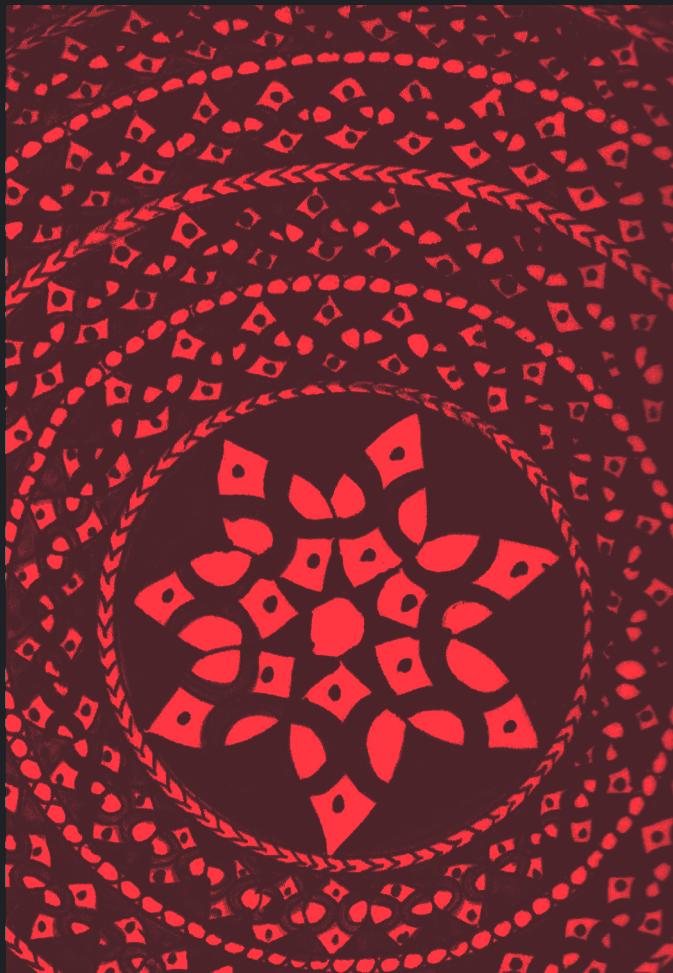




REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.45 N.73 JAN.-JUN. 2025 ISSN 2359-0076



Revista do Centro de Estudos Portugueses

v. 45 n. 73 jan./jun. 2025

ISSN 2359-0076

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor: Georg Otte

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos

Luiz Fernando Ferreira Sá

Lyslei de Souza Nascimento

Matheus Trevizam

Mônica Valéria Costa Vitorino

Raquel dos Santos Madanêlo Souza

Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

André Luiz do Amaral, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pioneiros/ MS, Brasil

Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal

Annick Moreau, Université de Poitiers, Poitiers, França

Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil

Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal

Cid Ottoni Bylaardt, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/ CE, Brasil

Cristina Firmino Santos, Universidade de Évora (UE), Évora, Portugal

Daniel Reizinger Bonomo, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Erick Gontijo Costa, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Fábio Mário da Silva, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife/ PE, Brasil

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/ RJ, Brasil

Joana Matos Frias, Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal

Joana Meirim, Universidade Nova de Lisboa (UNL), Lisboa, Portugal

Lélia Parreira Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Marcus Vinícius Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo/ SP, Brasil

Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha

Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Michela Graziani, Università di Firenze (UNIFI), Florença, Itália

Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo

Horizonte/ MG, Brasil

Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG,

Brasil

Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil

Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil

Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Fone: (31) 3409-5134

e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP | Belo Horizonte | v. 45 | n. 73 | 238 p. | jan./jun. 2025

Direção: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:

Daniel Bonomo (FALE-UFMG)

Tânia Furtado Moreira (CITCEM-FLUP)

Revisão: Autores e organizadores

Diagramação: Izabelly Silva Duque

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 2017

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

Apresentação Daniel Bonomo Tânia Furtado Moreira	8
Dossiê: Camilo e a irrequieta heterodoxia	
Camilo e o modernismo brasileiro <i>Camilo and Brazilian Modernism</i> Daniel Bonomo	16
A memória de Camilo Castelo Branco no primeiro centenário do seu nascimento: as polêmicas d' <i>Os azeiteiros</i> , dos monumentos e dos <i>Livreiros</i> à volta de Camilo (1917-1925) <i>The Memory of Camilo Castelo Branco in the First Centennial of His Birth: Polemics from the Azeiteiros, Through the Monuments to the Livreiros Regarding the Writer (1917-1925)</i> Frederico Benvinda Soraia Carvalho.....	47
Realismo e tagarelice no romance histórico: entre Walter Scott e Camilo Castelo Branco <i>Realism and Chattiness in the Historical Novel: from Walter Scott to Camilo Castelo Branco</i> Thiago Rhys Bezerra Cass	74
From Resistance to Reverence: My Translation Journey with <i>A Queda dum Anjo</i> <i>Da resistência à reverência: a minha jornada traduzindo A queda dum anjo</i> Clive Maguire	100

