

## CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO (ou o irremediável romantismo)

Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Falar da obra de Camilo Castelo Branco implica cobrir uma imensa quantidade de textos, já que este célebre escritor romântico português é também considerado como um daqueles que mais produziram em termos literários, em sua época e fora dela. Camilo, na verdade, em sua vida tão ou mais atribulada que as aventuras de seus romances, precisava escrever para viver. A sua imensa produção tem, por isso mesmo, altos e baixos. Nem todas as obras possuem igual valor artístico, talvez mesmo pela própria pressa com que muitas foram escritas, marcadas pelo justificável impulso da necessidade de sobrevivência. Lembramos aqui o que diz o célebre crítico E. Fischer<sup>1</sup> ao analisar o papel que ocupava o artista romântico na época da revolução burguesa e do apogeu do capitalismo: «O Rei Midas transformara tudo em ouro. O capitalismo transformou tudo em mercadoria.» Camilo é um excelente exemplo desta compulsão literária: era preciso escrever e vender. Daí a intensa produção, daí as concessões não raras ao gosto aviltante do burguês inculto mas provável leitor dos seus romances.

A fase dos romances de Camilo mais evidentemente marcada pelo romantismo e pelo gosto da novela passional é, talvez, a mais conhecida e a que granjeou maior sucesso. Mas Camilo não escreveu somente novelas passionais como a de Simão e Teresa, exemplo típico do mito do amor-paixão. Temporalmente situado no final do romantismo, algumas de suas obras, ao menos em sua intencionalidade, foram marcadas pela nova estética. Camilo não se dizia realista, mas deixou-se marcar por um certo humor, por um certo distanciamento em relação ao narrado, que antecipam, de certa forma, a ironia realista em relação a certos valores românticos. É justamente um destes textos, que poderíamos chamar de fronteirços, que pretendemos analisar aqui, tentando apreender até que ponto o romantismo aparece como valor assumido ou contestado. Vamos à leitura do romance:

**Coração, cabeça e estômago.\***

## A AUTORIDADE DO CORAÇÃO

— Muitas outras coisas dão valor à vida... Isso é uma velha idéia de romântico, meu Ega!

— E que somos nós? — exclamou Ega. Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam pelo sentimento, e não pela razão...

EÇA DE QUEIRÓS \*\*

Por que citar Eça de Queirós para falar de Camilo? O fato é que essa consciência de que o imperativo romântico é inalienável do ser português, como confessa o personagem de Eça ao fazer, nas últimas páginas do romance, o balanço de sua vida, constitui o fio estruturador de nossa leitura do romance *Coração, cabeça e estômago*. Citado quase sempre entre os romances camilianos que marcam a evolução do autor para o realismo, o livro é, aparentemente, um libelo contra o romantismo. Entretanto, o que pretendemos demonstrar é que nos três momentos em que se divide a narrativa, apesar do tom irônico sempre freqüente, é ainda o modelo romântico que impulsiona o personagem e acaba por se tornar a sua mais autêntica opção.

### A VARIEDADE DO FOCO NARRATIVO

No que se refere à sua composição, o texto de *Coração, cabeça e estômago* apresenta dois narradores. Um narrador em primeira pessoa que não é outro senão o próprio personagem principal — Silvestre —, que faz a sua autobiografia, e um narrador em terceira pessoa — o «editor», amigo de Silvestre que, bem ao gosto camiliano, recebeu como herança os manuscritos do defunto amigo e pretende publicá-los para saldar as dívidas que este contraíra em vida. Desta forma o «editor» desloca, em parte, a responsabilidade do texto para Silvestre, não só quanto ao assunto — já que se trata de memória, o que pressupõe uma fonte real — mas também quanto à forma do discurso que ele critica muitas vezes, embora mantenha, na maioria dos casos, o original. Baseia-se no pensamento de Lope de Vega, que aparece em epígrafe, segundo o qual mesmo não sendo aquela a melhor forma, talvez seja, entretanto, a que «deleita el gusto». Centra-se assim numa poética do prazer que não deixa de ser de uma certa ironia em relação ao público leitor e à sua capacidade precária no julgamento das obras de arte.

