosa obra na década de 1860, Camilo foi encaixado nesse momento, ainda que tenha também publicado nas décadas de 1870 e 1880.

Como sabemos, o ultra-romantismo, caracterizado pela sistemática fuga da realidade, pressupõe duas “faces”, que podem ser facilmente encontradas, por exemplo, na obra de Álvares de Azevedo, o poeta mais conhecido dessa estética no Brasil: a sentimentalista, que defende ardorosamente os ideais românticos, e a irônica (também denominada misantropa ou satânica), que ridiculariza tais ideais⁵. Arnold Hauser, na *História Social da Arte e da Literatura*, explica essa característica do ultra-romantismo a partir do que ele chama de “segundo eu”:

A idéia do “segundo eu” também é, evidentemente, uma simples tentativa de evasão e expressa a incapacidade dos românticos para se resignarem a aceitar sua própria situação histórica e social. O romântico precipita-se impetuosamente para seu “duplo”, tal como se precipita para tudo o que seja obscuro e ambíguo, caótico e estático, demoníaco e dionisíaco, e busca com isso tão somente um refúgio da realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nessa fuga da realidade, descobre o inconsciente [...]. Descobre que “duas almas habitam em seu seio”, que algo em seu íntimo sente e pensa não ser idêntico a si mesmo, que carrega consigo seu demônio e seu juiz. (2003, p. 679-680).

Essa “binomia” ultra-romântica parece-nos estar relacionada com a divisão da produção camiliana tradicionalmente feita pelas historiografias literárias em, nas palavras de Saraiva e Lopes, “[...] duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo” (1996, p. 783): a

⁵ Na obra de Álvares de Azevedo, a “face” sentimentalista corresponderia à primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*, enquanto a misantropa ou satânica corresponderia à segunda parte da *Lira...*, bem como a *Noite na Taverna e Macário*.

novela passional e a sátira de costumes⁶. Tal dicotomia, lembrada recentemente por Carvalho – “os seus ideais de escritor oscilam entre a adoção de um idealismo moralizante [...] e um realismo igualmente moralizante” (2003, p. 343) –, é apresentada desde Teófilo:

Há em Camilo Castelo Branco dois escritores, que se destacam claramente na sua obra: o idealizador sentimental, religioso, afetivo, e o caricaturista cheio de ironias, comprazendo-se em representar as aberrações risíveis da natureza humana. Paira entre estas duas atrações: uma leva-o ao enternecimento idílico, que o faz aceitar todas as pieguices do romantismo, a outra o impele à provocação polêmica, em que faz da pena um estilete onde verte todos os venenos que se podem concentrar na linguagem. (1892, p. 240).⁷

Dessa forma, a vertente passional camiliana seria caracterizada pela supremacia do coração, ou seja, do idealismo, na qual haveria a “[...] idealização de uma como que ‘religião do amor’, em que as aspirações ideais (o ‘prelibar de bem-aventuranças’) só podem recortar-se contra um fundo trágico de impossibilidades sociais, ou de crimes e sacrilégios” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 781). Já na vertente satírica de costumes, prevaleceria o estômago, ou seja, o materialismo: nela, Camilo voltaria “do avesso o idealismo sentimental [...], dando-nos o quadro e uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 783).

A divisão, porém, baseada em duas tendências que se opõem, deixa de englobar alguns romances que não poderiam ser facilmente classificados como pertencentes a uma vertente ou a outra. Seria o caso, por exemplo, de *O Que Fazem Mulheres* (1858), obra de definição controversa, ora tida como passional, ora como satírica. Ao citarem exemplos de

⁶ Essa divisão da obra camiliana foi bem notada por Paulo Franchetti em sua introdução à recente edição de *Coração, Cabeça e Estômago*, publicada pela Martins Fontes em 2003.

⁷ Ao longo deste trabalho, a ortografia das citações – tanto em português do Brasil anterior à reforma ortográfica de 1971 como em português de Portugal – foi adequada às normas brasileiras atualmente vigentes de escrita da língua portuguesa.

obras de cada tendência, Saraiva e Lopes mencionam que a “parte inicial de *Que fazem as mulheres* [sic]” corresponderia à tendência “materialista” da “novela satírica de costumes” (1996, p. 783), deixando subentendido que o restante do romance faria parte da tendência “idealista” da “novela passional”. Essa mesma imprecisão pode ser encontrada na basilar *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, de Jacinto do Prado Coelho – considerado um dos mais importantes camilianistas, senão o mais importante –, que menciona o “[...] cômico [que] domina as primeiras cenas” (2001, p. 229) de *O Que Fazem Mulheres*, em que “[...] o tom desce ao chocarreiro quando entra em cena gente plebéia e charra, negociantes lorpas e maridos enganados” (2001, p. 214). O crítico acrescenta, no entanto, que “[...] a novela dentro de pouco tempo se torna grave até se elevar ao sublime e ao trágico” (2001, p. 229).

Tal imprecisão é um índice da complexidade da ficção camiliana, que não pode ser categorizada de maneira definitiva, fato que Carvalho reconhece: “Camilo não tem romances puramente satíricos, puramente históricos ou puramente passionais. Esses elementos literários, presentes, mesclados em todas as suas obras, estão, de um modo particular, nos romances” (2003, p. 376). Obras como *Amor de Perdição* (1862) e *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), apesar de serem indiscutivelmente associadas à tendência passional e satírica, respectivamente, também possuem características que escapam à leitura comumente vinculada a essas definições, como procuraremos mostrar ao longo deste trabalho.

Além disso, a imagem de Camilo como um representante típico do romantismo – ou do ultra-romantismo – também merece ser relativizada, como defendem Carlos Reis e Maria da Natividade Pires na *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1999), na qual observamos uma leitura bastante diversa das encontradas nas demais historiografias literárias anteriormente citadas:

Quase unanimemente, toda a crítica atual considera que Camilo, se pelo enredo das suas novelas deve um grande tributo ao romantismo, pela maneira como analisa os sentimentos e ações das personagens, pelas justificações e explicações dos acontecimentos, pela crítica a determinado tipo de educação e leituras, pelo pormenor e espírito observador, não pode, de maneira nenhuma, ser encarado simplesmente como um romântico. (1999, p. 217).

Como notou Paulo Motta Oliveira (2005), a localização de Camilo na referida *História Crítica...* é problemática, uma vez que, se o escritor não é citado no prefácio do volume dedicado ao romantismo, no qual “quase todos são lembrados, até mesmo autores hoje apenas conhecidos por especialistas do período”, é inserido num capítulo entre a primeira e a segunda geração romântica, além de também estar presente no volume sobre o realismo, como uma “adesão por acaso”. Essa imprecisão quanto ao lugar que ocuparia dentro da historiografia literária pode ser vista como mais um reflexo da complexidade da obra camiliana, que parece não se filiar plenamente a nenhuma estética, acabando por dialogar, de forma muitas vezes crítica, com os discursos vigentes no seu momento, sejam românticos, sejam realistas.

Assim sendo, é nosso objetivo neste trabalho relativizar a polaridade *passional-satírico, lágrima-riso, sério-cômico*, ou, para utilizar termos camilianos, *coração-estômago*, procurando mostrar que romances de classificações distintas podem ter mais semelhanças do que aparentam. Para isso, analisaremos os romances pilares das duas vertentes, publicados no mesmo ano (1862), *Amor de Perdição* e *Coração, Cabeça e Estômago*, e *O Que Fazem Mulheres* (1858), romance menos conhecido, de definição controversa, mas considerado por Cleonice Berardinelli um “[...] exemplário privilegiado, paradigma, espelho de aumento” (1994, p. 235) da ficção camiliana.

No capítulo a seguir, buscaremos mostrar a mistura do sério e do cômico nesses três romances, tencionando desconstruir a dicotomia comumente estabelecida. No terceiro capítulo, por sua vez, procuraremos analisar o que acreditamos ser uma característica comum

nas três obras: o diálogo crítico de Camilo com os discursos ideológico-culturais e literários de seu tempo, através principalmente do uso sistemático da paródia e do comentário metaliterário. Já no quarto capítulo, faremos uma reflexão sobre a estética camiliana, a partir do que consideramos ser o principal efeito que o emprego do cômico produz na leitura desses romances: a quebra da tensão dramática, o anticlímax, através do efeito de distanciamento, numa breve analogia com os recursos literários utilizados por Bertolt Brecht em seu teatro épico. Além disso, buscaremos associar Camilo à tradição da sátira menipéia, cujos meios e fins são distintos da tradição da sátira moral, à qual pertence a típica sátira romântica de costumes.

Tencionamos, com isso, contribuir para os estudos camilianos, propondo uma leitura que una os dois pólos de sua produção, procurando ressaltar posicionamentos críticos que, divergindo da imagem cristalizada do autor, possam apontar novos caminhos de análise da obra de um dos mais importantes escritores da língua portuguesa. Além disso, esperamos também dar a nossa parcela de contribuição para os estudos oitocentistas, mostrando o contexto cultural e literário do século XIX através do olhar distanciado de Camilo Castelo Branco, um olhar cômico, mas que não deixa de ser sério.

2. A mistura do sério e do cômico

Apesar de sua imensa produção, Camilo Castelo Branco acabou se tornando metonimicamente sinônimo de *Amor de Perdição*, romance considerado por grande parte da historiografia literária e mesmo pela crítica especializada como “o seu mais excelente romance” (CARVALHO, 2003, p. 352). Para Fidelino de Figueiredo, “*Amor de Perdição* é a sua obra prima nesta maneira sentimental [...]. O romance camiliano é a quinta essência do lirismo passional, servido pelo maravilhoso do enredo” (1941, p. 283). Jacinto do Prado Coelho, por sua vez, aponta que “a novela típica de Camilo” seria “a novela passional nos moldes de *Amor de Perdição*” (2001, p. 202). O crítico afirma que “a novela amorosa era, pois, o seu domínio” (2001, p. 239), e que *Amor de Perdição* seria “uma obra-prima do gênero, aliás de estirpe européia, com alguma coisa do sublime de *Romeu e Julieta* e do trágico de *Manon Lescaut*” (2001, p. 260). Já para António José Saraiva e Óscar Lopes, o que torna Camilo ainda hoje lido, apesar de “toda essa utensilagem datada e caduca” (1996, p. 791) é

[...] qualquer coisa de muito importante que em dados momentos a transcende e ainda hoje comove. O amor é a face que assume, perante Camilo, como perante muitas pessoas atuais, uma ansiedade de comunhão humana total da qual apenas nos apercebemos na circunstancialidade trágica dos seus impossíveis. Os heróis camilianos do amor dizem-nos porventura mais do que o próprio autor julgava dizer por meio deles; dizem-nos que, quando não se cabe no que é possível viver, ou fazer, se pode caber ao menos naquilo que se *sente*. O sentir aparece, deste modo, como a mais irredutível, quando não a única, das liberdades perante o destino. (1996, p. 791, grifo dos autores).

A partir de tais afirmações, podemos perceber que a imagem de Camilo está muito mais associada à passionalidade do que ao cômico⁸. Curiosamente, Teófilo Braga nota a onipresença da comicidade na ficção camiliana – “na sua obra predomina aquela tendência sarcástica” (1892, p. 270) –, mas a vê como um empecilho para que não se reconheça as qualidades do que ele considera “criações que exprimem a pureza do sentimento” (1892, p. 278). Braga defende que, “embora seja este [a forma satírica da arte] um dos aspectos mais salientes do seu gênio, com que assinalou a sua força e se impôs, essa capacidade estética, mais destinada a demolir do que a construir, não deixou reconhecer bem as grandes qualidades orgânicas de que dispunha” (1892, p. 272). A nosso ver, no entanto, o cômico em Camilo não seria um defeito, mas sim, misturado ao sério, uma das principais qualidades do seu romance e, para nós, aquilo que o tornaria atraente aos olhares do leitor atual, apesar de, para usar as palavras de Saraiva e Lopes, “toda essa utensilagem datada e caduca”. É o que procuraremos mostrar a seguir.

⁸ Discutiremos o termo “sátira” no último capítulo de nosso trabalho. Por ser mais genérico, preferimos utilizar ao longo de nossa argumentação o termo “cômico”, que aqui não distinguimos da “comicidade”, apoiados em Vladímir Propp (In *Comicidade e Riso*): para ele, “a comicidade é o meio, a sátira é o fim. A comicidade pode subsistir fora da sátira, mas a sátira não pode subsistir fora da comicidade” (1992, p. 186). Quanto à contraposição do termo “cômico” ao “sério”, também nos baseamos em Propp, que a partir das idéias de Volkelt, explica que “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico [...]. Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério” (1992, p. 18).

2.1 O cômico em *Amor de Perdição*

Sem dúvida, a tragédia passional e o sentimento moldam a temática principal de *Amor de Perdição*, que conta a triste história de amor contrariado entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, cujas famílias eram inimigas e contrárias ao seu relacionamento, abalada pelo assassinato de Baltasar Coutinho, primo de Teresa e seu pretendente, cometido pelo protagonista, e sua conseqüente prisão e condenação. Teresa morre no convento, e Simão morre a caminho do degredo, acompanhado de Mariana, filha do ferrador João da Cruz, que o ajuda, e que, apaixonada por ele, acaba se suicidando. Em meio a essa atmosfera séria e trágica, porém, abundam exemplos de cenas cômicas, das quais citaremos algumas.

O narrador heterodiegético⁹ inicia o romance relatando o casamento dos pais de Simão, dando ênfase à nobreza dos dois, não deixando de enumerar a extensa lista de sobrenomes de cada um, num expediente paródico¹⁰ que será desvendado logo a seguir, quando denuncia a pobreza tanto de espírito quanto financeira de ambos. Ao pai de Simão “minguavam-lhe dotes físicos: Domingos Botelho era extremamente feio”; além disso, “faltavam-lhe bens de fortuna” e “os dotes de espírito não o recomendavam também: era alcançadíssimo de inteligência, e granjeara entre os seus discípulos da Universidade o epíteto de *Brocas* [...], [que] vem de *broa*. Entenderam os acadêmicos que a rudeza do seu

⁹ As definições dos tipos de narrador e de personagem utilizadas ao longo deste trabalho seguem a terminologia de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no *Dicionário de Narratologia* (1994), e de Aníbal Pinto de Castro em *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana* (1976).

¹⁰ Entendemos por “paródia” uma “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica”, uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). José Cândido Martins, na enciclopédia *Biblos*, define a paródia em três níveis: o intertextual, que incide sobre obras literárias específicas; o arquitextual, que “investe contra os códigos e convenções que regem os processos, temas e gêneros literários”; e o interdiscursivo, que “tem por alvos discursos ideológico-culturais dominantes (Política, Religião, Tradições, etc.)” (1999, p. 1421). Iremos considerar a utilização da paródia a partir desses três níveis, que não serão distinguidos por nós devido à dificuldade de definir em certos exemplos o tipo de paródia empregada; além disso, tal trabalho também extrapolaria os nossos objetivos.

condiscípulo procedia do muito pão de milho que ele digerira na sua terra” (AP¹¹, p. 389, grifo do autor).

D. Rita, a mãe do protagonista, por sua vez, também é ironicamente¹² criticada através da voz de uma personagem figurante: “Sabíamos que ela era dama da Senhora Dona Maria I; porém da soberba com que nos tratou ficamos pensando que seria ela a própria rainha” (AP, p. 392). O narrador, por sua vez, ridiculariza essa soberba, rebaixando a sua linhagem: “não tinha outro dote, se não é dote uma série de avoengos, uns bispos, outros generais, e entre estes o que morrera frígido em caldeirão de não sei que terra da mourisma; glória, na verdade, um pouco ardente, mas de tal monta que os descendentes do general frito se assinaram *Caldeirões*” (AP, p. 391, grifo do autor).

O cômico é tirado das situações de desentendimento entre os dois personagens, segundo o narrador, “um viver de sobressaltos” (AP, p. 394), sobretudo nas ocasiões em que D. Rita despreza a nobreza decadente do campo – apesar de ela mesma pertencer a uma nobreza decadente –, ocasiões nas quais o narrador ironicamente contrasta a sua fidalguia com o atraso rural, como veremos no excerto, com termos por nós destacados:

A distância duma légua de Vila Real estava a nobreza da vila esperando o seu conterrâneo. Cada família tinha a sua liteira com o brasão da casa. A dos Correias de Mesquita era a mais antiquada no feitio, e as librés dos criados as mais surradas e traçadas que figuravam na comitiva.

D. Rita, avistando o préstito das liteiras, ajustou ao olho direito a sua *grande luneta de ouro*, e disse:

– Ó Menezes, aquilo que é?

– São os nossos amigos e parentes que vêm esperar-nos.

– Em que século estamos nós nesta montanha? – tornou a *dama do Paço*.

– Em que século?! O século tanto é dezoito aqui como em Lisboa.

– Ah!, sim? Cuidei que o tempo parara aqui no século doze...

O marido achou que devia rir-se do chiste, que o não lisonjeara grandemente. (AP, p. 391, grifo nosso).

¹¹ Ao longo deste trabalho adotaremos a sigla AP sempre que citarmos o romance *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. As citações são retiradas do volume III das *Obras Completas* (1984).

¹² Entendemos por “ironia” o uso de palavras ou sentenças de sentido oposto ao que deveria ser utilizado, cuja incongruência provoca o riso e a reflexão: “a ironia, dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso”, e “revela sobretudo uma visão crítica de mundo” (FERRAZ, 1985, p. 16-17).

Essa nobreza que rodeava a corte e dela vivia é ridicularizada pelo narrador, no momento em que rebaixa Domingos Botelho, que antes de se casar “freqüentava o Paço, e recebia do bolsinho da soberana uma farta pensão” (AP, p. 390), servindo de espécie de bobo da corte: “é tradição que o homem fazia rir a rainha com as suas facécias, e porventura com os trejeitos de que tirava o melhor do seu espírito” (AP, p. 390). Para agradar a esposa, ele resolve começar “a fábrica de um palacete”, apesar de “escassamente” lhe chegar “os recursos para os alicerces”; com isso, “escreveu à rainha, e obteve generoso subsídio com que ultimou a casa. As varandas das janelas foram a última dádiva que a real viúva fez à sua dama. Quer-nos parecer que a dádiva é um testemunho, até agora inédito, da demência da Sr.^a D. Maria I” (AP, p. 392).

Apesar de “este humorismo inicial” não parecer “coadunar-se com o desenrolar da história”, como Ana Paula Dias apontou (1996, p. 21), R. A. Lawton (1964) viu a importância desse capítulo para a análise de Simão, personagem que, segundo o crítico, agia por pundonor, partilhando o preconceito aristocrático que, na mãe, lhe afigurava ridículo¹³, tese refutada por Jacinto do Prado Coelho (1977) e Sérgio Guimarães de Sousa (2007¹⁴). Apesar das ressalvas que devem ser feitas à teoria do ensaísta francês – “o pundonor de [...] Simão não é o mesmo de que participam [...] Tadeu de Albuquerque e o pai de Simão” (SOUSA, 2007, p. 430) –, devemos atentar ao fato de a economia do romance possuir uma “‘abertura’ necessária” para que o leitor “afrente os riscos duma leitura subjetiva, insubmissa, como se verifica no estudo de Lawton” (COELHO, 2001, p. 432). Essa passagem inicial, engendrada pelo cômico, também nos parece um índice para que não levemos a obra tão a sério, ou melhor, para que não pensemos que o seu intuito é apenas derramar lágrimas do leitor – há muito mais em *Amor de Perdição*.

¹³ “La grandeur de Simão réside, en somme, dans le fait qu’il incarne, à son paroxysme, cette obsession d’aristocratie qui lui avait paru ridicule chez sa mère, mais auquel il adhère entièrement.” (1964, p. 118).

¹⁴ Nesse artigo, denominado “Crimes de amor? Tradição crítica de *Amor de Perdição*”, publicado na revista *Diacrítica*, Sérgio Sousa faz um interessante levantamento da tradição crítica do romance.

Em outro momento do romance, quando Simão é condenado à forca, no qual o narrador dá voz – uma voz construída pela comicidade, mas que não deixa de ser séria – a personagens figurantes – os populares que estavam assistindo ao julgamento –, encontramos uma ferina crítica social, na denúncia aos privilégios da nobreza e à exploração e manipulação do povo pelo clero:

- Quando vai ele a padecer?
- É bem feito! Vai pagar pelos inocentes que o pai mandou enforcar.
- Queria apanhar a morgada à força de balas!
- Não que estes fidalgos cuidam que não é mais senão matar!...
- Matasse ele um pobre, e tu verias como ele estava em casa!
- Também é verdade!
- E como ele vai de cara no ar!
- Deixa ir, que não tarda quem lha faça cair ao chão!...
- Dizem que o carrasco já vem pelo caminho.
- Já chegou de noite, e trazia dous cutelos numa coifa.
- Tu viste-o?
- Não; mas disse a minha comadre que lho dissera a vizinha do cunhado da irmã, que o carrasco está escondido numa enxovia.
- Tu hás-de levar os teus pequenos a ver o padecente?
- Pudera não! Estes exemplos não se devem perder.
- Eu cá de mim já vi enforcar três, que me lembre, todos matadores.
- Por isso tu, há dois anos, não atiraste com a vida do Amaro Lampreia a casa do Diabo!...
- Assim foi; mas, se eu o não matasse, matava-me ele.
- Então de que voga o exemplo?
- Eu sei cá de que voga? O frei Anselmo dos Franciscanos é que prega aos pais que levem os filhos a verem os enforcados.
- Isso há-de ser para o não esfolarem a ele, quando ele nos esfolia com os peditórios. (AP, p. 481-482).

A mistura do sério e do cômico ocorre também no capítulo XVI, o qual o narrador ironicamente afirma não ser “muito concertado com o seguimento da história” (AP, p. 504) – ora, se ele está presente no romance, é porque nele cumpre uma função, ainda que não claramente expressa. Esse capítulo conta a aventura amorosa do irmão de Simão, Manuel Botelho, que passa a viver com uma açoriana casada com um estudante de medicina. Seu pai, devido à acusação de Manuel ter desertado da Cavalaria, resolve intervir no caso e manda a amante de seu filho de volta aos Açores. O episódio não é trágico, uma vez que todos acabam

bem – o que se contrapõe à tragédia passional de Simão e Teresa. A açoriana voltou “para a sua terra, e para o abrigo de sua mãe, que a julgara morta, e lhe deu anos de vida, se não ditosa, sossegada e desiludida de quimeras” (AP, p. 509-510). Manuel, por sua vez, “obtido o perdão pela preponderância do corregedor do crime, mudou de regimento para Lisboa, e aí permaneceu até que, falecido o pai, pediu a baixa e voltou à província” (AP, p. 510). Quanto ao marido traído, “não morreu, nem sequer desmedrou ou levou *R* significativo de preocupação do ânimo insensível às amenidades da terapêutica” (AP, p. 509, grifo do autor).

Contudo, apesar de não ser trágico, esse episódio não deixa de ser sério, uma vez que mostra a frieza com que Domingos Botelho remove aquilo que considera um transtorno para a vida do filho, uma mulher que “inquestionavelmente muito mais alquebrada e valetudinária que seu esposo, lavada em pranto, morta de saudades, sem futuro, sem esperanças, sem voz humana que a consolasse” (AP, p. 509), é expulsa e, por ter tido sua passagem paga, ainda teve de agradecer: “E beijo as mãos de Vossa Senhoria... Uma desgraçada como eu não podia esperar tanta caridade...” (AP, p. 508). Por outro lado, temos a irônica intrusão do narrador, à qual iremos nos deter no próximo capítulo, seguida de uma nota de rodapé que reforça o tom cômico e que, junto com o final não trágico da aventura amorosa de Manuel Botelho, mostra uma perspectiva realista¹⁵ da vida e muito diferente da história de Simão e Teresa:

Vou lhes contar um lance memorando dum filósofo da atualidade [...]. Hoje (21 de Setembro de 1861) 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 réis por minha mulher, que fugiu com um amante para Viana. Venho saber se posso querelar, e receber o 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”, redargüi o consultor, “o Senhor pode querelar de ambos, dela por adúltera, e dele como receptor do furto.” – “E receberei o meu dinheiro?”

¹⁵ Por “perspectiva realista” entendemos não o Realismo de escola, movimento ou período literário, mas aquele olhar arguto sobre o seu contexto social, que observa e analisa a realidade, em contraponto com o idealismo, que procura criar um mundo alternativo, mais belo do que ele, porém, falso.

– “Conforme. Eu sei cá se ele tem o seu dinheiro?! O que sei é que não pode pronunciá-la a ela como ladra.” – “Mas os meus oitocentos mil réis?!” – “Ah! o Senhor não se lhe dá que sua mulher fuja e não volte?” – “Não, Senhor Doutor, que a leve o Diabo; o que eu quero é o meu dinheiro.” – “Pois querele de ambos e veremos depois.” – “Mas não é certo receber eu o meu dinheiro?!” – “Certo não é; veremos se, depois de pronunciado, as autoridades administrativas capturam o ladrão com o seu dinheiro.” – “E se ele o não tiver já?” – redarguí o marido, consternado. – “Se o não tiver já, o Senhor vingá-se na querela por adultério.” – “E gasta-se alguma coisa?” – “Gasta, sim; mas vingá-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. 508-509).

A crítica anticlerical, por sua vez, encontra terreno fértil na passagem em que Teresa é enviada por seu pai ao convento, na qual vemos a denúncia do narrador camiliano ao ambiente hipócrita e dissoluto das freiras; nesse trecho, ele ironicamente afirma dar uma “amostra do evangélico e exemplar viver do convento onde Tadeu de Albuquerque mandara a sua filha a respirar o puríssimo ar dos anjos” (AP, p. 441). O efeito cômico é construído a partir dos diálogos das freiras com Teresa, nos quais elas se contradizem, pois cada uma aponta as “paixões do mundo” que a outra cultivava, sendo todas devassas – ou no campo amoroso, ou no abuso do álcool, por exemplo –, tendo um comportamento muito diverso do que se esperaria de uma religiosa, a começar pela intriga, algo que a madre priora garante não existir num convento: “Mús-línguas é coisa que a menina não há-de achar aqui, nem intriguistas, nem murmurações de soalheiro” (AP, p. 438).

Após o narrador ironicamente retratar que as freiras horrorizaram-se por Teresa suspirar pela “liberdade do coração”, “como se ouvissem na palavra ‘coração’ uma heresia, uma blasfêmia proferida na casa do Senhor” (AP, p. 436-437), temos destilados através da voz das personagens exemplos de libertinagem. Logo depois de a mestra de noviças ter relatado que a madre priora, “enquanto foi nova, era a freira que mais escândalos dava na casa; depois de velha era a mais ridícula, porque ainda queria amar e ser amada; agora, que está decrépita, anda sempre este mostrengo a fazer missões, e a curar indigestões” (AP, p. 438), a

prioresa assim a define: “apesar de ser mestra de noviças à falta doutra que quisesse sê-lo, se eu lhe não andasse com o olho em cima, estragava-me as raparigas” (AP, p. 439). Já à escritã – cujo defeito era “tomar da pingoleta; depois, não há quem a ature [...], gasta tudo em vinho, e tem ocasiões de entrar no coro a fazer ss, que é mesmo uma desgraça [...]; tem sempre uns namorados pandilhas que bebem com ela na grade [...]” (AP, p. 439, grifo do autor) –, o narrador camiliano denomina ironicamente “Dionísia da Imaculada Conceição”, em clara referência a Dioniso, deus do vinho, reforçando o tom cômico da passagem.

Em outro capítulo, quando Mariana vai ao convento entregar uma carta de Simão a Teresa, é interpelada por um padre, ao qual ela responde altivamente – mostrando a sua condição de moça varonil, como iremos explicar no próximo capítulo de nosso trabalho –, em outro momento cômico de crítica anticlerical, com expressões irônicas do narrador, destacadas por nós:

- Que boa moça! – disse o padre capelão, que estava no raro lateral da porta, praticando com a prioresa, *acerca da salvação das almas, e dumas ancoretas de vinho* do Pinhão, que ele recebera naquele dia, e do qual já tinha engarrafado um almude para tonizar o estômago da prelada.
- Que boa moça! – tornou ele, com um olho nela e outro no raro, onde a *ciumosa* prioresa *se estava remordendo*.
- Deixe lá a moça, e diga quando há-de ir a servente buscar o vinho.
- Quando quiser, Senhora Prioresa; mas repare bem nos olhos, no feitio, naquele todo da rapariga!
- Pois repare o Senhor padre João – replicou a freira –, que eu tenho mais que fazer.
- E retirou-se com o *coração malferido*, e o *queixo superior escorrendo lágrimas... de simonte*.
- Donde é vossemecê? – disse brandamente o padre capelão.
- Sou da aldeia – respondeu Mariana.
- Isso vejo eu; mas de que aldeia é?
- Não me confesso agora.
- Mas não faria mal se se confessasse a mim, menina, que sou padre...
- Bem vejo.
- Que mau gênio tem!...
- É isto que vê. (AP, p. 458-459, grifo nosso).