A crítica ao sistema judiciário e carcerário a partir de algumas personagens femininas de <i>Memórias do cárcere</i> , de Camilo Castelo Branco <i>Criticism of Justice and Prison System Through Some Female Characters in Memórias do Cárcere, by Camilo Castelo Branco</i>	
Luciene Marie Pavanelo Camili Alves Quatroqui	118
Entre retratos de mulheres: acomodação e resistência no romance camiliano <i>Among Portraits of Women: Accommodation and Resistance in the Camillian Novel</i>	
Clarissee Pessôa.....	133
Uma anti-hagiografia das “virtudes antigas”: <i>A freira que fazia chagas</i> (1868), de Camilo Castelo Branco <i>An Anti-Hagiography of “Ancient Virtues”: A Freira que Fazia Chagas (1868), by Camilo Castelo Branco</i>	
Eduardo Soczek Mendes.....	149
Das “virtuosas parvoiçadas” à problematização: <i>A queda dum anjo</i> e a tradição filosófica de crítica ao teatro <i>From “Righteous Tomfoolery” to Problematisation: The Fall of an Angel and the Philosophical Tradition of Criticism of Theatre</i>	
Tiago Sousa.....	170
Da melancolia em Camilo <i>Melancholy in Camilo</i>	
Cláudio Alexandre S. Carvalho.....	186
Camilo Castelo Branco: ser romancista em um pequeno reino à esquina do planeta <i>Camilo Castelo Branco: Being a Novelist in a Small Kingdom on the Corner of the Planet</i>	
Paulo Motta Oliveira.....	209

Resenhas

- CLÁUDIO, Mário. *Diário incontínuo*. Portugal: D. Quixote, 2024.
José Vieira 225
- GERSÃO, Teolinda. *Autobiografia não escrita de Martha Freud*.
Portugal: Porto Editora, 2024.
Rodrigo Felipe Veloso..... 231



Apresentação

É com muito gosto que a *Revista do Centro de Estudos Portugueses* apresenta sua contribuição para as comemorações do bicentenário do nascimento de Camilo Castelo Branco (1825-1890). O interesse pela obra extraordinária não depende apenas da contínua renovação de seus leitores, mas também do reconhecimento permanente da sua atualidade crítica. Não é uma atualidade óbvia, a despeito do prazer com que se leem ainda seus livros. Já o tempo que nos separa da época de Camilo acrescenta não poucas dificuldades a quem assume o desafio do trabalho crítico. Transpor a distância significa, além do esforço de recompor o que passou, observar igualmente o processo que deu origem à expressiva tradição dos comentários, biógrafos e intérpretes vários, combinando a admiração pelo trabalho precedente com o estranhamento que exige o ofício. Não será portanto um simples recuo à figura do escritor, como quem aceita passivamente a efígie consagrada; tampouco será a recuperação exata do contexto em que se deram as suas publicações, como quem admite a determinação completa das circunstâncias; ou ainda a análise isolada dos textos que levam seu nome capaz de fornecer um acesso direto à referida atualidade de Camilo. Por ocasião da efeméride, nunca é demais lembrar que à riqueza da obra camiliana, definida, nas palavras de Óscar Lopes, como “irrequinta heterodoxia”, deverá sempre corresponder, no campo da crítica, uma semelhante inquietação.

Nesta formulação sintética, parecem indicados os caminhos para a atualização crítica do camilianismo. Fazer justiça, no presente, a uma das obras que instauraram a modernidade literária em língua portuguesa é também procurar responder a essas inquietações heterodoxas. E não deixar que a fecundidade impressionante da obra – nos diferentes gêneros praticados, da ficção narrativa à historiografia, da poesia ao jornalismo, do drama à crítica literária, da tradução à epistolografia – ceda à inoperante estabilização dos lugares-comuns, que, infelizmente, também se reciclam. Assim, o que revela a definição de Óscar Lopes, escolhida para intitular o conjunto dos artigos reunidos neste dossiê, é uma dupla disposição: não só a atitude refratária no escritor à estabilidade, mas igualmente um protocolo para a apreciação ideal

da obra camiliana, uma abertura à inconstância, por assim dizer, em condições de repor e até amplificar o alcance no tempo dos seus mais variados interesses. Os artigos agrupados neste número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, concebido sob o signo da inquietude e dedicado à comemoração do bicentenário do nascimento do excepcional novelista, compõem uma tentativa nessa direção.

