

CAMILO CASTELO BRANCO E A “PACIÊNCIA DE UM
ROMANCISTA QUE SABE DO SEU OFÍCIO”
(*O QUE FAZEM MULHERES*, 1858)

*Camilo Castelo Branco and the “patience of a
novelist who knows his craft”
(What do women, 1858)*

Marcella Guimarães*

RESUMO

Aparentemente “paciência” não parece estar em harmonia com a obra diversa e necessariamente ágil de Camilo Castelo Branco, sequer com o ano específico da publicação que nos ocupa (1858), o romance *O que fazem mulheres*, beneficiado com o provocativo subtítulo *Romance filosófico*. Porém, a paciente insistência do narrador-autor no jogo em que a virtude de Ludovina é o prêmio mais evidente se constitui em chave da sua própria *filosofia* de composição. Esse artigo valoriza um romance dentro da obra monumental de Camilo, a fim de destacar a riqueza de matizes de que era capaz seu talento literário.

Palavras-chave: *Camilo Castelo Branco; narrativa; ironia.*

ABSTRACT

Apparently “patience” does not seem to be in harmony with the work necessarily diverse and quick-witted work of Camilo Castelo Branco, or even with the specific year of publication that concerns us (1858), the novel *What do women*, which benefits from its provocative subtitle *philosophical Romance*. However, the patient insistence of the author-narrator in the game in which the virtue of Ludovina is the most obvious prize

* UFPR

constitutes the key to his own *philosophy* of composition. This paper promotes a novel within the monumental work of Camilo, in order to highlight the richness of hues that his literary talent was able to show.

Keywords: *Camilo Castelo Branco; narrative; irony.*

Estes amores de Antonio de Almeida e D. Angelica, tractados por imaginação de mais pulso, davam para muito brilhar. Estou a vê-lo a ele, pelo prisma phantastico dos mestres, erguer-se da cama com a mecha ainda na aberta chaga, um par de pistolas de doze tiros nas algibeiras, entrar, de cabelos hirtos e rosto lívido, no quarto de Angelica, e semi-desfallecido nos braços d'ella, dar largas á parlenda, e vociferar, por entre amorosas phrases, esconjurios odientos contra o genero humano, contra a instituição do matrimonio, e contra os deveres conjugaes! Agora se me afigura vêr Melchior Pimenta assomar no limiar da porta, e embasbacar petrificado diante do grupo escandaloso. Há gritos, injurias, investidas, até que alfim, levados á puridade para um recanto da casa, ahi combinam um duelo de morte, no dia seguinte. Medonha figuração me avulta agora na imaginação de empréstimo. Melchior Pimenta, apoz a detonação de dois tiros, camabaleia 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 halito, nos braços dos padrinhos¹.

Nada disso acontece de fato no romance *O que fazem mulheres* (1858), está no texto, mas não sucede... O narrador assumidamente autor da história desdenha dessa sucessão de eventos em nome do caminho *escabroso da verdade*. Mas ao narrar essa *parvoçada imaginativa* mostra que conhece o desenrolar de tramas desse tipo, sabe fazê-las e deixa evidente que elas tinham seu público. Seria esta uma bravata literária? Talvez não. 1858 é um ano de intensa atividade para um Camilo Castelo Branco jovem e já experiente, mas não diverso quando se evoca a sua carreira prolífica. É possível destacar a publicação da segunda edição de cinco obras suas² e, em primeira mão, mais três³. Também se conclui *O Último Ato* e não se encerra o rol de atividades ligadas à literatura⁴.

1 BRANCO, Camilo. *O que fazem mulheres. Romacephilosophico*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1919. p. 174. (5. ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor). Todas as citações do romance são provenientes dessa edição, as indicações de páginas virão doravante dentro do texto, subsequente à transcrição, e a grafia do volume será preservada.

2 *Espinhos e Flores; Um livro; Duas horas de leitura; O Marquês de Terras Novas e Anátema*.

3 *Lágrimas abençoadas, Vingança e Carlota Ângela*.