Esther de Lemos aponta o contraste entre esse convento e o de Monchique, para onde Teresa é transferida: “os dois conventos opõem-se e completam-se: de um lado, o caretear grotesco de freiras devassas e capelães brejeiros; do outro, os rostos macerados e piedosos das santas mulheres que choram e rezam com Teresa” (1992, p. 25). Assim, a ensaísta conclui que “uma vez mais em Camilo a veia satírica e a veia lírico-dramática se entremeiam, revelando no gosto dos contrastes a visão antitética da realidade humana” (1992, p. 25-26). Como Maria Saraiva de Jesus defende,

Mesmo numa obra de intenso *dramatismo*, enformada por uma concepção *trágica* da existência, como é *Amor de Perdição*, há também lugar para o *cômico* e para a sugestão do *grotesco*, na caracterização dos ridículos preconceitos de fidalgos provincianos, nas cenas burlescas em que Teresa dialoga com as freiras no mosteiro de Viseu, nos ditos facetos do capelão do mosteiro a Mariana [...], que levam o narrador a intrometer-se num momento crucial da diegese. (1995, p. 114-115, grifo da autora).

Jacinto do Prado Coelho, por sua vez, afirma que “em obras graves [de Camilo] encontraremos também cenas ou personagens cômicas” e que, “assim como a farsa descamba, de volta em meia, no dramático, assim também irrompem aqui e ali, nas novelas passionais, ‘números’ cômicos” (2001, p. 214). Segundo José Régio, “decerto não haverá muitos exemplos, em toda a literatura mundial, duma tão espantosa naturalidade na passagem do choro ao riso, ou vice-versa. É isto nele [em Camilo] um pendor que às vezes, de princípio, nos pode chocar, e a que nos habituamos na convivência com a sua obra” (1980, p. 154). Como veremos em capítulos posteriores, encontramos em *Amor de Perdição*, além das que apresentamos aqui, outras passagens repletas de comicidade, as quais iremos analisar de maneira mais detida.

2.2 O sério em *Coração, Cabeça e Estômago*

A forma como *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) foi construída é matéria de interesse por si só, e rendeu uma interessante análise feita por Paulo Franchetti (2003), além de também ter sido objeto de estudo para Maria de Lourdes Ferraz (1985). Trata-se de uma pretensa autobiografia, na qual Silvestre da Silva – um narrador autodiegético – escreve a história de sua vida, por ele dividida nas três fases que compõem o título da obra. Depois de sua morte, seus escritos são compilados pelo narrador heterodiegético que se denomina “Editor”, e que insere comentários em diversas passagens do relato de Silvestre. Na primeira parte (“Coração”), temos a história dos sete amores desastrosos do protagonista, e o contraste entre “a mulher que o mundo respeita” e “a mulher que o mundo despreza”. Já na segunda parte (“Cabeça”), temos o relato das suas desventuras no meio intelectual e jornalístico. Por fim, na terceira parte (“Estômago”), Silvestre vai viver no campo, alça-se à carreira política, casa-se com Tomásia, uma morgada rica e rústica, e, depois de tanto comer, acaba morrendo de caquexia.

Maria de Lourdes Ferraz afirma que, “se há intermitências de riso [...] nas novelas de lágrimas, intermitências que são da competência dos ‘à parte’ do autor/narrador que ‘entabula’ com o hipotético leitor comentários ao sucedido, nas novelas onde a facécia domina, as lágrimas são cautelosamente poupadas” (1991, p. 73). Apesar de “cautelosamente poupadas”, em *Coração, Cabeça e Estômago* as lágrimas, ou melhor, o tom sério também está presente, em meio à comicidade dominante, como procuraremos mostrar a seguir.

Começamos pelo episódio em que Silvestre é comicamente humilhado pela segunda mulher que amou – depois de ter-lhe entregue uma poesia intitulada “Ela!”, a moça lhe manda um recado: “Gosto muito do seu estilo. Continue, que me entretém. Ontem não lhe

apareci porque fui a Oeiras, e li a sua carta na presença de Netuno. Escreva muito, que escreve muito bem” (CCE¹⁶, p. 20). Depois desse relato, Silvestre nos conta a triste história dessa senhora, “que eu desculpo e até respeito” (CCE, p. 21), que depois viera a tomar conhecimento: apaixonada, fugira com um conde, “cuidando que a ignomínia lhe viria a dar um marido” (CCE, p. 21). Enganada, acaba virando sua amante, após o conde se casar “para desempenhar o vínculo deteriorado. Do patrimônio da esposa alargou a mesada à amante, que bebia, Deus sabe com que lágrimas, este segundo cálice de vilipendiosa dependência” (CCE, p. 21). Tentara pedir “perdão e asilo” ao pai, mas “nunca teve resposta” (CCE, p. 21). Silvestre conclui afirmando que “quando me deram estes esclarecimentos (1854), continuava ela a viver a expensas do conde e tinha um filho de cinco anos. Não sei mais nada” (CCE, p. 21). Com isso, o Editor insere uma nota de rodapé:

Chamava-se Margarida a dama. Viveu ainda até 1857 e morreu da febre amarela, e o filho também. Conta-se que o conde, receoso do contágio, não ousara vir a Lisboa, das Caldas da Rainha, onde estava, quando Margarida o mandou chamar para despedir-se. Morreu contemplando os paroxismos do filho. Os criados abandonaram-na no último dia. Estava sozinha quando expirou. O conde está ótimo de saúde e transferiu a mobília de Margarida para os aposentos de uma criada, que a condessa expulsou de casa... (CCE, p. 21).

Através dessa intrusão do narrador heterodiegético, temos um reforço do tom sério de crítica social, contra um tipo de homem, nesse caso, representante de uma nobreza decadente – notemos que tanto Silvestre como o Editor chamam-no apenas de “conde” –, que faz das mulheres puro objeto de seu prazer – ou da manutenção de sua condição social, a partir do casamento por um rico dote –, não tendo o menor respeito por elas ou mesmo o menor sentimento de humanidade. A irônica sentença final desse trecho demonstra um ponto

¹⁶ Ao longo deste trabalho adotaremos a sigla CCE sempre que citarmos o romance *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco. As citações são retiradas da edição organizada por Paulo Franchetti (2003).

de vista realista da sociedade, pois o conde acaba a história com uma nova amante e, ainda por cima, “ótimo de saúde”. Não há punição pela justiça dos homens, nem providência divina.

O episódio sobre Marcolina, “a mulher que o mundo despreza”, é ainda mais melancólico do que o de Margarida. Nessa longa passagem, ela conta a história de sua vida para Silvestre, que a encontra tísica e se apaixona por ela, constituindo uma outra narração autodiegética, inserida dentro da narração autodiegética de Silvestre. Marcolina inicia o seu relato contando como, ainda criança, ficou na miséria: apesar de seu pai ter sido “empregado na tesouraria, onde ganhava para levar a vida com abundância” (*CCE*, p. 86), gastava tudo para sustentar um luxo que não podiam ter – “Ouvi dizer que a casa estava trastejada com luxo, em que meu pai se esmerava, por ter sido criado no paço, onde meu avô era cirurgião” (*CCE*, p. 86). Quando ele morrera, apesar de quase sem recursos, sua mãe – “não tanto por ser bela como por correr fama que tinha dinheiro” (*CCE*, p. 86) – casara-se com um empregado público, “mais novo e mais pobre que ela” (*CCE*, p. 86), e continuara gastando abusivamente, somando-se às dívidas os vícios de seu marido: “O que me lembra muito bem é a indigência, e a fome, e a nudez de minhas irmãs” (*CCE*, p. 87).

Quando o padrasto desaparecera, sua mãe começara a mendigar, e “outras vezes fechava-nos todas na única alcova da casa, e ela ficava na saleta: creio que este fato era mais horrível que pedir esmola” (*CCE*, p. 87). Aos quatorze anos, Marcolina foi “vendida” por sua mãe a um barão, que assim que a viu “a tremer e a chorar”, “teve piedade” dela. Ela conta que o homem, que “teria cinqüenta anos”,

[...] lançou-me ao regaço dinheiro em ouro e disse: “Quando sua mãe vier, diga-lhe que está pura, peça-lhe que não a venda, e obrigue-se a sustentá-la com a condição de não a vender. Esse dinheiro é o necessário para um mês; no princípio do mês que vem receberá igual quantia.” E saiu, beijando-me na testa e murmurando, quando me viu estremecer ao contato da sua boca: “Pobre menina!” (*CCE*, p. 88).

A mãe de Marcolina, no entanto, insistira em fazê-la amante do barão, com “um plano vergonhoso que devia enriquecer-me em poucos anos” (*CCE*, p. 90). A moça, indignada, acaba pedindo ao barão para que este “me tirasse da companhia de minha mãe e se compadecesse do meu infortúnio” (*CCE*, p. 91). Apesar de toda a sua opulência – “passados quinze dias, a minha guarda-roupa estava cheia de cetins e veludos. Tinha brilhantes que faziam invejável a minha desonra” (*CCE*, p. 91) –, Marcolina vivia infeliz, devido à tirania do barão, que não permitia que ela mantivesse contato com as suas irmãs, e também devido à vergonha de sua condição, que, para ela, “não era mais honesta” que a daquela que virara prostituta. Através da voz da narradora, temos uma triste, mas realista, conclusão sobre a vida: “A minha grande desgraça, senhor, era eu não poder destruir os sentimentos da dignidade [...]. As mulheres na minha posição começam a ser felizes quando se enterram de todo no charco das torpezas” (*CCE*, p. 93).

Ao perceber que Augusto, o guarda-livros do barão, “novo como [ela]” (*CCE*, p. 94), tinha-lhe estima, Marcolina afirma que “conheci então o amor, à força de pensar que sentimento seria o que ele me causava” (*CCE*, p. 94). Quando o barão descobre que sua amante amava o caixeiro, começa a ter vários acessos de ciúme: “cobriu-me de injúrias; das injúrias passou às lágrimas; das lágrimas tornou aos insultos; e, quando eu menos podia esperar uma vilania sem nome, deu-me uma bofetada” (*CCE*, p. 96). Pouco depois, ameaça matar-lhe; mais tarde manda-lhe devolver todos os vestidos e jóias, e ir embora; porém, quando ela estava prestes a sair,

lançou-se-me aos pés o barão, abraçou-me pela cintura abafado pelos soluços; disse-me até, no seu desvario, que iríamos para França, e lá casaria comigo. Causou-me riso e compaixão este desatino!... Cedi, deixei-me ir quase nos braços dele até ao meu quarto. Parecia louco de alegria o pobre homem! Trouxe-me as jóias, tirou do dedo um grande brilhante, que ele chamou anel de casamento, e quis à força que eu o pusesse entre outros, posto que podia abranger três dos meus dedos. (*CCE*, p. 99).

Quando o barão morre, sua esposa volta do Brasil para herdar a fortuna, e Marcolina fica apenas com as suas jóias. Ao reencontrar Augusto, é pedida por este em casamento; ela, porém, não teve “um mês de contentamento”, uma vez que “Augusto transfigurou-se, se não era hipócrita [...]. Era libertino, dissipador, jogador e até embriagado o vi muitas vezes” (CCE, p. 107). Após o marido ter gastado o que lhe restava do dinheiro das jóias, “recebi dele uma carta em que me dizia adeus para sempre” (CCE, p. 108). Com isso, a personagem é deixada na miséria, obrigando-se a se prostituir para sustentar as suas irmãs, até encontrar Silvestre, que se dispõe a ajudá-la, ao que ela comenta: “Que generosa alma a sua! Não sabe em que mundo está!...” (CCE, p. 110). Em pouco tempo, Marcolina recebe uma carta de suas irmãs avisando que o padrasto voltara rico da África: ela, no entanto, já estava à beira da morte. Silvestre, por sua vez, encerra o capítulo afirmando: “amei-a porque era mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo¹⁷; e porque, em ódio à sociedade, que a desprezava, não posso vingá-la senão amando-a com eterna saudade” (CCE, p. 112).

Como vimos, esse episódio constitui uma forte crítica à sociedade que faz das mulheres mercadoria. Apesar de criticar o materialismo que compõe a sociedade burguesa, o romance, através da voz da personagem, traz um retrato do barão – representante de uma burguesia composta pelos *brasileiros* de torna-viagem, que enriquecem no Brasil e quando voltam a Portugal compram um título e uma amante –, distinto do de um antagonista: “era um coração como poucos. As ameaças das pistolas, os insultos, a requisição das jóias e dos vestidos, tudo isto, que parece vilania, era nele uma sublime maneira de exprimir o seu muito ciúme e paixão” (CCE, p. 100). Tal afirmação de Marcolina não nos parece ser irônica, uma vez que, pelos atos do barão – a começar pela piedade que teve por ela quando criança –, é possível ver que ele pelo menos demonstrava ter sentimentos, ainda que estes por vezes se

¹⁷ Discutiremos a condição das mulheres “que o mundo respeita” no capítulo 3.2.

mostrassem violentos e possessivos. Ao contrário de Augusto, este sim, responsável pela sua desgraça, uma vez que, se não fosse por ele, a moça teria conseguido se sustentar com o dinheiro das jóias que o barão lhe deixara.

Com isso, temos uma amostra da ambigüidade com que são construídas as personagens camilianas, que não se dividem facilmente em “heróis”, “vítimas”¹⁸ ou “vilões”. A estética da ambigüidade, aludida por Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (1999), é aqui aplicada por Eunice Cabral, que aponta “a ‘eterna saudade’ da amada morta” como um “tema obrigatório das novelas passionais de Camilo”, que “poderia não surgir numa novela humorística, como é *Coração, Cabeça e Estômago*” (2008, p. 14). Segundo a ensaísta, “os efeitos da estética da ambigüidade fazem-se sentir em todos os domínios e, nessa medida, o leitor tanto reconhece traços da novela passional, num registro de dramaticidade muito marcado, como ‘tropeça’ em trechos do mais puro gozo e chacota à personalidade romântica da época [...]” (2008, p. 14). Tais trechos serão trabalhados por nós no próximo capítulo; por ora, interessa-nos somente mostrar a presença do tom sério num romance cômico.

Devemos citar mais uma passagem séria, presente na segunda parte do romance (“Cabeça”), na qual Silvestre denuncia, segundo Jacinto do Prado Coelho, “o materialismo corruptor do meio portuense” (2001, p. 204), criticando a roubalheira da alta burguesia, o livre comércio de escravos, a opinião pública que respeita (apenas) quem tem dinheiro – não importa de onde ele venha –, e a “subserviência do jornalismo portuense à gente de dinheiro” (COELHO, 2001, p. 204):

Cansei-me de ouvir dizer que a segunda cidade de Portugal é um enxame de moedeiros falsos, de contrabandistas, de mercadores de negros, de exportadores de escravos e de magistrados de alquilaria. Venalidade, crueza e latrocínio são os três eixos capitais sobre que roda, no entender da crítica mordente, o maquinismo social de cem mil almas.
A minha análise aprofunda mais o espírito vital do Porto.

¹⁸ A questão dos heróis românticos e das personagens femininas, distantes da imagem de meras “vítimas”, será discutida por nós no terceiro capítulo.

Ali, o viver íntimo tem faces desconhecidas ao olho da polícia e da economia social. Conhecem-se as librés dos chatins de negros; discrimina-se pelo brasão o fabricante de notas falsas do outro seu colega heráldico, opulentado em roubos ao fisco; ignora-se, todavia, o mais observável e ponderoso da biografia desses vultos, que a fortuna estúpida colocou à frente dos destinos e da civilização do Porto.

[...] O jornalismo do Porto está acorrentado às ucharias dos ricos. O jornalista por via de regra é um pobre homem, que vive do estipêndio cobrado com franciscana humildade à porta do assinante. Para os festins do fidalgo de raça era chamado o versista com as consoantes prévias do soneto na algibeira, onde não havia outra coisa. Nos tumultuosos jantares do fidalgo de indústria há talher para o gazeteiro, que já deixou na estante dos caixotins a local sumarenta, inspirada pelo antegosto das viandas, que lhe arrastam na torrente a alma para o estômago. (*CCE*, p. 138-139).

Assim sendo, temos uma forte crítica à transformação da arte – e do jornalismo – em mercadoria, a partir da qual o narrador iguala a condição de dependência do artista para com o mecenas, com a situação atual, em que o escritor/jornalista depende da aprovação dessa elite corrupta para vender a sua obra. Tal obra, por sua vez, fica comprometida pelo “antegosto das viandas, que lhe arrastam a alma para o estômago”, fazendo com que o artista troque seus princípios pelo dinheiro. Nessa denúncia, podemos depreender também uma autocrítica, uma vez que Camilo era um escritor comercial e, como vivia de sua pena, também dependia do seu editor e do seu leitor, precisando se preocupar em escrever aquilo que iria agradá-los. Há, porém, certas formas de “cavar” essa liberdade em meio à dependência, e é isso que Camilo fazia: escrevia romances ao gosto do público, mas não deixava de registrar a sua visão de mundo, uma visão, por sinal, bastante crítica e realista.

Essa visão realista também está presente na última parte do romance, na qual Silvestre se casa com uma herdeira rica e rústica, e passa a levar uma vida voltada ao estômago, “[...] de maneira que todas as minhas faculdades de ora em diante em volta do estômago se movem, o estômago as rege, e não há-de alguma idéia preocupar-me sem sair elaborada nas mesmas cinco horas que os fisiologistas assinam às funções digestivas” (*CCE*, p. 175). Nesse momento, Silvestre finalmente é reconhecido pela opinião pública,

conseguindo eleger-se regedor por meios escusos: ele mandara seu criado roubar o cavalo do vigário, principal cabo eleitoral de seu adversário, fazendo com que ele desistisse de participar das eleições: “O vigário, azoado com a perda, e tolhido de arengar aos paroquianos das aldeias vizinhas, sentiu-se baldo de entusiasmo e patriotismo e deixou o seu correligionário em campo. Venci as eleições por espantosa maioria” (*CCE*, p. 179).

Uma vez eleito presidente da Câmara, Silvestre mostra-se oportunista e corrupto: “Estreou-se nas funções municipais mandando construir uma porca nova para o sino da igreja e compor uma estrada descalçada que lhe passava à porta; depois propôs em sessão que se pedisse ao governo uma estrada do Porto a Chaves, com um ramal por Soutelo [onde morava]” (*CCE*, p. 206). Ao descobrirem que o político, depois de ter se endividado no Porto, tinha feito um casamento rico, os credores quiseram cobrá-lo, remetendo “deprecadas para ele ser citado com sua mulher” (*CCE*, p. 207). No entanto, “se saiu Silvestre com uma escritura nupcial, em que os bens havidos e por haver de sua mulher ficavam isentos de pagar as dívidas do marido, contraídas até a data do casamento” (*CCE*, p. 207). O seu sogro, por sua vez, elogiou-lhe o estratagema: “O sargento-mor, conquanto fosse caráter dos bons tempos, transigiu com as velhacadas do genro e admirou-lhe a esperteza” (*CCE*, p. 208).

Como Jacinto do Prado Coelho afirma, temos uma “conclusão pessimista cinicamente exposta: neste mundo são os velhacos que triunfam” (1996, p. 142), uma vez que só a partir de trapaças Silvestre consegue ser bem-sucedido. Contudo, explica-nos Eunice Cabral, “não irá ser o materialismo do ‘estômago’ que proporcionará a felicidade ao protagonista” (2008, p. 19). Óscar Lopes, por sua vez, defende que “a felicidade gastronômica e rural do protagonista [...] não se pode acolher sem ironia; trata-se de uma ‘felicidade estúpida’” (1994, p. 53). Podemos depreender essa idéia a partir do comentário do Editor, que enfatiza a gordura de Silvestre – que “embargava-lhe a ação e abafava-lhe o espírito nas enxúndias” (*CCE*, p. 208) – como símbolo de uma vida bruta e vazia:

Mais de uma vez tentei espertar o entorpecido engenho do meu amigo, recordando as nossas palestras literárias nos cafés e citando passagens mais conhecidas dos seus folhetins. Silvestre acordava por instantes, ouvia-me com aspecto melancólico de saudade; mas logo retomava o ar alarve e motejador de quem se bandeia com os mofadores das letras [...]. Mal posso perdoar ao mundo que *o exilou da pátria luminosa do espírito para as trevas estúpidas de uma vida cuja felicidade eu desejaria, como vingança, a quem ma aconselhasse.* (CCE, p. 210-211, grifo nosso).

É devido a essa constatação que a morte de Silvestre, provocada pelo excesso de comida – numa crítica à acumulação promovida pelo capitalismo –, possui um tom melancólico, ainda que permeado de comentários cômicos. Como forma de síntese de sua vida, temos o poema derradeiro de Silvestre, que termina com as seguintes palavras:

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

Se o idealismo amoroso do coração e o idealismo intelectual da cabeça não lhe trouxeram felicidade, o materialismo¹⁹ do estômago também não. Como vimos a partir desses trechos, *Coração, Cabeça e Estômago* também pode ser lido, segundo Maria de Lourdes Ferraz, como “uma busca desatinada de um sentido para vida. Nestas circunstâncias o destino da busca é ocasião de risos e lágrimas, de tragédias e de ridículos onde bons e maus sentimentos [...] ladeiam os seus anversos ou os seus reversos” (1997, p. 84). Silvestre tentara encontrar um sentido para a sua vida, mas falhara na missão.

¹⁹ No terceiro capítulo discutiremos também o idealismo da fase do “Estômago”.

2.3 O sério e o cômico em *O Que Fazem Mulheres*

Como explicamos na Introdução, *O Que Fazem Mulheres* (1858) é um romance de classificação controversa, sendo ora definido pela crítica como passional, ora como satírico. A nosso ver, essa imprecisão decorre do fato de o sério e o cômico ocuparem o mesmo espaço na economia do romance, não havendo a preponderância de um ou de outro, como ocorre em *Amor de Perdição* (no qual, apesar de haver momentos cômicos, impera o tom sério) e *Coração, Cabeça e Estômago* (no qual, apesar de haver momentos sérios, impera o tom cômico). Talvez possamos considerar *O Que Fazem Mulheres* uma síntese dessas duas tendências, o que o tornaria mais complexo do que aparenta²⁰.

O romance conta a história de Ludovina, moça bela, de procedência genealógica fidalga, porém sem dote – “tu sabes que vivemos do ordenado de teu pai: temos podido manter a decência e o luxo até dos teus caprichos de formosa; porém, nada mais podemos” (*QFM*²¹, p. 1245). Era cortejada por Ricardo de Sá, que a considerava uma mulher “abaixo dos meus cálculos. Lisonjeia um amante, mas não pode satisfazer as complicadas necessidades dum marido” (*QFM*, p. 1249). Desmascarado por Angélica, mãe da moça, Ricardo resolve deixá-la; com isso, Ludovina, instada pelo pai, Melchior Pimenta, e convencida por sua mãe, resolve deixar-se casar com João José Dias, um *brasileiro* de torna-viagem rico, porém velho, feio e excessivamente gordo.

²⁰ Gostaríamos de aqui enfatizar que, como não adotamos um critério evolutivo de julgamento da obra de Camilo, não é importante entrarmos na discussão sobre o ano em que os romances foram publicados. Sabemos que *O Que Fazem Mulheres* foi publicado antes de *Amor de Perdição* e *Coração, Cabeça e Estômago*; isso, porém, não interfere em nossa análise, que procura ler Camilo independentemente de sua biografia. Além disso, os romances possuem apenas quatro anos de distância entre si, o que, para nós, não os diferencia tanto em termos cronológicos – como diferenciaria se estivéssemos tratando de romances do final da década de 1870, como *Novelas do Minho*, *Eusébio Macário* e *A Corja*, pertencentes a outro contexto sócio-cultural.

²¹ Ao longo deste trabalho adotaremos a sigla *QFM* sempre que citarmos o romance *O Que Fazem Mulheres*, de Camilo Castelo Branco. As citações são retiradas do volume II das *Obras Completas* (1983).

No decorrer da trama, João José Dias – que acaba por virar Comendador, e depois barão de Celorico de Basto – começa a ter acessos de ciúmes, até que encontra um charuto no quintal de sua casa, o que para ele fica sendo a prova final do adultério, e tenta matar o homem que julgava ser o amante de sua esposa. António de Almeida, no entanto, era amante de Angélica, e depois descobrimos ser o verdadeiro pai de Ludovina. A moça, contudo, resolve assumir a culpa pela sua mãe, apesar de o *brasileiro* ter descoberto a verdade, tendo enlouquecido de remorsos por julgar ter assassinado um homem injustamente. Almeida, porém, não havia morrido, e, a pedido de Ludovina, abandona a sua mãe. A moça cuida do marido até o seu restabelecimento, e depois resolve acompanhar a sua mãe ao convento – para a opinião pública, no entanto, era Angélica que estava acompanhando a filha adúltera. No capítulo final, denominado “Suplemento”, o narrador heterodiegético encontra Marcos Leite, o amigo que lhe contara a história. O rapaz conta como encontrou Ludovina no convento e se apaixonou por ela, tendo sido ignorado nas suas investidas. No final, Marcos Leite fica indignado pelo fato de a moça, após a morte de sua mãe, ter voltado aos “braços asquerosos” do marido.

Nesse romance, como apontou Cleonice Berardinelli, a presença do narrador é “avassaladora” (1994, p. 234), uma vez que insere comentários sobre a diegese a todo o momento. A história, aliás, só começa depois de dois prefácios e um “Capítulo Avulso. Para ser colocado onde o leitor quiser”, que serão discutidos por nós no próximo capítulo, exemplos de comicidade em meio a uma história de temática séria, sobre a infelicidade causada por casamentos de interesse, apontados na ficção camiliana por Óscar Lopes como “o conflito passional básico que se desenha à medida do avanço da burguesia na sociedade portuguesa”: o “debate das heroínas amantes numa rede de relações que as transforma em mercadoria” (1994, p. 46).

A história começa com Angélica tentando convencer sua filha a se casar com o homem que seu pai lhe designara, o *brasileiro* João José Dias. Nesse momento, Ludovina ainda está apaixonada por Ricardo de Sá, e defende sua vontade de casar com um homem que ama, ainda que não tenha dinheiro: “Mas se eu fosse feliz com o meu vestido de chita, e o homem do meu coração?” (*QFM* p. 1245). Sua mãe, no entanto, apresenta uma explicação realista da forma como se estrutura a sociedade, onde o que importa é a opinião pública, para a qual a felicidade é ter dinheiro: “Isso é romance, menina. Nunca é feliz com um vestido de chita a mulher que tem amigas com vestidos de seda. Hoje reina a opinião pública, Ludovina, não é a consciência de cada um. O agente principal do espírito duma mulher é a modista” (*QFM*, p. 1245). A opinião de Melchior Pimenta, por sua vez, é semelhante à de sua mulher: “Esse homem não será só teu marido, será um protetor de todos os teus, e fará a tua independência numa sociedade onde a formosura se estima, como um meio de alcançar ‘fortuna’, e a ‘fortuna’ como um meio de se alcançar tudo” (*QFM*, p. 1261).

O capítulo em que se dá o casamento de Ludovina com João José Dias inicia-se com um comentário cômico do narrador, no qual ele expõe uma longa discussão sobre a propriedade do termo “lua-de-mel”: “Os irracionais têm uma lua; essa entende-se, sabe-se o que é. Mas o aluarem-se, à força, os casados, é uma idéia ingrata à decência, feia e desonesta” (*QFM*, p. 1264). E prossegue, apontando que muitas “luas” são bem mais amargas do que o qualificativo “de mel” sugeriria, desconstruindo a imagem poética do termo:

Se querem que haja por força uma lua para os que casam, façamos umas poucas de luas:

Lua-de-mel;
 Lua de cicuta;
 Lua de láudano;
 Lua de tártaro emético;
 Lua de mostarda inglesa;
 Lua de óleo de rícino;
 Lua de fel da terra;
 Lua de salsaparrilha;

Lua de raspa de veado;
 Lua de jalapa;

Luas tônicas, luas antiflogísticas, luas irritantes, luas vomitas, luas drásticas, etc.