Nos dois primeiros artigos do dossiê, apresentam-se pesquisas originais sobre a recepção de Camilo na primeira metade do século XX, no Brasil e em Portugal. O texto que abre o dossiê, “Camilo e o modernismo brasileiro”, de Daniel Bonomo, traz um levantamento inédito, realizado em diversas fontes, para propor uma reflexão própria sobre a presença de Camilo no Brasil à época da afirmação da estética modernista. O assunto é explorado em três abordagens, com três Camilos distintos: o Camilo dos teatros, com encenações constantes de seus textos, *Amor de perdição* sobretudo, nos palcos do Rio de Janeiro, entre o início do século e a década de 1930; o Camilo convertido em leitura e estudo predileto dos filólogos; e o Camilo dos modernistas propriamente. Por esses três ângulos, que se complementam em certa medida, vê-se a complexidade das relações substituir a habitual oposição entre o nome de Camilo e os valores que assumem protagonismo na época modernista. Além disso, o artigo ainda recupera informações importantes e esquecidas, por exemplo, sobre a primeira versão cinematográfica de *Amor de perdição*, realizada no Brasil, exibida pela primeira vez em junho de 1917, e apresenta curiosidades como as imagens dos exemplares de livros de Camilo que pertenceram a escritores como Mário de Andrade e Guimarães Rosa, com sublinhados e anotações à margem do texto.

“A memória de Camilo Castelo Branco no primeiro centenário do seu nascimento: as polêmicas d’*Os azeiteiros*, dos monumentos e dos *Livreiros* à volta de Camilo (1917-1925)”, de Frederico Benvinda e Soraia Carvalho, recupera também em fontes documentais aspectos da recepção da obra camiliana, desta vez, porém, em Portugal, no contexto das comemorações e controvérsias em torno do primeiro centenário de nascimento do escritor, 1925. Sobressai da investigação um conjunto de episódios significantes, das dificuldades envolvidas no erguimento de uma estátua em homenagem ao escritor em Lisboa às polêmicas implicadas nas diversas disputas, que, de modo geral, eram promovidas por grupos e indivíduos que reclamavam prioridade nas celebrações, ou

até mesmo a dignidade nas formas de relação com o legado do autor, no comércio de livros ou objetos que se associavam a Camilo. O artigo oferece, dessa forma, uma preciosa indicação de quais eram os ativos no mercado camiliano de cem anos atrás, e acena consequentemente para o sentido que essas disputas viriam a ter no contexto português, entre os fins da Grande Guerra e da Primeira República.

O próximo artigo, “Realismo e tagarelice no romance histórico: Entre Walter Scott e Camilo Castelo Branco”, de Thiago Rhys Bezerra Cass, propõe uma importante reflexão sobre o tipo realista do romance histórico, insistindo no que esta modalidade tem de artifício autoevidente, à diferença do que supõe determinada linhagem crítica, que se afeiçoa a uma retórica da ilusão factual para conceber o traço característico do gênero. Com exemplos tirados aos narradores intromissivos, ditos “tagarelas”, de Walter Scott (*Waverley*), James Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*), José de Alencar (*O guarani*) e, claro, Camilo (*O judeu*), o artigo reúne argumentos para recusar o imediatismo conceitual que enxerga comumente no romance histórico o uso de um artifício realista contrário à manifestação ostensiva da ficcionalidade que o constitui. Dessa perspectiva, a pessoalidade caprichosa do narrador camiliano, presente também em seus romances históricos, não configuraria nenhum desvio na tradição do gênero, nem seria fator prejudicial à inscrição do elemento historiográfico propriamente no interior da ficção. Ao contrário disso, como mostra Bezerra Cass, é virando pelo avesso o que chama de “retórica da factualidade” que Camilo abre o texto à intervenção dos arquivos, documentos e fontes abalizadas, peneirando, muito à vontade, “a poeira dos séculos”.

