

# VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

# VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Volume 21



Santiago de Compostela

2014

A AIL — Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como copatrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudantes aceites pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

### **Conselho Diretivo**

Presidente: Elias J. Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela  
[eliasjose.torres@usc.es](mailto:eliasjose.torres@usc.es)

1.º Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra  
[cristinacordeiro@hotmail.com](mailto:cristinacordeiro@hotmail.com)

2.º Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS  
[regina.zilberman@gmail.com](mailto:regina.zilberman@gmail.com)

Secretário-Geral: Roberto Samartim López-Iglésias, Univ. da Corunha  
[rlopez-iglesias@udc.es](mailto:rlopez-iglesias@udc.es)

Vogais: Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. de Roma «La Sapienza»); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Laura Cavalcante Padilha (Univ. Fed. Fluminense); Manuel Brito Semedo (Univ. de Cabo Verde); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Pál Ferenc (Univ. Elme de Budapeste); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

### **Conselho Fiscal**

Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Roberto Vecchi (Univ. Bolonha).

Associe-se pela *homepage* da AIL: [www.lusitanistasail.org](http://www.lusitanistasail.org)  
Informações pelo *e-mail*: [secretaria@lusitanistasail.org](mailto:secretaria@lusitanistasail.org)

# Veredas

## Revista de publicação semestral

Volume 21 — 1º semestre de 2014

### **Diretor:**

Elias J. Torres Feijó

### **Editora:**

Raquel Bello Vázquez

### **Conselho Redatorial:**

Andrés José Pociña Lopez, Universidade de Extremadura, Espanha.

Anna Maria Kalewska, Universidade de Varsóvia, Polónia.

Axel Schönberger, Universität Leipzig, Alemanha.

Carmen Villarino Pardo, Universidade de Santiago de Compostela, Galiza.

Clara Rowland, Universidade de Lisboa, Portugal

Helder Macedo, King's College de Londres, Reino Unido

Maria Luísa Malato Borralho, Universidade do Porto, Portugal.

Sebastião Tavares Pinho, Universidade de Coimbra, Portugal.

Sérgio Nazar David, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Ulisses Infante, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Vera Lucia de Oliveira, Università degli Studi di Perugia, Itália

### **Por inerência:**

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil.

Cristina Robalo Cordeiro, Universidade de Coimbra, Portugal.

Ettore Finazzi-Agrò, Universidade de Roma «La Sapienza», Itália.

Helena Rebelo, Universidade da Madeira, Portugal.

Laura Cavalcante Padilha, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Manuel Brito Semedo, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde.

Onésimo Teotónio de Almeida, Brown University, EUA.

Pál Ferenc, Universidade ELTE, Hungria.

Petar Petrov, Universidade do Algarve, Portugal.

Regina Zilberman, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil

Roberto Samartim López-Iglésias, Universidade da Corunha, Galiza.

Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Thomas Earle, Universidade de Oxford, Reino Unido.

### **Redação:**

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereço eletrónico: [veredas@lusitanistasail.org](mailto:veredas@lusitanistasail.org)

Desenho da Capa: Campus na nube, Santiago de Compostela, Galiza

ISSN 0874-5102

AS ATIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS  
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

# SUMÁRIO

ANTONIO PAULINO DE SOUSA	
O editor e as novas condições de produção do livro.....	5
ÉRICO MELO	
A geografia do romance brasileiro no século XX: esboço de roteiro.....	28
HELENA REBELO	
NULITA GOMES	
Património linguístico: um estudo lexical na lombada da Ponta do Sol.....	45
LUCA FAZZINI	
Fragmentação da experiência e reescrita na pós-modernidade: a tradição inesiana e a interpretação de Herberto Helder.....	62
MOIZEIS SOBREIRA	
A ficção camiliana no âmbito dos estudos literários: uma dívida ainda por saldar.....	77

# A ficção camiliana no âmbito dos estudos literários: uma dívida ainda por saldar

MOIZEIS SOBREIRA

Universidade de São Paulo  
(Brasil)

## RESUMO:

A recepção à ficção camiliana se subsume fundamentalmente a dois operadores hermenêuticos consagrados por uma parcela significativa da crítica literária luso-brasileira: a conjunção vida/obra e o enquadramento da produção literária assinada por Camilo no Romantismo português. Interessa aqui problematizar a análise da produção ficcional camiliana que se baseia nesses operadores hermenêuticos. Nesse sentido, parte-se das indagações: terá Camilo assimilado e culminado na tradição literária portuguesa a sacralização do amor? Será Camilo essencialmente um escritor ultra-romântico, autor, sobretudo, de novelas passionais? A resposta dada a essas questões está na relação entre esses textos e a vigorosa tradição literária metafictional, fortemente enraizada nos períodos que antecedem e sucedem a atuação de Camilo como escritor. A presença dos expedientes metafictionais no texto camiliano revela uma representação mimética que se desdobra em representar o mundo, particularmente o burguês, e os mecanismos que envolvem essa representação, evidenciando uma construção literária que não se limita a criar a sugestão do real, tomando também a sua problematização como eixo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Camilo Castelo Branco; Crítica Literária; Romance; Amor de Perdição.