Convém, de seguida, observar, que a lua não influi por igual nos dois noivos. Cada um deve ter a sua, nos casos excetuados de casamento por paixão recíproca.

Tal marido é aluado em ovos moles, e sua mulher em jalapa.

Tal noiva saboreia-se nos dulcíssimos favos da colméia lunar, e o homem enjoa um cozimento salobre de raspa de veado, animal que muitas vezes lhe lembra, por causa das virtudes medicinais, e outras causas. (*QFM*, p. 1264-1265).

A partir dessa passagem cômica, o narrador trata de um tema sério, que é o casamento forçado, o qual, apesar de trazer dinheiro, é incapaz de trazer felicidade. Por fim, ele ironicamente deixa que o narratário, seu hipotético leitor, conclua o seu raciocínio: “Qual dessas luas influiria em João José Dias, e qual em D. Ludovina da Glória? Eu não decido, porque sou supinamente ignorante em astrologia judiciária. Conto os fatos, e deixo as duas ao arbítrio do leitor.” (*QFM*, p. 1265). Sua opinião negativa sobre tal tipo de casamento é mais tarde exposta, num comentário que, apesar de ter um tom cômico, demonstra a perspectiva realista e até mesmo cética, perante a vida:

Riquezas amontoadas pelo acaso, pelo trabalho, pela economia, pelo latrocínio, pelo talismã do buril, pelo fornecimento dos açougues humanos na América, essas riquezas, vejo-as, entendo-as, explico-as; porém, mulheres como Ludovina, corpos e almas de tanta perfeição, criaturas que privam com os anjos, assim sacrificadas a um Baal repulsivo de sandice e gordura, isto faz-me materialista, incrédulo, e ateu; ou remontado em assomos de espiritualismo, confesso a Providência, mas tão sublime, tão ao longe das pequenezas deste ponto do mundo, que não cura de saber se o zoupeiro João José casa ou não casa com a silfídica Ludovina.

Não vou de encontro às crenças de ninguém; Deus me livre. Todavia, raciocinemos, enquanto a razão, de si apoucada, não contender com os dogmas indisputáveis da fé. (*QFM*, p. 1332-1333).

Nesse trecho, encontramos uma crítica à sociedade materialista, à busca do dinheiro a qualquer custo – até mesmo “pelo fornecimento dos açougues humanos na

América”, uma clara referência ao tráfico de escravos –, que, como sabemos, é a causa desses casamentos, se podemos dizer, bizarros, como o de Ludovina e João José Dias. Duvidando da ação da providência divina – que por ser “tão sublime, tão ao longe das pequenezas deste ponto do mundo”, nada irá fazer para mudar a ordem das coisas –, o narrador camiliano nos mostra o aporismo da realidade social.

Esse mesmo tipo de crítica é feito através da trajetória da mãe de Ludovina, personagem que melhor discutiremos no próximo capítulo, que, apesar de convencer sua filha a realizar um casamento de interesse, tinha sido ela mesma vítima de tal situação. Para contar a história de sua vida, o narrador afirma ter consultado uma amiga sua de infância, que conta que Angélica, “filha segunda dum fidalgo pobre do Minho”, fora forçada pelo pai a se casar com Melchior Pimenta, “que se dizia rico” (*QFM*, p. 1303), apesar de amar a outro homem e ter feito o que podia para impedir a realização do casamento: “a indiscreta menina escreveu ao pai de António de Almeida, pedindo-lhe que a pedisse ao pai para casar com seu filho. Que inocência! Escreveu ao marido que lhe destinavam, confessando que não podia dar-lhe o coração” (*QFM*, p. 1304). Como nada surtiu efeito, Angélica disse ao pai que “a história de muitas mulheres desgraçadas começa como a minha”, “e pôs a cabeça no altar do sacrifício” (*QFM*, p. 1304), sentença proferida pelo narrador como forma de reforçar a sua crítica social.

Angélica, no entanto, não desiste de Almeida, e toma-o como amante: “faço à prepotência de meu pai o sacrifício da minha dignidade, e castigo um homem que me comprou” (*QFM*, p. 1304). Sua amiga conta que recebia cartas dela, contendo “lágrimas, queixumes vagos contra a sua sorte, chagas de consciência que só a morte podia cicatrizar” (*QFM*, p. 1304). Mas não a condenava: “fiz o que faz, ou o que raras vezes faz uma amiga: consolei-a na queda, como a aconselhara à beira do abismo. Disse-lhe que mandasse a consciência ao pai, e que ficasse ela com o coração” (*QFM*, p. 1304-1305). E arremata, mais uma vez expressando a distância que o olhar camiliano percebe entre o divino e a vida real:

“Não lhe falei em Deus, nem na Virgem, porque no infortúnio de Angélica, não havia que ver com coisas sobre-humanas” (*QFM*, p. 1305).

No final do capítulo, antecipando a conclusão do romance, que traz Ludovina e sua mãe encerradas no convento, após a sentença “D. Angélica está julgada, e punida”, seguida de reticências, o narrador reproduz a parábola bíblica da mulher adúltera, na qual Jesus impede que esta seja apedrejada, dizendo: “O que dentre vós está sem pecado seja o primeiro a apedrejá-la” (*QFM*, p. 1306). Nessa passagem, o narrador camiliano critica a hipocrisia de sua sociedade, que, ao contrário dos apedrejadores da parábola, não reconhece os seus “pecados”, julgando e punindo Angélica, através da injusta punição à sua filha, como se todos fossem puros. Tal sociedade, no entanto, é a verdadeira criminosa por fazer do dinheiro seu motor principal, sendo culpada ela mesma dos crimes que julga. Como Cleonice Berardinelli notou, “num romance em que a tônica é o humor, calcado na ironia [...], esta é uma passagem séria” (1994, p. 231).

Também digna de análise é a figura de João José Dias, uma representação do grotesco, uma “mistura de trágico e cômico”, como assim definiu Maria Saraiva de Jesus (1995, p. 110). Podemos rir do personagem, mas também sentimos pena dele: só não sentimos raiva, uma vez que ele também é vítima das engrenagens dessa sociedade de aparências. Começemos pelo riso, despertado pela descrição de sua forma física grotesca, numa longa passagem da qual destacaremos aqui alguns excertos, a fim de ilustrar esse momento de comicidade do romance:

Era de estatura menos que meã, adiposa, sem proeminências angulares, essencialmente pançuda, porque João José tinha uma série descendente de panças, desde a papeira cor-de-rosa até às buchas das canelas ventrudas. Nas faldas duma testa estreita, chata, e rugosa, como um élitro da concha dum cágado, luziam os olhos pequenos [...]. As pálpebras, túmidas e pilosas como a casca da fava, enviesavam-se para dentro [...]. O nariz, sem base, nem ossos, nem cartilagens [...]: rompiam-lhe de entre os olhos as ventas já formadas, com a ponta arregaçada, e as asas convexas, dilatando-se até às alturas dos ossos malares, entupidos nas bochechas gordurentas. [...]

João José não tinha pescoço: as espáduas ladeavam-lhe os bócios da garganta, alteando-se ao nível das orelhas escarlates, com bolbos da mesma cor, e não sei que excrescências no lóbulo, simulando pingentes de coral.

[...] As pernas de João José eram dois cepos, postos em peanha a uma esfera armilar. Tão curtas eram elas, e tão desmesurados os pés, que me não seria dificultoso convencer-vos de que a natureza, em hora de travessura, fez da porção de matéria, destinada para perna e pé, duas partes iguais, juntou-as, e o ponto de junção denominou-o calcanhar.

As botas de João José tinham incríveis expansões de couro: eram um oceano de bezerro cortado de ilhas. Os joanetes do pé direito formavam um arquipélago. No remanescente das milhas despovoadas, o pé era raso e chão como uma loisa de merceeiro. (*QFM*, p. 1254-1255).

A respeito dessa descrição, Saraiva de Jesus aponta o excesso do grotesco, que resulta numa figura “desumanizada pela deformação implicada nas hipérboles, comparações e metáforas retiradas do mundo animal, vegetal e mineral” (1995, p. 113). Também faz parte dessa caracterização cômica a exposição da falta de cultura de João José Dias, expressa em sua dificuldade de articular as idéias, em pensamento, mas principalmente na escrita. Numa das discussões com Ludovina, na qual ela reclamou ao barão o direito de voltar a ir aos bailes, visitas e teatros, não mais freqüentados por causa do seu ciúme, o narrador ridiculariza o fato de João José ficar “atônito na mais palerma imobilidade” (*QFM*, p. 1280) e não ter respostas para as inquirições da esposa, afirmando em determinado momento que o marido “andou às aranhas muito tempo antes que traduzisse para vulgar o estilo sentencioso da filha e discípula de D. Angélica” (*QFM*, p. 1278), a qual, por sua vez, havia espertamente aconselhado a filha a falar-lhe “como deve falar uma senhora, e confundi-lo-ás” (*QFM*, p. 1278).

O narrador ironicamente conta que o conteúdo da carta que o barão escreveu a sua esposa, no momento de sua loucura, “era o disparate lastimoso duma cabeça febril, apavorada de visões sangrentas, que o forçavam a estropiar a sintaxe dum modo lastimável, e a desbancar o método do imaginoso Castilho no invento da ortografia” (*QFM*, p. 1334). Sobre a carta que escreve antes de deixá-la – repleta de pontos de exclamação, “da qual carta se dá o texto viciado com as imperdoáveis infidelidades da correção ortográfica” (*QFM*, p. 1318) –, o

narrador, ao mesmo tempo em que ri de sua falta de cultura, também apresenta outra face do personagem, mais humana e digna de piedade:

Afora a sobejidão de pontos admirativos, que são talvez sinais simbólicos da dor indizível do barão de Celorico de Basto, o que se nos depara nessa carta é a simplicidade, a mudez, a frase chã duma verdadeira angústia. Em lance idêntico, um marido letrado, e concedo até que romancista, não escreveria coisa mais patética e pungitiva. (*QFM*, p. 1319).

O *brasileiro*, apesar de sua cômica descrição física, é considerado pelo narrador como uma “boa alma” que “se anichou neste hediondo invólucro” (*QFM*, p. 1255). Como Saraiva de Jesus explica, “a complacência e simpatia do narrador manifesta-se reiteradamente no sumário da ‘biografia’ da personagem [...], e também nos diálogos e na atuação da personagem ao longo da obra” (1995, p. 113). Com isso, temos uma visão positiva de sua trajetória de trabalho árduo no Brasil – ainda que permeada de grotesco, comparando o seu trabalho ao de um animal, e novamente se referindo à sua falta de cultura. O narrador conta que “os pais de João eram uns pobres fazendeiros de Celorico de Basto, que se desfizeram do único cevado e de uma vitela para pagarem a passagem do rapaz” (*QFM*, p. 1255-1256). Assim,

João foi cachopo para o Brasil, e estreou-se numa loja de molhados, onde granjeou renome de rapaz videiro e possante. Abraçava uma tanha de azeite de três almudes, e agüentava com ela do armazém para a loja, sem ímpar. Levantava do sobrado para o balcão o peso das três arrobas com os dentes. Punha a prumo meia pipa de cachaça, e levava à boca, sem gemer, um barril de dois almudes, com o braço testro na asa. [...]
Não pertencem à alma estes esclarecimentos, bem o sei; mas a alma de João José formou-se então. A probidade, a lisura, a honradez do boçal caixeiro nunca foram desmentidos pela gaveta do patrão. (*QFM*, p. 1255).

Devido ao seu trabalho e à provável simpatia que despertara em seu patrão, João José Dias herdara uma parte do negócio; porém, acabou sendo “escandalosamente roubado o

pobre homem” (*QFM*, p. 1256) pelos seus sócios. Contudo, “estabeleceu-se, e dentro de doze ou treze anos pagou as dívidas de seus sócios, e liquidou cem contos de réis fortes, entre os quais, diz ele, e dizem todos os que o conheceram, não havia cinco réis adquiridos desonrosamente” (*QFM*, p. 1256). Para atender ao pedido que sua mãe lhe fizera à beira da morte – “dizendo-lhe que fizesse feliz uma moça pobre, casando com ela, já que Deus lhe dera a riqueza” (*QFM*, p. 1256) –, o *brasileiro* casa-se com Ludovina. Ao pedir a sua mão, no entanto, João José pede-lhe que reflita muito bem sobre a sua decisão, sendo sincero, e não procurando persuadi-la com o seu dinheiro: “Eu sou o que está vendo; a menina é nova e linda; se vê que se há-de arrepender, diga-me a verdade do seu coração, que eu arranjaré as coisas de modo que seu pai se queixe de mim, e não da senhora” (*QFM*, p. 1262).

O grande defeito de João José Dias era o seu ciúme excessivo, causado pela preocupação em preservar a sua honra perante a sociedade: “eu devo dizer-lhe, que tudo o que eu mais tenho estimado neste mundo é a minha honra [...]; e seria mais fácil eu deixar que me tirassem a vida do que a honra. Trabalhei muito ano para a conservar, cheguei até esta idade sem ser ofendido” (*QFM*, p. 1262). Em nome da opinião pública, o barão impede sua mulher de sair de casa, proferindo uma sentença que o narrador ironicamente apresenta e comenta, e que vai se referir a ela, sempre de maneira irônica, ao longo do romance:

A idéia de João José, se fosse minha, ninguém me aturava a vaidade. Rogo aos escritores contemporâneos, e aos futuros sábios, alinhavadores de remendos alheios, que se escreverem a seguinte máxima:

Há maridos que não desconfiam das mulheres; mas não vão aos bailes para que os outros não desconfiem; escrevam por baixo – O Comendador JOÃO JOSÉ DIAS.

As pessoas que melhores idéias engendraram, não têm sido as mais felizes. O comendador pertence ao martirologio dos grandes pensadores. Os fados, os estúpidos fados hão-de castigá-lo por essas poucas palavras com que ele arranjou um nicho, podre de barato, no templo da memória. (*QFM*, p. 1275-1276, grifo do autor).

Nessa passagem, o narrador ironicamente alude à questão da opinião pública, já explicada por nós, como responsável pela infelicidade das personagens. Tanto Ludovina como João José Dias são infelizes, pois este fica remoendo o medo de ser desonrado perante a sociedade, mesmo sua esposa sendo inocente. Tais momentos de fúria ciumenta, por sua vez, são ridicularizados pelo narrador, como podemos ver nos seguintes excertos:

Mas o interior de João José? Era um incêndio para que a filosofia humana não inventou ainda bomba eficaz! Era o inferno do moiro de Veneza chorriscando aquele humano torresmo! (*QFM*, p. 1281).

Fazia medo a cara do homem. Esverdinham-se os rôfegos da papeira; as ventas fumegavam soluçando; testa e pálpebras, tinham o escarlate da penca do peru assanhado. (*QFM*, 1289).

Contudo, a sua loucura – após ter baleado António de Almeida, e acreditado ter assassinado o homem injustamente, pois não era amante de sua esposa – é descrita de forma cômica e, ao mesmo tempo, digna de lástima: “O doido abaixou as armas contundentes, os braços inteiriçados que vibravam o ar como duas mangueiras de malho. Correu para ela, como a pedir-lhe socorro; ouviu-lhe as repreensões com o tremor do medo, e caiu prostrado da luta sobre uma cadeira, apegando-se à saia da baronesa” (*QFM*, p. 1342). Mais uma vez, temos a crítica do narrador à sociedade materialista, que, sem a menor piedade, torce pela morte do barão, o que faria de Ludovina uma viúva rica e, portanto, uma pretendente desejável, causando inveja a outras mulheres:

O barão desmedrara a olhos vistos. Do antigo João José Dias restava o arcabouço proeminente de ângulos ósseos. A panda fisionomia, tão rúvida de nediez chorumenta, chupara-se, entanguira-se, coisa de fazer lástima. Diziam todos que a baronesa, um mês depois, seria uma formosa e rica viúva. Já dois dos primos, morgados empenhados, botavam suas medidas, e porfiavam a conquista. As damas, com palavras francamente grosseiras, iam dando os parabéns à baronesa. (*QFM*, p. 1342).

Recuperado de sua loucura, o *brasileiro* é abandonado por Ludovina, que acompanha sua mãe ao convento, ao que o narrador comenta, compadecendo-se com a sua sorte: “O barão sofre resignado a certeza de que sua mulher não sairá jamais” (*QFM*, p. 1347). Segundo Saraiva de Jesus, “Nos eventos *burlescos* da diegese, plenos de *qüiproquós* e situações de caráter *cômico*, há também lugar para o *dramático* e o *trágico*, na revelação dos ciúmes e sofrimentos de João José Dias [...], o que não o salva, no entanto, das angústias e ridículos da loucura” (1995, p. 114, grifo da autora). Dessa forma, a crítica afirma, “ao sublinhar o *grotesco* físico e psicológico da personagem nestas cenas patético-burlescas, o narrador mantém uma relação de solidariedade com ela, mostrando-a mais digna de lástima do que de rejeição” (1995, p. 114, grifo da autora).

Assim sendo, procuramos mostrar neste capítulo a ficção camiliana como uma mistura do sério e do cômico, cuja melhor síntese, entre as obras aqui analisadas, está presente em *O Que Fazem Mulheres*. O universo de Camilo, plasmado, em especial, nesse romance, é, nas palavras de Annabela Rita, “feito de contrastes, de luz e sombra, de riso e de lágrimas, de comicidade e de dramatismo” (2005, p. 14). Entre o sério e o cômico, no entanto, encontramos outra característica camiliana: o diálogo crítico com os discursos literários de seu tempo. É a partir dele que iremos, a seguir, analisar a sua obra.

3. O diálogo crítico com os discursos literários oitocentistas

Ao lermos *Amor de Perdição*, *Coração, Cabeça e Estômago* e *O Que Fazem Mulheres*, é notável a onipresença de um procedimento que, parece-nos, aproxima os três romances: o diálogo crítico que Camilo engendra não apenas com as estéticas literárias de seu tempo, mas também com os discursos vigentes no seu meio cultural, que acabam influenciando modas e comportamentos sociais. Assim, é interessante apresentarmos brevemente o panorama português oitocentista, a fim de compreendermos aquilo com que Camilo, afinal, estaria dialogando.

Apesar de cada país ter tido as suas especificidades, o movimento romântico compartilhou certas características e, sobretudo, certas imagens, difundidas pela Europa. Ofélia Paiva Monteiro, na *História da Literatura Portuguesa* (2003), afirma a importância de compreendermos o romantismo no sentido lato, a partir de uma unidade substancial, “subjacente à variedade protéica e assincrônica dos ‘romantismos’” (2003, p. 20). José-Augusto França aponta a influência de tal imagem em Portugal: “O ‘mal do século’, geralmente consentido nas Europas, não fora coisa vã para os poetas portugueses que o viveram somado, se não multiplicado, na sua situação de emigrados políticos dos anos 20, entre sonhos, fomes e intrigas” (2003, p. 51). Jacinto do Prado Coelho, por sua vez, explica que o complexo de idéias, sentimentos e aspirações que derivam “de correntes diversas, existentes no seio do Romantismo europeu [...], baralham-se no segundo Romantismo português. Convidados de última hora, provamos avidamente de todos os pratos” (2001, p. 81). Segundo o crítico,

Antes de mais, o Romantismo pressupõe uma atitude lírica perante a vida. Os rapazes de 1845, cansados da regra literária e do espartilho social, sentindo-se num período de instabilidade, de crise, deificam os impulsos, pretendem viver espontaneamente, *depós o coração*, abandonam-se gostosamente ao devaneio melancólico, aprendem a lição do tédio com Goethe e Chateaubriand, alimentam o culto da diferença que leva ao exotismo e ao snobismo. Todos são, mais ou menos, poetas. [...] Lendo Byron, Musset, e os nossos modernos “trovadores”, muitos supõem pertencer ao número das almas eleitas, vibráteis, exiladas deste mundo, e fazem versos, choram um destino amargo repisando expressões apaixonadas, proclamam solenemente o desejo da morte. (2001, p. 74-75, grifo do autor).

É com esse contexto cultural e ideológico, portanto, que Camilo irá dialogar nos seus romances, partindo, como veremos, de uma perspectiva crítica e distanciada. Num primeiro momento, iremos discutir algumas semelhanças entre os personagens masculinos de *Amor de Perdição*, *Coração*, *Cabeça e Estômago* e *O Que Fazem Mulheres*, que poderiam ser considerados heróis românticos, mas cujas ações estariam longe de serem exaltadas pelo narrador, sendo muitas vezes matéria de comicidade. Em seguida, partiremos para a análise das personagens femininas dos três romances, que seriam mais complexas e realistas do que aparentam. Por fim, será alvo de nosso estudo o comentário metaliterário inserido pelo narrador camiliano em meio à ação, procedimento que seria utilizado pelo autor para incitar tanto o riso, como a reflexão. Começemos pelos heróis.

3.1 Os (anti-)heróis românticos

Simão Botelho, de *Amor de Perdição*, é o típico herói romântico, cuja história resume-se na frase “Amou, perdeu-se, e morreu amando” (AP, p. 384), revisitada por praticamente toda a crítica especializada. A trajetória de sua vida é também um lugar-comum do gênero: briguento e arruaceiro, Simão regenera-se pelo amor de Teresa, sendo “convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus pelo amor” (AP, p. 401); a partir de então, ele passa o dia “cismando” e escrevendo cartas apaixonadas. Logo, a sociedade – representada pelos pais dos amantes – ergue-se contra o seu amor, o que torna o herói misantropo, após terem sido frustradas as esperanças de ficar com sua amada: “Abomino a pátria, abomino a minha família” (AP, p. 525). O casal morre sem a concretização de sua paixão, pois a morte é inevitável no destino trágico dos heróis românticos. Segundo Aníbal Pinto de Castro,

A violência de palavras e atitudes, os apelos ao desforço e a infração das leis acarretam-lhe [a Simão], para além das naturais sanções, um progressivo divórcio do contexto social e um cada vez mais radical isolamento. Deste modo o estudante jovem, a quem não falta beleza varonil, engenho e talento, se transforma numa encarnação portuguesa do titanismo que tanto atraiu sucessivas gerações e tanto contribuiu para a modelação do *eu* romântico. (2006, p. 42, grifo do autor).

Aparentemente, poderíamos concluir que Simão serviria como um instrumento de veiculação e defesa dos ideais românticos. Nele encontram expressão a atitude titânica que configura “[...] o herói romântico como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade” (SILVA, 1968, p. 479); o sentimentalismo; a impossibilidade de “[...] consumação do amor, como se as mais profundas relações afetivas entre o homem e a mulher nunca devessem sair do plano super-real do sagrado, do intangível” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 66-67); e o “[...] destino urdido de

miséria, solidão e rebeldia, mas que triunfa desse destino pela revolta e transformando em vitória a própria morte” (SILVA, 1968, p. 479). Porém, como notou Agustina Bessa-Luís, Simão “não é um personagem simpático” (1980, p. 7).

Em alguns momentos do romance, o narrador ridiculariza as ações de Simão, aproximando-o mais de uma paródia do herói romântico do que de uma exaltação propriamente dita, como podemos ver na passagem em que o irmão queixa-se das suas atitudes “byronianas”: “Conta que a cada passo se vê ameaçado na vida, porque Simão emprega em pistolas o dinheiro dos livros, convive com os mais famosos perturbadores da academia, e corre de noite as ruas insultando os habitantes e provocando-os à luta com assuadas” (AP, p. 394-395). Na passagem seguinte, o narrador comenta ironicamente que o protagonista “levou de Viseu para Coimbra arrogantes convicções da sua valentia [...]. Simão deliciava-se nestas lembranças, como ainda não vi nalgum drama, em que o veterano de cem batalhas relembra os louros de cada uma, e esmorece, afinal, estafado de espantar, quando não é de estafar, os ouvintes” (AP, p. 397).

Se a sociedade do Antigo Regime é criticada – como procuramos mostrar no capítulo 2.1, através da análise do casamento dos pais de Simão –, a imagem da Revolução Francesa, cultivada pelo Romantismo, também o é: o herói é descrito como um “demagogo acadêmico” (AP, p. 398), um dos “sectários da Academia”, que “exprimiam mais a paixão da novidade que as doutrinas do raciocínio” (AP, p. 398), cujos discursos inflamados não passavam de “arremedo de alguma clandestina objurgatória de Saint Just” (AP, p. 398). No trecho em que afirma que “Mirabeau, Danton, Robespierre, Desmoulins, e muitos outros algozes e mártires do grande açougue, eram nomes de soada musical aos ouvidos de Simão” (AP, p. 398), o narrador mostra a sua visão negativa da Revolução, por ele chamada de “grande açougue”. O momento em que Simão é preso por proferir um discurso em defesa do regicídio é, por sua vez, contado de forma cômica pelo narrador: “O discurso ia no mais

acrisolado da idéia regicida, quando uma escolta de verdeais lhe aguçou a escandescência. Quis o orador resistir, aperrando as pistolas, mas de sobra sabiam os braços musculosos da corte do reitor com quem as haviam” (AP, p. 398-399).

O fato de ter matado Baltasar por ciúme, apesar de o rival não ser o principal empecilho para o seu relacionamento com Teresa – e sim o pai dela –, mostra a insensatez de Simão, que, segundo João Bigotte Chorão (1993, p. 17), é movido não pelo amor, mas pelo ódio, o que podemos depreender no trecho de uma carta escrita pelo protagonista: “Poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno” (AP, p. 463). Graças a esse crime, Simão é preso, o que diminui as suas chances de ficar com Teresa. Poderia ter fugido da prisão e raptado a amada, ou aceitado os dez anos de cárcere, que poderiam ser abreviados quando o pai de Teresa morresse e ela se tornasse dona de sua vontade: o herói, no entanto, preferiu o degredo, mesmo sabendo que com isso “ele precipita a morte de Teresa, arrancando-lhe o alento de última esperança de reencontro” (LOPES, 1994, p. 45). Assim como Teresa escreve, “me domina a vontade de fazer-te sentir que eu não podia viver. Parece que a mesma infelicidade tem às vezes vaidade de mostrar que o é, até não podê-lo ser mais! Quero que digas: – Está morta, e morreu quando eu lhe tirei a última esperança” (AP, p. 534).

Como Chorão afirma, “Simão não persegue o amor, mas a morte, como se esta fosse a meta apetecida. Destruir e destruir-se parece ser o escopo do herói romântico, numa fúria de viver que não é senão desgosto da vida” (1993, p. 17). Esse ideal de morte cultivado pelos românticos é, como podemos ver, alvo de crítica no romance. Simão convida Teresa para que “caminheemos ao encontro da morte... Há um segredo que só no sepulcro se sabe. Ver-nos-emos? [...] A felicidade é a morte, é o desfazerem-se em pó as fibras laceradas pela dor, é o esquecimento que salva das injúrias a memória dos padecentes” (AP, p. 525). O narrador comenta, ressaltando a falta de razão no protagonista, cego pelo ideal romântico, que “as palavras únicas de Teresa, em resposta àquela carta, significativa da *turbação* do infeliz,

foram estas: “[...] Perdi-te... Bem sabes que sorte eu queria dar-te... e morro, porque não posso, nem poderei jamais resgatar-te” (AP, p. 525, grifo nosso). Resta-nos a dúvida: estaria Teresa se referindo à impossibilidade de resgatar Simão do ideal romântico? Assim, concordamos com João Camilo dos Santos, que conclui que

Fica-me a impressão, ao ler Camilo, que as tragédias de amor que nos conta lhe aparecem como provocadas pela estupidez humana: pelo orgulho, pela mesquinhez, pela cegueira, pela paixão ou o ódio absurdos, pelo temperamento, pelas rivalidades sociais, por mal-entendidos de fácil resolução. Pressente-se às vezes que bastaria um pouco de bom-senso (o bom-senso e a lucidez que faltam ao Simão do *Amor de Perdição*) para, em vez da tragédia, se assistir a outra história. (1991, p. 62).