Em seguida, no texto “From Resistance to Reverence: My Translation Journey with *A Queda dum Anjo*”, Clive Maguire apresenta um franco e saboroso relato acerca da experiência de traduzir Camilo – a divertida novela *A queda dum anjo*, de 1865 – para a língua inglesa. O relato permite acompanhar o percurso do tradutor, a aventura pessoal, feita de prazeres e percalços, a começar pelas dificuldades de uma primeira leitura, passando pelo progressivo envolvimento com a história do personagem Calisto Elói, até a afeição resultante do convívio com o texto camiliano. Não falta à experiência a memória do tempo dispendido com estudos para a compreensão das tantas referências históricas na obra, do tempo às vezes perdido com pistas falsas, do trabalho na composição de mais de uma centena de notas, dos enigmas

resolvidos e, como não poderia deixar de ser, dos que se mantiveram forçosamente alheios a toda solução. Nesse processo, são dignas de nota as observações de como procurou fazer escolhas para a reposição do estilo e do humor do escritor, atrás de “um balanço entre acuidade e fruição”. Menção especial deve ser feita também às comparações que o tradutor sugere entre Camilo e Charles Dickens, ao que tudo indica, proveitosa para um desenvolvimento futuro.

Dois artigos no dossiê contemplam, na sequência, a discussão das personagens femininas em Camilo: “A crítica ao sistema judiciário e carcerário a partir de algumas personagens femininas de *Memórias do cárcere*, de Camilo Castelo Branco”, de Luciene Marie Pavanelo e Camili Alves Quattroqui; e “Entre retratos de mulheres: acomodação e resistência no romance camiliano”, de Clarisse Pessoa. No primeiro, as autoras leem nas *Memórias do cárcere*, de 1862, casos de presas mulheres vítimas dos maus tratos que a soma de uma cultura misógina, um sistema judiciário corrupto e a organização desumana nas casas de correção pode produzir. Em diálogo com estudos precedentes, é destacado o papel de Camilo na obra, que faz “muito mais do que uma recolha de experiências das pessoas com quem [...] convivera na Cadeia da Relação do Porto”, porque efetua uma verdadeira denúncia da justiça portuguesa de então, a qual define, em passagem inspirada, como “devassa caprichosa que afivela às orelhas todas as máscaras, e tira dos olhos a venda, para oferecê-la, como corda de estrangulação, aos pobres que não podem comprá-la”. O raciocínio permite que as autoras façam uma relação com as injustiças e prisões do Brasil atual. Clarisse Pessoa, por sua vez, na leitura de dois títulos camilianos, *O que fazem mulheres* (1858) e *O retrato de Ricardina* (1868), dedica-se ao entendimento da complexidade na figuração das personagens mulheres que, numa sociedade patriarcal como a portuguesa oitocentista, conquistam seu lugar em meio às estruturas de poder oscilando, dialeticamente, entre comportamentos que se definem ora como resistência, ora como acomodação. Ressaltam das análises a ironia e o olhar crítico do escritor, em particular no que respeita aos arranjos matrimoniais e adulterinos, e também o olhar para as diferenças de geração e as cumplicidades que surgem, neste contexto, entre mães e filhas.

A seguir, em “Uma anti-hagiografia das ‘virtudes antigas’: *A freira que fazia chagas* (1868), de Camilo Castelo Branco”, de Eduardo Soczek Mendes, é apresentada uma leitura da forma própria como o

escritor português, com recursos comuns à ficção e à historiografia, recontou o célebre caso da prioresa do mosteiro dominicano da Anunciada, Soror Maria da Visitação, da crença na suposta santidade da mulher à revelação da farsa com “água e sabão”. Considerando a situação em que foi redigido o texto, marcada, por um lado, pelo anticlericalismo e pela ascensão das ideias liberais, e, por outro, pelo saudosismo da junção “trono e altar”, o autor recomenda que se compreenda a narrativa como uma espécie de “anti-hagiografia”, feita para acabar com “as fantasias reacionárias de que haveria um passado ideal”. Nesse sentido, conclui com a ideia de que Camilo fez pensar Portugal, no seu tempo, assim como faz pensar hoje, diante do retorno de uma sociedade que exalta os falsários.

Já Tiago Sousa, em “Das ‘virtuosas parvoiçadas’ à problematidade: *A queda dum anjo* e a tradição filosófica de crítica ao teatro”, reflete sobre uma longa tradição que encara a arte como uma falsidade que acarreta danos sociais. A partir do romance *A queda dum anjo* e, em particular, do discurso de condenação do teatro proferido por Calisto Elói em pleno parlamento no capítulo VI, o autor demonstra como o protagonista participa de uma forte linhagem de filósofos críticos acerca do valor da arte, em especial a dramática, e como, afinal, o romancista supera o próprio discurso filosófico ao problematizar intensificadamente uma série de questões atinentes ao debate sobre a arte e a moral, questão premente dos estudos camilianos.