## ABSTRACT:

The reception to the camilian fiction is basically due to two hermeneutic operators consecrated by a significant part of the literary Luso-Brazilian critics: the conjunction life/work and the literary production frame signed by Camilo in the Portuguese Romanticism. In this way, we raise some questions: has Camilo assimilated and culminated in the Portuguese literary tradition the religion of love? Is Camilo essentially an extreme-romantic writer, especially a

romantic novels author? The answer given to these questions is on the relation between these texts and the vigorous metafictional literary tradition, strongly rooted in the periods that precede and succeed Camilo's performance as a writer. The occurrence of the metafictional expedients in camilian fiction discloses a mimetic representation that unfolds into representing the world, particularly the bourgeois, and the mechanisms that involve this representation, evidencing a literary construction that is not limited to create the suggestion of reality, as well as taking its debate as base.

**KEYWORDS:** Camilo Castelo Branco; Literary Criticism; Novel; Amor de Perdição.

Data de receção: 26/10/2013

Data de aceitação: 12/08/2014

### 1.1. Introdução

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

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

Essa abordagem crítica, estada na consideração dos elementos macroestruturais do texto ficcional, distingue-se da maioria dos estudos dedicados à produção literária do autor de *Amor de Perdição*, cuja ênfase recai sobre “[...] julgamentos [...] calcados nos lugares-comuns românticos da vinculação da obra com a vida individual do escritor” (FRANCHETTI, 2003, p. 33). Com efeito, o conjunto desses estudos focaliza a biografia, a fim de justificar o processo de escrita, a feitura dos livros e as suas decorrentes características de construção. Não raro, é possível encontrar artigos e ensaios em que prepondera a simbiose entre vida e obra, isto é, os eventos narrados na ficção são diretamente associados aos acontecimentos biográficos. Consequentemente, aqueles são lidos em função destes. Acerca desse procedimento, observa Abel Barros Baptista (1988, p. 29):

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

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

Sumarizando, a recepção à ficção camiliana se subsume fundamentalmente a dois operadores hermenêuticos consagrados por uma parcela significativa da crítica literária luso-brasileira: a conjunção vida/obra e o enquadramento da produção literária assinada por Camilo no Romantismo português. Recorrendo a essa subsunção, Feliciano Ramos<sup>1</sup> assevera:

Camilo formou o espírito dentro do clima do romantismo. A doentia sentimentalidade dos românticos, com a emocionante megalomania da dor, o gosto da melancolia e do ceticismo, transmitiu-se a Camilo, através de leituras, jornais, livros e revistas, e por intermédio do convívio social. O romantismo vivia-se e respirava-se à sua volta. Camilo era particularmente sensível a esta atmosfera de doença moral, porquanto pesava-lhe no espírito uma ancestralidade mórbida./ No avô paterno, nos tios e no próprio pai há indícios, mais ou menos intensos, de alienação mental. Esta herança psicológica imprimiu então caráter ao homem, e predis pô-lo para desvairamentos e atos indisciplinados. O seu temperamento literário foi permeável a tais práticas. O movimento romântico e a ancestralidade mórbida ajudam a explicar tragédias, as perversões, os crimes, os escândalos e imoralidades que povoam seus romances (1950, p. 496-497).

Levando em consideração que o Romantismo, enquanto movimento literário, tenha tocado o seu fim no século XIX<sup>2</sup> e que a trajetória biográfica de Camilo tenha se completado na última década oitocentista, a abordagem de Ramos abre margem para questionamento. Admitindo que a ficção camiliana fosse tão servilmente permeável às

<sup>1</sup> Embora não ocupe um espaço significativo no âmbito da historiografia literária ou dos estudos camilianos em Portugal, a obra de Feliciano Ramos ainda encontra certa repercussão no Brasil. Por essa razão, o seu nome integrará o referencial bibliográfico deste artigo.

<sup>2</sup> Cabe ressaltar que, embora o movimento literário romântico tenha, no século XIX, se esgotado como programa a partir do qual se organizava uma comunidade de escritores, a permanência de elementos característicos da mundividência romântica é verificável na obra de artistas posteriores a esse período.

práticas do sentimentalismo e à incidência dos eventos concernentes à vida do seu autor, certamente o seu interesse teria desaparecido quando a estética romântica se encerrou ou no momento em que Camilo findou seus dias. No entanto, ela tem burlado o esquecimento e atraído atenção para si durante mais de um século após morte do seu autor, segundo aponta Paulo Motta Oliveira (2007). Assim, cabe determinar os elementos dessa obra que ultrapassam o determinismo dos movimentos literários, e estender a sua interpretação geral para além da tendência biografista.

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

### 1.2. A crítica biográfica: origens e desdobramentos

Até o Classicismo, a atividade crítica precedia a publicação das obras, e concentrava-se essencialmente no estabelecimento de regras de composição poética<sup>3</sup>. Em razão disso, confundia-se com uma *arte poética*. O crítico, por sua vez, assumia a função de censor, atestando se os procedimentos adotados pelos escritores estavam de acordo ou não com os modelos previamente estabelecidos. Dito de outro modo, o exame crítico consistia em dizer o que era *certo* e *errado*. Assim, as noções de originalidade e individualidade eram desvalorizadas, já que se preconizava imitar um padrão.

