

AS ENGRENAJENS CAMILIANAS EM *AMOR DE PERDIÇÃO E CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*

The Camilian gears in Amor de perdição and Coração, cabeça e estômago

Rosana Apolonia Harmuch*

RESUMO

No ano de 1862, Camilo publicava nada menos que oito obras, dentre elas a renomada *Amor de perdição* e também *Coração, cabeça e estômago*. À primeira vista muito diferentes, esses textos têm, no entanto, muitos pontos em comum. Assemelham-se, por exemplo, no nível da construção, do jogo entre instâncias narrativas e autorais, assim como na insistente tentativa de mobilizar o repertório e as expectativas dos leitores. O intento aqui é, portanto, a partir de algumas aproximações entre os dois romances citados, refletir sobre o constante exercício camiliano de chamar a atenção do leitor para o modo como foi construído o texto que está sendo lido, muitas vezes convocando diferentes obras suas ou de outros autores para promover a reflexão, instituindo, em paralelo aos enredos sempre muito atraentes, um discurso que podemos considerar como sendo de teoria e de crítica literárias.

Palavras-chave: *Camilo Castelo Branco; representação; romance; Amor de perdição; Coração, cabeça e estômago*.

ABSTRACT

In 1862, Castelo Branco published nothing less than eight works, among which the renowned *Amor de perdição* and also *Coração, cabeça e estômago*. Although very different at a first glance, these texts have many points in common. They are similar, for instance, in terms of construction, the interplay

* UEPG

between patterns of narrative and authanship, as well as in their persistent attempt to mobilize the reader's repertoire and expectations. Therefore, based on some similarities between the two mentioned novels, this article aims at discussing the constant camillian exercise to draw the reader's attention to the way how the text which has been read was built, commonly gathering their different works or other authors to promote a critical thinking and establishing, parallel to very attractive plots, a discourse which we can consider as being part of literary theory and criticism.

Keywords: Camilo Castelo Branco; representation; novel; *Amor de perdição; Coração, cabeça e estômago*.

A relação com a obra de Camilo começa, muitas vezes, e a minha não foi diferente, pela leitura de *Amor de perdição*. Como para quase todos, esse primeiro encontro inquieta porque se lê, quase sempre impresso no próprio romance, na forma de paratextos, que se está diante de uma narrativa de amor trágico, inclusive com semelhanças com *Romeu e Julieta*¹. O romance, nessa ótica, é considerado um exemplo do chamado ultrarromantismo ou da segunda geração romântica. Naturalmente, após outras leituras desse e de outros livros do autor, assim como de parte de sua fortuna crítica, ficamos mais à vontade com a narrativa de Simão, Teresa e Mariana, a partir do que ela tem, no meu entender, de mais sedutor: a história da escrita dessa história. Quando se lê, para ficar apenas na outra obra que é objeto desta reflexão, *Coração, cabeça e estômago*, publicado no mesmo ano em que *Amor de perdição*, já é possível se convencer de que não apenas as leituras historiográficas, mas também as biográficas não dão conta do modo como as lemos, ao menos contemporaneamente. Do mesmo modo, a já clássica divisão em novelas sentimentais e satíricas também diz muito pouco do alcance que as criações de Camilo atingem.

A professora Luciene Marie Pavanelo, em 2008, apresentou sua dissertação de mestrado em que questiona alguns dos enquadramentos em que a obra de Camilo é colocada. O objetivo do texto da professora, conforme o que ela afirma no resumo de seu trabalho, é justamente

questionar a imagem cristalizada da ficção de Camilo Castelo Branco, usualmente polarizada em passional-satírico, lágrima-riso, sério-cômico, ou, em termos camilianos, coração-estômago, procurando mostrar que romances de classificações distintas podem ter mais semelhanças do que aparentam (PAVANELO, 2008a, p. 7).

¹ Não nego a existência de tais semelhanças, mas considero redutor o apontamento delas, sem se levar em conta que em *Amor de perdição* temos um discurso problematizador sobre as narrativas que colocam o conflito amoroso no centro da ação.

Para levar a efeito esse objetivo, o texto da professora Luciene se debruça mais detidamente sobre *Amor de perdição*, *Coração, cabeça e estômago* e *O que fazem mulheres* e acaba por reiterar que tais leituras impõem limitações.