O estudo da melancolia, com referência a vários títulos camilianos, em especial ao romance *Coração, cabeça e estômago* (1862), fundamenta o próximo artigo, de Cláudio Carvalho, “Da melancolia em Camilo”. O artigo explora a relação de Camilo com o tema em três planos ou dimensões: a médica, a filosófica e a literária. Mostra como Camilo tinha amplo conhecimento do assunto, pela própria condição de melancólico, mas não só. Quer dizer, para além das vivências pessoais, é também o domínio de um repertório tradicional e a recorrência a terminologia específica que se verificam no tratamento dado à matéria, nos diferentes textos que assina. Ademais disso, esse conhecimento é aprofundado, sugere Carvalho, na visão da época e nas vantagens da atividade criadora, desde um ponto de vista próprio, portanto, como escritor que ocupa “posição simultaneamente próxima e distanciada relativamente ao teatro do mundo”. Não por acaso, o riso e a tendência para a sátira desempenham, aqui, papel importante.

Associam-se à abordagem da melancolia para oferecer, nas palavras do autor, “uma lente crítica para observar e denunciar as contradições e assimetrias da sociedade burguesa do seu tempo”. Pela centralidade do tema na obra de Camilo e pela qualidade da reflexão no artigo, é uma contribuição relevante.

Fechando o dossiê, e ao mesmo tempo descerrando a perspectiva mais ampla na interpretação do significado estético e histórico da obra camiliana, Paulo Motta Oliveira, em “Camilo Castelo Branco: ser romancista em um pequeno reino à esquina do planeta”, lê a narrativa de *Onde está a felicidade?* (1856), continuada pela história do personagem Guilherme do Amaral em *Um homem de brios* (1856), como momento decisivo para o romance contemporâneo em Portugal. Apontando para a consolidação progressiva de algumas das marcas distintivas da ficção camiliana em títulos inaugurais como *Anátema* (1851), *Mistérios de Lisboa* (1854) e *A filha do arcediago* (1854), Paulo Motta de Oliveira mostra como o escritor português articula os modelos (sobretudo) franceses em voga – Alexandre Dumas, Eugène Sue, Honoré de Balzac – com os apelos da realidade especificamente portuguesa. No processo de aclimatação, como propõe, entram em cena, enredados por um entrecho amoroso, elementos centrais da história portuguesa recente, como a invasão francesa no Porto, e aparecem igualmente bem delimitadas as condições sociais determinantes do estado em que se encontrava o país, na virada para a segunda metade do século XIX, entre a nobreza que decaía e a incipiente organização do mundo burguês.

Este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* completa-se com duas resenhas: a primeira, assinada por José Emanuel Vieira, é um comentário sobre *Diário incontínuo*, de Mário Cláudio, publicado em junho de 2024; a segunda, de Rodrigo Felipe Veloso, discute o último romance de Teolinda Gersão, *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, também de 2024.

Finalmente, cabe recordar, nesta data comemorativa, que a própria fundação, em 1978, do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que edita esta *Revista*, esteve ligada ao recebimento de uma valiosa coleção de livros da autoria de Camilo Castelo Branco, reunida pelo poeta Aristônio Seixas, e atualmente localizada na Biblioteca Central da Universidade, na Divisão de Obras Raras e Especiais. É sem sombra de dúvida uma das mais importantes Camilianas preservadas no Brasil. Espera-se que

a atualidade dos interesses pela obra de Camilo seja crescente e suscite também, sempre mais, o interesse por esse inestimável acervo.

Daniel Bonomo (FALE-UFMG)
Tânia Furtado Moreira (CITCEM-FLUP)

DOSSIÊ:
CAMILO E A IRREQUIETA
HETERODOXIA



Camilo e o modernismo brasileiro

Camilo and Brazilian Modernism

Daniel Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

drbonomo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

Resumo: O artigo contribui para o conhecimento das significações da obra de Camilo Castelo Branco no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A pesquisa mostra uma presença numerosa de referências ao nome de Camilo e aproveitamentos de sua obra à época da afirmação do modernismo no país. Nesse contexto, sobressaem três aspectos: o Camilo popular nos teatros do Rio de Janeiro; o Camilo especialmente preferido dos filólogos; e o Camilo controverso na leitura dos modernistas propriamente. Para além de um episódio da recepção da obra de Camilo no Brasil, a discussão desses três pontos, complementares em alguma medida, procura rever uma oposição simplificada entre a literatura de Camilo e os caminhos estéticos do modernismo brasileiro, e com isso organizar uma perspectiva para estudos futuros.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; modernismo brasileiro; recepção brasileira de Camilo Castelo Branco.