Com o advento do Romantismo, os ideais clássicos foram abandonados, bem como as regras de composição e o caráter prescritivo da crítica. Os pensadores alemães, como Schiller e Goethe, propunham uma nova literatura, em que os aspectos sentimentais, reflexivos e pessoais preponderassem. No que concerne à crítica, Schlegel e Novalis, por exemplo, defendiam que ela não deveria se fundamentar na emissão de julgamentos valorativos, mas na compreensão dos princípios da obra literária, conforme destaca René Wellek (1967). Herder, outro importante pensador do romantismo alemão, ressaltava que cada época era marcada por uma determinada estética, e as obras estavam ligadas ao seu meio e história, opondo-se à ideia do gosto universal, defendida pelos clássicos<sup>4</sup>.

No Romantismo, é consabido que as possibilidades de composição literária eram tidas como infinitas. A obra adquiria importância na medida em que se desviava

<sup>3</sup> Sobre o modo como a crítica literária procedia até o período de voga do Classicismo, conferir BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

<sup>4</sup> No que tange ao pensamento crítico de Herder, conferir WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Editora Herder, 1967. vol. I-IV.

do padrão, daí as noções de autor e originalidade, como destaca Wellek (1967). Surgia assim um novo valor: o gênio. Ao contrário do artista neoclássico, o gênio era livre para escrever deixando-se levar pelos seus sentimentos e impressões individuais. Portanto, competia aos estudos literários se aplicar não à compreensão dos padrões, mas ao estudo do autor, que era, então, o centro da atividade criadora.

Embora a revolução romântica tenha começado na Alemanha, foi na França que surgiu o primeiro grande crítico: Charles Sainte-Beuve (1804-1960), uma das figuras literárias mais importantes do século XIX francês. Ele inaugura a crítica biográfica, conhecida, na época, como *Retrato Literário*. Antes dele, a atividade crítica estava restrita ao exame da aplicação das *artes poéticas*, conforme exposto anteriormente.

Sainte-Beuve propunha uma leitura da obra que partisse das circunstâncias de vida do autor. Assim, concentrava esforços na descrição do homem que estava na retaguarda da obra, interessando-lhe mais o autor do que o texto em si. Essa preocupação é sintomática da importância que o gênio e/ou originalidade adquirem no Romantismo. Portanto, o fato de Sainte-Beuve escolher a biografia como aparato crítico é uma atitude coerente com o contexto em que estava inserido. Uma vez que o valor do texto literário para os românticos, estava, de acordo com Wellek (1967), no desvio do modelo, imaginava-se que a compreensão desse desvio passava pela investigação das causas que levaram o indivíduo a se distanciar do padrão, por conseguinte a biografia era requestada como parâmetro de análise. O método do crítico francês não se limitava a buscar o homem na obra, mas também no estudo da vida quotidiana, nos ancestrais e na história particular do autor. Esse levantamento deveria ser feito, segundo René Wellek, da seguinte forma:

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

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

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

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

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

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

Coincidentemente, datam do sexto decênio oitocentista as primeiras tentativas de se compreender analiticamente o legado ficcional do autor de *Onde Está a Felicidade?* O ponto de partida, segundo Lopes (1994), está assinalado pela feição biográfica do livro *Camilo Castelo Branco – Notícia da sua vida e Obras* (1861), de José Cardoso Viera de Castro. Mais tarde, em 1890 Alberto Pimentel consolida a exegese biografista ao publicar *O Romance do Romancista*. Nesse livro, o autor procura reconstituir o percurso existencial de Camilo a partir de excertos de seus romances.

No século xx<sup>5</sup>, essa leitura ainda permanece vigorosa. Jacinto do Prado Coelho, “[...] le plus illustre exégète [...]” (LOURENÇO, 1985, p. 28), lança *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* em 1946<sup>6</sup>, estudo em que a vida de Camilo ainda é uma das condições cognitivas e estéticas para a leitura de sua obra. Esse crítico considera que o

<sup>5</sup> A crítica biográfica foi superada a partir da década de 1860 na França por Hyppolyte Taine (1828-1893), considerado o fundador da sociologia da literatura. Para Taine, a literatura era determinada pelos movimentos sociais. Desse modo, o objetivo da obra deveria estar centrado na tentativa de entender as relações do homem em sociedade. Curiosamente, é no momento em que Taine evidencia a defasagem da crítica biográfica que os portugueses a adotam.

dispositivo *ficção-biografia* não prejudica a recepção do texto literário, uma vez que o enriquece “[...] de sentido, de conotações pertinentes. Mais ainda: permite captar a sua coerência estrutural” (COELHO, 1982, p. 35). Particularmente em relação à produção de Camilo, Jacinto especifica que a sua “[...] leitura fica enriquecida por um modo de intertextualidade que nos situa entre (com) o texto da vida vivida e o texto da obra em que [o autor] se transpõe ou configura” (1882, p. 28). Alinhada a essa tendência, Agustina Bessa-Luís (1980) sustenta que as paixões presentes nos textos camilianos tiveram sua origem naquelas que o romancista viveu ou desejou viver.

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

De acordo com Cabral (1961, p. 09),

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

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

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

---

<sup>6</sup> A *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* foi reeditada e revista em 1982, todavia, não apresentou, em relação à edição de 1946, alteração no que concerne ao paradigma interpretativo que veicula a produção camiliana à vida do seu autor.