As tentativas de etiquetar obras e autores em determinadas categorias derivam, primeiramente, de nossa condição humana, sempre tão precária, que nos leva a empreender um imenso esforço em dominar, controlar o que está a nossa volta. Nada há a fazer nesse sentido, já que continuamos e continuaremos empregando nossas energias nessas tentativas, nas mais variadas áreas.

Já a segunda causa desse nosso empenho em prol do domínio merece uma atenção mais detida: a concepção do que seja literatura ainda está muito atrelada à história da literatura, em boa parte porque esse apego garante uma sensação de tranquilidade, inclusive para falar do discurso literário. Aí reside a proximidade entre esta causa e a primeira. No caso da obra de Camilo², basta uma rápida consulta aos livros didáticos utilizados no Ensino Médio para comprovar que ele permanece engessado na chamada “segunda geração romântica”.

Não me parece justo ou mesmo aceitável, mas alguns poderiam argumentar que isso se dá porque no Ensino Médio o aluno estaria ainda pouco preparado para pensar sobre a obra de outra maneira que não a cronológica. No entanto, também é bastante visível que mesmo nas universidades muitas vezes a abordagem se dá pelo mesmo viés. O sucesso de obras específicas de história da literatura atesta esse meu argumento.

Ainda me valendo dos estudos da professora Luciene, agora em um artigo publicado por ela na Remate de Males, também de 2008, chamo a atenção para o recenseamento ali empreendido do modo como a obra de Camilo é lida por diversos e consagrados historiadores da literatura. Fidelino de Figueiredo é o primeiro a ser citado: “Amor de Perdição é a sua obra-prima nesta maneira sentimental [...]. O romance camiliano é a quinta essência do lirismo passional, servido pelo maravilhoso do enredo” (FIGUEIREDO, 1941, p. 283). A seguir, o texto aponta para as palavras de Jacinto do Prado Coelho, que mesmo não sendo especificamente um historiador, em seu *Estudo da Novela Camiliana* afirma que “a novela amorosa era, pois, o seu domínio” (COELHO, 2001, p. 239), e que *Amor de Perdição* seria “uma obra-prima do gênero [...], com alguma coisa do sublime de Romeu e Julieta e do trágico de Manon Lescaut” (COELHO, 2001, p. 260). Ainda segundo o crítico, “a novela camiliana é, pois, uma novela de aventuras, para recrear a imaginação, e de conflitos dramáticos, para fazer vibrar a sensibilidade” (COELHO, 2001,

2 A observação serve para todos os autores, já que me refiro, aqui, ao modo como se concebe o que seja literatura e, a partir dele, como se lida com essa disciplina na sala de aula.

p. 393). Ou seja, mesmo em uma obra de maior fôlego como a de Jacinto do Prado Coelho, prevalece a tendência de considerar Camilo um autor de cunho apenas romântico, especializado em, nas palavras dele, “fazer vibrar a sensibilidade”. O levantamento do texto ainda destaca as afirmações de António José Saraiva e Óscar Lopes, assim como as de João Soares Carvalho que, em texto de 2003, contribui para a cristalização em relação a Camilo ao dizer que:

Camilo não tem obras de grande profundidade [...]. Tendo de escrever para viver, não teve tempo para fazer uma boa e desejável observação das pessoas e das coisas, usando apenas a sua genial imaginação, subordinada a temas corriqueiros, folhetinescos, que ia repetindo, numa lamentável monotonia (CARVALHO, 2003, p. 389).

Se meu intento neste texto se efetivar, espero deixar clara minha posição em relação ao modo como comprehendo que Camilo construiu, em meio a uma tumultuada produção literária, uma poética a respeito do conceito de representação. Esteve, portanto, muito além de ser apenas um criador com uma imensa e admirável capacidade imaginativa (o que possuía, não há dúvida).

Mas, faço ainda um recorte que acrescento ao levantamento feito pela professora Luciene: em *A literatura portuguesa*, Massaud Moisés engendra sua cronologia da literatura portuguesa, do Trovadorismo ao Modernismo (acrescido do termo Atualidade) e, da mesma forma, Camilo lá comparece, no chamado “Segundo Momento do Romantismo”, para, mais uma vez, ser considerado autor de relevância a partir das chamadas “novelas passionais”:

Todavia, o eixo ao redor do qual gira toda a importância de Camilo é constituído pela novela passional [...]. Definiu-a no gosto público e nos ingredientes fundamentais, monopolizou-a totalmente depois de certa altura e tornou-se-lhe o mais alto representante. Para alcançá-lo, Camilo contava com determinados favores, dentre os quais predominavam os lances de aventura galante com que pontilhou sua existência e um especial talento e sensibilidade para tratar dos problemas do coração (MOISÉS, 1990, p. 147).