A narrativa em terceira pessoa surge nos chamados textos meta-lingüísticos que, embora compondo a macro-estrutura da obra, não fazem parte da obra eminentemente ficcional: advertência do autor, preâmbulo, notas, remate «do editor ao respeitável público». O editor, por exemplo, surge como personagem de uma outra narrativa e, no preâmbulo, conversa com Novais, um amigo comum, sobre Silvestre e sobre os manuscritos que recebera. Este se torna, assim, o primeiro

e mais direto narratário a ter acesso às memórias de Silvestre que serão apresentadas logo após o preâmbulo. Nas notas o editor completa e corrige o texto-base para que, com a «adulteração», ele mereça, enfim, «a qualificação de romance». Deslocando a palavra para Silvestre, o autor pode comodamente assumir-se contrário às suas idéias sem deixar, entretanto, de as publicar. Outras vezes comenta o texto de Silvestre, as suas divisões e as suas principais características, atribuindo, inclusive, juízo de valor à evolução do personagem:

... transição que o homem fez para o estômago, sepultura indigna das santas quimeras, que o entonteceram na mocidade, e consequência funesta da má direção que ele deu aos projetos, raciocínios e sistemas da cabeça. (p. 17)

A narrativa em primeira pessoa é, enfim, a narrativa de Silvestre sobre um Silvestre passado. Há como que uma cesura do eu e a atitude crítica de um sobre o outro se evidencia na enunciação que, de certa forma, nega o enunciado que suporta. Assim podemos dizer que na primeira parte do romance — «Coração» — temos um enunciado romântico e uma enunciação que faz a paródia do romantismo. Nesse primeiro tempo assistimos aos desvarios de um sujeito romântico, à cata de uma paixão que o faça vivenciar, na realidade, as loucas paixões dos modelos literários que conhecera. Jovem, ingênuo, mas «lido», Silvestre segue a linhagem dos Julien Sorel e das Emma Bovary. O narrador-editor, aliás, confirma esta observação ao dizer ao amigo comum/leitor: «Silvestre, como sabes, tinha muita lição de maus livros» (p. 17).

O processo de enunciação nessa primeira parte do romance desvela a posição crítica do narrador face à coisa narrada. Lembremos aqui o que diz Dubois sobre a enunciação:

A enunciação é definida como a atitude do sujeito diante do seu enunciado, fazendo, este último, parte do mundo dos objetos. O processo de enunciação, assim encarado, será então descrito como uma distância relativa colocada pelo sujeito entre ele mesmo e este enunciado.<sup>2</sup>

Silvestre jovem, guiado por um coração adulterado pelo romantismo folhetinesco, corre atrás de uma paixão, deixa-se cair em inúmeras ciladas e, mesmo fisicamente, obstina-se em possuir uma compleição física que o aproxime dos estereótipos do romantismo. Como não tinha sido bem aquinhoado pela natureza ingrata que lhe dera «uma robusta organização» ao invés da palidez e das olheiras que convinham ao tipo doentio do romântico inveterado, inicia-se em Silvestre o processo do *déguisement*, a fabricação da máscara, ironicamente restituída pelo discurso do narrador.

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 chamasse a atenção e aguçasse

a curiosidade dum mundo já gasto em admirar cabeças não vulgares. A anarquia dos meus cabelos custava-me dinheiro e muito trabalho. Ia, todos os dias, ao cabaleiro calamarizar os longos anéis que me ondeavam as espáduas; depois desfazia as espirais, riçava-as em caprichosas ondulações, dava à frente o máximo espaço e sacudia a cabeça para desmanchar as torcidas deletriadas da madeixa. Como quer, porém, que a testa fosse menos escampada que o preciso para significar «desordem e génio», comecei a barbear a esta, fazendo recuar o domínio do cabelo, a pouco e pouco, até que criei uma frente dilatada, e umas bossas frontais, como a natureza as não dera a Shakespeare nem a Goethe. (p. 45-46)

E acrescenta ainda:

Era-me necessário remediar o infortúnio de ter saúde, sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de bebezagens. (p. 46)

A presença do negro, do sombrio e do doentio, elementos tão caros ao gosto ultra-romântico; compunham a figura do personagem do passado e são ironizados através do discurso pelo homem maduro que pretende fazer, com o romance, uma retrospectiva de sua vida. «O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim e de mim reflectia a negridão da alma.» (p. 47)

Há, com efeito, um fosso profundo entre a verdade do enunciado — que é a do personagem — e a verdade da enunciação — que é a do narrador. Isto se revela, por exemplo no discurso cheio de humor através do qual Silvestre-narrador fala das proezas passadas de um Silvestre-personagem. «Era cataplasma para fazer supurar o coração mais cru» (p. 52). Outras vezes a técnica de reverter o elemento romântico em prosaico e ridículo é a pista que nos conduz, ainda uma vez, à descoberta da postura crítica da enunciação em relação ao enunciado.