4 Lançamento da revista *O mundo elegante* e atuação como redator literário de *O Nacional*.

Enquanto o romancista trabalha e muito, no contexto de antessala do drama real dos seus amores com Ana Plácido⁵, em Portugal, é possível viver uma “relativa acalmia”⁶ interna a que os reinados de Pedro V (1853-1861) e D. Luís (1861-1889) conduzem. O fato talvez ajude a explicar o que Paulo Motta Oliveira já percebeu a respeito da relação entre a obra de Camilo e o país, segundo o pesquisador “existe, na ficção camiliana, uma interpretação de Portugal, que também nela, e talvez de forma ainda mais viva e clara que em outros escritores, o país está presente. Mas esse reflexo do real não espera poder modificar o real”⁷. No romance *O que fazem mulheres*, beneficiado com o provocativo subtítulo *Romance filosófico*, essa interpretação é entrevista na filosofia de composição da obra, no jogo narrador-autor, personagens e leitores implícitos.

1. ELEMENTOS PARATEXTUAIS

Levando em consideração que tudo na obra literária serve às intenções de quem a urdiu, aparentemente não haveria sentido reconhecer a existência de elementos paratextuais nesse romance. Por outro lado, evocando-se o fato de que o narrador se posiciona como um romancista de carreira que explica e comenta na narrativa que a inserção de dois prefácios, notas e o longo suplemento final servem à ficção e à verdade, como quando se acende vela a Deus e ao diabo. Na abertura do romance, os prólogos são abertos por dois títulos: “A todos os que lerem” e “A alguns dos que lerem”. No primeiro, sobressaem frases exclamativas e o conteúdo exagerado e carregado de cores trágicas, que muito lembram a epígrafe deste artigo. O segundo, mais contido, demarca as fronteiras entre o que o público deseja, o que o autor lhe apresentará e fortalece a crença na protagonista. Notável é que, em ambos, do exagero sobram as considerações sobre a literatura e a vida, que apontam para as expectativas do público dos romances, incluído o autor que afinal também compra “livros dos [seus] amigos, para espiares de meditações serumbáticas em que [lhe] anda trabalhando o espirito” (BRANCO, 1919, p. 6). No caso, o autor é o leitor pretendido dos seus amigos a quem também lê peças dos seus trabalhos e recebe opiniões. É possível pressupor que também outorga opiniões. Ao longo do texto, refere-se à possibilidade de incluir informações em uma quinta edição do romance (BRANCO, 1919, p. 63). Ora, constrói um capítulo inteiro consagrado à tertúlia que funciona

5 É em 1859 que Ana Plácido abandona o marido para seguir Camilo Castelo Branco.

6 Oliveira Marques (2001, p. 461).

7 OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta *apud* Moysés (2011, p. 9).

como metanarrativa (capítulo XIII)! Esse deambular impede que seja reduzido à condição de narrador tão somente⁸.

A conclusão dos prefácios não conduz à abertura da narrativa principal de forma direta. Há entre eles e o corpo compacto da história um elemento avulso, “Para ser colocado onde o leitor quiser” (BRANCO, 1919, p. 11). A princípio, a inserção desse pequeno conto protagonizado por Francisco Nunes, condenado de antemão, afinal “um escritor Nunes morre ao nascer” (BRANCO, 1919, p. 11), parece disparatada. Seu caráter mais ou menos independente revela, entretanto, um autor consciente das técnicas narrativas, ao mesmo tempo em que propõe uma “co-participação” do leitor na costura da trama. A única utilidade do protagonista do “capítulo avulso” é danar a frágil “felicidade” conjugal de Ludovina e João José Dias com um resto de charuto lançado no quintal desse casal. O leitor pode colocar o personagem “onde quiser”, mas deve perceber ao fim que, externo à trama principal, é capaz, entretanto, de subvertê-la. Nesse mesmo capítulo, o romancista insere notas de rodapé para desqualificar o extravasamento do personagem de quem seguiu o rastro numa rua do Porto, ao mesmo tempo em que o deixa falar e recolhe suas considerações sobre o século. São as mil faces Camilo.

2. OS ATORES A SERVIÇO DO ROMANCISTA; O ROMANCISTA A SERVIÇO DO ROMANCE

A primeira personagem que conhecemos com mais largueza é a mãe da protagonista, D. Angélica, a quem o narrador devota simpatia, mesmo quando enuncia o discurso da conformação, da defesa dos matrimônios arranjados, até quando se desvenda sua infidelidade conjugal. Os argumentos dela pintam um quadro desencantado da sociedade que despreza a virtude em comparação com o poder econômico, mas em que parece ser necessário se enquadrar para viver. Esse conflito antecipado na voz da personagem será um dos elementos de unidade do romance que revela assim uma sintonia bastante reta entre as preocupações do contexto e a trama, sem que tenha espaço, a não ser na estreiteza de João José Dias, a defesa do moralismo mais estreito. No caso de *O que fazem mulheres*, diferente do que acontece em vários dos romances de Camilo, de forma a permitir generalizações, não é o narrador que questiona a moralidade de suas personagens, ele está certo de poder seguir-lhes a coerência, são os outros atores da diegese que ameaçam o projeto do romance, confrontando-o “pessoalmente”, como se