Como se vê, permanece a insistência em se ler Camilo a partir da tematização da passionalidade, o que justificaria sua colocação em uma segunda fase do Romantismo, mas não se leva em conta, por exemplo, que esse mesmo público para quem ele efetivamente consolida o gênero romance, é constantemente instado a refletir sobre esse mesmo gênero, em especial

sobre as suas limitações. Destaco também uma constância nas leituras camilianas: a associação ligeira entre a obra e a biografia do autor. Ao se referir *aos lances de aventura galante com que pontilhou sua existência* como um *favor* recebido, Moisés apenas reitera o que é muito comum em várias das abordagens da obra de Camilo³. É preciso que se diga que essa leitura biografista também tinha sido bastante explorada por Alexandre Cabral, em texto de 1961.

Portanto, depois deste introito em forma de recenseamento, registro que nesta minha tentativa de ler dois romances de Camilo, açoitei-me no que diz Paulo Franchetti no estudo introdutório que abre a edição de *Coração, cabeça e estômago*, publicada pela Martins Fontes. Segundo o professor, alguns aspectos da obra camiliana apenas nos últimos anos têm recebido atenção, diz ele:

[...] pouco se tratou até muito recentemente – a não ser como defeito ou excrescências – tanto das divagações filosóficas quanto da sua escrita metalingüística ou do artifício das suas locuções, ou seja, da utilização específica que ele faz da língua e das formas narrativas (FRANCHETTI, 2003, p. XX).

A seguir, ele destaca o que chamou de construções frasais como elemento *espantosamente* pouco estudado em Camilo e chega a fazer um elenco dessas, poderíamos chamar, tiradas irônicas que tornam o estilo camiliano tão conhecido.

Na sequência, ele destaca alguns exemplos do que considerou uma sistemática tematização das expectativas de leitura, colocando, portanto, a enunciação num lugar de destaque na narrativa. É a partir desse aspecto que considero relevante a possibilidade de ler o conjunto da obra de Camilo como sendo a construção de uma poética, de um estudo sobre o conceito de representação e suas consequências na arquitetura do texto literário. Dito de outro modo, empenho-me em ler Camilo como um estudioso, um teórico da literatura.

Foi nesse sentido que afirmei, há pouco, que além da história de Simão, Mariana e Teresa, *Amor de perdição* também nos conta como se conta uma história. O mesmo pode ser dito em relação a *Coração, cabeça e estômago*, pois se temos, neste caso, uma espécie de autobiografia de Silvestre da Silva, temos, também, um editor que nos narra as agruras de organizar as memórias do defunto autor de modo a dar a elas alguma possibilidade de serem lidas como romance.

³ Naturalmente isso não se dá apenas com Camilo, mas fica mais evidente em autores cuja biografia foi de fato aventureira.

Para tornar mais claro o que estou pretendendo aqui, exemplifico com o capítulo XVI, de *Amor de perdição*. Para entendê-lo, é preciso lembrar que no anterior, Mariana está doente e o pai dela leva uma carta de Simão a Teresa. Logo a seguir, já no início do XVI, o narrador intruso interrompe o fluxo narrativo para contar o que chamou de “incidente [...] não muito concertado com o seguimento da história” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 108). Trata-se, como sabemos, da aventura amorosa experimentada pelo irmão de Simão, Manuel Botelho, que vivia há um ano com uma senhora casada, sustentados ambos por dona Rita, mãe de Manuel. Com a escassez de recursos a serem enviados ao filho, D. Rita pede que ele volte a Portugal, o que de fato acontece. Ele e a amante chegam quinze dias depois de Simão ter sido encarcerado. Domingos Botelho, pai ofendido pela escolha do filho, intervém e convence a moça a voltar para a família, nesse momento, a narrativa é interrompida pela fala de uma leitora, com direito, inclusive, a travessão, ou seja, a leitora não apenas entra no texto, como tem direito a voz:

— Que tinha morrido de paixão e vergonha talvez! — exclama uma leitora sensível.