Nesta situação, tão dolorosa como ofensiva do meu orgulho, fui a um baile. (p. 49)

Expedi do peito involuntariamente um ai agudíssimo, levei as mãos aos olhos e caí numa cadeira, que ia caindo comigo. (p. 69)

Nos dois exemplos acima, a segunda parte da asserção está sempre em desacordo com o tom melodramático da primeira e é, justamente, o dado inesperado que quebra a ambiência de seriedade que o discurso parecia imprimir. As atitudes do jovem Silvestre são sempre posições, influenciadas por uma ambiência ultra-romântica, e ficam quase sempre sem sintonia com as suas verdadeiras ações. É frequente assistirmos à passagem do nível espiritual para o físico, o que dá, como consequência, o tom prosaico em que o discurso voluntariamente pretende cair. Do «ai agudíssimo» à cadeira «que ia

caindo» evoca-se um gênero de comédia pastelão que destrói a pretensa dramaticidade do quadro.

## A RECEITA DA MULHER AMADA

A um personagem como Silvestre, que sonha com as burguesinhas dos livros, convém uma mulher especial e ele imagina uma receita de mulher, que bem satisfazia ao gosto da época: romântico e burguês.

Amar uma menina herdeira; contratada para casar; galante; lida nos bons catecismos especiais; criada com passarinhos e flores; rodeada dos mágicos rumores das florestas: tudo isso me pareceu talhado à minha ansiedade de lutar, de sofrer, de viver com glória, ou morrer com honra. (p. 48)

Esse gosto das aparências faz com que o jovem e romântico Silvestre veja malogradas sete experiências amorosas. É então que o narrador — Silvestre maduro — interrompe a seqüência rocambolesca desses amores rápidos, fulminantes e superficiais para apresentar duas espécies de novelas exemplares em que ele é ainda o personagem principal, contracenando com duas mulheres fundamentalmente opostas: uma mulher rica — «a mulher que o mundo respeita» — e uma mulher pobre, que cai na degradação — «a mulher que o mundo despreza». A primeira novela termina por uma ironia amarga que revela a tomada de consciência, por parte do personagem, da degradação da sociedade em que vivia, hipócrita e mesquinha, capaz de calar diante da falsidade e da vileza. Paula é respeitada porque é rica e a sociedade não questiona os seus valores porque ela faz parte daqueles que detêm o poder e, portanto, ditam as regras.

Vi, finalmente, que D. Paula era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre — escola, único bode expiatório de tamanhas patifarias! (p. 71)

A segunda novela traz à cena um novo personagem: Marcolina. Ao contrário de Paula, Marcolina é vítima da sociedade, da família, da degradação dos valores. É vendida, tem o corpo manchado, mas não a alma que se mantém sempre pura. É o exemplo perfeito da heroína romântica que daria a José de Alencar, por exemplo, o modelo de Lucíola. Aqui o personagem feminino toma tal vulto que as posições se invertem e Silvestre passa de narrador a ouvinte, pois é a própria Marcolina que conta a sua história. O tom do discurso é, evidentemente, outro. Já não encontramos aí a distância humorística entre a enunciação crítica e um enunciado ridículo. Silvestre cresce em contato com Marcolina, posiciona-se contra a sociedade. Silvestre narrador já não zomba de si no passado, já não ri do jovem Silvestre pois, se o lado sentimental persiste nele, anula-se o artificioso e o postiço em nome de uma luta pela justiça social que será o cerne da segunda

parte do romance. Assim termina a segunda novela e também a primeira parte: «Coração».