Dessa forma, parece-nos que, através de Simão, o narrador camiliano nos mostra um herói romântico que, em vez de ser exaltado, é por vezes criticado pelo seu comportamento distante da realidade. Tal comportamento, a nosso ver, não é algo a ser defendido pelo romance, uma vez que faz o herói destruir a si próprio e à sua amada, a partir de um amor que “não leva à felicidade, mas, ao sofrimento” (IANNONE, 1994, p. 79).

Apesar de ser construído de forma muito diferente, Silvestre da Silva, de *Coração, Cabeça e Estômago*, é também uma crítica ao herói romântico, certamente parodiado nessa obra de maneira mais explícita. Como afirma Maria Fernanda de Abreu, nela “fará Camilo a paródia do Romantismo criando uma personagem que, em momentos diferentes, imita e faz a análise crítica dessa imitação” (1997, p. 407).

Na primeira parte do romance, cujo tema é o “coração”, encontramos a crítica ao idealismo amoroso, ridicularizado nas ações de Silvestre, que é o tempo todo enganado pelas mulheres. Ali encontramos a exacerbação do sentimentalismo romântico através da concepção do amor numa esfera superior e distante da realidade: o idealismo se mostra na imagem da mulher amada, virgem e inocente, associada à figura do anjo. Silvestre, no início do romance,

escreve poemas apaixonados e reveste as mulheres de um ideal de inocência e pureza, como prega a estética romântica. Podemos citar aqui o episódio da sétima mulher que ele amara, uma francesa que lhe contara a sua história, “que eu ouvi com os olhos marejados de lágrimas” (CCE, p. 38). Numa paródia da temática passional da época, o narrador autodiegético relata a sua experiência como escritor, numa tentativa de homenageá-la:

Escrevi muito nessa noite. Ainda tenho os dois primeiros capítulos dum romance, então começado com o título: *Abismos do amor*. No primeiro escrevo Elisa *ab ovo*, quero dizer, na incubação dos anjos, que a tinham gerado [...]. No segundo capítulo deito-a em berço de ouro, rodeio-a de boas e más fadas, de anjos fiéis ao Senhor e de anjos despenhados no inferno. Tencionava, no terceiro, dar o horóscopo da malfadada, em resultado da vitória alcançada por Lúcifer sobre o anjo custódio. Era uma coisa de muito trabalho e engenho.

Fora meu intento publicar o romance por assinaturas em cadernetas de 15 réis, e dedicá-lo deste feitio:

AO ANJO
QUE CONSERVA SUA PUREZA NA DESGRAÇA
E QUE, ANTES DE SER MÁRTIR,
SE CHAMOU
MADemoISELLE Elise de la Sallette,
E HOJE
SE CHAMA APENAS
A SANTA,
CONSAGRA O AUTOR
ESTA URNA DE SUAS LÁGRIMAS

(CCE, p. 39-40, grifo do autor).

A vida de “Mademoiselle Elise de La Sallette”, no entanto, fora bastante diferente da idealização de Silvestre, como este pôde ouvir depois numa conversa no Passeio Público:

“[...] Parece incrível! Quando eu a conheci, há quatro anos, estava ela, com um estudante brasileiro, que estudava o Curso Superior de Letras. Encontrei-a nas *guinguettes*, a dançar o cançã com admirável mestria. Depois, o brasileiro endossou-a a um italiano; o italiano deu-a de mão beijada a um tenor; o tenor passou-a ao corifeu dos coristas, e daí começou a descer, e perdi-a de vista. Eis senão quando, dou com ela no armazém da *** com a mais pudica das caras e a mais mesurada das linguagens. Recordei-lhe em termos hábeis o passado, as *guinguettes*, o cançã, o brasileiro e a caterva magna das dinastias que lhe avassalaram o coração; e ela, com a mais marmórea das caras, disse-me que eu, se não estava enganado, era um

infame. Mas o melhor de tudo é ela ter se encapado a um provinciano, que por aí anda, conhecido do Cibrão Taveira, a título de menina seduzida por um duque, e diz chamar-se, em Paris, *Elise de la Sallete!*”

Riram todos, e eu pus a mão no lado esquerdo, a rebater o coração que partia as costelas e rasgava as membranas. (CCE, p. 41, grifo do autor).

Silvestre repete esse comportamento idealista em todos os seus casos amorosos durante essa primeira parte do romance, sempre sendo frustrado pela realidade. As suas desilusões, no entanto, acabam mostrando ao narrador autodiegético – que, lembremos, está na fase do “estômago” – que tais ideais são falsos, e que, além de a virtude ser algo inexistente nas “mulheres que o mundo respeita” – “pudor!... é o que faltava!” (CCE, p. 36) –, o poder do dinheiro é muito maior: “se eu fosse opulento como o homem vindo do Brasil, talvez que ao lado dela, no camarote de S. João, estivesse eu, e não ele” (CCE, p. 33).

Para o ultra-romantismo, a decepção amorosa é vista como um motivo para a transição de um idealismo sentimentalista para um pessimismo misantropo. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “da falência desta aventura [em busca do ideal romântico] [...] nascem o pessimismo, a melancolia e o desespero, a volúpia do sofrimento, a busca da solidão” (1968, p. 481). O romance, por sua vez, ridiculariza também esse procedimento romântico, da decepção amorosa que leva à misantropia, através da voz de Silvestre: “eu hei de expiar as minhas parvoíces, confessando-as. Se, por miséria minha, me baralhei e confundi com tantos e tão graúdos tolos, farei agora minha distinção pondo, em letra redonda, que o era” (CCE, p. 45). Como o narrador autodiegético afirma, desvelando a falsidade do discurso romântico, “a minha alma olhou para o que foi e viu que os sete amores que a tinham derrancado passageiramente eram ridículos e indignos de serem dados como explicação de um cinismo sobremaneira satânico em que eu andava me ensaiando” (CCE, p. 43). A misantropia na literatura é também parodiada no trecho seguinte:

Antes, porém, que eu tornasse a mim, estive seis meses a dizer ao mundo, em prosas chamadas *Meditações* e em versos denominados *gritos de alma*, que estava cético, e cínico, e que havia de engolfar no lodo em que me atascaram o coração as virgens louras com o seu amor ingênuo, e quantas virgens de diversas cores a minha libertinagem atraísse às aras de sedenta vingança. (*CCE*, p. 43, grifo do autor).

Na figura do “homem fatal”, de acordo com Aguiar e Silva, “se reencontram muitos elementos característicos de Satã, desde a fisionomia – face pálida, olhar sem piedade – até ao temperamento e às feições psicológico-morais” (1968, p. 480). O narrador autodiegético parodiava essa imagem ao relatar ironicamente que se vestia de preto, pintava olheiras com uma essência roxa – receita por um médico, fato exposto talvez como forma de desvelar e ridicularizar uma prática comum entre os “homens fatais” de sua época – e ia ao cabeleireiro para moldar a sua imagem satânica, “uma cara entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto” (*CCE*, p. 46):

Na minha qualidade de cético, entendi que a desordem dos cabelos devia ser a imagem da minha alma. Comecei, pois, por dar à cabeça um ar fatal [...]. Como quer, porém, que a testa fosse menos escampada que o preciso para significar “desordem e gênio”, comecei a barbear a testa, fazendo recuar o domínio do cabelo, a pouco e pouco, até que me criei uma frente dilatada, e umas bossas frontais, como a natureza as não dera a Shakespeare nem a Goethe. [...] Ao deitar-me, corria levemente algumas pinceladas sobre a cutis, que desce da pálpebra inferior até às proeminências malares; ao erguer-me, tinha todo o cuidado em não lavar a porção arroxada pela tinta, e com uma maçaneta de algodão em rama desbastava a pintura nos pontos em que ela estivesse demasiadamente carregada. [...] Assim amanhado de aspecto, saía de casa, à hora em que o sol dardejava a prumo, ou quando as nuvens se rompiam em torrentes. O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim e de mim refletia a negridão da alma. (*CCE*, p. 47).

A falsidade dessa imagem, ironicamente resumida na frase “os cabelos iam fatais e as olheiras fatalíssimas” (*CCE*, p. 51), é explicitada na afirmação do narrador autodiegético: “cheguei-me a enganar-me comigo mesmo, e a remirar-me a mim próprio, com certo compadecimento e simpatia! Os grupos dos meus amigos viam-me passar abstraído e diziam:

‘Foi uma mulher que o reduziu àquilo!’” (*CCE*, p. 47). Aguiar e Silva explica que o herói romântico, “profundamente desgostado da realidade circunstante [...], em conflito latente ou declarado com a sociedade [...], procura ansiosamente a evasão: [...] na orgia e na dissipação, ou evasão no espaço [...]” (1968, p. 481). O primeiro tipo de evasão²², que configura um ideal de vida desregrada, é ridicularizado no romance através do relato de Silvestre:

Era-me necessário remediar o infortúnio de ter saúde sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de beberagens. Aconselharam-me os charutos do contrato: fumei alguns dias, sem mais resultado que uma ameaça de tubérculos, uma formal estupidez de espírito e não sei que profundo dissabor da farsa que eu a mim próprio me estava dando a espetáculo (*CCE*, p. 45).

Assim sendo, a parte do romance destinada ao “coração”, de acordo com Eunice Cabral, “registra uma recontextualização de laivos paródicos da trama amorosa, é moldada pela ironia e pelo humor desconstrutivo do imaginário romântico, sendo, ainda, um bom exemplo de intertextualidade camiliana” (2008, p. 15). Já na parte da “cabeça”, vemos Silvestre cultivar um outro tipo de misantropia: a do jornalista polêmico. Assim, temos como alvo de paródia o meio intelectual da época, com seus escritos filosóficos e científicos, influenciados pelo Positivismo. Primeiramente, Silvestre é ignorado: “fiquei grandemente surpreendido e embaçado quando cheguei ao Porto e dei fé que ninguém se ocupava a falar de mim!” (*CCE*, p. 117). E depois, ridicularizado:

Ninguém me conheceu o nome, a não ser um literato localista, que teve a audácia de me dizer que os meus artigos tresandavam ao montezinho e que as minhas idéias entouriam o estômago intelectual como se fossem castanhas cozidas. Donde ele concluía que a minha literatura tinha a cor local dos meus alimentos e denunciava a morosidade das minhas digestões. (*CCE*, p. 118).

²² O segundo tipo, a evasão no espaço, será logo mais discutido.

Nessa fase de sua vida, Silvestre também não é bem-sucedido, devido ao seu idealismo em querer ser reconhecido no meio intelectual como um reformador da sociedade, uma ingenuidade que “deriva de certa pureza moral (embora com reservas irônicas: queria vingar-se de vexames sofridos; aspirava a distinguir-se para ser um dia ministro da coroa...)” (COELHO, 1996, p. 142). Tal intenção não surte nenhum efeito, e acaba virando-se contra ele:

[...] escrevi contra a estupidez de geração nova, que não valia mais que a velha, e chamei os povos às armas. O ministério público deu querela por abuso de liberdade de imprensa contra o jornal, cujo redator principal era eu. O jornal foi condenado e os assinantes não pagaram no fim do segundo trimestre.

Empenhei a minha casa para sustentar a gazeta, que três vezes foi condenada na multa e custas. Afinal, quando me vi exaurido de recursos e cansado de lutar com a indiferença pública, achei em mim terrível analogia de destino com todos os redentores intempestivos da humanidade, e bebi o meu cálice até às fezes, as quais fezes eram pagar à fábrica de papel as últimas cinqüenta resmas, que eu fizera gratuitamente distribuir por esta raça de ingratos portugueses que, de três em três meses, mandavam vender o jornal às tendas. (*CCE*, p. 124).

Percebendo a inutilidade de suas intenções – “compenetrei-me da estolidez das minhas aspirações a desencharcar da lama um povo aviltado e cego de sua estupidez” (*CCE*, p. 124) –, a misantropia romântica de Silvestre contra a sociedade aumenta: “o egoísmo da cabeça, mil vezes mais odioso que o do coração, esporeava-me a falsificar os mais sagrados sentimentos, mascarando-os de modo que a sociedade me desse a desforra das agonias com que remunerara a minha dedicação e o custeamento do jornal” (*CCE*, p. 125). A sua “desforra” consistiria em procurar uma mulher que o enriquecesse através do casamento. Tal resolução, como não poderia deixar de ser, é ridicularizada pelo narrador autodiegético, não porque o romance defenda os “amores sublimes” do romantismo, mas pelo fato de a mulher desejada por Silvestre ser velha e feia:

Vi no baile do barão de Bouças as três herdeiras mais ricas da sociedade portuense. Das três, a mais velha e rica era viúva e regularmente feia [...]. Consultei a minha cabeça, e a cabeça me disse que requestasse a viúva. Senti que o coração punha embargos; mas a veleidade foi de momentos. Caiu-lhe em cima a cabeça com todo o peso da razão; e o pobrezinho, que já não servia para mais que centro das funções sangüíneas, gemeu, contorceu-se e amouu. (*CCE*, p. 127).

Por causa de uma das polêmicas em que acabou se envolvendo, Silvestre foi condenado à prisão. Seu advogado tentara articular uma defesa para livrá-lo da pena, afirmando que o artigo que escrevera, denegrindo a imagem de um personagem famoso do meio intelectual, era na verdade um romance ficcional. Tal episódio remonta à discussão da tênue linha entre realidade e ficção não apenas na imprensa, mas na literatura da época. O protagonista, porém, ingenuamente negou essa defesa, negando assim que a escrita pudesse ser invenção, e não uma expressão ou confissão real dos sentimentos de um homem que cultivava os ideais românticos. Depois de passar um tempo na prisão, Silvestre passa ao reinado do “estômago”, terceira parte da obra, tendo aumentado a sua misantropia:

Tive então nojo mortal da sociedade e de mim, que Deus fizera dum barro menos vil, mas amassado no fel e vinagre do que se chama força de alma e desprezo do martírio.

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

Após essa resolução, o Editor apresenta dois artigos de Silvestre, exemplos de “parvoíce”, e comuns na época: um que questiona inutilmente “Se o mundo elegante no Porto será o mundo patarata de toda a parte?” (*CCE*, p. 160), e outro que discute sobre a melancolia, divulgando a receita de um remédio milagroso. A receita, porém, é ridícula (sugere uma quantidade certa a ser usada de condimentos como junco cheiroso, íris-de-

florença, casca de laranja e limão, etc.), e só pode ser compreendida como uma paródia ao discurso fisiologista que imperava na segunda metade do século XIX. Outro exemplo que merece destaque é o título de um de seus livros, *A Felicidade pelo Estômago*, que remete parodicamente, segundo Paulo Franchetti, “a dois livros bem conhecidos, escritos pelo poeta romântico António Feliciano de Castilho: *A Felicidade pela Instrução* e *A Felicidade pela Agricultura*” (2003, p. 241).

Nessa última parte do romance, Silvestre busca a evasão no espaço – procedimento romântico explicado por Aguiar e Silva (1968, p. 481) –, ao desistir das paixões e agitações da cidade e se refugiar no campo, tema recorrente na literatura da época. Como prova final de que esse tipo de idealismo, expresso através da evasão idílica plasmada na pacata vida rural e conjugal, também não é uma saída para os problemas da sociedade, temos a morte do protagonista, já aludida no capítulo 2.2 de nosso estudo. Como Jacinto do Prado Coelho explica, “o perspectivismo crítico da mundividência camiliana (porque ele existe, senhores, e com que finura!) acaba por minar a bonita lição do regresso ao campo [...]. O epicurismo não será a melhor filosofia; nem no ‘estômago’ se encontrará a felicidade completa” (2001, p. 209). João Camilo dos Santos pergunta-nos se

[...] o próprio ‘suicídio’ de Silvestre através dos excessos alimentares não será, por outro lado, e após a tentativa de reintegrar uma vida campestre e simples através do casamento com uma rapariga rústica, a prova irrefutável de que Silvestre nunca se libertou de fato da nostalgia de um ideal romântico de felicidade que se lhe revelou como impossível e inalcançável? Parece-me que sim. (1991, p. 66).

Também acreditamos que sim, uma vez que o idealismo é a principal característica do herói romântico, visto de forma negativa pelo olhar realista do narrador camiliano. Dessa forma, a trajetória do protagonista mostra as conseqüências do escapismo desse herói, que, preso a ideais posições do romantismo, não enxerga a realidade e acaba

sendo vítima de seus próprios enganos. Como Prado Coelho afirma, “o erro de Silvestre [...] esteve em confundir as esferas do real cotidiano e da imaginação literária, especialmente duma poesia convencional que a ironia de Camilo não deixa de beliscar” (1996, p. 139).

Em *O Que Fazem Mulheres*, por sua vez, encontramos três personagens masculinos que podem ser associados à figura do herói romântico: Francisco Nunes, Ricardo de Sá e Marcos Leite. Apesar de serem secundários e possuírem papéis mais ou menos relevantes para a história, eles parecem estar presentes no romance como uma forma de desconstruir a imagem desse herói, possuindo algumas semelhanças com Simão e Silvestre, ainda que também compartilhem diferenças.

No “Capítulo Avulso. Para ser colocado onde o leitor quiser”, o narrador heterodiegético apresenta o personagem Francisco Nunes, inútil para a trama, exceto pelo fato de ter arremessado, sem querer, um charuto no quintal dos protagonistas do romance, que acabaria por se tornar a “prova final”, para o marido, do suposto adultério da jovem esposa. Como Paulo Franchetti explica, no momento em que o capítulo é lido – ou seja, antes de o leitor conhecer a trama –, “só é possível a sua fruição como paródia: ou da precisão documental do romance realista, ou dos excessos emocionais da personagem romântica” (2003, p. XXVII).

O fortuito arremessador do charuto da discórdia é caracterizado ironicamente como um “rapaz [que] tinha talento demais para escrever folhetins líricos, e outras coisas”, mas que “nunca escreveu, porque não queria assinar-se *Nunes*” (*QFM*, p. 1237, grifo do autor). Ao ridicularizar o nome do personagem – “Que nome tão peço e charro! *Francisco Nunes!* [...] Há apelidos que parecem os epitáfios dos talentos” (*QFM*, p. 1237, grifo do autor) –, o narrador denuncia que, para ter sucesso na época, um escritor não poderia ter um nome ordinário, ou seja, o nome do autor – e a “propaganda” que se poderia fazer dele – teria mais

valor do que o conteúdo de sua obra. Por outro lado, a passagem também pode ser compreendida de maneira inversa, uma vez que a ironia abre espaço para essa interpretação ambígua: se Francisco Nunes nunca escreveu, não foi devido ao seu nome não-artístico, mas sim devido à sua falta de talento.

Essa falta de talento pode ser vista ao longo do capítulo, no qual o personagem “vai [...] falando só, e falando, ao que parece enraivecido” (*QFM*, p. 1237), destilando um discurso empolado, mas vazio, sobre os males do tabaco, responsável, segundo ele, pela degenerescência da civilização e de seu próprio corpo, descrito a partir dos lugares-comuns que caracterizam o herói byroniano: “Vede-me este moço, que tem apenas vinte e dois anos, e já precoces sulcos da doença lhe enrugam a fronte. A cútis macilenta, onde deviam vicejar as rosas da adolescência, adere aos ossos, desmedulados e cariados, uma tosse violenta lhe reteza os músculos do pescoço” (*QFM*, p. 1240). A imagem de vida desregrada é ridicularizada pelo narrador a partir da própria voz de Francisco Nunes, que prossegue:

As faculdades intelectuais estão entorpecidas nesse mancebo. Estimulando-se com cognac e absinto, esta espécie de cretino, bestificado por uma enfermidade incurável, apenas consegue dizer três tolices acerca de Donizetti, sentado num mocho de botequim, encostando o corpo enervado à banca dos licores incitantes. (*QFM*, p. 1240-1241).

Ao mesmo tempo em que apresenta uma paródia dos lugares-comuns românticos, o discurso de Francisco Nunes é baseado na retórica cientificista que adentrava o meio intelectual da época, tão vazia quanto a retórica romântica:

Porque os vossos charutos, propinadores de venenos, enegrecem as substâncias orgânicas, como o ácido sulfúrico.
São amargos e cáusticos como o ácido nítrico.
Calcinam os beijos como o ácido hidroclórico.
Queimam a laringe como o ácido fosfórico.
Laceram o esôfago como o acetato de chumbo.
Fulminam e despedaçam como o ácido hidrocianico. (*QFM*, p. 1238).

O narrador camiliano, por sua vez, não deixa de criticar ironicamente esse tipo de discurso, afirmando que “um ‘manual de química para uso dos leitores de romances’ é instantaneamente reclamado. Sente-se na literatura este vazio, desde que a novela é um estendal da ciência humana” (*QFM*, p. 1239). Além disso, no momento em que o personagem detalha a história do tabaco, o narrador insere uma nota de rodapé, na qual ridiculariza a sua imprecação: “É para espantar a memória de Francisco Nunes, em crise de tamanha angústia! Aquela nesga de história destoava da virulência da apóstrofe; mas foi dita com sanhudo entono” (*QFM*, p. 1238). Em outro momento de seu discurso, temos mais uma interrupção do narrador, através de outra nota de rodapé:

É ordinário este estilo; aqui não há unidade; o ímpeto afrouxa, e descai na vulgaridade tacanha do artigo de fundo. É defeito de todos os nossos oradores de inspiração: remontam-se; a gente está a vê-los lutar com as águias; e, quando mal se precata, vê-os cair, a disputarem a presa do escaravelho que se rola no chão. Francisco Nunes tem lastimáveis desigualdades nesta apóstrofe. (*QFM*, p. 1241).

Ao interromper o discurso de Francisco Nunes para fazer uma crítica ao estilo de sua oratória, o narrador mostra-nos que não estava dando nenhuma importância para o que ele estava falando, o que reforça o tom cômico e o rebaixamento desse tipo de intelectual romântico, aqui ridicularizado. Além disso, podemos também analisar essa passagem como uma paródia da crítica literária, que desprezava o conteúdo para atentar à forma estilística, quase sempre a partir de comentários inúteis. No capítulo da “Conclusão”, é-nos informado que “o único personagem morto desta história é Francisco Nunes. Expirou ao cabo duma violenta apóstrofe, expedindo o derradeiro golfo de sangue com o epíteto mais fulminante que a sua cólera lhe sugerira. Matou-o o contrato do tabaco” (*QFM*, p. 1348). Nem na morte o narrador lhe poupara de ser alvo de comicidade.

Ricardo de Sá, por sua vez, é uma espécie de *don juan* que fazia a corte de Ludovina sem intenção de casar-se com ela, como já explicamos no capítulo 2.3. Assim como Francisco Nunes, o personagem é uma figuração do “homem fatal” romântico, apresentado aqui de forma rebaixada, sendo alvo de riso do narrador, que desvela ironicamente seus estratagemas para conquistar as mulheres. Primeiramente, Ricardo de Sá é descrito como um bacharel “que faz cartas de namoro com letra inglesa, e timbra em comprar no *Moré* os mais anilados *enveloppes*, e o melhor papel-cetim de fímbria doirada”, e que “lê, e empresta os romances aos namoros; comenta-os na margem das páginas, e adiciona-lhes apêndices manuscritos de lavra sua, quando a catástrofe merece ser corrigida” (*QFM*, p. 1246, grifo do autor).

Depois dessa passagem, que aparentemente sugeriria uma elevação de espírito, digna de um apaixonado romântico, temos uma descrição longa e minuciosa de sua *toilette* – inclusive com a notação das suas “três bengalinhas, que reveza, todas muito bonitas, com os punhos de massa de marfim, formando uma o grupo das Graças, outra o das Musas, e a mais embrincada é uma Susana a sair do banho, espreitada pelo olho lascivo dos arreitados juízes de Israel” (*QFM*, p. 1246), que, além de serem cômicas, dão uma pista do seu caráter leviano. O ridículo dessa descrição é reforçado pelo comentário final do narrador, de que “a compostura airosa das lapelas do fraque, a última demão de escova, e o aprumo do chapéu, onde não há um fio eriçado, tolhem muitas vezes a saída do peralta, que se encontra com a terrina da sopa do jantar” (*QFM*, p. 1246-1247).

Em seguida, ao afirmar ironicamente que “o bacharel nutre-se de ar puro, e dalguns escrúpulos de carne de boi” (*QFM*, p. 1247), o narrador mostra-nos a falsidade da imagem sobre-humana que Ricardo de Sá deseja projetar – “Convicto da excrescência espiritual, crê-se dotado de fluidos nérveos, magnetismo, eletricidade, eterização. Julga-se enfim anestésico, espasmódico, dinâmico, enfim tudo o mais que não se entende” (*QFM*, p.

1247) –, passagem que também zomba do discurso cientificista da época. A maneira segundo a qual afirma conquistar as mulheres é também ridicularizada pelo narrador:

Não ama as mulheres, pranteia-as como vítimas do seu poder fascinante. Algumas vezes, tem a piedade de as não encarar para as não abismar. Outras, exerce a crueza da experiência, fitando-as com o olho carregado de eletricidade, fala-lhes com um timbre magnético que ele sabe, e, não há que ver, o sonambulismo é pronto, a atração é irresistível como a da cobra-cascavel do Canadá após o tangedor de flauta. Crê tudo isto o bacharel, e há velhacos que lho ouvem com a sisudeza da crença, e lhe não receitam um curativo de cáusticos. (*QFM*, p. 1247).

Na passagem em que Angélica desmascara Ricardo de Sá, temos a exposição irônica de um discurso romântico aparente, que se contrapõe às suas reais intenções – desvencilhar-se da obrigação de fazer uma proposta de casamento a Ludovina: “D. Angélica vai propor-me o casamento da filha. [...] Receia que eu me esquivasse à proposta; e tem razão. [...] É horrorosa a minha posição!... Sei que faço uma vítima... decerto a mato... Estudemos uma evasiva, não obstante...” (*QFM*, p. 1249). Ao descrever as suas “enfermidades” como “quebrantos, esterismos, letargias, procedentes das fadigas intelectuais, ou dos anseios do coração. Compleições infelizes [...]” (*QFM*, p. 1248), ouve uma resposta irônica da mãe de Ludovina: “Oh! Infelicíssimas, decerto...” (*QFM*, p. 1248). Também é alvo da ironia de Angélica o discurso cientificista do rapaz: “Não lhe dá tréguas a sua paixão magnética, Sr. Sá!... A Ludovinazinha queixa-se de enxaqueca... Eu voto, desta vez, por medicamentos caseiros... Talvez que uns sinapismos... – prosseguiu ela, rindo, sem ferir o órgão maníaco do bacharel – dispensem uma descarga elétrica” (*QFM*, p. 1248).

Como forma de não responder à pergunta de Angélica sobre o que sentia por Ludovina, Ricardo de Sá utiliza-se do lugar-comum romântico da decepção amorosa: “quanto é possível apaixonar-se um homem de vinte e oito anos, palpado já pelas desilusões, e esterilizado tanto ou quanto pelos ventos contrários dos revezes da alma...” (*QFM*, p. 1249).

Angélica, contudo, continua insistindo para que o bacharel desposse a sua filha, e então ele se justifica através de uma possível contrariedade de seu pai ao casamento – outro lugar-comum da literatura romântica, aliás, tema de obras como *Amor de Perdição*: “[Obedeço] como filho dependente; mas os dias da minha existência serão poucos, e atribulados...” (*QFM*, p. 1252). O discurso da morte por amor é também utilizado por ele: quando Angélica lhe diz que, se não casar com Ludovina, “V. S.^a é que mata uma santa, uma mártir...” (*QFM*, p. 1252), Ricardo de Sá responde-lhe que “segui-la-ei na morte...” (*QFM*, p. 1252). O romance, através da voz irônica da mãe de Ludovina, desvela a falsidade do discurso romântico do personagem:

Pois o melhor é viverem ambos! – disse D. Angélica, desafivelando a máscara da amargura, e abrindo o riso mais galhofeiro e fulminante que imaginardes, leitores fantasiosos – [...] Peço-lhe que viva muito tempo, porque uma pessoa como V. S.^a não deve morrer, enquanto a tristeza, que foge ao riso, andar por este mundo. Sr. Sá, é preciso dizer-lhe que minha filha ouviu esta nossa cena cômica, e acredite que o magnetismo não operou a aproximação. [...] Fui buscar minha filha, para assistir ao espetáculo do coração de V. S.^a, e dei-lhe um belo espetáculo. Sr. Sá, a sua posição é desagradável, e faz-me pena, por não dizer tédio [...].
O autor possível do SÉCULO PERANTE A CIÊNCIA, emergindo do estupor momentâneo, procurou a bengalinha de Susana a sair do banho, e caminhava atordoado para a porta [...]. (*QFM*, p. 1252, grifo do autor).