— Não, minha senhora; o estudante continuava nesse ano a frequentar a Universidade; e, como tinha já vasta instrução em patologia, poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no *Frei Luís de Sousa*, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da antiguidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor lhas não tiravam. E esta filosofia hoje então... (CASTELO BRANCO, 1996, p. 112, grifo meu).

A expectativa da *leitora*, apesar de efetivamente enunciada na narrativa, ou seja, apesar de o narrador permitir que ela antecipe o final julgado coerente, a morte dos envolvidos na intriga amorosa, a sugestão não é somente causticamente ignorada por ele, como também é discutida, de modo a revelar-lhe a incongruência. Não apenas os personagens ali envolvidos não sucumbirão, como o narrador faz questão de afirmar que esse é um expediente narrativo que só funciona em algumas obras, e nesse momento ele conta com o fato de que a sua leitora conheceria o *Frei Luís de Sousa* e também outras em que esse final se repete. A seguir, temos o acréscimo de que o recurso à morte dos envolvidos, além de ser típico de alguns escritores, foi igualmente inventado pelos namorados, em *cartas despeitosas*... Como se disse há pouco, no capítulo imediatamente anterior a este que narra o tal “incidente [...] não muito concertado com o seguimento da história”, Simão

havia acabado de enviar uma carta a Teresa, em que, entre outras coisas, diz o seguinte:

Mas chorava por ti, Teresa! O travor do meu cálice tinha sobre a amargura as mil amarguras das tuas lágrimas.

Gemias aos meus ouvidos, mártir! Ver-me-ias sacudido nas convulsões da morte, em teus delírios. A mesma morte tem horror da suprema desgraça. Tarde morrerias. A minha imagem, em vez de te acenar com a palma de martírio, seria um fantasma, levantado das tábua de um cadafalso.

Que morte a tua, ó minha santa amiga! (CASTELO BRANCO, 1996, p. 104).

O convite à leitora é portanto muito eficiente, pois, após ler a carta do *namorado* Simão ela é também convidada a refletir sobre a afirmação de que o expediente da morte dos personagens nada mais é além disso, ou seja, apenas um expediente narrativo, repetido à larga pelos autores. A experiência de leitura é então posta à prova, a esse leitor/leitora não é dado o direito de apenas deleitar-se, a obra exige dele uma postura mais reflexiva.

A discussão sobre o valor da obra literária passa a estar na pauta da própria construção literária. O romance então, de modo muito incisivo, operacionaliza a crise dos valores clássicos, de modo que, a partir do momento em que esse gênero assume um lugar significativo na sociedade, em especial do século XIX, uma série de práticas discursivas são também engendradas na tentativa de sedimentar o lugar recentemente ocupado. Serão muitos os prefácios, posfácios e congêneres; da mesma forma, serão muitas as cartas trocadas entre os escritores e amigos próximos, muitos dos quais também escritores, cujo assunto central será a própria literatura; em grande número temos também os escritos para jornais, produzidos pelos escritores, de forma muito similar ao que entendemos contemporaneamente como “crítica literária”. Outro lugar ocupado por essa prática que se dedica a discutir a construção literária é (há muitos outros exemplos a serem citados em *Amor de perdição*) o próprio texto literário.

Em *Coração, Cabeça e estômago* não é diferente. Pensemos na parte III da primeira, *Coração*, intitulada “A mulher que o mundo despreza”, Silvestre dá a voz à Marcolina, que nos narra sua triste e longa história de moça desde muito cedo prostituída, por conta da absoluta miséria em que vivia. Apaixonada pelo guarda-livros do homem que a sustentava, Marcolina tenta fugir com ele, mas acaba convencida a ficar, por conta da pobreza em que vivia o candidato a substituto do amante, Augusto. Num dado momento, essa fala de Marcolina é interrompida pelo que Camilo chamou de *Entre parênteses do editor*:

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

Como quer que seja, aqui não há damas de camélias, nem Armandos. Silvestre não quer que romanceiem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo, quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto o universo que decida, e os localistas (CASTELO BRANCO, 1967, p. 153, grifos meus).