Amei-a porque era mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo; e porque, em ódio à sociedade, que a desprezava, não posso vingá-la senão amando-a com eterna saudade. (p. 97)

Na verdade o amor de Silvestre é antes amor de uma idéia que, finalmente, só resgata e redime precariamente, a nível individual, não sendo capaz de corrigir o social.

### DA RAZÃO AO CORAÇÃO

Na segunda parte do romance — «Cabeça» — encontramos um Silvestre intelectual, mas nos enganamos se pretendemos ver nele o homem céptico, frio e calculista. Ao contrário, ele é um jornalista cujos impulsos são quase sempre passionais e, justamente por isso, na maioria das vezes, ineficazes. Ora, mais uma vez aí, é o saldo romântico que encontramos. Silvestre aparece como um ser marginalizado e incompreendido, de grandes atos arrebatadores, que acredita poder, com a sua «genialidade» ou a sua «força», consertar a humanidade. «Escrevi um artigo contra Anselmo Sanches, cuidando que assim vingava o gênero humano.» (p. 126) Por isso mesmo, porque não tem parâmetros, porque não se identifica com os outros, seus contemporâneos, é o herói solitário do romantismo, que diz de si mesmo: «Achei-me extemporâneo neste século». (p. 105) Assume a postura do herói trágico hegeliano, aquele que nasceu muito cedo ou muito tarde, um ser fora do seu tempo.

Se as loucuras do coração não o fizeram feliz na primeira fase da vida, os caminhos da intelectualidade também não lhe ofereceram possibilidade de sobrevivência. Estava dado o salto para a terceira parte em que a recusa do intelectualismo, do cultural, da cidade o encaminhava para uma opção pelo natural, pelo campo. E a dicotomia romântica, que mais tarde seria recuperada pelo próprio Eça de Queirós em *A cidade e as serras*, insinua-se aqui: a cidade que se opõe ao campo, o cultural que se opõe ao natural.

A terceira parte desse livro de memórias se chama «Estômago». O título deve ser bem entendido, por isso o narrador se apressa em dizer: «Não cuidem, porém, que eu hei-de consumir o restante da minha individualidade em comer.» (p. 140) Aquilo a que ele chama tempo do «estômago» é um tempo de convalescença que os ares do campo lhe permitirão. Não temos aqui o prenúncio de um Jacinto<sup>3</sup> que, tendo passado a vida a corcovar e a bocejar, enrijece, toma cores, toma vida em contacto com a natureza? O campo para Eça é sempre visto com olhos de cidadão, e o Camilo de *Coração, cabeça e estômago* parece enveredar pelo mesmo caminho quando nos apresenta o espaço do campo como um lugar sem hipocrisia, onde o dis-

curso não tem segundas intenções. Não é também uma idealização? Não estamos também diante da utopia do «bon sauvage» rousseauiano?

Mas o encontro de Silvestre com o campo não se apresenta sempre da mesma forma. Há, também aqui, uma evolução dos sentimentos do personagem, até que se processe a sua plena identidade com o ambiente rural. O tom de humor, inicialmente, ainda aparece. Há como que um gosto de apontar o ridículo daqueles que lá vivem, o que prova que, até então, Silvestre ainda estava distanciado — por valores intelectuais e citadinos — daquele mundo do campo que, entretanto, viria a conquistá-lo. Justamente nesse tempo ele tem a oportunidade de fazer uma viagem à casa do sargento-mor. Viajar é sempre uma forma de aprender e de crescer e é isto que acontece com Silvestre. Depara-se com novos valores, com uma nova maneira de encarar o mundo. Mas é sobretudo em relação aos personagens femininos que as mudanças parecem ainda mais evidentes. Silvestre conhece Tomásia, a filha do sargento-mor, e, através dela, descobre um novo tipo de mulher. Olha-a, inicialmente, com certo olhar crítico, mas deixa-se pouco a pouco cativar por aquela mulher forte, decidida, saudável, que, não sendo necessariamente bela, pelo menos dentro dos padrões convencionais da beleza, não deixa de ter seus atrativos, seus encantos. Não via diante de si mulheres frágeis e ardilosas, que enganam o amado, mas uma mulher que trabalha, que é amiga dos camponeses, ao lado de quem Silvestre se sente em paz, protegido. Essa evolução dos seus sentimentos em relação a Tomásia aparece claramente nas descrições que ele faz da rapariga:

Tomásia era uma rapariga desempenada e com olhares derretidos. **De entendimento era escura, como quem não sabia ler, nem tivera, alguma hora, desgosto da sua ignorância.** /.../ Os pulsos eram duma cana só, como lá dizem para exprimirem a força. Cada palma da mão parecia uma lixa; e elogiar-lhe o cuidado das unhas seria adulação indigna da minha sinceridade. (p. 145-146).