Abstract: This paper contributes to the understanding of Camilo Castelo Branco's work's significance in Brazil in the first decades of the 20th century. The research shows a large number of references to Camilo's name and different ways of reading his work simultaneous to the rise of Brazilian modernism. In this context, three aspects stand out: the popular Camilo in Rio de Janeiro theatres; Camilo's work being especially favoured by philologists; and the controversial Camilo read by the

modernists themselves. More than just an episode in the reception of Camilo's work in Brazil, the discussion of these three aspects, which are complementary to some extent, seeks to revise a simplified opposition between Camilo's literature and the aesthetic paths of Brazilian modernism as well as to organise a perspective for future studies.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Brazilian modernism; Brazilian reception of Camilo Castelo Branco.

1. Introdução

Aproximar o nome e a obra de Camilo Castelo Branco à noção do modernismo brasileiro pode causar a princípio algum estranhamento ou então levar muito imediatamente à ideia de um contexto no qual o escritor português por assim dizer ficou em baixa. Não é uma pressuposição inexata, mas tampouco é uma verdade inteira. De uma perspectiva atual, voltar à época do modernismo e compreender um pouco como Camilo era lido e discutido então no Brasil não tem ao que parece um interesse restrito ao conhecimento de um episódio da fortuna da obra do grande novelista. Um começo de pesquisa sobre o assunto indica já uma complexidade nova. Sem fazer pouco do desacordo geral entre as principais tendências que se afirmavam com as ideias avançadas pelo modernismo no Brasil e as que então se associavam à literatura camiliana, não se confirma apenas uma incompatibilidade entre esses dois planos e não se resumem as realidades implicadas nesse vínculo a dois planos assim tão simplesmente demarcados. Aumenta esse interesse também a recente expansão no entendimento do que foi o modernismo no Brasil, fomentada por importantes publicações, em particular as que tiveram lugar por ocasião do centenário em 2022 da Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo.¹ Nesse sentido, um dos

¹ Por exemplo (e sem intenção exaustiva), os livros de André Dias, José Luís Jobim, Mireille Garcia e Rita Olivieri-Godet, *Modernismo brasileiro: Prenúncios, ecos e problemas* (2022); de Gênesse Andrade (org.), *Modernismos 1922-2022* (2022); de Ivan Marques (org.), *Releituras do modernismo: O legado de 1922 na cultura brasileira* (2022); de Leandro Pasini, *Prismas modernistas: A lógica dos grupos e o modernismo brasileiro* (2022); de Marcos Antonio de Moraes (org.), *Semana de vinte*

ganhos foi encarar o acontecimento em sua incidência diversa no tempo e no espaço, mediante a variedade dos processos modernizantes e dos seus correlatos em domínio estético, sejam estes caracterizados como vanguardistas ou não. Quer dizer, desse ponto de vista, que a visão do modernismo brasileiro não se restringe às manifestações enfáticas de exigência da renovação das práticas estéticas, das formas e dos conteúdos artísticos, concentradas principalmente na década de 1920, mas contempla diferentes relações e movimentos que se tensionaram desigualmente no território nacional, num período que, compreendido em todo o seu alcance, pode recuar aos inícios da República e chegar à década de 1960. Colocado dessa maneira, a circunscrição do período talvez pareça excessivamente generosa e propensa às indefinições, mas é também justificada à distância da perspectiva necessária à historicização do que vai ficando para trás e vai se transformando aos olhos do presente, às vezes reivindicando especificidade, às vezes desmanchando as distinções para ligar, ao menos sob determinados aspectos, o que parecia tão categoricamente separado. Como se vê, é uma perspectiva que auxilia, de saída, para que não se tome *a priori* como algo intransponível o desencontro entre as manifestações inclinadas à novidade ocorridas no período modernista e as vinculadas na mesma época à manutenção do interesse pela obra de Camilo no Brasil.

Além disso, há outro ponto de partida suficientemente instigante aqui. É uma hipótese na verdade: a ideia de que em nenhum outro momento no Brasil os livros de Camilo foram tão lidos e apreciados como nessas primeiras décadas do século XX. Uma indicação interessante nesse sentido oferece Gondin da Fonseca em seu *Camilo compreendido*:

[...] foi [Camilo] o autor que mais influência exerceu nos prosadores brasileiros até a minha geração. Monteiro Lobato era devoto camilista. Foram-no todos os homens de letras do seu tempo e os que o precederam. Cesar Bierrenbach achava Camilo um deus. Euclides da Cunha, escrevendo os *Sertões* em São José do Rio Pardo, vasculhava Camilo a ver se esta ou aquela das suas

e dois: *Olhares críticos* (2022); de Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022); de Rogério Cordeiro, Daniel Bonomo e Leandro Pasini (orgs.), *Aberto para balanço: Ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro* (2022); de Ruy Castro, *Metrópole à beira-mar: O Rio moderno dos anos 20* (2019).