O narrador, ao denominá-lo ironicamente de “o autor possível do SÉCULO PERANTE A CIÊNCIA”, ridiculariza a sua intenção de escrever um livro científico – intenção que nunca conclui, como nos mostra a ironia do antepenúltimo parágrafo da história: “O bacharel Ricardo de Sá comprou mais três bengalinhas, e dá a última demão ao seu SÉCULO PERANTE A CIÊNCIA” (*QFM*, p. 1348, grifo do autor). O bacharel é um personagem antagônico por ser o grande responsável pela desgraça de Ludovina, que aceitara se casar com João José Dias por causa de seu orgulho ferido, como iremos explicar melhor no item seguinte deste capítulo. O narrador camiliano, porém, ao rebaixar Ricardo de Sá, uma

representação de um tipo existente na sociedade – “O original anda por aí, Tenho-lhe assestado três vezes a máquina fotográfica, de rosto; saiu-me sempre aquilo” (*QFM*, p. 1247) –, não faz apenas uma crítica a esse personagem, mas também àquilo que ele representa: o intelectual romântico e cientificista.

O terceiro protótipo de herói romântico, Marcos Leite, o amigo do narrador-autor em sua esfera heterodiegética, conhecedor da história que inspirou o romance, é outro *don juan*, que tenta seduzir Ludovina no convento, mas é por ela ignorado. Marcos Leite é, assim como Ricardo de Sá, uma figuração de um tipo de homem que também existe na realidade: “V. Ex.^{as} decerto a conhecem. Viram-na já muitas vezes no teatro, nos bailes, e na missa dos Congregados, na dos Clérigos, na do Carmo, em todas as missas clássicas em que se vê tudo, e se ouve tudo, menos o padre e a missa” (*QFM*, p. 1351). Ao contar que o rapaz “visita o Porto duas vezes cada ano, uma no Carnaval, outra na estação do teatro italiano. Consta que nunca teve namoro que o entretivesse nas duas estações. O nome da mulher, que adora, até a demência, no Carnaval, quase sempre lhe esquece na Páscoa seguinte” (*QFM*, p. 1351), o narrador desvela, logo no início, a falsidade da “paixão” arrebatadora que Ludovina lhe inspirara.

Esse “homem sem alma” (*QFM*, p. 1367), nas palavras do narrador, persegue a protagonista escrevendo cartas e poemas românticos – um deles, reproduzido na íntegra, é descrito ironicamente como “um requerimento que pode ficar *esperado* muito tempo no gabinete de despacho” (*QFM*, p. 1357, grifo do autor), num comentário que desmascara o tom romântico do poema, mostrando que se trata apenas de um stratagema para conquistar a moça, e não a expressão de um coração apaixonado. Outro stratagema desvelado comicamente pelo narrador é a tentativa de Marcos Leite de convencer Ludovina de que sua “paixão” não correspondida estava deixando-o doente: “Eu tinha posto grandes esperanças na minha palidez. Três semanas de cama seriam capazes de fazer amarelo um camarão cozido”

(*QFM*, p. 1361-1362). Assim, o narrador camiliano contrapõe-se a ele, com seu sorriso irônico, denunciando a falsidade de tais procedimentos românticos:

“E teimaste?! Seria necessário muito despejo e indignidade!

– Não teimei: cáí doente, tive febre, assustei a minha família, e fiz que me chorassem as minhas primas, companheiras conventuais da baronesa. Ao nono dia de enfermidade, a medicina suspeitou que o sangue me refluía à cabeça. Correu que eu enlouqueceria, ou morreria. A baronesa mandou saber de mim duas vezes num dia.

– Oh! isso é muito! No dia imediato foste agradecer-lhe o cuidado...

“Não fui, não podia ir. O abalo, a certeza de que era amado, exacerbou-me a febre, escaldou-me a imaginação, a ponto de delirar. Durante um curto intervalo de tranqüilidade de espírito, escrevi à baronesa uma dúzia de linhas quando muito. Dava-lhe parte de que tinha a morte sentada à cabeceira do meu leito de agonias; dizia-lhe que pediria por ela ao Senhor, se a glória celestial me fosse dada como prêmio do muito que sofrera, e da muita paciência com que sofrera na terra os rigores duma alma que não quis compreender-me; perdoava-lhe com a mais evangélica generosidade de moribundo, e emprazava-a para me restituir o coração na eternidade.

– Isso devia fundir em lágrimas de remorso a pobre senhora.

“Estás ludibriando a minha angústia? – interrogou Marcos Leite com irônico enfado.

– Não ludíbrio a tua angústia, faço a apologia da tua astúcia. Tu não tinhas febre, nem vias a morte à cabeceira do teu leito, fala a verdade.

“Tinha febre, palavra de honra, porque sou muito nervoso; e, se me persuado que tenho uma ponta de febre, sinto-me logo em lavaredas. Tenho tido vinte e tantos destes tifos, com as vinte e tantas mulheres que tu sabes. O que vale é ser rápida e segura a convalescença. (*QFM*, p. 1359-1360).

A cômica contraposição entre o discurso romântico de Marcos Leite e o ponto de vista realista do narrador também está presente no momento em que este encontra o “poeta” num cenário bucólico, proferindo o lugar-comum do amor idílico: “Eu queria que me entendesses, como creio que me entendem, há três dias, estes rumores da floresta. Escuta! Vê tu se este ermo, se este sussurro, que parece o eco esvaído dum mundo remoto, não te está dizendo que o amor é a vida, que a esperança é a felicidade [...]” (*QFM*, p. 1353). O narrador, por sua vez, afirma ironicamente que não traz “o coração vazio” para esse cenário: “trago tecidos, membranas, válvulas, ventrículos, veias, artérias, nervos, sangue, etc. O meu coração está funcionando com a mais fisiológica das regularidades” (*QFM*, p. 1353). E, em outro

momento, acrescenta: “Se me pudesses dispensar do idílio!... Guarda as reminiscências bucólicas para o Inverno, quando estivermos ao fogão. Por mais que fantasies não deslumbras a realidade do belo espetáculo que nos está dando aqui a natureza em primeira mão” (*QFM*, p. 1361).

Assim, temos a contraposição entre a poesia, relacionada ao idealismo e, portanto, à falsidade, e o romance, mais próximo da realidade. Como Marcos Leite acusa: “Estás materialmente estúpido, homem! Foi-se-te a poesia toda no fabrico dos romances. Vocês, os que trabalham no coração humano com o escalpelo sanguinário da análise, tornam-se áridos, brutais, e famulentos de sensações rijas” (*QFM*, p. 1361). O narrador, numa atitude que reforça o seu ponto de vista realista, não procura se defender, respondendo-lhe simplesmente: “É assim; todavia, prefiro a descrição da tarde de Maio à catilinária insolente que vais disparar-me” (*QFM*, p. 1361).

Essa passagem resume o que procuramos ilustrar neste primeiro item deste capítulo: a forma irônica e paródica com a qual o narrador camiliano apresenta os seus heróis – ou melhor, anti-heróis – mostra-nos a sua visão realista e, portanto, crítica com relação ao idealismo – postigo ou não – cultivado pelos românticos. É uma defesa da estética do seu romance, que é cômico sem deixar de ser sério, incitando uma reflexão baseada na realidade, em vez de se deixar perder nos devaneios das lágrimas passionais.

3.2 O que fazem as mulheres

Como explicamos anteriormente, a historiografia literária, em geral, costuma descrever a ficção camiliana a partir dos lugares-comuns do Romantismo, o que levou António José Saraiva e Óscar Lopes a definirem as personagens femininas como “uma vítima angélica, ou uma aniquiladora ‘mulher fatal’”: “À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade [...], mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito de sacrifício” (1996, p. 784, grifo dos autores). No entanto, buscaremos mostrar aqui que as mulheres retratadas nos romances por nós estudados são um pouco mais complexas do que essa imagem nos sugere.

Em *Amor de Perdição*, enquanto Simão é certas vezes criticado pelo narrador por causa de seu comportamento idealista, as personagens femininas do romance são exaltadas, por sua vez, devido a qualidades que não se encaixariam no perfil da típica vítima romântica, possuindo uma visão realista da vida, que muitas vezes contrasta com a do herói. No início da obra, Teresa procura demover o seu pai do intento de mandá-la a um convento, fingindo-lhe amor e respeito filiais: “Teresa respondeu, chorando, que entraria num convento, se essa era a vontade de seu pai: porém, que se não privasse ele de a ter em sua companhia, nem a privasse a ela dos seus afetos [...]. Prometeu-lhe julgar-se morta para todos os homens, menos para seu pai” (AP, p. 407-408). Mais adiante, o narrador acrescenta ironicamente, ressaltando o realismo de Teresa, em trecho já notado por Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 250): “Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da

vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade” (AP, p. 409).

Tal hipocrisia (ou perspicácia, se preferirem...) está desvelada nas passagens em que Teresa deseja a morte de seu pai. Numa delas, o narrador mostra ironicamente que ela conhece a realidade, não estando presa apenas ao idealismo romântico: “ela esperava que seu velho pai falecesse para, senhora sua, lhe dar, com o coração, o seu grande patrimônio. Espanta discrição tamanha [...] na presumível ignorância de Teresa em coisas materiais da vida, como são um patrimônio!” (AP, p. 400). Quando pede para Simão aceitar a pena de dez anos de prisão, em vez do degredo, a personagem reitera a sua esperança na morte do pai: “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. 524).

Simão, no entanto, escolhe o degredo: “Não me peças que aceite dez anos de prisão. Tu não sabes o que é a liberdade cativa de dez anos! Não compreendes a tortura dos meus vinte meses” (AP, p. 525). Como sabemos, e como o narrador faz questão de lembrar, denominando-a de “enclausurada de Monchique” (AP, p. 524), Teresa passou mais tempo reclusa no convento, agüentando firmemente, quase sem se queixar, do que Simão na cadeia, o que nos mostra a virilidade da personagem, frente à fraqueza do herói. Como João Bigotte Chorão afirma, Teresa, “tão delicada, faz frente ao pai e faz frente ao primo que a vontade paterna lhe quer impor como marido, disposta a todas as represálias por fidelidade a si própria” (1993, p. 16).

Já Mariana, filha de João da Cruz, um ferrador que se dispõe a ajudar Simão por causa de uma dívida de família, apesar de sofrer resignada por amar o protagonista e não ser correspondida, também não adota a atitude passiva da típica vítima romântica. De acordo com José-Augusto França, “ela reage, tenta intervir no curso dos acontecimentos, e é ela quem

escolhe a morte, cuja lógica dramática e a força poética não devem esconder-nos a vontade da personagem” (1993, p. 289). Enquanto Simão teme a vida no degredo – “morre-se abrasado ao sol doentio daquele céu, morre-se de saudades da pátria, morre-se muitas vezes dos maus tratos dos governadores das galés, que têm um condenado na conta de fera” (AP, p. 517) –, Mariana escolhe acompanhá-lo corajosamente, dispondo-se até mesmo a trabalhar para sustentá-lo: “Eu, se for vontade do Senhor Simão, vou pôr uma lojinha [...]. Verá como eu amanhã a vida. Afeita ao calor estou eu; Vossa Senhoria não está; mas não há-de ter precisão, se Deus quiser, de andar ao tempo” (AP, p. 517).

Ao defender a sua morte voluntária, mostrando a sua dedicação a Simão, Mariana aproveita para comparar-se a Teresa, como forma de ressaltar as suas qualidades, rebaixando aquela que seria a sua rival: “E mais a fidalga é fraquinha, e eu sou mulher do campo, vezada a todos os trabalhos; e, se fosse preciso meter uma lanceta no braço e deixar correr o sangue até morrer, fazia-o como quem o diz” (AP, p. 517). Apesar de negar, a sua dedicação a Simão é fruto da esperança de ser recompensada com a gratidão do amor, como vemos numa passagem também notada por Prado Coelho (2001, p. 252-253): “Não inventemos maravilhas de abnegação. Era de mulher o coração de Mariana [...]. Amava, e tinha ciúmes de Teresa [...]. Sonhava com as delícias do desterro, porque voz humana alguma não iria lá gemer à cabeceira do desgraçado” (AP, p. 519)²³.

Prado Coelho explica que “‘o amor faz a mulher varonil’ – afirma o novelista. De fato, as suas heroínas podem ser frágeis, delicadas, mas não vergam senão raramente no que diz respeito ao seu amor. Preferem o convento ou a morte” (2001, p. 368). Como vimos nos exemplos citados, Teresa e Mariana parecem ser em alguns momentos até mesmo mais varonis do que Simão. Além disso, enxergam a realidade, mas acabam sofrendo as conseqüências do idealismo exacerbado nutrido pelo herói romântico.

²³ Podemos encontrar uma análise mais aprofundada desse trecho no artigo “Riso e melancolia: figurações do amor em um mundo desencantado”, publicado por Paulo Motta Oliveira nos *Anais do III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África* (2004).

Já em *Coração, Cabeça e Estômago*, temos várias personagens femininas secundárias, das quais iremos selecionar algumas. Na primeira parte do romance, as mulheres são geralmente retratadas de maneira a desconstruir as expectativas criadas pelo idealismo romântico de Silvestre, como já explicamos no item anterior. O relato do narrador Silvestre sobre o seu primeiro amor, Leontina, termina com o casamento dela com o padrinho de 50 anos, por interesse financeiro: este “[...] ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela, com a condição de me esquecer” (*CCE*, p. 17). O Editor, então, acrescenta uma nota, na qual conta a forma cômica como o marido descobriu que estava sendo traído: “[...] achou lá o filho de seu primo Anselmo, dormindo sobre a cama da moça, com a segurança de quem dorme em sua casa. Estava de moiras amarelas e vestia um chambre de lã do dono da casa! É o escândalo e mangação!” (*CCE*, p. 18).

Depois de uma temporada no convento, é logo perdoada pelo marido, que “morreu hidrópico, legando às filhas umas inscrições, que rendem para ambas um cruzado diário, e à esposa uma independência farta em títulos bancários e em gêneros de ourivesaria” (*CCE*, p. 18). O narrador heterodiegético conta que Leontina se lembrara de Silvestre, mas que logo o esqueceu quando reencontrou o algibebe que tempos antes “levava no colete de veludinho com a casca de melão” (*CCE*, p. 19), atirada por uma criada a seu mando. Desprezado anteriormente por ela, tornou-se desejável porque ganhara na loteria. O Editor, então, afirma: “Que mudanças de cara e maneiras ele fizera! O dinheiro faz estas mudanças e outras mais espantosas ainda. Chegaram à fala, deram-se explicações e casaram. Eu tive ocasião de os ver ontem no seu palacete a Buenos Aires. Estão gordos, ricos e muito considerados na sua rua” (*CCE*, p. 19).

Outro exemplo digno de nota é o episódio de Paula de Albuquerque, “a mulher que o mundo respeita”. Primeiramente, temos a exposição da maneira ridícula com que Silvestre tenta conquistá-la, influenciado pela leitura da *Primavera* de Castilho:

O poeta ensina, nesta passagem, a amar as ninfas; e eu, afeito à nomenclatura da escola arcadiana, pensei que ninfa era um epíteto genérico para toda a mulher que se ama.

Com este errado juízo, entendi em mandar a Paula

Festões, grinaldas, passarinhos, frutos.
E capelas de búzios e de conchas.

Acorçoado pelo Ovídio português, comprei na Praça da Figueira muita flor, de que mandei tecer uma grinalda, muito de ver-se; num cabalzinho de palha italiana dispus seis pêssegos aveludados, de cobiçável frescura; búzios não me foi possível arranjar-los, nem conchas; no tocante, porém, ao preceito dos passarinhos, fui muito feliz: comprei um lindo periquito na Rua do Arsenal. Fiz mais.

Chamei à pureza uma jovem e sécia saloia de Benfica, brindei-a com uma saia escarlate listrada e um corpete de castorina amarela; enflori-lhe os cabelos e enramalheti-lhe o colo. Nunca vi coisa mais fresca, nem mais bucólica medianeira do amor dum sátiro urbano e uma ninfa saturada da lição de maviosos idílios, como já é notório. (CCE, p. 55, grifo do autor).

Paula, no entanto, ajudada por D. Maria da Piedade – “linguareira com graça sarcástica, um folhetim de gênio mordente, temida dos elegantes, a quem ela costumava crismar com epítetos truanescos. A mim sabia eu que ela me chamava *Periquito*, metendo a riso a dádiva sentimental” (CCE, p. 70, grifo do autor) –, escreve um poema – que para o idealismo de Silvestre é “a expressão suprema do amor que se envergonha de expandir-se em prosa!” (CCE, p. 71) – caçoando dele:

Na rocha alpestre
Vaga Silvestre
Todo aflito;
Na grande testa
O vento intesta
Com rouco grito,
E ele a gemer
E o eco a dizer:
“Ó periquito!” (CCE, p. 72).

Essa passagem ilustra claramente aquilo que João Camilo dos Santos explica: segundo o crítico, através de Silvestre, Camilo nos mostra que os românticos são os homens ou, pelo menos, alguns homens – “trata-se de um romantismo parvo e despropositado, de

imitação e superficial” –, mas que as mulheres “são em geral bem mais lúcidas e realistas, não se deixam iludir pelos sentimentos e sabem avaliá-los e ao que por detrás deles se esconde – por isso riem dos homens e da puerilidade com que as tratam” (1991, p. 71).

Depois dessa desilusão, Silvestre descobre que Paula “amava com quantas provas se justifica o amor, um conde” (*CCE*, p. 68). Em seguida, o narrador autodiegético mostra que sua frase fora irônica: “o conde foi traído e caiu das nuvens quando viu escorregar por uma corda, das janelas de Benfica, um sujeito que era um dos seus quarenta amigos íntimos. O amante vilipendiado vingou-se divulgando o mais secreto da sua intimidade com Paula” (*CCE*, p. 69). Mais tarde, Silvestre depara-se com outra aventura da moça: ela convence um mestre-escola a fugir com ela, mas ambos são pegos pela polícia. Apesar de o rapaz, “vertendo prantos caudais”, dizer “que ele não queria de modo algum dar semelhante passo, mas que a fidalga fora ter com ele, dizendo que não havia outro meio de obterem consentimento para casarem e remediarem o malfeito” (*CCE*, p. 76-77), ele acaba sendo punido: “depois de alguns meses de prisão, foi mandado embora, sem ser julgado; mas da cadeia passou a bordo duma galera, onde desembarcou no Rio de Janeiro” (*CCE*, p. 78).

O narrador autodiegético nos conta, depois, o que o mestre-escola estava querendo dizer com “remediar o malfeito”: Paula estava grávida, mas, mesmo assim, acaba se casando “com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia”, e torna “para o palácio de Benfica, em companhia de seu marido e já com um menino robusto, não obstante ter nascido tão sem tempo que ninguém pensou que vingasse” (*CCE*, p. 78). Tal sentença irônica é reforçada pelo comentário seguinte do narrador: “Dizia a avó de Paula que semelhante prodígio não era novo na sua família, porque ouvia sempre dizer que os primogênitos da sua linhagem quase todos nasciam antes dos seis meses de incubação. Coisa notável!” (*CCE*, p. 78). Contudo, a moça continuava bem-vista pela opinião pública, como Silvestre explica indignado: “Vi, finalmente, que D. Paula era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo

do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre-escola, único bode expiatório de tamanhas patifarias!” (CCE, p. 78). Assim como Leontina, Paula termina a história bem.

Por outro lado, as personagens femininas que acabam mal no romance são aquelas que não têm dinheiro, como já analisamos no capítulo 2.2. Margarida, aquela que morre abandonada pelo conde, seu amante, se via presa a essa situação submissa não por amor, mas porque dependia dele financeiramente – prova disso é o fato de ela ter pedido asilo ao pai, e este não lhe ter respondido. A história de Marcolina, “a mulher que o mundo despreza”, é exemplar neste caso, pois ressalta a diferença entre a mulher que se prostitui nas ruas e a mulher que se casa por dinheiro (como Paula e Leontina): ambas se prostituem; a diferença é que a segunda é respeitada pela sociedade, e a primeira é vítima dela.

Não podemos deixar de citar outra interessante personagem feminina da primeira parte do romance, uma mulata brasileira, cujo nome aparenta ser uma paródia da temática romântica indianista: “se chamava Tupinoyoyo – que nome tão amável!” (CCE, p. 33). Descrita a partir do lugar-comum que designa as mulheres dos trópicos – “que inferno de devorante lascívia ela tinha nos olhos! Que tentação, que doídice me tomou de assalto [...]! O menor trejeito era uma provocação; o frêmito das saias era um choque da pilha galvânica!” (CCE, p. 31) –, ela era criada da pensão onde Silvestre morava. O relato do narrador autodiegético, que conta que “me ajoelhei a seus pés um dia, beijando-lhe as mãos, que perfumavam o aroma da cebola do refogado” (CCE, p. 31), lembra-nos o poema “É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!”, de Álvares de Azevedo, sobre a paixão do eu-lírico por uma lavadeira, que dormia tendo “na mão o ferro do engomado” (2000, p. 237)²⁴.

²⁴ Apesar de, na época, a literatura brasileira ser pouco divulgada ao público leitor português, entre o meio literato ela era mais conhecida, como podemos ver no comentário feito por Pinheiro Chagas em seus *Ensaios Críticos*: “Gonçalves Dias foi para os selvagens da América do Sul o que Chateaubriand foi para os da América do Norte” (1866, p. 171). É pertinente também lembrarmos aqui que Camilo escreveu, na década seguinte (1879), o *Cancioneiro Alegre*, segundo João Bigotte Chorão, uma “antologia de poemas satíricos de autores de língua portuguesa, em que a nota satírica procede, muitas vezes, da mesma prosa de Camilo. [...] Quais os líricos brasileiros convocados por Camilo ao seu *Cancioneiro Alegre*? São, para citar só os nomes que nos dizem alguma coisa, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Gonçalves Dias, poetas todos eles – escreve Camilo – ‘arrebataados em flor pelo ciclone da morte’. E acrescenta em estilo menos elegíaco: ‘Deploro

A terceira parte da obra apresenta-nos a personagem Tomásia, cuja postura realista contrasta com o romântico bucolismo do campo: “O beijo recebeu-o sem estremecimentos de pudor, como as donzelinhas dos romances” (*CCE*, p. 203). Assim como Teresa e Mariana, Tomásia também é mais varonil do que o herói. Quando levava um cabaz de fruta e uma cabaça de vinho para os empregados, Silvestre se oferece para ajudá-la – “ao menos deixe-me levar uma das coisas” (*CCE*, p. 185) –, ao que ela responde: “Então leve a cabaça, que pesa menos” (*CCE*, p. 185).

O narrador autodiegético, apesar de dizer que a moça era bela, não deixa de apontar a sua falta de cultura e delicadeza: “De entendimento era escura” (*CCE*, p. 181), e “cada palma da mão parecia uma lixa; e elogiar-lhe o cuidado das unhas seria adulação indigna da minha sinceridade” (*CCE*, p. 182). Reforçado pelos comentários sobre a sua alimentação exagerada – “Tomásia sentou-se do outro lado e comeu e bebeu como a filha de Labão com Jacob” (*CCE*, p. 183) –, o narrador também menciona, com certa ironia, sua tendência à obesidade: “ficava um pouco aquém dos limites da elegância, porque era mais larga na cintura que nos ombros – visível defeito do vestido” (*CCE*, p. 180).

Dessa forma, a personagem acaba servindo como um contraste à imagem idealista que Silvestre cultivava na fase do “Coração”, quando não foi bem-sucedido no amor. Na fase do “Estômago”, o protagonista consegue se casar porque desistira de procurar uma moça que se encaixasse no perfil da mulher romântica, tendo percebido que esse tipo de mulher só existe na ficção, e não na realidade. Contudo, depois de alguns anos de casamento, o Editor relata que Silvestre e Tomásia “andavam à competência de quem engordaria mais; e, nas

os poetas brasileiros que morrem cedo, e também os que morrem tarde, contanto que me dispensem de os ler’. E não menos deplora que os poetas, em vez de se aquecerem ao forte sol dos trópicos e gozarem tudo o que esse sol fecunda, ardam em paixões desafogadas pelo álcool, e leiam mais os poetas malsãos – Byron, Musset, Espronceda – do que o salubre livro da natureza. De Casimiro de Abreu, diz insolitamente que ‘é grande obséquio, devido aos tubérculos ou amolecimento cerebral, morrer-se de novo, quando se é tão querido e chorado’. De Gonçalves Dias afirma sem hesitações: ‘Se vivesse mais alguns anos, entraria com os seus versos na região glacial do esquecimento [...]’. Mas onde a mão de Camilo pesou mais severa foi em Fagundes Varela. Apanhando o poeta em flagrante delito de solecismo, o implacável Camilo apressou-se a citá-lo no tribunal da língua: ‘Em poesia, um sabiá não substitui a sintaxe, e as flores do ingá que rescendem no jaquitibá não disfarçam a corcova dum solecismo’” (1993, p. 106-107).

horas de dormir, excediam a toda a gente, menos um ao outro” (*CCE*, p. 209), num estilo de vida que acaba matando o herói. Silvestre, o exacerbado – ainda que postiço – idealista, acaba sendo morto pelo excesso de materialismo, personificado em Tomásia.

Em *O Que Fazem Mulheres*, por sua vez, encontramos duas personagens femininas que são retratadas de forma ambígua pelo narrador camiliano: Angélica e Ludovina. Como já explicamos no segundo capítulo, no início do romance Angélica tenta convencer a sua filha a se casar com o rico *brasileiro*, defendendo a sobreposição do dinheiro ao amor, revelando, assim, sua visão realista de mundo. Para isso, ela se coloca como um exemplo para Ludovina, ressaltando a importância de ser fiel, mesmo sem amar o marido:

Imaginas lá com que repugnância eu casei? Casaram-me, deixei-me levar porque era uma criança, vivia na aldeia, e sonhava com os vestidos e os bailes, e os teatros do Porto. Depois, teu pai... teu pai adorava-me, dava-me mais do que eu ambicionava, e sem saber como, nem porquê, contentei-me tanto com a minha sorte, que não invejava a de ninguém. Tinha vaidade em ser bonita, vestir com gosto, e chegar onde as mais ricas não podiam chegar. Via homens elegantes, reconhecia a diferença que os fazia superiores a teu pai, e, contudo, nunca me passou pela cabeça a loucura, a ingratidão, o crime da infidelidade. (*QFM*, p. 1243).

O relato que Angélica dá a sua filha em muito se difere daquele fornecido por sua amiga de infância, como mostramos no capítulo 2.3, uma vez que ela suprime o sofrimento que passou e, principalmente, suprime o seu caso amoroso com António de Almeida. Com isso, o narrador insere uma nota de rodapé irônica, que afirma: “Perdoem-lhe a mentira pela intenção boa com que a diz...” (*QFM*, p. 1243). O adultério de Angélica, no entanto, não é visto negativamente pelo narrador camiliano, que, se justifica o seu procedimento – consequência de um casamento forçado –, também o apresenta de forma cômica em diversos momentos do romance, ridicularizando o marido traído.

Numa das passagens em que João José Dias tem um acesso de ciúme, Melchior Pimenta vai contar o ocorrido a Angélica, que havia lhe dito que tinha ido dormir com dor de cabeça, e encontra a esposa ainda vestida. Ela, porém, explica que a dor era tanta que “nem forças tive para desapertar os colchetes” (*QFM*, p. 1287). Após esse diálogo, encontramos três linhas de reticências, utilizadas de maneira paródica, seguidas de um comentário do narrador:

Há reticências que não dizem nada.

A literatura merceeira, para justificar o adjetivo, inventou as carreiras de reticência, as quais correspondem aos pesos roubados da mercearia.

Eu abri loja, e vou com os outros.

Não me entrem, pois, a desconfiar que os pontinhos juntos fazem borrão neste painel de bons costumes.

A Sr.^a D. Angélica é excelente mãe, no meu conceito; e, no conceito do Sr. Melchior Pimenta, é excelente esposa.