O vento sacudia-lhe levemente a fimbria da saia de chita de grandes rofegos na cintura. Como erguia os braços ao alto, as largas mangas da camisa arregaçavam até aos ombros, e os folhos alvíssimos do peitilho, soprados pela viração, descobriam-lhe o seio, até onde o vento pode descobrir sem desairar o pudor. Pareceu-me bonita assim... (p. 149)

Essa descrição de Tomásia traz de novo, em relação à anterior, uma sensualidade que chega a atribuir ao personagem um novo sentido de beleza: «Pareceu-me bonita assim...» Se a primeira a caracterizava negativamente, a segunda visão é claramente positiva. O envolvimento de Silvestre estava apenas começando, o campo ia conquistá-lo para sempre. Ele descobre a beleza do ambiente, integra-se, sente-se feliz, em paz, como nunca se sentira antes, nem na juventude arrebatada por loucos amores, nem no seu tempo de homem

intelectual que pretendia consertar a humanidade. Por isso é capaz de dizer:

A hora da sesta fui sentar-me num escuro souto de castanheiros e meditei. /.../ Havia uma insólita claridade no meu espírito. /.../ As minhas meditações eram pachorrentas, terra a terra, sem enlevos que me deslocassem da felicidade do momento para me transportarem ao passado, onde estava a saudade, ou ao futuro onde podia estar mentindo a esperança.

Que a saudade, para além dos trinta anos, é uma enchente de lágrimas que desborda o peito daqueles mesmos que não sentem viver no coração.

E a esperança é uma virgem de encantos doidos, a qual vos não deixa gozar os encantos doutra virgem que vos alinda os bens presentes.

E a meditar assim adormeci, reclinado sobre uma moita de malmequeres e boninas.

Quando acordei tinha sobre a face um lenço de linho, branco de neve.

Enxuguei o suor, relanceei em derredor os olhos e vi, a distância de cem passos, Tomásia, sentada à beira de um tanque, coberto de ramagens de parra, costurando e cantando a meia voz. (p. 150-151)

Inicia-se a poesia do campo e Silvestre prenuncia o Jacinto das serras a quem apetece dormir ao relento e que aprecia o perfume e a brancura de um lenço de linho e o canto de amor de Tomásia. Esse quadro idílico, que começou pelo contato sensorial com os elementos da natureza, vai-se completando com a aproximação do par romântico: Silvestre/Tomásia. Tomásia é simples e, de forma simples, revela sua atração por Silvestre.

Quando o pichel passou da minha mão à de Tomásia, reparei que ela assentou os lábios no rebordo molhado por onde eu tinha bebido. E, como visse que eu dera fé, corou. (p. 154)

O erotismo da cena, o prazer descoberto com a boca no contato com o «reboido molhado» não estaria, há um século de distância, anunciando a cena modelar da união de Blimunda e Baltasar no **Memorial do Convento** de José Saramago? <sup>4</sup>

Silvestre se deixa cativar pelos sentimentos de Tomásia e, ao vê-la chorar cantando uma toada popular que falava de amor que se desfez, ele, que acreditava ter esquecido o coração para não mais sofrer, diz:

As lágrimas desta mulher que nome têm se não são a sublime poesia da ternura, que eu ainda agora encontro pela primeira vez!... disse eu entre mim, de modo que o estômago me não ouvisse. E as cinzas, que foram coração, estremeceram levemente. (p. 155-6)

O Silvestre da terceira parte, como ele próprio advertira, não é apenas o homem do estômago. Há também uma poesia do estômago ou uma espécie de estômago-corção. Corção amadurecido, pé na terra, que leva ao «contentamento» plácido e sereno que ele nunca havia experimentado. Esse amor que Silvestre descobre nada tem a ver com o amor de perdição, protótipo dos romances passionais de Camilo. Diante desse novo conceito de amor, o discurso romântico não é ironizado, mas, ao contrário, assumido pelo narrador.