8 Sobre isso, conferir Berradinelli (1994).

dá no suplemento final. O discurso de D. Angélica ainda revela inteligência e capacidade de direcionar a conversa para o ponto desejado, como mãe espirituosa, que ama a sua filha e luta para convencê-la daquilo que julga ser o melhor.

A ironia que marca a apresentação de Ricardo de Sá, o homem a quem Ludovina em inocência dera o coração, descamba para o sarcasmo e escatologia quando seu futuro marido é entronizado. Para descrever o comendador João José Dias, o “brasileiro”, o narrador hesita entre as manias do cágado, do porco e do bezerro e reconhece que dera “uns longes para auxiliar a fantasia de quem não conhece o snr João José Dias” (BRANCO, 1919, p. 41). Consciente do quão longe dera afinal, antecipa-se à solução de uma indisposição com o império do Brasil e propõe uma retratação ao editor, afinal “do Brasil vem muita gente galante” (BRANCO, 1919, p. 45). A única qualidade que o narrador vê em João José Dias é a honestidade.

À hediondez da figura do brasileiro, opõe-se Ludovina sem esperança. Sabemos que é jovem, bela, delicada, cheia de qualidades morais que os atores da diegese tentam ameaçar, porém tudo é muito vago, “formosa face” (BRANCO, 1919, p. 76), “pé de fada” (BRANCO, 1919, p. 76), “belos olhos” (BRANCO, 1919, p. 80)...; só depois de oitenta páginas conhecemos o negro de seus olhos, porque tal qual Sherazade, o narrador prefere revelá-la a partir da sua própria voz. Poupa-a da sua ironia habitual e, quando se acertam as bodas, só se levanta para lamentar: “Eu não ri, nem corei; deu-me para chorar como uma vide, quando me contaram isso” (BRANCO, 1919, p. 53).

A vocação irônica do narrador não poupa o pai da protagonista, Melchior Pimenta, pai presumido de Ludovina, conforme “intenção de Digesto, na lei citada, do L. 5º de in jus voc, e C. da Rocha no cap. Paternidade e filiação legítima” (BRANCO, 1919, p. 153). O marido de D. Angélica esforça-se e consegue alhear-se de todas as mais importantes questões que não se relacionam a possibilidades de vantagens financeiras. O casamento da filha é capítulo principal de vantagens entrevistas. Seu alheamento cria situações cômicas na narrativa, como quando dorme enquanto sua casa “vem a baixo”: “abençoados quatro grãos de morphina que lhe povoastes o somno de delitasas visões!” (BRANCO, 1919, p. 111).

A estabilidade do enlace desigual em todos os sentidos entre o comendador e a bela Ludovina é interrompido pelo narrador para castigar o marido na sequência em que ele enuncia uma das quatro ideias do século, fruto de sua mente precária: “Há maridos que não desconfiam das mulheres; mas não vão aos bailes para que os outros não desconfiem” (BRANCO, 1919, p. 73). O anúncio repetido em capítulo posterior pelo narrador muda a conduta do marido e precipita a sucessão de acontecimentos que arremedam o *Otelo* de Shakespeare. Também conduzem o leitor às desconfianças sobre a

fidelidade de D. Angélica no acúmulo de reticências que “não dizem nada”, mas que caracterizam a “literatura merceeira” (BRANCO, 1919, p. 91) que o romancista assume fazer: “Eu abri loja, e vou com os outros” (BRANCO, 1919, p. 91). No caso, sabemos que D. Angélica mantém uma relação extra-conjugal há vinte anos, as reticências são o recurso da literatura merceeira para exprimir a infâmia mal disfarçada, o narrador emprega a técnica e assume o ditame de escola, mas não assume a verdade que o procedimento intencionava revelar, pois “A snra D. Angelica é excelente mãe, no meu conceito” (BRANCO, 1919, p. 91).