Pode morrer, que o necrológio já não coxeia. (*QFM*, p. 1287).

Assim, o narrador camiliano parodia o uso de reticências pela literatura romântica, acrescentando uma autocrítica irônica, na qual acusa os autores de encherem linhas para aumentarem a sua obra e, com isso, ganharem mais dinheiro, uma vez que os folhetinistas da época recebiam, muitas vezes, por linha escrita. Além disso, através desse comentário, o narrador ridiculariza a cegueira de Melchior Pimenta, pois, como o leitor sabe, Angélica ainda estava vestida porque estava na companhia do amante. O marido traído também é alvo de zombaria na passagem em que é flagrado dormindo profundamente, enquanto Ludovina discute com o *brasileiro*, procurando convencê-lo de que a adúltera era ela, apesar de ele ter ouvido a conversa entre mãe e filha, e, portanto, saber da traição de sua sogra:

Melchior Pimenta, no quarto imediato, espreguiçando-se fazia com os abrimentos de boca uma toada em falsete, ríspida como o uivar do mastim. Abençoados quatro grãos de morfina que lhe povoastes o sono de deleitosas visões! Melchior Pimenta, eu, quando quero fantasiar um marido bem-aventurado, lembras-me tu. (*QFM*, p. 1300).

Angélica é descrita como “um assombro de esperteza” (*QFM*, p. 1249), adotando uma postura varonil ao desmascarar Ricardo de Sá e ao interferir no casamento de Ludovina, procurando apaziguar o aborrecimento da filha e a fúria ciumenta de João José Dias, não sendo submissa ao próprio marido, mantendo um amante durante vinte anos. Se o adultério de Angélica é desculpado pelo narrador, o fato de ter convencido a sua filha a aceitar o casamento por interesse é criticado com amarga ironia:

A leitora já admirou a eloquência persuasiva com que ela abalou o coração da filha; já disse, de si para si, que, com tal mãe, não há filha que rejeite o casamento dum brasileiro rico; já leu as páginas que aí ficam à mãezinha para que ela saiba os argumentos com que se vence a desobediência das filhas, em casos idênticos. Pois, se gostou e admirou as palavras de D. Angélica, há-de também admirar-lhe as obras. (*QFM*, p. 1249-1250).

O narrador, ao exaltar as qualidades, mas também ao criticar os erros de Angélica, acaba pintando um retrato ambíguo dessa personagem, que não é apenas vítima, nem somente algoz. Além disso, a visão realista que a mãe de Ludovina mostra quando convence a filha a se casar, contrasta com a sua morte essencialmente romântica, provocada pelo amor e pela vergonha. Primeiramente, Angélica fica doente ao saber que António de Almeida havia sido baleado por João José Dias, e corria risco de vida. Quando o amante se restabelece, seu sofrimento é aumentado por ter sido abandonada por ele, a pedido de Ludovina, e também pela vergonha que sentia de sua condição: “Sombria, inerte, reconcentrada, impassível a cuidados [...], apenas dizia que estava esperando a morte, e repelia com desabrido enfado os lenitivos de quem quer que fosse [...]. Sentia-se tomada de vergonha, se o coração a mandava abrir-se em desafogados prantos com Ludovina” (*QFM*, p. 1344).

No final do romance, o narrador afirma ter Angélica morrido “atormentada de saudades” (*QFM*, p. 1367), ao que Marcos Leite acrescenta: “Disseram-me minhas primas que lhe encontraram um retrato no seio, ainda embaciado pelo último respiro que ela exalou.

Devia ser o retrato de António de Almeida” (*QFM*, p. 1367). Verdade ou não, a imagem que o narrador quer nos passar é a de uma personagem ambígua, que, apesar de mostrar por vezes uma visão realista, também está presa a um ideal romântico e, por causa dele, acaba morrendo.

Ludovina também é retratada de forma ambígua: se por vezes ela se mostra volúvel e interesseira, em geral ela aparece como uma mulher determinada e viril, agente de seu destino, e não mera vítima romântica. Ela não se casa por imposição de seu pai, mas por outros motivos que serão a seguir explicados; ela procura impor altivamente a sua vontade ao ciumento *brasileiro*, confundindo-o com palavras; e, quando o adultério de sua mãe é descoberto, é Ludovina quem toma a decisão de fazer a culpa recair sobre si, convencendo a sua mãe, enganando o seu pai e chantageando o marido para que este aceitasse a sua falsa traição. Além disso, a protagonista mostra a sua virilidade ao suportar o convento, sendo inocente, ao cuidar de sua mãe, que caíra doente, e ao cuidar de seu marido, que dependia dela tanto quando teve um acesso de loucura quanto na velhice.

Ludovina aceita se casar com João José Dias, apesar da repulsa que sente por sua aparência física – “Pois não te fez nojo esse miserável? – Fez, fez; mais que nojo...” (*QFM*, p. 1260) –, por causa da desilusão amorosa que sofreu com Ricardo de Sá: “Choro como vítima, mas não dele [João José Dias]; é do outro [Ricardo de Sá] que me matou” (*QFM*, p. 1260). Ela, contudo, é descrita pelo narrador como uma das “sonâmbulas” do bacharel, “e a menos vítima de todas” (*QFM*, p. 1247), um comentário que sugere que a protagonista não seria tão inocente quanto aparenta. Com isso, ela expõe altivamente a sua decisão ao *brasileiro* – “Já disse a V. S.^a que desejo ser sua esposa; não sei mais que deva dizer-lhe. Não me hei-de arrepender” (*QFM*, p. 1262) –, justificando-a para Angélica nos seguintes termos:

Não caso por vingança, que ele [Ricardo de Sá] não vale o ódio. Caso para salvar a nossa dignidade, minha mãe. Hei-de simular quanto possa o contentamento da mais feliz mulher. Não tenho já coração para sentir desgostos. Será tudo estupidamente alegria na minha vida. Toda a gente dirá que eu amo... meu marido. As pessoas que souberem do meu namoro com esse infame, dirão que devia amá-lo muito pouco a mulher que se deixou casar com um homem ridículo. (*QFM*, p. 1260).

Como João Bigotte Chorão explica, “Ludovina dobra-se à vontade paterna [...] e submete-se, não por tibieza de caráter, que bem forte o revela noutras circunstâncias, mas para agravo do frívolo Ricardo de Sá” (1990, p. 45-46). O desmoronamento de seu idealismo romântico, causado por sua desilusão amorosa com Ricardo de Sá, é, assim, a causa de sua desgraça. Por outro lado, Ludovina também enxerga a realidade, e, produto de uma sociedade materialista, também tinha apreço pelo dinheiro: “a menina gozava de excelente opinião; mas tinha só o defeito de querer ombrear em luxo com as filhas dos negociantes mais abastados” (*QFM*, p. 1256). Quando João José Dias tem uma crise de ciúme e decide não deixá-la mais sair de casa, ela se queixa de não poder continuar exibindo a sua riqueza à sociedade:

Ludovina queixava-se à mãe da reclusão em que vivia cheia de aborrecimento e tédio; perguntava se era aquela a felicidade que dava o dinheiro; dizia que a pobreza e o ar livre eram preferíveis ao gozo de *cinquenta vestidos que se traçavam no guarda-roupa*, e da *luxuosa mobília que ninguém admirava*. (*QFM*, p. 1273-1274, grifo nosso).

Além disso, a ambigüidade de Ludovina se estende para outra discussão, que envolve a própria construção do romance. No “Suplemento”, quando Marcos Leite tenta seduzi-la, o narrador se revolta por pensar que ela estava lhe correspondendo. Para isso, utiliza-se ironicamente de um discurso romântico, que também explicita a questão da literatura como mercadoria – uma visão realista que, portanto, contrasta com o suposto idealismo que essa passagem poderia sugerir:

A meiga imagem de Ludovina havia de ser sempre nova e pura na minha imaginação, como o eterno tipo das duas formosuras enlaçadas, a do corpo e a da alma. Rasgava o romance, se ele não estivesse já no prelo, e o dinheiro dele transformado num cavalo. É tarde para reivindicar a minha honra de romancista ingênuo ou palerma, que anda neste mundo a querer provar, que as onze mil virgens nunca de cá saíram. (*QFM*, p. 1357-1358).

Ludovina, no entanto, ignorara o sedutor. O narrador nos explica o motivo para tanto heroísmo, resignação e desprendimento: ela é personagem de romance – “mulher inimitável, típica, e bíblica” (*QFM*, p. 1358) –, e não corresponde à realidade, na qual somente um “romancista ingênuo ou palerma” poderia acreditar que “as onze mil virgens nunca de cá saíram”. Quando Marcos Leite aposta com o narrador que vai conseguir conquistar a moça, ele diz: “E a onipotência da vontade o que é? Hei-de triunfar, ou Ludovina é uma natureza superior à humanidade...” (*QFM*, p. 1365). Como não triunfou, depreendemos que Ludovina, uma construção ficcional, é de fato uma natureza superior à humanidade. No prefácio “A alguns dos que lerem”, o narrador havia afirmado: “Se a mulher assim fosse impossível, o romancista que a inventou seria mais do que Deus” (*QFM*, p. 1235). Falsa modéstia? Parece-nos que sim.

Como Luciana Stegagno Picchio explica, “[...] a sua protesta era contra as leis absurdas de uma sociedade a que talvez só personagens não humanas [...], mas sempre desprovidas de sentido comum, como as mulheres, conseguiriam porventura sujeitar-se” (1995, p. 256). Através do contraste, Ludovina funciona como mais um índice de crítica à sociedade. Apesar disso, tal caráter fictício, contraposto ao caráter também realista da heroína, como procuramos mostrar anteriormente, reforça a sua ambigüidade, o que a distanciaria da imagem cristalizada de mulher romântica.

3.3 O comentário metaliterário do narrador

Como procuramos mostrar através da análise das personagens masculinas e femininas, Camilo parece engendrar um movimento de adesão e repúdio aos discursos literários de seu tempo, utilizando-se deles para depois criticá-los, ou, como explica Annabela Rita, “no discurso camiliano, o sujeito entretece, a cada passo, a ortodoxia do código romanesco e a heterodoxia da sua voz desconstrutora, fazendo-as co-habitar” (1992, p. 120-121). De acordo com Carlos Reis, o romance camiliano é um “texto programático”, porque “resultado de uma ponderação normalmente interessada em questões de natureza metaliterária, com eventuais extensões ideológicas e tendendo a orientar a criação literária que lhe é contemporânea” (1995, p. 64). Aníbal Pinto de Castro defende uma idéia semelhante, segundo o qual é possível encontrarmos no romance camiliano um esboço de uma teoria da ficção narrativa:

Encontramos [...] disseminados por toda a sua obra [...] abundantes e importantes elementos que permitem sistematizar essa teoria, não como um cânone imutável, antes como uma concepção em permanente mudança, acaso com incoerências ou incongruências, mas sempre viva e, atenta às transformações que a arte do romance viera sofrendo [...]. Camilo foi um crítico literário de fina argúcia e seguro sentido estético, sempre atento aos horizontes de expectativa, quer em relação aos outros [...] quer, sobretudo, em relação a si próprio. O exercício dessa crítica não se verificou tanto através das posições ou juízos expressos em textos propositadamente escritos para se pronunciar sobre obras de ficção e publicados em jornais ou revistas [...], mas principalmente em prefácios ou outras formas de paratexto às suas novelas, em intromissões justificativas dos narradores [...], ou até em intervenções das próprias personagens, muitas vezes deliberadamente investidas na função de servirem de porta-voz a essa teoria fragmentária. (1991, p. 53-54).

As intervenções das personagens secundárias ou figurantes parecem-nos ocorrer quando o narrador quer afirmar algo, mas não pode, devido à necessidade de preservar a sua

face perante o público leitor: assim, ele dá voz ao outro, e desvia possíveis críticas que possa receber. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, por exemplo, o Editor – cuja voz é apresentada ao público como sendo a do próprio Camilo, num procedimento típico de seus romances, nos quais as instâncias autoral e narrativa se misturam – não poderia tecer um comentário como aqueles proferidos por Cibrão, personagem que tenta demover Silvestre de seu ideal de pureza feminina e alertá-lo para a realidade:

Que araras tu engoles! Leve o diabo a poesia, que faz um homem tolo!
(*CCE*, p. 39).

Nenhuma delas serve para poetas, que andam no encalço dos anjos. Se te serve assim, dá louvores ao Céu por ela ser quem é. Se queres mulheres para romances e prosas, pede-as à tua imaginação e deixa o mundo real como ele está, que não pode ser melhor. (*CCE*, p. 42).

Por ser um comentário que poderia desagradar à leitora de seu romance, o narrador camiliano desloca-o para a voz de um personagem e, assim, preserva a sua face. Em *Amor de Perdição*, por sua vez, temos uma passagem construída a partir de um procedimento semelhante. Apesar de João da Cruz ser um assassino, o personagem não é visto de forma negativa na economia do romance, uma vez que ajuda o protagonista; como Jacinto do Prado Coelho defende, “João da Cruz é assim: uma mistura de cruzeza e de bondade” (2001, p. 251). Nessa passagem, o ferrador procura convencer Simão a não ir procurar Baltasar e a deixar de lutar por Teresa:

João da Cruz, assumindo uma gravidade de que a sua figura raras vezes se enobrecia, disse:

– Senhor Simão, Vossa Senhoria 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-de um homem botar a perder. Mulheres há tantas como a praga, e são como as rãs do charco, que mergulha uma, e aparecem quatro à tona de

água. Um homem rico e fidalgo como Vossa Senhoria, onde quer topa uma com um 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, e tanto faz andar pra trás como pra diante, é ditado dos antigos. (AP, p. 462).

Caracterizando a sua postura como “grave” e “enobrecida”, o narrador parece querer mostrar que não se trata de mais um dos chistes de João da Cruz, mas de algo sério e que, portanto, merece reflexão. Utilizando-se da sabedoria popular, os argumentos do ferrador são reforçados, procurando mostrar que o sentimentalismo exaltado pelos escritores românticos – que, tal como Camilo, vendem livros, engordam e ficam famosos com as histórias de paixões que contam – é distante da realidade: como o personagem diz, numa irônica autocrítica do romance, “paixões, que as leve o Diabo, e mais quem com elas engorda”. Tal crítica, no entanto, por ser ofensiva às leitoras – comparadas a pragas e rãs no charco –, não poderia ser proferida pelo narrador, e por isso foi colocada na voz de um personagem rústico e ambíguo, que, aparentemente, estaria muito distante da figura do escritor Camilo.

É através dos comentários metaliterários²⁵ do narrador intruso, contudo, que podemos ver com mais clareza o diálogo crítico de Camilo com os discursos literários de seu tempo. Em *Amor de Perdição*, uma das passagens em que esse diálogo é mais evidente é a do caso amoroso de Manuel Botelho com uma açoriana casada com um estudante de medicina, já referido por nós no capítulo 2.1. Nela, o narrador insere um suposto aparte do narratário, para em seguida expor a sua opinião sobre o caso:

²⁵ Optamos pelo termo “metaliterário”, por ser o mesmo utilizado por Carlos Reis (1995). Tencionamos, com esse termo, deixar mais claro o nosso objetivo, que é analisar a reflexão de Camilo sobre a literatura em geral, incluindo aí o romance, a poesia e o teatro. Os termos “metaficcional” e “metanarrativo” poderiam sugerir uma reflexão apenas sobre a ficção ou a narrativa, o que não era nosso intuito.

Poucas horas depois, a esposa do médico...

– Que tinha morrido de paixão e vergonha, 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 Almeida Garrett no *Frei 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 o sabem que os filósofos da Antigüidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor não lhas tiravam. E esta filosofia hoje então... (AP, p. 508).

Percebemos que, nesse trecho, o narrador desvela não apenas a falsidade da literatura romântica, personificada aqui por Garrett, mas a do próprio mote de *Amor de Perdição*, que é contado a partir das cartas escritas pelo casal de protagonistas. Como afirma Óscar Lopes, temos nesse capítulo “um remoque ao visconde de Almeida Garrett, a propósito de uma ridicularização de certas mortes românticas melodramáticas que, com pequenos retoques, bem se aplicariam ao próprio *Amor de Perdição*” (2007, p. 79). Segundo Annabela Rita, “o ciclo da vivência do amor que se completa com a morte por amor”, retratado em Simão e Teresa, é posto como ficcional, pois “o próprio narrador afirma ironicamente ter sido ‘inventada pelos namorados nas cartas despeitosas’ e ser patologicamente impossível” (1992, p. 118).

Em outra passagem, o narrador, numa de suas digressões, afirma que “um romance, que estriba na verdade o seu merecimento, é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos” (AP, p. 522). A história de Simão e Teresa, porém, é justamente o oposto disso, como o narrador-autor avisa – através de certa afetação, talvez irônica – no Prefácio:

E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher, a criatura mais bem formada das branduras da piedade, a que por vezes traz consigo do Céu um reflexo da divina misericórdia; essa, a minha leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria se lhe dissessem que o pobre moço perdera honra, reabilitação, pátria, liberdade, irmãs, mãe, vida, tudo, por

amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos?!
Chorava, chorava! (AP, p. 384).

Assim, além de agradar à possível leitora de seu romance, elogiando-a, o narrador mostra nesse prefácio que a história de Simão e Teresa de fato “sacode os nervos”, e que, portanto, ela não “estriba na verdade o seu merecimento”. De acordo com Rita, o que põe em causa o estatuto de veracidade da história – afirmado pelo lugar-comum do manuscrito encontrado, as cartas de Simão e Teresa – e insinua a ficcionalidade é “a própria estruturação do narrado em sintonia com modelos literários já fixados pela retórica da ficção romântica” (1992, p. 118), como a clara referência ao *Romeu e Julieta* de Shakespeare e sua história de amor contrariado pela inimizade das famílias. Assim, o narrador camiliano procura questionar o seu próprio enredo passional, comum na literatura romântica, dialogando, assim, não apenas com o seu próprio texto, mas também com os procedimentos estéticos vigentes.

Em *Coração, Cabeça e Estômago*, o principal diálogo crítico com os discursos literários oitocentistas é feito através da figura de Silvestre, como procuramos mostrar no primeiro item deste capítulo. A partir de seu personagem, o narrador questiona tanto os comportamentos sociais influenciados pelas leituras românticas, como o próprio discurso do Romantismo, ridicularizando os escritos do protagonista, seus poemas, seus artigos jornalísticos e polêmicos, e até mesmo o discurso fisiologista que renunciava a escola Realista, presente nos textos escritos pelo Silvestre da fase do “Estômago”, referidos por nós no primeiro item deste capítulo. Agora, iremos analisar os comentários metaliterários feitos pelo narrador heterodiegético, o “Editor” da história narrada por Silvestre, que, como já explicamos, se apresenta como sendo o próprio Camilo.

No “Preâmbulo”, o Editor reproduz o seu diálogo com Faustino Xavier de Novais, “figura bem conhecida nos meios literários da corte brasileira”, “como um recurso de credibilidade da história narrada e do editor” (FRANCHETTI, 2003, p. XLV). Nesse diálogo, ele conta ao literato sobre a morte de Silvestre, o qual, através desse procedimento, também ganha estatuto de verdade:

- O meu amigo Faustino Xavier de Novais conheceu perfeitamente aquele nosso amigo Silvestre da Silva...
- Ora, se conheci!... Como está ele?
- Está bem: está enterrado há seis meses.
- Morreu?!
- Não morreu, meu caro Novais. Um filósofo não deve aceitar no seu vocabulário a palavra *morte*, senão convencionalmente. Não há morte. O que há é metamorfose, transformação, mudança de feitio. Pergunta tu ao doutíssimo poeta José Feliciano de Castilho o destino que tem a matéria. Dir-te-á a teu respeito o que disse de Ovídio, sujeito que não era mais material que tu e que o nosso amigo Silvestre da Silva. “Ovídio cadáver”, pergunta o sábio, “onde é que pára? Tudo isso corre fados misteriosos, como Adão, como Noé, como Rômulo, como nossos pais, como nós, como nossos filhos, rolando pelos oceanos, flutuando nos ares, manando nas fontes, correndo nos rios, agregado nas pedras, sumido nas minas, misturado aos solos, viçando nas ervas, rindo nas flores, rescendendo nos frutos, cantando nos bosques, rugindo nas matas, rojando dos vulcões, *etc.*” Isto, ao meu ver, é exato e, sobretudo, consolador. O nosso amigo Silvestre da Silva, a esta hora, anda repartido em partículas. Aqui faz parte da garganta dum rouxinol; além, é pétala duma tulipa; acolá, está consubstanciado num olho de alface; pode ser até que eu o esteja bebendo neste copo de água que tenho à minha beira e que tu o encontres nos sertões da América, alguma vez, transfigurado em cobra cascavel, disposto a comer-te, meu Faustino. O que te eu assevero é que ele deixou de ser Silvestre da Silva, há seis meses, posto que os parentes teimam em lhe ter uma lousa sobre o chão, onde o estiraram, com esta mentira: “Aqui jaz Silvestre da Silva”. (CCE, p. 6, grifo do autor).

Depois de contar como teve acesso à “papitada” de Silvestre, o Editor afirma que escrevera um romance a partir dela, para “com o produto dela ir resgatando a palavra do nosso defunto amigo, embolsando os credores. Fiz um cálculo aproximado, que me anima a asseverar aos credores de Silvestre da Silva que hão-de ser plenamente pagos, feita a 10ª edição deste romance” (CCE, p. 7). E acrescenta:

Aqui tens tu uma ação que deve ser extremamente agradável às moléculas circunfusas do nosso amigo. Espero que Silvestre ainda venha a agradecer-me o culto que assim dou à memória dele, convertido em aroma de flor, em linfa de cristalina fonte, ou em ambrósia de vinho do Porto, metamorfose mais que muito honrosa, mas pouco admirativa nele, que foi deste mundo já saturado em bom vinho. É opinião minha que o nosso amigo, a esta hora, é uma folhuda parreira. (*CCE*, p. 7).

Assim, temos nessa longa passagem, além do recurso tipicamente oitocentista de afirmação do estatuto verídico da história do romance, uma forma de propaganda de seu livro, despertando a “filantropia” dos leitores, que precisariam comprá-lo para que este chegasse até a décima edição, a fim de quitar as dívidas de Silvestre. Tal trecho, no entanto, também pode ser visto com ironia, a partir da qual o Editor estaria enganando os credores e jamais pagaria as dívidas do amigo, pois jamais o livro chegaria a ter dez edições. O que mais nos chama a atenção, porém, é a paródia ao discurso romântico retirado de Castilho, através do rebaixamento da teoria da metamorfose de Ovídio, mostrando a situação ridícula de Silvestre transformado num olho de alface, na água que está sendo tomada, numa cobra no Brasil, “disposto a comer-te”, num vinho do Porto ou numa folhuda parreira. Dessa forma, logo em seu início, o romance mostra a que veio: trata-se do uso paródico de um discurso romântico convencional, questionado ironicamente por mascarar a realidade – que impede que se veja que Silvestre está de fato estirado sob a lousa, e não espalhado em “moléculas circunfusas” mundo afora.

No final do “Preâmbulo”, o qual em nota de rodapé o narrador explica ter sido “escrito designadamente para ser impresso no Rio de Janeiro” (*CCE*, p. 11), temos uma alusão ao mercado editorial brasileiro. Se realmente foi escrito para ser impresso no Brasil ou não, o que importa é o fato de nele o Editor explicar o motivo de não publicar os poemas do protagonista: “Silvestre, em poesia, era vulgar; e a poesia vulgar, mormente na pátria dos Junqueiros, dos Álvares de Azevedo, dos Casimiros de Abreu e dos Gonçalves Dias, é um pecado publicá-la. Sonogo, pois, as poesias, em abono da reputação literária do nosso amigo”

(CCE, p. 11). Tal trecho, contudo, parece-nos irônico, uma vez que o narrador, em diversas passagens do romance, já analisadas por nós, irá ridicularizar a poesia romântica – tendo acabado de questionar a obra de Castilho. A imagem do poeta maldito, cultivada, por exemplo, na obra de Álvares de Azevedo, encontra a sua crítica através do comportamento risível do Silvestre da fase do “Coração”, assim como a temática indianista, presente principalmente nos poemas de Gonçalves Dias, parece ter sido parodiada na construção da personagem Tupinoyoyo, já citada anteriormente.

É também digno de nota o comentário que o Editor faz sobre a história de Marcolina, “a mulher que o mundo despreza”:

Há-de muita gente pensar que Silvestre da Silva, nesta parte de suas memórias, anda apegado às muletas literárias dos modernos regeneradores das mulheres degeneradas. Arguição injusta! A Margarida Gauthier é muito mais nova que a Marcolina; e reparem, além disso, que o processo de reabilitação moral desta mulher é muito diverso do da outra, se é que há aqui processo de reabilitação. Eu estou em acreditar que Marcolina, longe de exhibir a fibra pura do seu coração, pedindo que lhe aceitem a virgindade moral que lá se refugiou das paixões infames e infrenes, há-de esconder os bons sentimentos com pejo de os denunciar, e fará que as fivelas da mordaca lhe apertem atrozmente os lábios, quando a palavra “amor” lhe rebentar da abundância do coração. A meu ver, Marcolina está dando lições de moralidade, quando muita gente cuida que ela está pedindo lágrimas e perdão dos agravos que fez à moral pública. Veremos.

Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanciem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto, o universo que decida, e os localistas. (CCE, p. 104-105, grifo do autor).

Nesse “Entre parênteses do editor”, temos novamente o reforço do estatuto de verdade da história de Marcolina, aqui distinta da clara referência que poderia ser feita a um dos grandes sucessos da época, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Apregoando a “moral do conto”, aparentemente agradando ao seu leitor moralista, o narrador questiona o famoso enredo do romance francês, caracterizado por ele como uma “muleta literária” utilizada pelos “modernos regeneradores das mulheres degeneradas”. Assim, os

escritores românticos – “os modernos regeneradores” – são equiparados à hipócrita opinião pública, que condena as mulheres prostitutas que não têm dinheiro, e eleva aquelas que fazem um casamento por interesse financeiro. Ao que nos parece, a história de Marcolina não é a história de uma mulher degenerada, mas de uma vítima dos mecanismos de uma sociedade materialista, e sua função não é derramar lágrimas dos leitores, mas incitar a reflexão, como vimos no capítulo anterior.

Assim sendo, a reflexão metaliterária, juntamente com a social, é o grande tema desse romance, que termina com o poema derradeiro de Silvestre, já citado por nós, comentado pelo Editor como forma de ressaltar a importância central da discussão sobre a literatura: “bem se vê que o soneto era o da morte. Um grande merecimento tem ele: é ser o último” (CCE, p. 222). Com isso, o narrador camiliano mostra, apesar das adesões, o repúdio aos discursos literários de seu tempo, questionados e ridicularizados principalmente através do comportamento romântico de Silvestre, mas também através da voz irônica do narrador heterodiegético.

Como explicamos anteriormente e já fora notada por Cleonice Berardinelli, a presença do narrador intruso em *O Que Fazem Mulheres* é avassaladora, e seus comentários são inseridos em diversos momentos da narrativa. Durante a análise das personagens masculinas e femininas, já mostramos alguns dos apartes do narrador: agora, procuraremos enfatizar os seus comentários metaliterários, como forma de reforçar o estudo do olhar distanciado de Camilo sobre a literatura de seu tempo.

O Que Fazem Mulheres traz em seu subtítulo a designação “romance filosófico”, uma primeira pista que pode vir a ser útil em nossa leitura. Jacinto do Prado Coelho afirma que “é fácil tirar das novelas camilianas centenas de máximas que exprimem uma filosofia da vida [...]. São as idéias gerais sobre o homem que permitem a Camilo classificar de

‘filosóficas’ algumas de suas novelas (*O Que Fazem Mulheres*, por exemplo)” (2001, p. 409). Além de uma “filosofia da vida”, é possível depreendermos também uma “filosofia da literatura”, como buscaremos discutir a seguir.

Ao classificar o seu romance como “filosófico”, o narrador camiliano demonstra o interesse em fazer o leitor não apenas *consumir* a obra, mas *refletir* a partir dela. No final do primeiro prefácio, denominado “A todos os que lerem”, ele expõe um parágrafo ambíguo, que pode ser compreendido de várias maneiras:

Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência; – e, se não bastar esta, valha-se da resignação. (*QFM*, p. 1232-1233).