Defensor de uma concepção que entendia a literatura como exercício de linguagem, o crítico e escritor francês Marcel Proust é uma das vozes que se voltam, já no século XIX, contra método biografista. Parte dos postulados críticos de Proust estão reunidos no livro *Contre Sainte-Beuve: Notas sobre Crítica e Literatura*. Nele, o autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, como sugerido no título, entra em confronto com o fundador da crítica biográfica, partindo do princípio de que um livro é o produto de um *eu* diferente daquele que se manifesta nos costumes e na sociedade.

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

Como ressalta da leitura desse trecho, na concepção de Proust, a essência da obra não está nas relações que o escritor tem com o mundo que o cerca ou com os movimentos literários. Fica evidente sua opção por um *eu profundo*, criador do objeto literário. Assim, os procedimentos críticos que enfatizam o *eu social*<sup>7</sup> ó podem ter validade para a história do escritor e parte da história dos movimentos literários de seu tempo.

O *eu profundo* a que Proust faz referência equivale, em certa medida, ao trabalho do narrador com a linguagem, que tem por objetivo rastrear a realidade por meio das coisas e dos seres, feitos linguagem, e por ela resgatados em forma de imagem, como nota Gonçalves (1994). A forma como a realidade é tratada nesse trabalho pode ser comparada a uma metamorfose. Primeiro ocorre a captura, depois a destruição e finalmente a remontagem. Em Proust, a noção de realidade está ligada à relação entre sensações e lembranças. Sendo assim, a ideia objetiva que se possa fazer do real é descartada. Confere-se mais importância ao exercício de linguagem, que grosseiramente

<sup>7</sup> A expressão *eu social* incorpora a imagem pública do escritor, como também os eventos socioculturais e políticos que lhe serviram de base.

pode ser denominado produto final, do que à matéria-bruta, isto é, à realidade. Assim, afasta-se do biografismo e da representação rasteira do real. A confecção do texto ocorre tal como um retrato feito sem moldura, que teve por modelo primeiramente a experiência metamorfoseada, que se transformou em escritura, e projetou a imagem em um retrato outro.

O que parece ser fundamental para Proust é o processo e os desdobramentos que envolvem o ato de criação ficcional. Por não atentar para esse aspecto, também vital para o autor de *Amor de Perdição*, diversos estudiosos camilianos têm confundido a obra de arte com o mundo referencial circundante<sup>8</sup>.

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

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

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

---

<sup>8</sup> A aproximação ora feita entre Camilo Castelo Branco e Marcel Proust tem por objetivo pontuar o fato de que o desvelamento do processo de escrita e a problematização da linguagem ficcional são traços que perpassam a obra desses escritores. Contudo, não se pode perder de vista que eles exerceram suas respectivas atividades literárias em épocas diferentes. Se por um lado, o autor de *Amor de Perdição* surge num momento em que o romance se propõe, grosso modo, a representar o indivíduo “[...] de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 2003, p. 55), por outro lado, Proust desponta numa época em que essa concepção de romance está em crise, em que “[...] o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens” (AUERBACH, 2007, p. 481).

A estética confessional romântica promoveu, até certo ponto, a união entre a vida e a obra dos autores. Essa conjunção certamente fazia parte dos horizontes de leitura do público português oitocentista. Na condição de escritor profissional, Camilo, ansiando angariar audiência, deve ter explorado os valores do Romantismo e de seus leitores, construindo uma plataforma mercadológica que lhe assegurasse o consumo e a boa aceitação dos seus produtos. Em vista disso, a fusão ficção/biografia<sup>9</sup> pode ser entendida como o resultado de uma produção de sentido e o atendimento de uma implicação estética. Todavia, o que se revela problemático é o fato do testemunho dessa eficácia continuar agindo sobre os especialistas em Camilo Castelo Branco dos séculos XX e XXI. Embora os procedimentos aludidos tenham perdido sua validade, muitos críticos ainda o utilizam, o que aponta para a necessidade de se criar novas chaves de leitura.

### 1. 3. O fulcro da *Novela Camiliana*

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

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

O segundo estágio se dá a partir de meados de 1850, momento em que Camilo teria atingido a maturidade literária. Nesse período, teriam sido fixadas as novelas passionais e satíricas. O último estágio seria singularizado, segundo Lopes e Saraiva (1996), por uma evolução acentuada da ficção camiliana em direção ao Realismo/Naturalismo.

---

<sup>9</sup> Levando em conta a popularidade de que Camilo gozava, a associação entre vida e obra revelou-se uma estratégia publicitária eficiente.

Essa fase seria assinalada pelas *Novelas do Minho* (1875-77), *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880).

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

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

Nas palavras desses críticos “[...] estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo, culminam, respectivamente, em *Amor de Perdição* (1862), e *A queda de um Anjo* (1866)” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 783).

Embora divida o legado do romancista em duas tendências, a crítica considera a novela passional o ponto alto da produção literária camiliana, o seu produto mais genuíno e bem acabado. Massaud Moisés (1967) classifica-a como o fulcro dessa obra. Saraiva e Lopes (1996, p. 784) defendem que “[...] a novela camiliana típica é [...] a novela dos grandes penitentes do amor”. Jacinto do Prado Coelho (1946, p. 499), por sua vez, afirma: “[...] dois amantes em lutas com uma sociedade injusta – eis, em síntese, a novela camiliana. Os preconceitos, os ódios, as ambições tendem a separá-los; mas o seu amor resiste a tudo isso”. Em razão disso, a novela satírica acaba sendo vista, não raro, como secundária e de menor importância estética.