expressões mais rubras tinha sido por ele chancelada. Homens de imprensa de todas as estaturas aprenderam a bem escrever nos seus livros. Júlio de Mesquita sabia de cor trechos do mestre de Seide. Martim Francisco, prosador que sempre me trouxe enamorado, foi, graças a Camilo, um dos melhores clássicos da língua no Brasil. As maiores camilianas organizaram-se aqui e a primeira delas – a do sábio professor João Marinho –, acabará talvez legada a uma universidade de São Paulo. (1953, vol. 1, p. 19)

A citação parece deixar ver não mais que a ponta de um iceberg e incentiva perguntas como: Euclides da Cunha realmente procurava apoio em Camilo? Deixaram a esse respeito Cesar Bierrenbach, Júlio de Mesquita e Martim Francisco testemunhos? E que fim levou a camiliana de João Marinho?² Impossível discutir agora devidamente o sentido, para o estudo em vista, que esses nomes sugerem. Mas com eles vão se desenhando já uns fundamentos para o trabalho futuro.

Vale notar que o estudo isolado da recepção de Camilo à época do modernismo não é suficiente para dar uma perspectiva conclusiva sobre a hipótese lançada pouco atrás. Para que fosse reforçada e seu potencial fosse devidamente explorado seria preciso incluir na equação outras perspectivas adicionais. Seria necessário não subestimar, por oposição, a intensidade e a qualidade das leituras de Camilo no Brasil no período anterior ao do modernismo.³ Seria preciso combinar e não tomar por mutuamente excludentes na época modernista o gosto por Camilo e a admiração brasileira por Eça de Queiroz, tão bem investigada por Arnaldo Faro no excelente e já clássico *Eça e o Brasil*.⁴ E seria preciso levar em consideração finalmente a perspectiva geral das relações entre as culturas brasileira e portuguesa no período, assunto para muitas

² Homero Pires, em *Rui Barbosa e os livros*, menciona algumas vezes a biblioteca de João Marinho, que teria um sistema único, aliás, para a preservação dos livros (1949, p. 49). Isso só aumenta a curiosidade pelo destino da coleção.

³ Entrariam nesta conta, claro, a polêmica causada pela publicação do *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros* em 1879 e também a investigação do que sugerem nele os versos de Faustino Xavier de Novaes, na poesia que intitulou “A Camilo Castelo Branco”, especialmente os que dizem: “Se ao longe o vapor fluctua,/ Já cá sabemos que encerra/ Notícia de uma obra tua” (1879, p. 543). Quando escreveu esses versos, Xavier de Novaes morava no Rio de Janeiro.

⁴ V. em especial os capítulos “Da belle époque à guerra”, “Os amigos brasileiros de Eça de Queirós” e “O ‘Clube do Eça”.

páginas.⁵ O objetivo aqui é no entanto modesto: consiste em levantar a hipótese constraintuitiva e colocar à prova, num primeiro momento, a sua pertinência, já que a devida verificação, na verdade, importa menos com efeito que o desenvolvimento de pesquisas sobre a recepção brasileira de Camilo nos séculos XIX e XX. Para tanto, deve servir agora certa quantidade de exemplos e observações. O que esse conjunto preliminar de exemplos pretende destacar são três aspectos da presença de Camilo na época modernista *lato sensu*: primeiro, o apelo à popularidade do autor de *Amor de perdição*, observado na consulta a documentos da imprensa carioca nas primeiras décadas do século XX; depois, na mesma época, o tratamento filológico como forma preferencial do acesso à obra e um meio de preservar a curiosidade pelo texto de Camilo; e por último a presença de Camilo nos próprios caminhos modernistas de renovação da cultura literária. Se o apelo à popularidade e o tratamento filológico da obra podem ser observados nesse período à superfície dos acontecimentos, essa presença por sua vez como que informa simultaneamente a história subterrânea e indireta para a continuidade da leitura e do aproveitamento de Camilo ainda pouco decifrada, durante o modernismo e com consequências que duram ainda hoje, de certa forma.