O que me parece estar em questão nos dois exemplos, mas de resto na obra toda de Camilo, é uma clara imposição para que o leitor participe da reflexão sobre os mecanismos da representação. Há, na chamada modernidade, uma consciência aguda da linguagem que, ao atingir o polo oposto, o leitor, quase que o obriga a abandonar uma postura passiva diante do texto. Para tal, o repertório desse leitor precisa ser acionado, ou seja, o autor conta com o fato de que o leitor tem uma memória daquele texto que está sendo lido naquele dado momento, mas tem, também, uma memória que foi/vai sendo construída à medida que esse repertório se solidifica.

No caso específico da narrativa que Marcolina nos vai apresentando, a relação com *A dama das camélias* é imediata, o editor passa, então, a argumentar em favor das diferenças entre as duas histórias, sobretudo no que diz respeito à construção das duas personagens. O convite (ou imposição se preferirmos) é para que se leia não apenas os romances em questão, mas todo um repertório de narrativas cujas heroínas são, de alguma forma, as sofredoras que morrerão no final e se pense justamente na repetição desse expediente. Aquele ou aquela que ocupa a ponta de cá, no papel dessa instância naquele momento ainda tão jovem, o leitor(a) se sente lisonjeado pela deferência, mas também pressionado a educar-se como consumidor de romances.

O conceito de ironia romântica serve aqui para esclarecer o procedimento: ao revelar o fazer do texto, o indivíduo, o criador é colocado acima da

obra: “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). A consequência direta é que a obra é submetida a constante questionamento, ou seja, o escritor é também um crítico muito consciente, daquilo que produz e do lugar ocupado por essa produção. Racionalidade é, portanto, um traço revelador dessa produção camiliana (extensível a muitos outros autores, claro). Se a passividade do leitor não interessa mais, tampouco ao autor é dada essa alternativa. Ao contrário, segundo Karin Volobuef “A verdadeira liberdade daquele que escreve consistiria em ocupar a posição de precedência em relação à obra e, assim, submetê-la a constante questionamento” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). Muito mais que conversar com o leitor, essa postura impõe uma constante reflexão sobre o fazer literário, faz com que o caráter ficcional se revele de forma quase que ostensiva. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que todo um mundo de palavras é construído, representado diante dos olhos do leitor, como sendo funcional, quase que independente, a ironia romântica revela os bastidores da narrativa, o que está, por assim dizer, atrás das cortinas.

Consideremos novamente o romance *Amor de perdição*: me parece possível perceber nele um certo abalo (por vezes maior, por vezes menor) nas emoções geradas pelo suposto sentimentalismo da narrativa, o que permite que se considerem, na leitura, as marcas paródicas desse discurso sentimentalista. Se por um lado somos convidados, logo na introdução, a experimentar sentimentos exacerbados, pois, segundo o autor, será impossível ler sem chorar ou odiar

É a história. E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher [...]?! Essa, a minha leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria se lhe dissessem que o pobre moço perdesse honra, reabilitação, pátria, liberdade, irmãs, mãe, vida, tudo por amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos?!

Chorava, chorava! Assim eu lhe soubesse dizer o doloroso sobresalto que me causaram aquelas linhas, de propósito procuradas, e lidas com amargura e respeito e, ao mesmo tempo, ódio. Ódio sim... A tempo verão se é perdoável o ódio [...] (CASTELO BRANCO, 1996, p. 17-18).

Por outro, o romance mina, de diversas maneiras, o ideal do amor romântico. Podemos exemplificar com o casamento dos pais de Simão, ridicularizado muitas vezes pelo narrador; mas há outros momentos em que esse minar se presentifica. Mais adiante na narrativa, logo a seguir ao trecho aqui já citado, ainda no capítulo XVI, temos a famosa nota de rodapé que nos

apresenta uma narrativa paralela (CASTELO BRANCO, 1996, p. 112). Essa narrativa desloca o tempo para o presente da escrita, num tempo posterior, portanto, aos eventos que envolvem Simão, Teresa e Mariana⁴. Nessa nota, o narrador, de forma intrusa, interrompe o fluxo, marcado pela expressão *Hoje então*, para nos contar o que chamou de *lance memorando*: um marido procura um advogado após sua esposa ter fugido com o amante e ter levado uma razoável quantia em dinheiro. Após um bastante divertido diálogo entre os dois, o advogado, ao ser informado da idade da envolvida, cinquenta anos, aconselha que se ignore toda a pendenga, por considerar que o traído acabou lucrando ao se ver livre da esposa: “Vá para casa, deixe-se de querelas, que o mais desgraçado é ele” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 112).