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

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

Il est assez étrange de penser que notre imaginaire de peuple à vocation sentimentale, passionnée et passionnelle, depuis des siècles voué aux élans et dérives de l’amour le plus «derramado», le plus flamboyant, ait eu besoin, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, d’être réin-

venté. Et toutefois c'est exactement cela que Camilo signifie. [...] Au tournant du siècle, au moment où la seconde révolution industrielle arrive aux plages lusitaniennes, Camilo propose à ses concitoyens un *ailleurs* convaincant, des histoires d'amour et de mort, de sacrifices et de repentirs, de vengeance et de remords, des histoires bien à nous [...].(1985, p. 29, grifo do autor).

Embora acrescenta um dado novo – a proverbial vocação sentimental do povo português, passível de questionamento (sublinhe-se), posto que se baseia numa visão estereotipada e desconsidera a vigorosa tradição satírica lusitana<sup>10</sup>, na qual Camilo se inclui – a explicação de Eduardo Lourenço embasa-se no clima espiritual romântico para justificar os traços e determinantes da obra em questão.

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Sobre a tradição satírica lusitana, conferir ALVES, José Édil de Lima. *A paródia em novelas-folhetins camilianas*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1990.

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

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

Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritores; um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa *Comércio do Porto* só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a Casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora escândalo, os livros de polémica. Muitas vezes o escritor, apertado pela urgência de satisfazer a adiantamentos de dinheiro, fórmula volumes à tesoura [...]. Escreveu sob implacáveis necessidades materiais [...]. (1892, p. 241-242).

Dessa leitura, ressalta um autor singularizado pela servil predisposição em se colocar à mercê das exigências dos livreiros; obrigatoriamente contraditório e indisciplinado. Assim, os aspectos da obra seriam resultado das variadas envergaduras da pena camiliana, submetidas ao perfil da casa editorial para qual prestavam serviço. Seguindo essa linha interpretativa, Teófilo Braga reduz o processo de criação de *Amor de Salvação* a uma sugestão de José Gomes Monteiro, gerente da Livraria Moré. Esse editor teria encomendado esse romance tendo em vista a exploração da curiosidade do público, despertada, então, pela publicação de *Amor de Perdição* em 1862.

De acordo com Franchetti (2003), uma das principais imagens da narrativa camiliana é a constante referência ao fato de escrever para viver. No prefácio da segunda edição de *A Doida do Candal* (1867), Camilo afirma, por exemplo, que desistiu de colocar alguns comentários filosóficos acerca do duelo porque supunha que isso poderia surtir efeito negativo sobre a recepção da obra. Ao fazer tal afirmação, ele tinha em mente outro texto (*A Bruxa do Monte Córdova*), também publicado em 1867 e que teria sido pouco vendido por causa da incorporação de um excesso de “filosofia”. Verdadeira ou não, essa afirmação indica um autor atento às relações mercadológicas implicadas na circulação obra literária.

Embora empreendesse esforços a fim de atender aos interesses do público, o autor de *Amor de Perdição* não se relacionava passivamente com seus leitores e editores. Ele era hábil na arte de explorar o gosto do seu público. Se, por um lado, oferecia o que era requisitado em sua produção, procurava, por outro, dialogar criticamente com esses leitores. Não por acaso, a interação dialógica entre narrador e leitor, a técnica do

comentário autoral e o uso constante de expedientes paratextuais (prefácios, notas de rodapé, epílogos, advertências e dedicatórias, dentre outros) são características que atravessam a obra camiliana, desde a década de 1850, quando o autor ainda era um ingressante na escrita romanesca, até a consagração como um dos maiores romancistas da literatura portuguesa, ocorrida sobretudo nos anos de 1860. Atenta a esses aspectos, Maria Eduarda dos Santos Borges (1999) defende que a interação entre as instâncias narrador/leitor está na base da ação do romance camiliano, o pretexto que o possibilita.

Em outro momento (2009), apontei que, em *Amor de Perdição*, bem como na maioria da produção ficcional camiliana, narrador e leitor são assimilados pelo processo de construção textual sob a índole de personagens, instaurando uma relação comunicativa e dialógica, a qual determina fortemente a progressão dos textos. Primordialmente, em *Amor de Perdição*, o leitor é convocado para exercer a função de mediador entre a obra e o público. “Graças a ele o narrador expande muito de suas opiniões, define conceitos e canaliza a sua influência, pretendida implícita ou explicitamente, sobre a recepção” (cf. CASTRO, 1976, p. 199). Ao interpelar esse leitor, o narrador/autor reúne em torno de si condições de se antecipar às observações, comentários e críticas que a obra, uma vez publicada, estaria sujeita. Assim, por uma manobra de antecipação, os efeitos dessas críticas tornam-se passíveis de serem suplantados e/ou atenuados, legitimando o processo de escrita perante a audiência, bem como o texto dele decorrente. Além disso, as expectativas de leitura do público são colocadas em questão, como também os códigos literários que as orientam.

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

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

dia?! Essa, a minha querida leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria se lhe dissessem que o pobre moço perdera [...] tudo, por amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos?! / Chorava, Chorava! (CASTELO BRANCO 2006, p. 93-94).