O jogo de aderir falsamente ao que era esperado, numa duplicidade de discurso que desconstrói a seriedade da história⁹, atravessa esta narrativa, como quando o romancista disserta sobre a condição feminina e hesita entre a destruição do original e a manutenção (que afinal sucede):

Se alguém me assegura que entre vinte mil leitoras (orça por isto o número das senhoras que comprem livros em Portugal) se me asseguram que entre as vinte mil ha duas que me entenderam a parlenda, e me ficam desejando muita saude e graça para servir a Deus, não rasgo as paginas, embora os homens me mandem, em portuguezissima frase, bugiar (BRANCO, 1919, p. 116).

Belo romancista esse que escreve a vinte mil na esperança de que duas o entendam... A qual dos grupos estaria destinada a outra máxima do século ofertada pela amiga de infância do romancista, não para ser enfileirada “a par da do comendador” (BRANCO, 1919, p. 121): “Ha mulheres que podem fazer do seu crime um titulo ao respeito das mulheres que sentem o coração pela dor” (BRANCO, 1919, p. 121).

3. O *MUNDO ASQUEROSAMENTE LORPA* E A VERDADE DO TEXTO

Segundo Moizeis de Sousa,

pode-se levantar, como hipótese, que Camilo tenha apresentado uma alternativa ao projeto romântico-regenerador de Garrett e Herculano. Diferentemente desses escritores, ele parece ter deslocado seu interesse das questões políticas para a elaboração de uma reflexão programática (no interior e/ou paralelo aos seus

⁹ Sousa (2009, p. 26).

textos ficcionais) acerca da narrativa romanesca, o que lhe permitiu esboçar e levar a cabo um projeto de implantação do romance (SOUSA, 2010, p. 856).

No capítulo XIII do romance *O que fazem mulheres*, consagrado à tertúlia literária, o autor objeta ao desfecho proposto por seus amigos, considerando: “Eu já disse em mais de um 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 tôla, meu amigo” (BRANCO, 1919, p. 138). Fiel ao seu propósito de apresentar a verdade, o autor se recusa a inventar um conteúdo para a carta anônima e infamante que João José Dias recebe, ou a inventar o que disse Ludovina ao marido depois da exibição da “prova” de sua infidelidade, o charuto de Francisco Nunes. Mas que verdade há em “um desgraçado enredo” (BRANCO, 1919, p. 158)?

Uma das respostas parece abrigada no capítulo XVII. Depois de esclarecida a natureza do envolvimento entre D. Angélica e Antônio de Almeida, acompanhamos a recuperação deste último do tiro dado por João José Dias e o desespero de Angélica pela falta de notícias do amante, o narrador transcreve a carta de Ludovina com a conclusão: “esta carta explica o silêncio de Antonio Almeida” (BRANCO, 1919, p. 173). O mais importante para a discussão da verdade é o comentário que sucede à narrativa dos eventos:

Eu sei de mais que os amadores, em romance de boa escola, não costumam assim accomodar-se, e obedecer aos ditames da razão. Estas coisas, como ahi se contam, são naturaes e observadas, e sentidas; por isso mesmo desagradaveis, em novela, onde o bom é o inverossímil, e o que mais captiva é o que mais repele o coração bem formado (BRANCO, 1919, p. 174).

Ora, estamos diante de um romance que nega os benefícios que os romances deveriam trazer, que julga a outorga bem sucedida, como coisa inverossímil. Os critérios de verdade que a ficção camiliana na especificidade desse romance sustenta são a razão, a natureza, a observação e o sentir. O autor que mora na ficção não está disposto a sacrificar esses elementos em nome do sucesso que parece até desprezar ou a entretê-los em um projeto político externo ao texto. Ora, se a verdade não se relaciona a eventos externos à diegese, é possível, portanto, continuar a acusar Camilo de alheamento do “projeto romântico-regenerador”, mas não se pode afirmar que ele está alheio ao possível, razoável, assimilável e coerente dentro da unidade pela qual é o único responsável.

O prolongamento da narrativa depois do seu fim anunciado não é motivado pela suspeita de erro no julgamento do narrador, como a primeira leitura pode sugerir. Ele manifesta a consciência de que sua obra está concluída. No “Suplemento”, em que se inscreve novo “prefácio” (no fim do romance...), o autor revela as primeiras opiniões sobre sua obra, os problemas com o editor dadas as preferências do público, que, entretanto, não lhe fazem esquecer seu compromisso com a verdade, e define o formato da obra. Revela a fonte que lhe ofereceu o contexto do romance e seu próprio impasse frente a fatos que pareciam colocar a integridade de sua heroína em jogo.