Primeiramente, podemos depreender que o narrador zomba do discurso fisiologista da época, que exigia do leitor um conhecimento inútil de termos científicos. Isso porque esse parágrafo é precedido de outro, no qual parodia esse tipo de discurso: “O leitor sabe o que isto é? Já sentiu na alma o apertar dum cáustico? Excruciaram-no, alguma vez, os flagelos da inspiração corrosiva, como duas onças de *sublimado*? Se não sabe o que isto é, estude farmácia, abra um expositor de química mineral, e verá” (*QFM*, p. 1232, grifo do autor). Por outro lado, pode ser também um ataque aos escritores de folhetins românticos – e, nesse caso, o narrador-autor se coloca, ironicamente, como um deles –, que escrevem apenas pela “inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática”. Além disso, nessa passagem o narrador faz uma crítica ao leitor que acabou de aprender a soletrar, ou seja, que não consegue enxergar as entrelinhas da diegese, resignando-se a apreender o seu enredo principal – que, por sua vez, ele constrói para atender a esse mesmo leitor “menos inteligente”.

Ainda nesse mesmo prefácio encontramos, como Paulo Franchetti aponta, um “[...] discurso destinado, apesar da ironia, a atrair o leitor romântico” (2003, p. XXV). O capítulo inteiro é montado a partir desse discurso – claramente paródico –, merecendo uma leitura integral, da qual selecionaremos apenas o seu início:

É uma história que faz arrepiar os cabelos.
 Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demônios.
 É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia de juízo!
 Isto sim que é romance.
 Não é romance; é soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara,

Como da seva mesa de Tiestes,
 Quando os filhos por mão de Atreu comia.

Escreve-se esta crônica enquanto as imagens dos algozes e vítimas me cruzam por diante da fantasia, como bando de aves agoureiras, que espirram de pardieiro esboroadado, se as acossa o archote dum fantasma.
 Tenebroso e medonho! É uma dança macabra! um tripúdio infernal! Coisa só semelhante a uma novela pavorosa das que aterram um editor, e se perpetuam nas estantes, como espectros imóveis.
 Há aí almas de pedra, corações de zinco, olhos de vidro, peitos de asfalto?
 Que venham para cá.
 Aqui há cebola para todos os olhos;
 Broca para todas as almas;
 Cadinhos de fundição metalúrgica para todos os peitos.
 Não se resiste a isto. Há-de chorar toda a gente, ou eu vou contar aos peixes, como o padre Vieira, este miserando conto. (*QFM*, p. 1231-1232, grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que utiliza um palavreado repleto de lugares-comuns apreciados pelos leitores de folhetins românticos, o narrador-autor ridiculariza esses mesmos códigos literários, fazendo uso da ironia apreciada pelo “leitor inteligente”, cujo prazer tirado da leitura é de outra ordem²⁶; assim, ele mostra que o seu romance, apesar de trazer um enredo contendo os procedimentos típicos da escola romântica, dialogará com esses mesmos

²⁶ O prazer desse tipo de leitor é explicado por Wayne Booth, em *A Rhetoric Of Irony*: “The author I infer behind the false words is my kind of man, because he enjoys playing with irony, because he assumes my capacity for dealing with it, and – most important – because he grants me a kind of wisdom; he assumes that he does not have to spell out the shared and secret truths on which my reconstruction is to be built.” (1974, p. 28, grifo do autor).

procedimentos através da paródia. De acordo com Annabela Rita, a obra “recorre aos habituais ingredientes da novela passional camiliana (amores contrariados e clandestinos, casamentos impostos, intrigas amorosas e sociais, emboscadas, etc.), mas desenvolve-se de um modo que eu caracterizaria como *desconstrucionista*” (2005, p. 11, grifo da autora).

Em seguida, o narrador-autor apresenta um segundo prefácio, intitulado “A alguns dos que lerem”, dirigido a outro tipo de leitor: aquele que procura lições edificantes e defende um ideal moralizante de literatura. Nele temos a defesa da escrita de um “romance filosófico” e moral, questionando, com certa afetação – provavelmente irônica –, se “não será uma ação meritória amoldurar em formas verossímeis a virtude, que os pessimistas acoimam de impraticável neste mundo?” (*QFM*, p. 1235). E acrescenta, criticando – ou não – o leitor pessimista: “Hão-de só crer nas façanhas do crime, nas hipérboles da maldade humana, e negar as perfeições do espírito, descrer o que ultrapassa as balizas duma certa virtude convencional, que não custa dores a quem a usa?” (*QFM*, p. 1235).

Iniciando a trama propriamente dita, encontramos o já referido diálogo entre Angélica e Ludovina, no qual a mãe tenta convencer a filha a casar-se por dinheiro, e não por amor. Ludovina afirma que “ainda ontem li um folhetim contra as mulheres que se deixam seduzir pela ‘fortuna’ de estúpidas criaturas...” (*QFM*, p. 1244), um comentário que anuncia o próprio assunto do romance. Angélica, por sua vez, argumenta que a realidade é diferente da ficção, e que os escritores dos folhetins, na vida real, também procuram um casamento que tenha um rico dote: “Vê lá se entre os folhetinistas aspirantes ao casamento de especulação se te depara o nome que ontem leste...” (*QFM*, p. 1244). Nessa passagem, o narrador propõe o questionamento de seu próprio enredo, expondo a problemática relação entre ficção e realidade, aquilo que teoricamente o romance defenderia – o casamento por amor – e aquilo que verdadeiramente acontece na sociedade, não importando o que os hipócritas e os sonhadores diziam – o casamento por dinheiro.

No final do capítulo em que temos a descrição grotesca de João José Dias, já analisada por nós, o narrador-autor pede, ironicamente, para o seu editor acrescentar um epílogo com uma série de virtudes que o personagem teria, com o intuito de prevenir “uma crise literária no Brasil”:

Não querendo eu, nem por sombras, indispor contra os meus fiéis escritos o império do Brasil, peço ao meu sisudo editor que faça estampar o seguinte epílogo deste capítulo:

João José Dias adquiriu com exemplar probidade os seus bens de fortuna.

Foi bom filho.

Levou a honra comercial ao primor de embolsar credores roubados pelos sócios que o roubaram a ele.

Foi trabalhador, quando precisava acreditar-se pelo trabalho; e foi-o também, na opulência, como o último dos seus servos.

Nunca teve escravos, comprados ou alugados: remiu alguns na decrepitude, e deu-lhes uma cama onde o último instante da vida lhes fosse o primeiro de bem-estar.

Que mais virtudes querem, ou maiores encômios a um bom caráter? Se pintei João José Dias feio, não é dele a culpa, nem minha. João José Dias era realmente muito feio.

Do Brasil vem muita gente galante.

Tenho na pasta um esboço de romance onde figuram quatro brasileiros bonitos.

Hão-de ver com que isenção de ânimo se escreve nesta província das letras.

Acabou-se o epílogo, e preveniu-se uma crise literária no Brasil. (*QFM*, p. 1257-1258).

Ao mesmo tempo em que reforça os atributos positivos de João José Dias, essa passagem mostra a presumível importância do mercado consumidor – no caso, brasileiro – para o escritor, que deve preservar a sua face perante o leitor para não desagradá-lo. Assim, a escrita se torna assunto do diálogo entre narrador e leitor, numa “ironia emergente da ambigüidade das relações dialéticas entre vida e ficção, homem-autor e autor-inventor de histórias, vocação ou missão do escritor e negócio do livro” (COELHO, 2001, p. 427).

Em outro capítulo, que remete à passagem, já citada, que discorre sobre a lua-de-mel, temos uma irônica crítica ao falso idealismo poético:

A casta lua dá a sua luz poética a muitas impudicícias, e tolera o escândalo resignada. Casta lhe chamam os poetas, e é bem posto o epíteto. Só ela seria capaz de manter-se pura com tantos exemplos de corrupção. De mim creio que a tem salvado a distância que a separa dos bardos que a namoram; e, se não é a distância, é a impertinência das cartas rimadas que lhe mandam. Muitas mulheres, menos castas que a lua, têm sido salvas pelo mesmo teor. Os poetas, que amam em verso, são uns puros desinfectantes da pútrida impureza. Se todos fizéssemos versos, e nos amássemos em oitava rima, eu lhes asseguro que este globo era um viveiro de anjos. A teoria de Hobbes seria uma calúnia, e a de Malthus um absurdo. Não andaríamos travados em permanente luta, nem a exuberância da propagação assustaria os economistas. (*QFM*, p. 1292).

Como vimos anteriormente, o narrador camiliano não vê o adultério como um “exemplo de corrupção” ou “impureza”, termos na verdade utilizados por um discurso romântico, moralista e hipócrita, questionado em seu romance. Tal discurso é desvelado nessa passagem, que mostra que se a moral fosse de fato praticada por todos os idealistas românticos que a apregoam, ou seja, se o amor fosse apenas poético, e não sexual, o mundo não estaria tão superpopuloso. O narrador aponta a falta de realismo desse tipo de literatura, acabando por fazer uma defesa implícita do romance, capaz de mostrar a realidade social, ainda que tenha que se sujeitar às regras de mercado: “Havia só o risco de nos matar a fome; mas cada cisne teria um canto derradeiro com que esforçar a guerra à prosa que inventou os cereais, o boi cozido, as ações do banco, e a troca dum romance por quinhentos réis” (*QFM*, p. 1292).

O capítulo XIII interrompe a ação para mostrar o diálogo entre o narrador-autor e quatro amigos literatos, pertencentes à esfera heterodiegética do romance, no qual discutem o fazer literário e o gosto do público. Um dos amigos faz a acusação de que “os teus romances do meio em diante adivinham-se” (*QFM*, p. 1314), e apresenta um final para a história, aos moldes do folhetim romântico. Nessa passagem, o narrador-autor aproveita para zombar do público, frustrando suas expectativas de encontrar um final folhetinesco, negando o estatuto ficcional de seu enredo e reafirmando a sua filiação ao real: “Eu já disse em mais dum livro

que não escrevo de fantasia. A verdade e a observação dispõem-me as situações como tu as não inventas. A natureza, que tu conheces, é tola, meu amigo” (*QFM*, p. 1316). Ao fim do penúltimo capítulo, o narrador apresenta novamente, através de um discurso paródico erigido pelo que ele chama de uma “imaginação de empréstimo”, uma crítica irônica aos escritores de folhetins melodramáticos, que exploram histórias trágicas e sangrentas, mostrando a sua distância perante esse tipo de literatura que não prima pela observação da realidade:

Estes amores de António de Almeida e D. Angélica, tratados por imaginação de mais pulso, davam para muito brilhar. Estou a vê-lo a ele, pelo prisma fantástico dos mestres, erguer-se da cama com a mecha ainda na aberta chaga, um par de pistolas de doze tiros na algibeira, entrar, de cabelos hirtos e rosto lívido, no quarto de Angélica, e semi-desfalecido nos braços dela, dar largas à parlenda, e vociferar, por entre amorosas frases, esconjúrios odientos contra o gênero humano, contra a instituição do matrimônio, e contra os deveres conjugais! Agora se me afigura ver Melchior Pimenta no limiar da porta, e embasbacar petrificado diante do grupo escandaloso. Há gritos, injúrias, investidas, até que alfim, levados à puridade para um recanto da casa, aí combinam um duelo de morte, no dia seguinte. Medonha figuração me avulta agora na imaginação de empréstimo. Melchior Pimenta, após a detonação de dois tiros, cambaleia sobre as pernas, leva a mão ao seio que espirra golfos de sangue, põe os olhos anuviados no céu impassível, que contempla o quadro feio, e expede o derradeiro hálito, nos braços dos padrinhos.

Quantos *capítulos desgrenhados* cuida o leitor que dava esta *parvoçada imaginativa*? Dois volumes em oitavo com seiscentas páginas, afora o subsídio das reticências, que, na minha opinião doutro tempo, foram inventadas para definir a mulher; e, na minha opinião de agora, inventou-as o primeiro *literatiço oco de idéias*. (*QFM*, p. 1340, grifo nosso).

Propositadamente contrastando com esse falso desenlace, no final do romance, quando Angélica revela a Melchior Pimenta ser ela a adúltera, o narrador parodia a maneira trágica e patética com que os folhetins românticos exploram a descoberta de um adultério, apresentando uma atitude oposta do marido traído:

Melchior Pimenta saiu do quarto de sua mulher.
Para se armar do punhal de D. Jaime de Bragança, e do infante D. João?
Para se dar um tiro no ouvido?
Para mergulhar da ponte-pênsil, ou despenhar-se dos Arcos das Virtudes?

Para cismar e endoidecer?

Não, senhores.

Melchior Pimenta foi para a Alfândega, jantou no hotel de Miss Mery, e jogou o voltarete até às onze horas na Assembléia Portuense. (*QFM*, p. 1347).

Ainda nessa discussão entre realidade e ficção, é interessante ressaltarmos a crítica do narrador ao teatro melodramático, que mostra a cura da loucura a partir de um lugar-comum exagerado e inverossímil: “Se é mulher a doida, rigorosamente desgrenhada, esfrega os olhos, atira com as madeixas para trás, e dá fricções secas às fontes com frenesi; se homem, abre a boca, espanta os olhos, soleva o peito em arquejantes haustos, despede o grito agudo obrigado a ambos os sexos, e está pessoa de juízo” (*QFM*, p. 1345). Tal lugar-comum é contrastado com a forma mais realista com a qual o romance mostra a cura de João José Dias: “Pois o barão de Celorico não se curou por esse teor [...]. A contínua assistência de Almeida ao pé do leito, e as continuadas insinuações de Ludovina, conseguiram reabilitar-lhe o juízo, mas vagarosamente. [...] Não houve exclamações nem abraços de pé atrás, *secundurum artem*” (*QFM*, p. 1345-1346, grifo do autor).

Por fim, o narrador camiliano encerra a obra com mais um paratexto, um capítulo denominado “Suplemento”, no qual novamente trata das relações entre autor e editor: “[...] nada escapa às agulhas da ironia: nem o escritor na sua incômoda posição de dependência, nem o editor na frieza dos seus cálculos, nem a crítica feita por amigos, de suspeita isenção e de bem problemática utilidade” (COELHO, 2001, p. 429). O narrador-autor conta que seu editor não queria publicar o romance porque “uma virtude em duzentas páginas por quinhentos réis era pequena demais para o comprador que prefere um vício em trezentas” (*QFM*, p. 1349-1350). Sendo assim, fizeram o “acordo de publicar o magro volume com grandes margens, grandes entrelinhas, exuberância de reticências, e alguns juízos críticos dos meus amigos, que serviriam de indigitar ao leitor em que páginas estão as belezas que ele não viu” (*QFM*, p. 1350).

Em seguida, o narrador-autor sugere que não precisou utilizar tais artifícios para aumentar o seu romance, uma vez que havia reencontrado Marcos Leite, o amigo que lhe contara a história que lhe inspirara a escrever o livro. Nessa ocasião, Marcos lhe relatou a continuação da história de Ludovina, a qual, por sua vez, o narrador iria informar ao leitor nesse capítulo suplementar. Podemos desconfiar dessa sugestão, quando pensamos que justamente aquilo que nos chamou a atenção no romance foi o grande número de paratextos e comentários digressivos, os quais, ao mesmo tempo em que constituem pistas importantes para a construção de uma teoria camiliana da ficção narrativa (Cf. CASTRO, 1991), também servem como matéria escrita para ocupar certo número de páginas que o enredo, por si só, é incapaz de preencher.

É interessante a analogia que Annabela Rita faz do romance com o hipertexto informático. Segundo a ensaísta, “*O Que Fazem Mulheres* começa a assemelhar-se [...] a uma espécie de antecipação do atual *hipertexto* informático”, uma vez que, “aparentemente fixado nos seus limites e contornos, de fato, aspira à instabilidade de uma leitura que se detenha a cada passo para inverter a cena, imaginar outra, expandir um pormenor até à efabulação, colocar hipóteses em alternativa, etc.” (2005, p. 21). Para ela, Camilo implica esse tipo de leitura no seu texto, “obrigando o leitor a confrontar-se com essa novidade e inter-agir assim com a literatura que se habituara a consumir algo passiva e ingenuamente” (2005, p. 21).

Dessa forma, pudemos ver que Camilo engendra o seu diálogo crítico com os discursos literários oitocentistas através de um olhar distanciado, que não adere plenamente às estéticas e comportamentos sociais, mas faz de sua obra “um veículo inestimável de questionamento, capaz de propor a discussão e de julgar os modelos em voga” (ALVES, 1990, p. 46). Tal atitude provoca um efeito na leitura de seus romances, fazendo com que a expectativa evocada pelos enredos melodramáticos seja destruída a todo o momento. A

seguir, buscaremos refletir um pouco sobre a importância desse efeito na construção da estética camiliana.

4. Reflexões sobre a estética camiliana: o efeito de distanciamento e a sátira menipéia

Segundo Anatol Rosenfeld, os termos “épico”, “lírico” e “dramático” podem ser compreendidos a partir de duas perspectivas: a de cunho substantivo e a de cunho adjetivo. O teórico explica que a aceção de cunho adjetivo “refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (2006, p. 18, grifo do autor). Dessa forma, podemos estabelecer paralelos – em certa medida – entre obras de gêneros distintos, comparando, por exemplo, os recursos literários utilizados na peça de teatro e no romance, deixando de abordar diferenças óbvias como o processo de encenação teatral, por exemplo.

José Ramos Tinhorão aponta a influência do melodrama na técnica do folhetim, que levou “a então recente criação do romance romântico a descer ao povo, para transformar-se na primeira expressão ficcional realmente de massa da era moderna” (1994, p. 9). Entre as características transpostas ao folhetim, destacamos a apresentação “não [de] situações que levassem a pensar ou exigissem algum nível de informação paralela, mas [de] ações mirabolantes e situações patéticas” (1994, p. 8). Assim, o romance romântico incorporou esse procedimento estético, “em consequência do tipo especial de exercício literário que era o de escrever (às vezes por encomenda) para um público cujos interesses e expectativas deviam ser respeitados” (1994, p. 11).

Rosenfeld explica que o fim último do drama – gênero do qual se derivou o melodrama – é a “descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas” (2006, p. 33), ou seja, a catarse, motivada a partir de uma ação “rigorosamente encadeada, precipitando-se com terrível tensão para o desfecho, a ponto de sugar o espectador para o vórtice do seu movimento inexorável, sem lhe dar folga para observar, criticar, estudar” (2006, p. 156). Algo

que, no romance, se aproximaria da catarse teatral seria o clímax conduzido pela tensão dramática, que produziria no ato de leitura um efeito semelhante ao das lágrimas incitadas pela encenação.

A imagem comumente tida do romance camiliano aproxima-se dessa definição de folhetim romântico, de traços melodramáticos, resumida nos elementos que o autor apontou no prefácio da segunda edição de *Amor de Perdição* como responsáveis pelo sucesso de sua obra: “a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções” (AP, p. 378). Porém, como Paulo Franchetti (2003, p. XIX) percebeu, na mesma passagem Camilo afirma que “não aprov[a] a qualificação”, desprezando o uso dessas características: “O romance que não se estribar em outras recomendações mais sólidas, deve ter uma voga mui pouco duradoura” (AP, p. 378). A partir dessa afirmação, o autor parece querer nos alertar que o seu romance é mais do que aparenta: apesar de fazer uso das técnicas do folhetim melodramático, a sua obra não é só isso. De acordo com António Cabral,

[...] um dos conseguimentos deste escritor é ir iludindo o pobre mortal que o lê, metê-lo por inteiro na embrulhada das suas histórias, adormecê-lo, saber que isso é mesmo assim e depois pregar-lhe um beliscão, como quem diz: acorde, amigo, se quer divertir-se com a leitura e, ao mesmo tempo, aprender alguma coisa com ela. (1993, p. 53).

Como procuramos mostrar ao longo deste trabalho, o cômico e o sério estão presentes nas três obras analisadas: assim como o cômico não incita risos gratuitos, tendo quase sempre uma intenção crítica por trás dele, o sério geralmente não provoca lágrimas, sendo na maioria das vezes suplantado por comentários jocosos do narrador, que mostram uma visão realista da vida, desvelando o comportamento das personagens. Segundo Rosenfeld, o cômico “produz certa ‘anestesia do coração’ momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional [...]. Para podermos rir [...], é impositivo que não fiquemos

muito identificados e nos mantenhemos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres” (2006, p. 157). Assim, quando a tensão dramática começa a ser criada, deparamo-nos com um momento anticlímax, que impede que as nossas lágrimas sejam derramadas.

O uso desse procedimento camiliano pode ser notado em algumas passagens de *Amor de Perdição*, já analisadas por nós. No momento em que Simão é condenado à forca, o narrador dá voz aos anônimos populares, quebrando a tensão dramática para inserir uma cômica crítica social, diminuindo o processo de identificação com o herói. Sobre a descrição do convento das freiras devassas, Esther de Lemos afirma que “[...] Teresa sofre menos ali: é que a pintura jocosa do ambiente distrai o narrador, o leitor e a própria personagem, do drama passional em que todos estavam empenhados” (1992, p. 25). António Cabral define a cena do “padre capelão galanteador” como “um balde de água fria no significado da clausura de Teresa” (1993, p. 59). O crítico também aponta as “intervenções galhofeiras de João da Cruz e todo o capítulo XVI”, sobre o caso amoroso de Manuel Botelho, como “exemplos de interrupção lúcida e lúdica do clima patológico crescente” (1993, p. 59). Para ele, “a pausa não tem apenas uma função relaxante: proporciona também as condições necessárias a uma observação objetiva, desafetada. É o criador a abandonar de certa maneira a sua criatura” (1993, p. 59-60).

O único episódio de *Coração, Cabeça e Estômago* que poderia efetivamente derramar lágrimas do leitor é o de Marcolina, “a mulher que o mundo despreza”, citado em nossos capítulos anteriores. No entanto, mesmo no relato sério e trágico da moça, o narrador camiliano insere intrusões cômicas de Silvestre, como no trecho em que ela conta sobre o desespero do barão para impedi-la de ir embora, tirando do seu dedo “um grande brilhante, que ele chamou anel de casamento”, querendo que ela “o pusesse entre outros, posto que podia abranger três dos [seus] dedos”. O protagonista, assim, interrompe Marcolina com o

seguinte comentário: “Era uma pulseira! – interrompi eu com ambições de graça. – O barão, exceto os dedos, parece-me um bom sujeito!” (*CCE*, p. 100).

Já em *O Que Fazem Mulheres*, as intrusões cômicas do narrador camiliano aparecem a todo o momento, como Cleonice Berardinelli explicou: “o livro tem páginas repassadas de emoção, situações dramáticas, reflexões enternecidas, diálogos tensos, mas a tensão do leitor se afrouxa, a lágrima seca, ao som da voz do narrador” (1994, p. 235). Como exemplos – já trabalhados por nós –, podemos citar as cenas de fúria ciumenta de João José Dias, nas quais o narrador insere descrições grotescas do personagem, que quebram a tensão através do cômico. Após uma dessas cenas, temos o início do capítulo que apresenta o comentário irônico do narrador sobre a “castidade da lua” e “os poetas que amam em verso”. Em outra cena, depois de fazer o leitor se condoer com o sofrimento de Ludovina, temos o trecho iniciado pelas carreiras de reticências, colocadas como forma de zombar da ingenuidade de Melchior Pimenta, que não desconfiava de que sua esposa estivera com um amante em seu quarto.

Dois outros momentos de tensão são quebrados com a ridicularização de Melchior Pimenta. Num deles, João José Dias ouve a conversa de Ludovina e Angélica, e descobre que a adúltera era sua sogra, enquanto o marido traído encontra-se dormindo e roncando. Já o tom excessivamente “lagrimoso” do capítulo em que Ludovina visita o amante de sua mãe, moribundo após ter sido baleado pelo *brasileiro*, e descobre que este é seu pai – e não Pimenta –, é interrompido pelo tom cômico do capítulo seguinte. Denominado “Cinco páginas que é melhor não lerem”, ele consiste numa paródia do linguajar jurídico, a fim de contradizer a lei do *Digesto* de que “O pai é aquele que se diz pai no assento do batismo” (*QFM*, p. 1324) e defender a obviedade da afirmação “Pai é aquele que é pai” (*QFM*, p. 1325). Esse trecho termina com o paródico “Corolário”: “Melchior Pimenta era um dois pais presumidos na

intenção do *Digesto*, na lei citada, do L. 5º. *de in jus voc.*, e C. da Rocha no cap. *Paternidade e filiação legítima*” (*QFM*, p. 1327, grifo do autor).

Como afirma João Bigotte Chorão, “Camilo tem esse segredo de, nos lances mais dramáticos, introduzir uma situação ou observação caricatural, uma digressão inesperada no contexto, que servem a atenuar a tensão, a dar ânimo ao leitor, quando menos espera ser sacudido por frouxos de riso” (1990, p. 44). Dessa forma, parece-nos que esses romances, antes de suscitarem emoções gratuitas, através de peripécias melodramáticas, conduzem à reflexão, como procuramos mostrar ao longo deste trabalho. Segundo António Cabral, temos em Camilo “divertimento e ensinamento”²⁷, como no teatro épico de Bertolt Brecht” (1993, p. 54). A analogia feita entre Brecht e Camilo não nos parece absurda²⁸, se desconsiderarmos as diferenças entre os gêneros – romance e teatro – e atentarmos apenas aos recursos literários utilizados por ambos em suas obras.

Anatol Rosenfeld explica, a partir das palavras de Brecht, que “o teatro épico não combate as emoções [...]. Examina-as, e não se satisfaz com a sua mera produção” (2006, p. 148). Segundo o teórico, o teatro épico pretendia combater a alienação provocada pela catarse dramática, elevando a emoção ao raciocínio através do efeito de distanciamento, que torna estranho ao espectador aquilo que lhe é habitual, “[...] para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico” (2006, p. 151). Ele aponta alguns recursos literários utilizados por Brecht para a construção desse efeito de distanciamento: “ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia. ‘Ironia é distância’, disse Thomas Mann. [...] Outro recurso é a paródia” (2006, p. 156).

²⁷ Deixamos aqui a ressalva de que não concordamos plenamente com o termo “ensinamento”, assunto que discutiremos nas páginas seguintes.

²⁸ Talvez seja pertinente lembrarmos que António José Saraiva fez um interessante estudo sobre o “forte cunho épico de parte da obra de Gil Vicente”, considerado pelo crítico “um predecessor remoto e eficaz” do efeito de distanciamento utilizado por Brecht. (ROSENFELD, 2006, p. 57). Este estudo pode ser encontrado no capítulo denominado “Gil Vicente e Bertolt Brecht”, presente em seu livro *Para a História da Cultura em Portugal*.

Como vimos através das análises de *Amor de Perdição*, *Coração, Cabeça e Estômago* e *O Que Fazem Mulheres*, as características que mais se sobressaem nesses romances são a onipresença do narrador, que insere seus comentários irônicos a todo o momento da ação, e a utilização sistemática da paródia, como forma de rebaixar, ou pelo menos relativizar pela ambigüidade, os personagens – principalmente os heróis românticos – e desconstruir os discursos literários vigentes. Com isso, temos o impedimento da completa fruição da tensão dramática, promovendo, assim, a reflexão, tanto dos modelos em voga, como dos comportamentos sociais. Dessa forma, tal como Brecht, Camilo chama o seu leitor a ter uma atitude distanciada perante a matéria narrada: ele não deve se deixar arrebatado pelo “movimento inexorável” da tensão dramática, mas sim “observar, criticar, estudar” a situação apresentada.

Sendo assim, podemos concluir que Camilo pressupunha dois tipos de leitores, como podemos lembrar no trecho do prefácio “A todos os que lerem”, de *O Que Fazem Mulheres*, analisado por nós no capítulo 3.3: “O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência; – e, se não bastar esta, valha-se da resignação” (*QFM*, p. 1233). Para esse leitor menos inteligente – o que se valeria da resignação –, o autor apresentava as “ações mirabolantes e situações patéticas” do melodrama. Para aquele provido de inteligência – “a ‘audiência’ que perceb[e] o jogo [...], sempre uma audiência de certo modo privilegiada” (FERRAZ, 1985, p. 26) –, Camilo escrevia as entrelinhas da narrativa, repletas de ironia e paródia a esses mesmos procedimentos folhetinescos. Com isso, agradava a todos e garantia, assim, o sucesso comercial de seus livros.