A análise do excerto, bastante elucidativa, permite divisar o modo como o narrador estabelece a relação com o leitor. Ele regula de modo tático as informações preliminares e deixa o leitor vislumbrar o plano de escrita que pretende desenrolar, bem como o seu processo de elaboração. Essa atitude pode ser entendida como um movimento que visa a facilitar o acesso ao texto, tornar a leitura uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa. O fragmento, nesse sentido, revela um texto estrategicamente planejado a partir de um conhecimento prévio das preferências e gostos do público para o qual se encaminha. Munido de um discurso lírico-passional, o narrador busca atingir a sensibilidade do leitor, a fim de suscitar, num primeiro momento, compaixão em relação à trajetória do herói e, na sequência, o interesse pela leitura, assegurando recepção aos fatos que vai narrar.

Não obstante, *Amor de Perdição* decorre de uma intrincada arquitetura textual que, em muito, excede o mero cumprimento de uma exigência mercadológica. Embora o narrador se apresente sob a roupagem dum copista, deixando entrever que sua ação limitar-se-á tão somente a transcrever as informações que apurara nos arquivos da cadeia da Relação do Porto acerca das memórias do seu tio Simão, ele intervém com frequência na matéria narrada. Não se trata unicamente de contar e descrever, mas, principalmente de problematizar e discutir com o leitor as ações da personagem e a gestão da narrativa, integrando à obra alguns mecanismos da sua produção, bem como as hesitações e escolhas feitas pelo narrador. O romance estrutura-se, desse modo, pela alternância entre a narração propriamente dita e os comentários acerca dela, efetivados pelo diálogo narrador/leitor.

Dentre os aspectos que envolvem a interação narrador/leitor em *Amor de Perdição*, ganha destaque a construção das personagens. Observemos mais detidamente como os procedimentos acima aludidos tocaram a construção da personagem Tereza, que ficou guardada no imaginário literário luso-brasileiro como um modelo de heroína romântica, um “mártir do amor”, nas palavras de Lopes e Saraiva (1996). Seguindo essa tendência, Carlos Vechi afirma que “[...] ela encarnaria a figura feminina que se espiritualizou por meio do sofrimento amoroso e, assim [tornou-se] sublime [...]” (1998, p. 70). Essa constituição é, inicialmente, fomentada pelo narrador, que a qualifica na introdução com epítetos laudatórios, tais como virgem e flor. Posteriormente, essa imagem é reforçada por meio das cartas que ela troca com Simão, nas quais, cumpre lembrar, prevalece um discurso patético, que exalta o idealismo amoroso.

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

Não era muito que Tadeu de Albuquerque fosse enganado em coisas do amor e coração de mulher, cujas variantes são tantas e tão caprichosas, que eu não sei se alguma máxima pode ser-nos guia, a não ser esta: “Em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis, pensando alternadamente como se hão de desmentir umas às outras.” Isto é o mais seguro; mas não é infalível. Aí está Tereza que parece ser única em si. Dir-se-á que as três da conta, que diz a sentença, não podem coexistir com a quarta, aos quinze anos? Também o penso assim, posto que a fixidez, a constância daquele amor, funda em causa independente do coração: é porque Tereza não vai à sociedade, não tem um altar em cada noite na sala, não provou o incenso doutros galãs, nem teve ainda uma hora de comparar a imagem amada, desluzida pela ausência, com a imagem amante, amor nos olhos que a fitam, e amor nas palavras que a convencem, de que há um coração para cada homem, e uma só mocidade para cada mulher. Quem me diz a mim que Tereza teria em si quatro mulheres da máxima, se o vapor de quatro incensários lhe estonteasse o espírito? Não é fácil, nem preciso decidir. E vamos ao conto (CASTELO BRANCO, 2006, p. 115-116).

Note-se que o narrador age no sentido de promover ambiguidades, não um sentido único e fechado. Com efeito, limita-se a incutir a dúvida, a sugerir alguns contornos do caráter de Tereza, afinal não precisa decidir, uma vez que é conferida ao leitor a incumbência de dar voz aos silêncios narrativos. Se seguir os indícios deixados, este último findará por realocar a amante de Simão da sua condição de virgem etérea para a de mulher ambígua e complexa, capaz de ludibriar em nome dos seus interesses, como efetivamente tenta fazer relativamente à imposição de um casamento à revelia da sua vontade<sup>11</sup>.

Ora, parece inconciliável oferecer ao público o que ele busca numa obra e, ao mesmo tempo, questionar tal busca. Em que pese essa aparente disparidade, Camilo parece ter construído narrativas de focalizações múltiplas e ambíguas, com a finalidade de conciliar os interesses do público à refutação dos mesmos, conforme a análise de *Amor de Perdição* aludida acima indica. Esse procedimento levou muitos críticos a julgar a produção camiliana como contraditória. Herdeiro (1986) afirma que os narradores de Camilo instauram uma espécie de duplicidade de discurso, desconstruindo a seriedade das histórias que contam por meio dos comentários que fazem. Todavia, tais procedimentos são, antes de tudo, um traço distintivo dessa obra. A ação de comentar o que é narrado está ligada à intenção do romancista de refletir sobre o processo de

<sup>11</sup> Na impossibilidade de analisar as diversas formas de diálogo entre narrador e leitor na obra camiliana, ou ainda esmiuçar a complexidade da personagem Tereza no espaço deste artigo, parece apropriado sugerir a leitura de SOUSA, Moizeis Sobreira de. *A ficção camiliana: a escrita em cena*. 2009. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Nessa dissertação, da qual deriva este artigo, aprofundo a discussão dessas questões.

criação ficcional no interior da ficção, momento em que é travado um diálogo crítico com o leitor, colocando em discussão as concepções e preferências literárias que lhe eram contemporâneas e tornando o texto um espaço propício a expedientes dialógicos e polifônicos.