Marcos Leite é personagem do suplemento e fonte da história, figura que lembra o já longínquo Ricardo de Sá. Um reencontro com o primeiro transforma o narrador em personagem e dá lugar à sua máxima intromissão. É importante declarar que sua interferência já não alcança o universo narrado do debuxo das excelências de Ludovina, isso fora concluído. A confissão da paixão de Marcos Leite por Ludovina entristece o narrador a princípio, quando julga o sentimento do rapaz correspondido. Faz com que se ressinta da obra produzida, amaldiçoe-a e lamente o pagamento recebido e já aproveitado... O seu bom gosto (ou ciúmes?) também se ofende ante a mediocridade do poema de amor que sua heroína inspira em Marcos Leite, afinal “uma mulher assim amada em redondilha maior! É horrível e imoral!” (BRANCO, 1919, p. 205). Seu encontro com o apaixonado ainda proporciona um confronto entre as escolhas da diegese e a representação do mundo manifesto nas preferências do público e na realidade das mulheres: “Bem! Ainda agora te compreendi. Estás zombando com ella e comigo, e não sei se com o publico, a quem prometteste uma virtude enfadonha e monótona, como deve ser o teu romance” (BRANCO, 1919, p. 206) e “Cuidei que não sabias, e de certo não sabes o que é uma mulher” (BRANCO, 1919, p. 207).

A desventura dos amores de Marcos Leite por Ludovina fortalece a convicção do narrador de que sua heroína é um anjo de fato. A recomposição do casal é julgada como resignação supliciada pelo romancista e como baixaza da alma por Marcos Leite. O suplemento, portanto, é um reforço pretensamente factual do perfil inabalável da dignidade da heroína, mas não só. A sua necessidade reafirma o caráter da personagem e ratifica a aposta do romancista afinal, prova que entre os postulados do romance e sua protagonista há real e definitiva harmonia, que o exemplo dela estava a serviço do propósito do romancista, como ele estava a serviço do romance.

Como Camilo sabe bem complicar os enredos, uma nota de Marcos Leite azeda um pouco essa equação, pois o romancista põe na boca do apaixonado a análise do mundo que a sua ficção na especificidade desse romance rejeita: “abomino a melancolia. O mundo aceita estes heroísmos como exquisites. Eu pertengo a este mundo, dei-lhe o que tinha de bom

no coração, e quero ter grande partilha no cynismo que ele da em paga” (BRANCO, 1919, p. 219). Quase vinte anos depois, em “Maria Moisés”, o narrador pede ao personagem Tomás Ribeiro que conte o quadro, como “pedira” a Marcos Leite, pois rejeita a feição do podre literário¹⁰. Nos dois casos, sobressai a interpretação literariamente construída do mundo que o romancista não ignora, traz para o texto e faz a diegese assumir a denúncia.

Em meus *Capítulos de História: o trabalho com fontes*¹¹, evoquei outro exemplo no injustiçado Júlio Dinis, que talvez mereça nova convocatória. Nas *Pupilas do Senhor Reitor*, está lá o problema da miséria, da dificuldade de levar tratamento médico adequado à população e a precariedade das condições do próprio exercício da medicina. O personagem Velho Álvaro recorda o abandono dos idosos que sobrevivem em um Estado organizado pela via da caridade, lembremo-nos da análise pertinente de Boaventura de Sousa Santos, em *Pela Mão de Alice*. No caso das personagens femininas, Margarida personifica o exercício da profissão como garantia de sobrevivência, quando faz questão de lecionar, embora a irmã não lhe ameace o futuro. Sobre esse devir, a doce Guida sabia que, continuando a contar com a caridade de Clara e com o apoio do futuro marido dela, educaria os filhos desses dois, era o que restava a uma mulher sem dote. Todas essas questões não podem ser consideradas acessórias em que um romance que, certamente, prioriza o amor e são fruto de sensível observação da sociedade que abrigaria essas possibilidades, sem que elas tenham sucedido. Talvez fosse o caso de pedir emprestada a Paulo Motta a síntese acima mencionada sobre a “interpretação de Portugal”, que também vejo em Júlio Dinis.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aventurar-se em um procedimento de particularização diante do volume da obra diversa de Camilo pode parecer temerário. Afinal são 45 anos de intensa atividade literária de um autor que viveu tantas aventuras quanto as que narrou. Quando realcei o jogo entre narrador e autor no romance não tinha a intenção de revitalizar a análise biográfica, que unia vida e obra em um caso particular. Em *O que fazem mulheres*, subscrevo que tudo é ficção, até a impossibilidade de fazer caber no narrador o rol de mediações empreendidas na narrativa. Na verdade, em apoio a essa constatação, é preciso lembrar que a representação da realidade, antes que o Renascimento escravizasse a mimesis à natureza exteriorizada e material, incluía o possível não suce-

¹⁰ Oliveira (1997, p. 89).