O amor dispensa-se onde está a profunda estima. Lá nesses consórcios bem-aventurados que florescem obscuros nas gargantas das serranias e nas selvas que bordam as margens dos rios não há tempo nem ocasião de discutirem subtilezas do corção. Crê-se ali que o vínculo é eterno e o sacramento do matrimônio uma religião, ou o dogma mais sacratíssimo dela. Pode ser que nem isto mesmo pensem: o que eles deveras sabem é que são felizes. (p. 160)

Aqui o sentir é maior que o pensar e o amor é gozado nas delícias do natural. Tomásia é a própria natureza, sem qualquer artifício que encubra a verdade do sentimento. Por isso é sincera, porque não molda suas ações por aquilo que a cultura estabeleceu como modelo. A sensualidade nem por isso está ausente dela e é o que Silvestre tem o cuidado de nos mostrar ao falar do crescimento da relação entre os dois.

O beijo recebeu-o sem estremecimentos de pudor, como as donzelinhas dos romances.

Era o instinto das sensações agradáveis, mas honestas, que ensinou a minha mulher o segredo do máximo prazer de um beijo. (p. 162)

Silvestre, então, integra-se definitivamente ao seu novo meio rural e é bem aceito por ele. Encerra definitivamente sua peregrinação («Deus sabe quão penosa») pelas veredas do passado, recusa os assuntos literários e finalmente morre serenamente, sem se importar sequer com as dívidas do passado. E a sua felicidade parece contaminar inclusive ideologicamente o editor que, embora veja Silvestre mergulhado «nas trevas estúpidas da felicidade conjugal», não deixa de descobrir em Tomásia um novo ideal de beleza.

E era bela, a não poder ser mais, aquela mulher de trinta e dois anos! A mesma exuberância de carnes parecia enfeitar-lhe as formas duma certa majestade, que faria o terror de Vossa Excelência, menina de Lisboa, cuja cintura, como a quebrar-se, vai ondeando ao capricho da brisa. (p. 169)

E eis que devemos ainda uma vez retomar o velho Eça: «E que somos nós? /.../ Românticos»<sup>5</sup> É certo que esta afirmação, de aparência tão categórica, revela-se como verdade quase inquestionável quando, paradoxalmente, pretendemos analisar romances que se pre-

tendem de transição para o realismo, como é o caso de **Coração, cabeça e estômago** de Camilo, pois é aqui, talvez, que a presença do romantismo aparece mais fortemente. Nos chamados romances românticos os valores do romantismo não são, em geral, profundamente questionados. Mas em romances de natureza mais crítica, característicos de uma época de transição para o realismo, são ainda esses mesmos valores que, embora questionados em seus excessos, aparecem como fundamentais. E será o próprio Camilo que confessará mais tarde, na dedicatória de um outro livro seu — **Eusébio Macário** — que as suas tentativas de ser autor realista, como convinha então à época, eram quase sempre frustradas, já que o romantismo lhe surgia sempre como o modelo mais autêntico de sua verve literária. Ouçamo-lo, pois, à guisa de conclusão:

Minha querida amiga:

Perguntaste-me se um velho escritor de antigas novelas poderia escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os «tiques» do estilo realista. Respondi temerariamente que sim e tu apostaste que não. Venho depositar no teu regaço o romance e na tua mão o beijo da aposta que perdi.

O AUTOR

## NOTAS

- \* BRANCO, Camilo Castelo. **Coração, cabeça e estômago**. Lisboa, Europa — América /s.d./.
- \*\* QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. Lisboa, Edição Livros do Brasil /s. d./ p. 714
- 1. FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Lisboa, Ulisseia, 1963. p. 57 América /s. d./.
- 2. DUBOIS, Jean. **Énoncé et énonciation**. Langager (13:100-110. Paris, Dedier-Larousse.
- 3. QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro /s.d./.
- 4. SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Lisboa, Ed. Caminho, 1982. «Aceitar para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados» (p. 56)
- 5. QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**, p. 714
- 6. BRANCO, Camilo Castelo. **Eusébio Macário**. Lisboa, Europa- América /s. d./.