Isso posto, o tranquilo emblema de escritor venal, atribuído a Camilo, perde sua força. A estruturação dos seus textos a partir da articulação dos espaços textuais referentes ao universo do enunciado e o da enunciação certamente deve ter favorecido a sua relativa emancipação. No primeiro espaço, circunscrito no âmbito da exploração primária dos elementos linguísticos, do conteúdo, em sentido restrito, é oferecido aquilo que a grande maioria dos leitores procurava nos livros – amores passionais, vida do autor como objeto de ficção e conteúdo moralizante, por exemplo. Não obstante, no segundo espaço, é possível encontrar a refutação e questionamento das expectativas de leitura que o narrador camiliano satisfazia no nível primário. Em geral, o espaço da enunciação é veiculado por meio de um personagem secundário, de prefácios, introduções, notas de rodapé ou comentários acerca da matéria narrada. Ele pode ser identificado ainda à forma, ao *como* do texto literário. Ao considerar apenas o enunciado (entendido aqui também como a fábula romanesca), a maioria dos estudiosos camilianos oferece uma leitura limitada e equivocada. Nesses termos, a análise estética deve ingressar no texto literário assumindo a perspectiva do criador, a fim de revelar a composição do conteúdo, entender como a forma pode relativizá-lo e transformá-lo.

Acerca desse aspecto, Bakhtin (1998) pontua que o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, de modo que o discurso romanesco repousa numa orientação dialógica e multiforme, em que são orquestrados o discurso do autor, dos narradores e das personagens, sendo que cada um pode admitir uma variedade de vozes de diferentes ligações e correlações, passíveis de se refratarem mutuamente, tal como num jogo de espelhos, em que cada interface é, simultaneamente, alvo e agente de reflexão. No romance, “[...] o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto[...]” (1998, p. 88-89). Desse modo, o comportamento de Camilo em relação ao seu discurso, antes de ser uma deformidade ou contradição, aponta para o legítimo manejo dos aspectos tridimensionais e elásticos próprios à linguagem romanesca.

Esse procedimento pode ser identificado ainda a um “momento de exibição e celebração dos poderes do autor da construção ficcional” (FRANCHETTI, 2003, p. 28). Poder esse que mobiliza, ironiza e desconstrói as expectativas de diferentes tipos de leitores. O que é visto como contraditório parece, antes de tudo, um jogo autoral; um jogo de estruturas textuais ou ainda um trabalho sobre a linguagem, que tem por finalidade manipular e discutir o que é esperado pelo leitor, em oposição ao que de fato é oferecido ou ao que parece ser oferecido. Assim, pode-se defender que Camilo relac-

ona-se com seu público sob a égide da dicotomia concessão/restrrição. Concomitantemente, o texto camiliano mostra-se apto a conceder e restringir os objetivos da sua audiência.

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

Também contemporânea de Camilo, Madame Rattazzi<sup>12</sup>, em seu *Portugal de Relance*, corrobora esse entendimento.

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

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

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

<sup>12</sup> A convocação de Madame Rattazzi aqui feita justifica-se, em primeiro lugar, por se tratar de alguém contemporânea a Camilo, o que pode concorrer para a compreensão do modo como o autor de São Miguel de Seide era visto por seus coetâneos. Em segundo lugar, o livro *Portugal de Relance* parece ter tido uma divulgação considerável no século XIX, haja vista as diversas publicações de que foi alvo na década de 1880, conforme sugere o catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal. Vale acrescentar que o livro em questão foi reeditado recentemente em 1997 e 2004, pela editora Antígona, com notas e introdução de José M. Busto, atestando a relevância dessa obra no âmbito dos estudos oitocentistas em Portugal.

O amesquinamento operado por Teófilo Braga resulta das posições positivistas desse leitor. Membro da *Geração de 70*, ele condena Camilo por não ter adotado uma postura estético-política comprometida com a moralização e reforma da sociedade portuguesa. Braga defendia uma arte moralmente engajada que se propusesse a corrigir “as imperfeições das leis brutas, cegas ou inconscientes da natureza, que tudo arrasta na mesma corrente de transformação” (1892, p. 271-272). Alexandre da Conceição, alinhado ao juízo crítico de Teófilo Braga, também contesta a utilidade do romance camiliano. Em um artigo, publicado à margem de uma polêmica travada com Camilo, ele afirma:

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

Malgrado o exercício da escrita como profissão, o que indubitavelmente impôs uma arquitetura peculiar à sua produção literária e a indisciplina estético-política, Camilo Castelo Branco reúne condições para ser reenquadrado na galeria dos escritores portugueses, aparecendo aí como o romancista que se distinguiu por praticar um texto ficcional celebrado enquanto ficção, pautado pela reflexão acerca dos modos de criação romanesca<sup>13</sup> e as complexas relações dessa criação com o público, bem como sobre os modos literários que lhe foram contemporâneos.