¹¹ Guimarães (2012, p.130-131).

dido historicamente, mas reconhecível¹², o que reconduz a mimesis ao seu universo próprio, a obra literária. Toda a paciência no emprego inteligente de cada palavra e na elaboração da sintaxe parecem desmentir o que todos sabemos sobre Camilo, que viveu apressado de necessidades e desejos... É o processo de particularização, redutor talvez, que recupera certas obras menos agraciadas pelos panoramas e esquemas úteis – romance passionai, satírico, histórico e de adesão crítica ao Realismo-Naturalismo¹³ – mais comumente pensados que se encontra a riqueza do traço preciso do romancista “de escala industrial”. Na declaração de Marcos Leite, acima transcrita, não há nada de risível ou passionai, há a consciência do direito ao século e ao quinhão de cinismo aí incluído. Como se comporta o narrador? Com a recusa disso, em inconformismo apaixonado por Ludovina e pela literatura afinal. Assim:

Malgrado o exercício da escrita como profissão, o que indubitavelmente impôs uma arquitetura peculiar à sua produção literária, e a indisciplina estético-política, Camilo Castelo Branco reúne condições para ser re-enquadrado na galeria dos escritores portugueses, aparecendo aí como romancista que se distinguiu por praticar um texto ficcional ladeado pela elaboração de uma poética da narrativa; que aliou a prática literária à teoria, resultando numa ficção que se celebrou enquanto ficção, pautada pela reflexão acerca dos modos de criação romanesca, sobre as complexas relações dessa criação com o público, bem como sobre os modos literários que lhe foram contemporâneos (SOUSA, 2009, p. 32).

No capítulo X de *O que fazem mulheres*, o narrador narra o ciúme de João José Dias, as reações de D. Angélica, a descoberta de seu segredo e a decisão de Ludovina de proteger a mãe. O narrador intervém ironicamente, mas deixa seus personagens atuarem. O capítulo inclui o esclarecimento de João José Dias que, mesmo de atacada inteligência, reconhece o erro da imputação do crime à mulher errada. Tudo isso no ritmo espetacular, ou seja, exterior, das decisões mais graves da vida. Conhecemos o sondar interno das personagens, mormente Ludovina que ganha em expressão a cada página, mas Camilo está interessado no jogo que podemos visualizar, no colorido da vida em que se sucedem ciúme e grandeza, crime e lágrimas, sob a condução dessas instâncias múltiplas de si, mediadoras do discurso. Sabe que joga com o esperado, domina o manejo dos ingredientes do sucesso junto às vinte mil leitoras, a se crer nas cifras do romance, e nega o óbvio para oferecer uma unidade bem articulada em que é possível acreditar do início ao fim na

12 Conferir Schmitt (2010).

13 Oliveira (1997, p. 84).

protagonista e nele mesmo, contra todas as opostas que ameaçaram essa dupla virtude: a de Ludovina e da sua composição.

REFERÊNCIAS

BERRADINELLI, Cleonice. Pela mão do narrador. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...*

BRANCO, Camilo. *O que fazem mulheres. Romacephilosophico*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1919. (5. ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor).

GUIMARÃES, Marcella Lopes. *Capítulos de História: o trabalho com fontes*. Curitiba: Aymará, 2012.

MOYSÉS, Tatiana de Fátima Alves. *Camilo Castelo Branco: a moral a serviço das conveniências*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta. Aspectos do amor em Camilo. *Revista Letras da UFPR*, Curitiba, n. 47, 1997.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 2001.

SCHMITT, Arbogast. Mímesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos. In: LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

SOUSA, Moizeis Sobreira de. *A ficção camiliana: a escrita em cena*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Camilo Castelo Branco e a formação do romance português. *Anais do SETA*, Campinas, n. 4, 2010.

Submetido em: 10/03/2013

Aceito em: 16/07/2013