Assim, ao leitor não parece haver muita opção senão refletir sobre a artificialidade de uma construção narrativa em que os personagens apaixonados morrem vitimados pelo amor.

Ainda uma última referência a esse romance e seu aspecto demolidor dos consagrados modelos românticos: o capítulo XIX. Nesse momento da narrativa, estamos no penúltimo capítulo, o narrador nos adverte de que a verdade não combina muito com o romance, pois “Se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público!?” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 121), para logo a seguir confessar que, apesar dessa crença, perdeu o juízo e não pode deixar de nos contá-la “a desforra que tenho é pintá-la como ela é, feia e repugnante” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 121). A desforra se dirige diretamente ao leitor cujas expectativas serão, mais uma vez, quebradas:

A desgraça aferva ou quebranta o amor?
Isso é que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Fatos e não teses é o que eu trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções óticas do aparelho visual.

Ao cabo de dezenove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol, uma lufada de ar não coada pelos ferros, o pavimento do céu, que o da abóbada do seu cubículo pesava-lhe sobre o peito. Ânsia de viver era a sua; não era já ânsia de amar (CASTELO BRANCO, 1996, p. 121, grifos meus).

Um modo de consumir literatura é colocado em xeque em momentos como esse. O leitor, a leitora, se pensarmos empiricamente num público mais

⁴ Como se percebe, insisto em me referir ao romance *Amor de perdição* como sendo a história de três personagens envolvidos em um conflito amoroso. Mariana é, como se sabe, várias vezes descrita como sendo mais bonita que a heroína Teresa. Além disso, é perceptível que Simão se sente bastante tentado pela presença constante e apaixonada da filha de João da Cruz.

generalizado, pode/poderia até ignorar essas indicações feitas ao longo dos textos, mas nós não podemos fazê-lo.

Vejamos um outro exemplo, agora presente em *Coração, cabeça e estômago*, no início da segunda parte, Cabeça. Nesse momento, nosso protagonista, Silvestre da Silva, vai ao Porto e inicia uma comparação entre as mulheres que conhecera nessa cidade, há quinze anos, e as que encontra nesse retorno:

A mulher do Porto, como ela era há quinze anos, estava por adelgaçar, gozava-se de cores ricas de bom sangue; [...]. Ai! Dez anos depois, a mulher do Porto já não era assim, não! Tinha passado por elas o bafo pestilencial do romance. Liam e morriam para a verdade, e para a natureza legítima. Invejavam a palidez das pálidas, e a espiritualidade das magras. Tal menina houve que bebeu vinagre com pó de telha; e outras, mais suspirosas e avessas ao vinagre, desvelavam as noites emaciando o rosto à claridade doentia da lua. [...]. Foi o romance que degenerou as raças [...] (CASTELO BRANCO, 1967, p. 167-169).

Esse comportamento, gerado pelo que ele considera uma influência nefasta da literatura, é rigorosamente o dele, na primeira parte do romance, a que corresponde a sua juventude. Como sabemos, em *Coração, cabeça e estômago*, temos Silvestre da Silva, em primeira pessoa, já maduro, olhando para seu passado e dissecando-o impiedosamente (assim como toda e qualquer instituição, seja ela a igreja, a política, o casamento etc.):

[...] eu hei-de expiar as minhas parvoíces, confessando-as. [...] Na minha qualidade de céptico, entendi que a desordem dos cabelos devia ser a imagem da minha alma. Comecei, pois, por dar à cabeça um ar fatal, que chamassem a atenção, e aguçassem a curiosidade dum mundo já gasto em admirar cabeças não vulgares. [...]. A minha cara ajeitava-se pouco à expressão dum vivo tormento da alma, em virtude de ser uma cara sadia, avermelhada, e bem fornida de fibra muscular. Era-me necessário remediar o infortúnio de ter saúde, sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de beberagens. [...] Um médico da minha íntima amizade receitou-me uma essência roixa com a qual eu devia pintar o que vulgarmente se diz “olheiras” [...]. Cheguei a enganar-me comigo mesmo, e a remirar-me a mim próprio com certo compadecimento e simpatia! Os grupos dos meus conhecidos viam-me passar abstraídos e diziam: “Foi uma mulher que o reduziu àquilo!” (CASTELO BRANCO, 1967, p. 89-91, grifo meu).