Ao contrário do que propaga a exegese tradicional, a obra de Camilo, se analisada detidamente, recusa a sua classificação passional e a simplificação da sua arquitetura textual. Muito embora incorpore elementos da imagética romântica, em particular os de ordem patético-sentimental, e tenha uma organicidade, por vezes retilínea e, aparentemente, simplificada, o texto ficcional de Camilo Castelo Branco revela-se complexo, marcado por uma variedade de gêneros e de discursos. Nesse âmbito, ganha destaque a atuação do narrador que comenta e faz digressões, uma figura multiforme e elástica, promotora de estratégicas descontinuidades no fluxo narrativo, que findam por patentear o caráter metaficcional e dialógico da obra, tal como está posto em *Amor de Perdição*. Em conjunto, esses elementos, presentes na maioria dos romances camilianos, subsidiam a percepção da literatura enquanto ficção, conseqüentemente as convenções estéticas, particularmente as românticas<sup>14</sup>, bem como os juízos críticos biográficos aqui recenseados tornam-se alvo de questionamento, colocando como

<sup>13</sup> Acerca da reflexão que Camilo faz sobre a criação romanesca, convém consultar REIS, Carlos. Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance. In: *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 105-108 e TORRES FEIJÓ, Elias J. Torres. *O legado do último Camilo romancistas e a (auto-)cilada realista*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 2011.

<sup>14</sup> No que tange à relação de Camilo com o Romantismo, é oportuno conferir TORRES FEIJÓ, Elias J. *O legado do último Camilo romancistas e a (auto-)cilada realista*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 2011. e SOUSA, Moizeis Sobreira de. *A ficção camiliana: a escrita em cena*. São Paulo: Biblioteca Digitais de Teses e Dissertações da USP, 2009.

necessidade o redirecionamento dos operadores críticos que pautam a análise dos textos do escritor de São Miguel de Seide.

#### REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge De Almeida. São Paulo, SP: Duas Cidades: Editora 34, 2003.
- ALVES, José Edil de Lima. *A paródia em novelas-folhetins camilianas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O inexorável romancista*. Lisboa: Hiena Editora, 1993.
- BESSA-LUÍS, Agustina. O romanesco em Camilo: «A Enjeitada». *Revista Colóquio/Letras*, n. 54, p. 5-13, mar. 1980.
- BRAGA, Teófilo. *As modernas ideias na literatura portuguesa*. Porto: Livraria internacional de E. Chardron, Lugan & Genelioux, 1892.
- CABRAL, Alexandre. *As novelas de Camilo*. Lisboa: Portugália Editora, 1961.
- CABRAL, Alexandre. *Polémicas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. Porto: Edições Caixotim, 2006.
- CASTRO, Aníbal Pinto De. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Edição da Casa de Camilo, 1976.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Coimbra: Atlântida, 1946.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982-1983. vol. I e II.
- FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. A Ficção Camiliana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 09-50.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- HERDEIRO, Maria Bernadette. Coração, Cabeça e Estômago. *Tellus. Revista de Cultura*, n. 36, p. 78-83, jul. 1986.
- Lopes, Óscar. Formas de Recepção a Camilo. In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 19-34.
- LOURENÇO, Eduardo. Situation de Camilo. *Arquivos do Centro Cultural Português*, v. XXI, p. 27-35, 1985.
- MOISÉS, Massaud; AMORA, António Soares. *Presença da literatura portuguesa. 3, Romantismo-Realismo*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1964.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de. À esquina do cânone: olhares dissimulados, leituras oblíquas. In: BUENO, Aparecida et al. (org.). *Literatura Portuguesa: História, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. v. 1, p. 105-113.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988a
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramazzini. São Paulo: Iluminuras, 1988b.
- RAMOS, Feliciano. *História da literatura Portuguesa*. Braga: Cruz, 1950.
- RATTAZZI, Maria Letizia. *Portugal de relance [por] Maria Rattazzi. Tradução portuguesa auctorisada pela auctora*. Lisboa: Livraria Zeferino, 1881. Disponível em: <<http://ebooks.library.ualberta.ca/local/portugalderelance1rattuoft>>. Acesso em: 26 out. 2014.

- REIS, Carlos. Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance. In: *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 105-108.
- SANTOS, João Camilo Dos. Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo. *Revista Colóquio/Letras*, n. 119, p. 60-75, jan. 1991.
- SANTOS, Maria Eduarda Borges Dos. *Do Diálogo ao Dialogismo na Obra de Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1999.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.
- SOUSA, Moizeis Sobreira de. *A ficção camiliana: a escrita em cena*. São Paulo: Biblioteca Digitais de Teses e Dissertações da USP, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26082009-155516/>>. Acesso em: 26 out. 2014.
- TORRES FEIJÓ, Elias J. *O legado do último Camilo romancista e a (auto-)cilada realista*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal: Casa de Camilo, Centro de Estudos, 2011.
- VECHI, Carlos Alberto. *Roteiro de leitura: Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*. São Paulo: Saraiva, 1998.
- WELLEK, René. *Historia da Critica Moderna*. São Paulo: Herder, 1967. v. I-IV.