É importante, no entanto, ressaltarmos aqui uma das muitas diferenças entre Brecht e Camilo. O dramaturgo, pertencente a outro contexto histórico, político e social, pós-Revolução Russa, tinha um claro propósito de fazer de sua arte um instrumento engajado de luta política, em defesa dos princípios marxistas, e sua oposição ao teatro dramático é

motivada por um intuito didático de “apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2006, p. 148). Camilo, por outro lado, não parece ter esse intuito didático, como deixa explícito nas palavras finais de *A Queda dum Anjo* – “Fica sendo, portanto, esta coisa uma novela que não há-de levar ao céu número de almas mais vantajoso que o do ano passado” (1986, p. 1005) – e de *A Brasileira de Prazins*: “o meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma. E o autor desta obra estéril assevera, em nome do patriarca Voltaire, *que deixaremos este mundo tolo e mau, tal qual era quando cá entramos*” (1988, p. 852, grifo do autor).

Como procuramos mostrar ao longo de nosso trabalho, ao mesmo tempo em que o narrador camiliano não espera punição humana nem divina às injustiças sociais, ele mostra que apenas os corruptos vencem nessa sociedade, não havendo a menor chance de sucesso para os que cultivam algum tipo de ideal – nem na vida, nem na ficção, uma vez que o próprio olhar realista do narrador ridiculariza esses ideais. Nas palavras de Eduardo Lourenço, “no final da sua novela Camilo dá-se conta de que toda a sua mitologia da paixão e da fatalidade se desmorona, de que os seus heróis pouco morais não são castigados pelo destino ou pela providência; em suma, de que pode haver (pelo menos em aparência) *culpados-felizes*” (1994, p. 223, grifo do autor). Assim, “a prosa de Camilo se compraz em ser o ácido que dissolve as certezas e a respeitabilidade dos comportamentos, sem nada apresentar como contrapartida ou ponto de afirmação” (FRANCHETTI, 2003, p. XLIX).

De acordo com Bigotte Chorão, “Camilo não tem ilusões sobre o homem e a sociedade, e não cura pois de reformar nem um nem outra” (1993, p. 14). Com isso, segundo Maria Helena Nery Garcez, “[...] a ficção camiliana demonstra-se cética, não pretendendo desempenhar qualquer função moralizante ou educativa na vida social” (1992, p. 23). Concordamos com Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, que afirmam que

[...] é ainda a ironia que está presente quando o narrador demonstra preocupação com a função moralizante da literatura e verifica que não consegue que ela cumpra essa função porque a vida, afinal, não o permite [...]. Ele assume [...] uma posição ambígua, construindo muitos dos seus romances ou novelas segundo esse esquema “moralizador”, mas tecendo com frequência nas margens do texto, comentários sobre a ineficácia da intervenção do romance na sociedade e sobre os exemplos falhos de “sã moralidade” que a própria vida dá. (1999, p. 220).

É devido a esse caráter realista da obra de Camilo, que parece não cultivar nenhum ideal, nem esperar nenhuma mudança na sociedade, que evitamos denominar a ironia utilizada pelo seu narrador de “ironia romântica”. O termo “ironia romântica”, segundo Maria de Lourdes Ferraz, possui uma acepção que centra na questão do diálogo entre narrador e narratário, que “envolve a reformulação do fazer literário e o questionar desse fazer” (1985, p. 39), sendo “um meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção” (1985, p. 43, grifo da autora), características que, como vimos ao longo deste trabalho, podem ser encontradas na ficção camiliana. Por outro lado, a “ironia romântica” também envolve uma visão crítica de mundo baseada na defesa de um ideal, como explicam Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg:

[...] na medida em que procuram desfazer as aparências do mundo filisteu, os românticos exaltam o infinito de uma esfera mais essencial, o verdadeiro universo poético. Neste sentido, sua ironia se reveste de um caráter quase religioso, tanto mais quanto não se limitam a condenar os padrões da sociedade como tais, aqueles que radicam o homem burguês num certo modo de vida, mas também a sua grosseira natureza terrena, material, *propondo-se a substituí-los por outros, que se lhe afiguram sublimes e ideais*. (2002, p. 286, grifo nosso).

Pelo mesmo motivo que o termo “ironia romântica” – ao pressupor um idealismo que não podemos encontrar nos romances analisados – nos parece inadequado, o termo “sátira de costumes” também pode ser discutido. O *Dicionário do Romantismo Literário Português* define a sátira de costumes romântica como “[...] uma atitude que pretende castigar ou, pelo

menos abalar, pessoas ou instituições, sempre através de um efeito de riso [...]; enfim, uma atitude pedagógica” (1997, p. 527). Na enciclopédia *Biblos*, por sua vez, temos a explicação de que, “criticando o funcionamento das coisas [...], o satirista revela-se assim, não apenas um inconformado, mas também alguém que conhece o caminho da reintegração e do reordenamento” (1999, p. 1161). Segundo Linda Hutcheon, a sátira “é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção” (1985, p. 28), ridicularizando “os vícios ou loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção” (1985, p. 74). Como vimos, em Camilo a “atitude pedagógica” é discutível, e não nos parece que ele tenha em vista a “correção” da sociedade através da literatura, nem que conheça “o caminho da reintegração e do reordenamento”.

Estudando a sátira Antiga, encontramos algumas respostas que podem nos ajudar em nossa reflexão sobre a estética camiliana. Segundo Enylton de Sá Rego, existem duas tradições de sátira, que persistem até as produções atuais: a da sátira romana (também chamada de moral), que “deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para as denúncias dos vícios da humanidade” (1989, p. 34) – tradição à qual se filia o conceito convencional de “sátira”, como vimos acima –, e a da sátira grega (também chamada de menipéia), que “não deve ser julgada pelos critérios moralistas impostos pela tradição da sátira romana” (1989, p. 36). A partir da obra de Luciano de Samosata, Sá Rego destacou as principais características da sátira menipéia, das quais apresentamos algumas: a “utilização da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística”; o “estatuto ambíguo e caráter não-moralizante”, “na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico têm preponderância, mas apenas coexistem”; e o “aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a

sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo” (1989, p. 45-46, grifo do autor).

Segundo o crítico,

É através da utilização do ponto de vista distanciado que Luciano consegue ao mesmo tempo afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e, paradoxalmente, renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através de sua hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade [...]; e, finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética, moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade [...]. (1989, p. 66-67).

Como procuramos mostrar ao longo deste trabalho, tais características podem ser claramente encontradas em *Amor de Perdição*, *Coração*, *Cabeça e Estômago* e *O Que Fazem Mulheres*, o que nos possibilitaria concluir que, se quisermos definir o romance camiliano a partir de algum termo específico, talvez o mais apropriado seja relacioná-lo à tradição da sátira menipéia²⁹. Sá Rego relaciona a essa tradição de sátira, entre outros, dois autores: Laurence Sterne e Machado de Assis. Curiosamente, alguns críticos costumam aproximar a obra de Camilo das obras de Sterne e de Machado. Segundo Paulo Franchetti, Camilo e Sterne “viam o texto romanescos não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto” (2003, p. XXXI-XXXII). Jacinto do Prado Coelho apontou a importância da temática da “interferência do literário no dia-a-dia”, que, “com os respectivos efeitos de contraste, é processo que virá a caracterizar Machado de Assis” (1996, p. 138). Já Cleonice Berardinelli defende que

²⁹ A aproximação da obra de Camilo com a sátira menipéia também foi trabalhada por Geraldo da Aparecida Ferreira, na Dissertação de Mestrado defendida em 2007 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, intitulada *Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago. Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*, sob orientação do Prof. Paulo Motta Oliveira.

[...] em língua portuguesa, só Machado se equipara a Camilo na riqueza e diversidade do paratexto: seus prefácios originais, ulteriores ou ficcionais, dedicatórias, epígrafes, subtítulos, intertítulos, intertítulos-sumários, notas e notas ficcionais dariam exemplos sobejos e expressivos a Gérard Genette se – suposição absurda! – ele lesse autores portugueses ou brasileiros. (1994, p. 235).

O que parece aproximar Camilo de Sterne e Machado é a onipresença do narrador, com seu olhar distanciado, sempre pronto a demolir os alicerces dos discursos literários e dos comportamentos sociais em voga, característico da sátira menipéica, tradição à qual, segundo Sá Rego, o escritor inglês e o escritor brasileiro pertencem. A nosso ver, Camilo pode ser inserido nessa tradição, influenciado por Sterne e provável influenciador de Machado, como deixara a entender Prado Coelho: “tal atitude e tais processos situam Camilo na linha que vai de Sterne até Machado de Assis, donde certas reminiscências camilianas que nos acodem ao espírito quando lemos o genial autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (2001, p. 430).

Assim sendo, procuramos apresentar aqui apenas algumas reflexões sobre a estética de Camilo presente nos romances *Amor de Perdição*, *Coração*, *Cabeça e Estômago* e *O Que Fazem Mulheres*, como forma de discutir a complexidade de sua obra. Mistura do sério e do cômico, ela mostra não ser apenas um resultado da “indeterminação de gêneros tornada possível pela revolução romântica” (COELHO, 2001, p. 399), mas um resgate de uma tradição que contribui para a renovação da literatura, através do seu riso questionador.

5. Considerações finais

Ao escolher trabalhar com a obra de Camilo Castelo Branco, qualquer pesquisador irá se deparar com o grande desafio que sua vasta produção impõe: a busca de uma unidade de sentido. Uma busca como essa, tendo-se em vista a imensa quantidade e variedade da obra camiliana – que, devemos lembrar, abrange diversos gêneros em quatro décadas dedicadas à literatura –, demandaria muitos anos de trabalho – talvez as mesmas quatro décadas que Camilo levou para escrever o seu legado. Assim, não foi nosso objetivo aqui buscar uma unidade de sentido que compreendesse toda a sua produção, mas tão somente uma parte dela, mínima, porém importante.

Também vasta é a sua fortuna crítica, que, apesar de ser representada por muitos estudos interessantes – dos quais apresentamos alguns neste trabalho –, ainda mostra cultivar, principalmente nas historiografias literárias, algumas das imagens cristalizadas de Camilo, presentes desde Teófilo Braga. Uma dessas imagens é a de um escritor estritamente romântico – ou ultra-romântico –; a outra, decorrente desta, é a divisão de sua obra em duas tendências opostas, a passional e a satírica. A partir dessa segunda imagem, selecionamos o mais famoso romance de Camilo e principal representante de sua vertente passional, *Amor de Perdição*, e um dos mais importantes exemplares da vertente satírica, *Coração, Cabeça e Estômago*, ambos publicados no mesmo ano.

Ao observarmos os dois romances, no entanto, percebemos que, apesar das diferenças, eles possuem muitas semelhanças, o que nos levou a repensar a tradicional divisão polarizada da ficção camiliana. Chegamos, assim, a *O Que Fazem Mulheres*, romance de classificação controversa, ora tido pela crítica como passional, ora como satírico. Analisando as três obras, concluímos que elas são construídas a partir de passagens tanto sérias como

cômicas, e que compartilham uma temática: a discussão sobre a literatura e seus efeitos na sociedade.

Assim, procuramos mostrar no segundo capítulo a mistura do sério e do cômico nesses romances, como forma de discutir a divisão da produção camiliana em pólos opostos. No terceiro capítulo, buscamos aproximar essas obras a partir de uma unidade de sentido: o diálogo crítico que Camilo engendra com os discursos literários vigentes e os comportamentos sociais de seu tempo. Dessa forma, analisamos a imagem paródica com a qual Camilo constrói seus heróis românticos, em contraponto às personagens femininas, ambíguas e mais próximas da realidade. Além disso, também analisamos os comentários metaliterários do narrador, dispostos de forma a quebrar as expectativas de leitura, questionando tanto a sua própria escrita, como a dos outros.

Por fim, no último capítulo, procuramos apresentar algumas reflexões sobre a estética camiliana encontrada nos três romances, tencionando entender melhor os procedimentos utilizados pelo autor na construção de sua narrativa. Para isso, relacionamos o efeito de distanciamento do teatro épico de Brecht com a quebra da tensão dramática provocada pelas intrusões irônicas e paródicas do narrador em diversas passagens das obras. A nosso ver, o uso de tais procedimentos, aliados à sua intenção não-moralizante, filia Camilo à tradição da sátira menipéia, da qual fazem parte Laurence Sterne e Machado de Assis. Chegamos, assim, à conclusão de que, utilizando-nos das palavras de João Bigotte Chorão, “a verdade é esta: em Camilo não é o entrecho que mais nos seduz, mas o modo expedito como ele conta” (1990, p. 46).

Como Maria Fernanda de Abreu explica, “talvez se possa afirmar que a progressão da carreira literária de Camilo se faz por via e, por causa, da paródia” (1997, p. 407). Também é verdade que “[...] uma atitude irônica ou de crítica ou de troça perante certos aspectos do Romantismo – os aspectos mais convencionais, o folhetinesco, o melodramático,

o declamatório – é atitude característica de vários dos nossos românticos [portugueses]” (COELHO, 1996, p. 136). E que uma das razões para isso talvez seja, nas palavras de Abreu, “a condição tardia do Romantismo português” (1997, p. 408). Mas este é um assunto que merece uma pesquisa mais aprofundada, que tencionamos fazer num futuro próximo.

Por ora, esperamos ter contribuído para a valorização da obra de Camilo Castelo Branco, desconstruindo uma imagem cristalizada que, de certa forma, acaba limitando a leitura de seus romances, acabando por encobrir caminhos interpretativos que podem vir a revelar interessantes e agradáveis surpresas. Num desses caminhos, encontramos o olhar distanciado do autor, localizado entre o coração e o estômago de sua ficção. Há, porém, muito mais a investigar – eis o nosso convite.

6. Bibliografia

6.1 *Corpus* literário

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1995.

AZEVEDO, Álvares de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição: memórias de uma família. In: _____. **Obras Completas**. 3. vol. Porto: Lello & Irmão, 1984. p. 373-547.

_____. A Brasileira de Prazins: cenas do Minho. In: _____. **Obras Completas**. 8. vol. Porto: Lello & Irmão, 1988. p. 675-857.

_____. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. A Queda dum Anjo. In: _____. **Obras Completas**. 5. vol. Porto: Lello & Irmão, 1986. p. 833-1025.

_____. O Que Fazem Mulheres: romance filosófico. In: _____. **Obras Completas**. 2. vol. Porto: Lello & Irmão, 1983. p. 1227-1372.

DIAS, Gonçalves. **Obras Poéticas**. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1944.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das Camélias**. Tradução Renata Cordeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

GARRET, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. São Paulo: Difusão Européia, 1965.

STERNE, Laurence. **A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

6.2 Títulos teórico-críticos

ABREU, Maria Fernanda de. Paródia. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 405-408.

_____. Sátira. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 525-528.

ALMEIDA, Teresa. Romance. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 484-487.

ALVES, José Édil de Lima. **A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1990.

ANDERSON, William S. **Essays on Roman Satire**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1982.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. **Camilo e a Revolução Camiliana**. Lisboa: Quetzal, 1988.

BARATA, José Oliveira. Cômico. **Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa**. 1. vol. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1995. p. 1230-1235.

BELLA, Jozef. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul./set. 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. Pela mão do narrador. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 223-236.

BERNARDES, José Augusto Cardoso; SILVEIRA, Francisco Manuel; LARANJEIRA, Pires. Sátira. **Biblos**: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa. 4. vol. Lisboa: Verbo, 1999. p. 1159-1185.

BESSA-LUÍS, Agustina. O romanesco em Camilo: “A Enjeitada”. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 54, p. 5-13, mar. 1980.

_____. Riso e castigo em Camilo Castelo Branco. **Estudos Camilianos**: Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no Século XIX, Braga, n. 3, p. 125-130, 1993.

BOAL, Augusto. Hegel e Brecht: personagem-sujeito ou personagem objeto? In: _____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. p. 103-131.

BOOTH, Wayne C. **A Rhetoric of Irony**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Teófilo. **As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa**. 1. vol. Porto: Lugan & Genelioux, 1892.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Tradução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CABRAL, Alexandre. **Subsídio Para uma Interpretação da Novelística Camiliana**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

CABRAL, António. A técnica da distanciamento em Camilo. **Estudos Camilianos**: Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no Século XIX, Braga, n. 3, p. 51-60, 1993.

CABRAL, Eunice. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. Porto: Edições Caixotim, 2008. p. 7-31.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

CARVALHO, João Soares. O segundo romantismo: considerações contextuais. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 237-253.

_____. Camilo Castelo Branco. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 343-394.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Camilo Castelo Branco. **Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa**. Lisboa: Verbo, 1999. p. 864-879.

_____. Da realidade à ficção na novela camiliana. **Tellus**, Vila Real, n. 17, p. 3-20, 1987.

_____. **Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana**. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo/Universidade do Minho, 1976.

_____. Para uma teoria camiliana da ficção narrativa. **Arquivos do Centro Cultural Português**, Lisboa/Paris, v. 29, p. 53-70, 1991.

_____. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição: memórias duma família**. Porto: Edições Caixotim, 2006. p. 9-75.

_____. Processos de construção da narrativa camiliana. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 59-74.

CHAGAS, Pinheiro. Gonçalves Dias. In: _____. **Ensaio Crítico**. Porto: Viúva Moré, 1866. p. 161-180.

CHORÃO, João Bigotte. **Camilo Camiliano**. Lisboa: Rei dos Livros, 1993.

_____. Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX. **Estudos Camilianos: Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no Século XIX**, Braga, n. 3, p. 13-18, 1993.

_____. **Páginas Camilianas e Outros Temas Oitocentistas**. Lisboa: Guimaraes, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado. O “Amor de Perdição”, romance de pundonor? In: _____. **A Letra e o Leitor**. 2 ed. Braga: Moraes, 1977. p. 103-106.

_____. Coração, Cabeça e Estômago: uma estética da ambigüidade. In: _____. **A Letra e o Leitor**. 3. ed. Porto: Lello & Irmão, 1996. p. 133-147.

_____. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

COFFEY, Michael. **Roman Satire**. Bristol: Bristol Classical Press, 1989.

COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COURTEAU, Joanna. O discurso sobre o discurso em *Amor de Perdição*. Camilo Castelo Branco International Colloquium, 1991, Santa Barbara. **Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies/University of California, 1995. p. 241-248.

CUNHA, Cilaine Alves. **O Belo e o Disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.

DAVID, Sérgio Nazar. O século de Silvestre da Silva. In: _____. **O Século de Silvestre da Silva**: estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis. Lisboa: Prefácio Edições de Livros e Revistas, 2007. p. 63-84.

DIAS, Ana Paula. **Para uma Leitura de Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Presença, 1996.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A Ironia Romântica**: estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. Camilo e o romantismo: a retórica do sentimento. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 237-251.

_____. Castelo Branco, Camilo (Ferreira Botelho). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 80-86.

_____. Diálogos de Camilo. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 119, p. 25-34, jan. 1991.

_____. Processos de caracterização das personagens camilianas. **Tellus**, Vila Real, n. 17, p. 41-50, 1987.

_____. O realismo romântico de Camilo. **Arquivos do Centro Cultural Português**, Lisboa/Paris, vol. XXIX, p. 71-84, 1991.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. (Coord.). **Dicionário de Personagens da Novela Camiliana**. Lisboa: Caminho, 2002.

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

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa**: desenvolvimento histórico das origens à atualidade. Rio de Janeiro: Noite, 1941.

FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**: estudos de fatos socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. Perspectiva do romantismo português. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 45-60.

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

FRIER, David. **As (Trans)figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco: 1850-1870**. Tradução João Nuno Corrêa Cardoso. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Acerca das designações dos agentes em “Amor de Perdição”. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 125/126, p. 15-24, jul. 1992.

GARCIA, José Martins. O “drama camiliano” de Vítor Nemésio. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 119, p. 136-143, jan. 1991.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Saint-Amand: Éditions du Seuil, 1982.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. 4. ed. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. 21. ed. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira; Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. **A Era do Capital: 1848-1875**. 12. ed. Tradução Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. **A Era dos Impérios: 1875-1914**. 11. ed. Tradução Sieni Maria Campos; Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNONE, Carlos Alberto. **A Persuasão na Novela Passional Camiliana**. Brasília: Thesaurus, 1994.

JAMESON, Fredric. **O Método Brecht**. Tradução Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JESUS, Maria Saraiva de. Alguns aspectos do grotesco camiliano. Camilo Castelo Branco International Colloquium, 1991, Santa Barbara. **Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies/University of California, 1995. p. 108-118.

LAWTON, R. A. Technique et signification de *Amor de Perdição*. **Bulletin des Etudes Portugaises**, Paris/Lisbonne, nouvelle série, tome 25, p. 77-135, 1964.

LEMOS, Esther de. Da casa à cela. In: BAPTISTA, Abel Barros et al (Orgs.). **Camilo: Interpretações Modernas**: antologia. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992. p. 23-27.

_____. Introdução. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**: memórias duma família. 10. ed. Lisboa: Ulisseia, 2003. p. 5-55.

LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. In: _____. **A Busca de Sentido**: Questões de Literatura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 1994. p. 39-65.

_____. **Ensaio Camilianos**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas. In: _____. **As Saias de Elvira e Outros Ensaio**s. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 59-72.

_____. Situação de Camilo. In: _____. **O Canto do Signo**: existência e literatura. Lisboa: Presença, 1994. p. 219-226.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel. Camilo e a crítica ao romantismo: modelos nacionais e estrangeiros. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 343-354.

_____. Orientações da produção poética: do sentimentalismo “ultra-romântico” à exaltação humanitária. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 255-268.

_____. **O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal**: desde os tempos mais antigos até a presidência do Sr. General Eanes. Lisboa: Palas Editores, 1980.

MARTINS, José Cândido. Paródia. **Biblos**: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa. 3. vol. Lisboa: Verbo, 1999. p. 1418-1422.

_____. Biografias Enoveladas: cenas contemporâneas da comédia humana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Novelas do Minho**. Porto: Edições Caixotim, 2006, p. 7-30.

_____. Teoria literária da paródia. In: _____. **Teoria da Paródia Surrealista**. Braga: APPACDM, 1995. p. 29-69.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONGUELLI, Lênia Márcia. **Ironia e Ambigüidade**: o herói camiliano. São Paulo: USP, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Introdução. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. IX-XXIV.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Romantismo e romantismos. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 9-43.

_____. A geração formadora: considerações contextuais. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 61-68.

OLIVEIRA, Luís Amaro de. Introdução ao estudo do “Amor de Perdição”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. Porto: Porto Editora, 1975. p. 5-23.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Amor de Salvação: um editor pouco confiável e seu labirinto de espelhos. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza. **Abrindo Caminhos**: homenagem a Maria Aparecida Santilli. São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/USP, 2002. p. 463-471.

_____. Camilo entre tempos: trajetórias historiográficas. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa – No Limite dos Sentidos, 2005, Niterói. **Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa**: no limite dos sentidos. Niterói: ABRAPLIP/UFF, 2005. 1 CD-ROM.

_____. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.). **Literatura Portuguesa Aquém-Mar**. Campinas: Komedi; Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa; DLCV/USP, 2005. p. 135-147.

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

_____. Pescoceiras rorejantes de suor: os brasileiros de Camilo, uma teia atlântica. **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, Coimbra, 2004. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/LAB2004>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

_____. Riso e melancolia: figurações do amor em um mundo desencantado. III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa – Portugal e África, 2002, Niterói. **Anais do III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2004.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. **A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-38.

PAVANELO, Luciene Marie. Camilo e a paródia do ultra-romantismo: o (anti-)herói romântico. In: MUNIZ, Márcio; SEIDEL, Roberto (Orgs.). **Novos Nortes Para a Literatura Portuguesa**. Feira de Santana: UEFS/Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2007, p. 293-299.

_____. O diálogo crítico de Camilo Castelo Branco com o ultra-romantismo. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa – No Limite dos Sentidos, 2005, Niterói. **Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa: no limite dos sentidos**. Niterói: ABRAPLIP/UFF, 2005. 1 CD-ROM.

_____. Camilo Castelo Branco: iluminado e romântico? 3º. Colóquio do Pólo de Pesquisa Sobre Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura – Relações Luso-Brasileiras: Entre Iluminados e Românticos, 2006, Rio de Janeiro. **Atas do 3º. Colóquio do PPRLB: entre iluminados e românticos**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006. Disponível em <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/3_coloquio_outubro/index.htm>. Acesso em: 24 nov. 2008.

_____. A sátira camiliana e o contexto cultural oitocentista parodiado. XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes, 2007, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: literatura, artes, saberes**. São Paulo: ABRALIC/USP, 2007. 1 CD-ROM.

_____. A realidade camiliana frente à fantasia ultra-romântica: visões dissonantes entre Camilo Castelo Branco, Soares de Passos e Álvares de Azevedo. I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – História, Memória, Perspectivas, 2005, São Paulo. **Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa: história, memória, perspectivas.** São Paulo: USP, 2008. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lpp/I_EPPLP.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2008.

_____. A formação do romance nas periferias do capitalismo: convergências entre Macedo e Camilo, autores dialéticos. XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: tessituras, interações, convergências.** São Paulo: ABRALIC/USP, 2008. 1 CD-ROM.

_____. Lágrimas ou risos? A paródia camiliana em *O Que Fazem Mulheres*. XXI Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – Revoluções, Diásporas e Identidades, 2007, São Paulo. **Anais do XXI Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa: revoluções, diásporas e identidades.** São Paulo: ABRAPLIP/USP. No prelo.

_____. Relações luso-brasileiras em Camilo Castelo Branco: mais do que lágrimas ou risos. 4º. Colóquio do Pólo de Pesquisa Sobre Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura – Relações Luso-Brasileiras: D. João VI e o Oitocentismo, 2008, Rio de Janeiro. **Atas do 4º. Colóquio do PPRLB: D. João VI e o Oitocentismo.** Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura. No prelo.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Camilo ou o autor titereiro: *O Que Fazem Mulheres*. Camilo Castelo Branco International Colloquium, 1991, Santa Barbara. **Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium.** Santa Barbara: Center for Portuguese Studies/University of California, 1995. p. 249-257.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso.** Tradução Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Feliciano. **História da Literatura Portuguesa: desde as origens à atualidade.** Braga: Cruz, 1950.

RÉGIO, José. Camilo, romancista português. In: _____. **Ensaio de Interpretação Crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro.** Póvoa de Varzim: Brasília Editora, 1980. p. 71-165.

REGO, Enylton José de Sá. **O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REIS, Carlos. Camilo e a poética do romance. Camilo Castelo Branco International Colloquium, 1991, Santa Barbara. **Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies/University of California, 1995. p. 63-74.

_____. Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 105-118.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 4. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. **História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo**. 5. vol. 2. ed. Lisboa: Verbo, [1999].

RITA, Annabela. (Des)construções camilianas. In: BAPTISTA, Abel Barros et al. (Orgs.). **Camilo: Interpretações Modernas**: antologia. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992. p. 117-123.

_____. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **O Que Fazem Mulheres**: romance filosófico. Porto: Edições Caixotim, 2005. p. 11-21.

_____. Um pacto de leitura. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 119, p. 56-59, jan. 1991.

RODRIGUES, Ernesto. Ultra-romantismo. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 563-566.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 275-293.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor: as histórias por detrás das histórias que conta Camilo. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 119, p. 60-75, jan. 1991.

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

SARAIVA, António José. Gil Vicente e Bertolt Brecht. In: _____. **Para a História da Cultura em Portugal**. 2. vol. 4. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972. p. 309-325.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos**. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. Crimes de amor? Tradição crítica de *Amor de Perdição*. **Diacrítica: ciências da literatura**, Braga, n. 21/3, p. 417-440, 2007.

_____. Dar conta do sofrimento: moral da providência e moral da história em *A Filha do Dr. Negro*. **Diacrítica: ciências da literatura**, Braga, n. 20/3, p. 389-412, 2006.

_____. A emancipação do coração. Desejo e patriarcado n' *A Queda dum Anjo*. **Diacrítica: ciências da literatura**, Braga, n. 22/3, p. 425-448, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno: 1880-1950**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Romances em Folhetins no Brasil: 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

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

_____. Notas sobre o romance inglês do século XVIII. **Crop**, São Paulo, n. 1, p. 41-49, 1994.

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](#)