Como se vê, ao leitor é dada uma tarefa: refletir sobre o que lia naquele dado momento, mas também acionar, como já dito aqui, o repertório de outras leituras já realizadas e claro, seu conhecimento de mundo. A imagem do escritor como sendo esse indivíduo tomado pelo sentimento de modo a chegar à debilidade física é denunciada em toda a sua artificialidade. A mencionada leitora de romances, também ela uma possível debilitada, se crente de modo ingênuo no que lia, é instada a conhecer e processar.

Para finalizar, cito aqui as palavras da professora Lélia Parreira Duarte, em seu estudo sobre *A queda dum anjo*, ao se referir a esse tão comum procedimento a que Camilo adere:

A conseqüência dessa introdução na obra de um “representante da representação” revela-se afinal uma valorização do leitor e do significante, em detrimento do autor e do significado, colocando-se em dúvida a perspectiva que vê a literatura exclusivamente como mimese, reprodução da realidade. Passa-se a preferir vê-la também como produção, linguagem, modo peculiar de se formular um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo. Além disso, a presença do “eu” enunciador acaba por evidenciar a necessidade de um “tu” receptor, que se constitui como complemento textual do narrador e confirma o texto como um exercício de linguagem (DUARTE, 1993, p. 85).

Obras como essas impõe, então, sua condição de construção que só se solidifica com a presença de um leitor, mas não qualquer leitor, apenas aquele em condições de exercitar essa indissociação entre o discurso ficcional e o discurso teórico.

Esse discurso possibilita que se leiam os dois romances como sendo sobre a escritura de romances. Não nego, e nem poderia, o talento de Camilo para a criação de peripécias narrativas capazes de nos divertir ainda hoje; assim como concordo com a consideração sobre a verve do autor português para a criação do que Paulo Franchetti chamou de “produção de sentidos irônicos ou inesperados” (FRANCHETTI, 2003, p. XXI)⁵ é de fato merecedora de maior atenção crítica. Inclusive, não me parece possível ler Camilo contemporaneamente sem considerar seus esforços para nos colocar diante das sutis engrenagens de suas obras.

⁵ Apenas para fazer jus a essa quase inesgotável capacidade camiliana de gerar esses sentidos, cito a afirmação dele em um dos prólogos de *Onde está a felicidade*, de 1863: “Isso sim que é romance! [...] Aqui há cebolas para todos os olhos”. Já em *Vinte horas de liteira*, ao mencionar a história de um ermitão que esperava que o céu lhe providenciasse o alimento, o narrador nos diz “Meu bisavô, porém, antecipava-se, todos os dias, aos cuidados da pomba, mandando-lhe alimentos para o jantar”. Ainda nesse romance: “embarcamos na liteira, cuja comodidade já me ia parecendo uma cousa problemática, depois de quinze horas de trajeto na superfície escabrosa do globo”.

REFERÊNCIAS

- CABRAL, Alexandre. *Subsídio para uma interpretação da novelística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- CARVALHO, João Soares. O segundo romantismo: considerações contextuais. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. *História da Literatura Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. v. 4, p. 237-253.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1922.
- _____. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.
- _____. *O que fazem mulheres*: romance filosófico. Porto: Lello & Irmão, 1983. (Obras Completas, v. 2).
- _____. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1996.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Cemiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional:Casa da Moeda, 2001.
- DUARTE, Lélia Parreira. A tessitura irônica de *A Queda Dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco. *Revista Estudos Literários*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 82-97, out. 1993. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 5/3/2014.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura Portuguesa*: desenvolvimento histórico das origens à atualidade. Rio de Janeiro: Noite, 1941.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. IX-L.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- PAVANELO, Luciene Marie. *Entre o coração e o estômago*: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008a. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../8/.../LUCIENE_MARIE_PAVANELO.pdf>. Acesso em: 5/3/2013.
- _____. O olhar distanciado de Camilo e a quebra da catarse. *Revista Remate de Males*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 267-277, jul./dez. 2008b.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

Submetido em: 22/05/2013

Aceito em: 30/06/2013