2. Popularidade: Camilo dos palcos à tela

Uma forma de medir o grau de popularidade de Camilo Castelo Branco nas primeiras décadas do século XX no Brasil é observar a constância com que era encenado nos palcos do Rio de Janeiro, então capital do país. Como se sabe, era no Rio de Janeiro que se concentravam na época – também vista como espécie de *belle époque* prolongada (Broca, 2005) – as principais atividades culturais do país e praticamente todo o teatro brasileiro. Com a passagem para o século XX, a cidade do Rio modernizava-se e incrementava uns promissores inícios no campo do entretenimento de massas. Profissionalizava-se o teatro neste ambiente,

⁵ Com inteligência e força de síntese excepcionais Jorge de Sena pôde, já no ano de 1973, concentrar a discussão em poucas páginas sem perder de vista a dificuldade da matéria, em “Sobre o modernismo em Portugal e no Brasil: Alguns problemas e clarificações”, incluído no volume *Estudos de cultura brasileira* (1988). Um estudo de referência acerca da mesma matéria foi elaborado depois por Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, publicado em Portugal em 1986 e no Brasil em 2004.

sobretudo, com o protagonismo das revistas e burletas, ou o chamado “teatro ligeiro”.⁶ Nas mesmas casas em que se viam entretanto frequentes apresentações nesses gêneros, não era incomum ver em cartaz títulos de Camilo. É o que revela uma pesquisa nas edições do jornal *Correio da Manhã*, por exemplo, consultadas na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Do começo do século XX até a década de 1930 são recorrentes as encenações no Rio de peças de Camilo. O campeão de bilheterias é sem dúvida *Amor de perdição*, como se dizia, drama “extraído do romance”. *O assassino de Macário* também teve repetidas representações, em 1903 (Empresa Luiz Torrini, no Teatro Lucinda), em 1910 (Clube da Gávea), 1914 (Teatro Municipal de Niterói) e 1916 (Teatro João Caetano, também em Niterói). E tiveram ainda representações no período *Espinhos e flores* (Clube Dramático Eugênio Silveira), *O Morgado de Fafe* (Teatro Carlos Gomes) e *Justiça* (Teatro da Resistência), respectivamente em 1906, 1909 e 1927. Ainda que chamem a atenção as quatro encenações de *O assassino de Macário*, é incomparável o sucesso conquistado na época para a versão dramática de *Amor de perdição*.

Com diferentes companhias e montagens, entre 1905 e 1930, *Amor de perdição* estava quase sempre em cartaz nos teatros do Rio. Ou seja, durante vinte e cinco anos, precisamente um quarto de século, houve público para *Amor de perdição* no Rio de Janeiro. O sucesso parece ter ocorrido pela primeira vez em 1905, com a representação da Companhia Lucinda-Christian, isto é, dos famosos atores portugueses Lucinda Simões e Christiano de Souza. Pela data é razoável supor que a iniciativa de encenar a peça no Brasil decorreu da representação em Lisboa no ano anterior, no teatro D. Maria II, da versão adaptada para o teatro por João da Câmara. Ainda em 1904 apareceram notícias no *Correio da Manhã* de que iria trabalhar no Rio, no teatro S. José, a companhia dramática portuguesa Ângela Pinto e Maria Falcão, e que entre as peças do seu repertório constava *Amor de perdição*.⁷ Ângela Pinto havia atuado na representação em Lisboa, no papel de Mariana. Na representação de 1905 no Teatro Recreio Dramático, no Rio, o papel de Mariana ficou com a brasileira Lucília Perez, e Christiano de Souza fez João da Cruz.

⁶ V. a respeito os capítulos incluídos em “O teatro no pré-modernismo”, na *História do teatro brasileiro* dirigida por João Roberto Faria.

⁷ Não encontramos, até o momento, documentos que comprovem esta representação no Rio em 1904.

Lucinda Simões assumiu a direção do guarda-roupa e da *mise-en-scène*. Em anúncio publicado no dia da estreia, 27 de outubro, havia, para além da relação dos atores e descrição dos quadros, aviso com indicações relevantes para quem deseja imaginar detalhes da encenação e conceber o cuidado com que se preparou o espetáculo, que contava também com orquestra e banda de música (para os intervalos): “Esta peça sobe à cena com a maior propriedade de roupas e cenários, observando-se todas as exigências do romance, o que, de certo, constitui um excelente atrativo para os inúmeros leitores do *Amor de perdição*, o mais popular de todos os romances do imortal escritor português que foi Camilo Castelo Branco”. Na adaptação brasileira, feita por Álvaro Perez, a peça foi dividida em cinco atos e oito quadros. O que se vê pelos anúncios é que houve representações seguidas entre o fim de outubro e durante toda a primeira metade de novembro de 1905, e que a peça era qualificada como “único e legítimo sucesso teatral desta época”, ou *apenas* “grandioso sucesso”.

Em 1906, a companhia de Ângela Pinto apresentou no teatro S. José, em julho, o *Amor de perdição* na versão de João da Câmara. Em dezembro de 1906, no Theatre-Palace, foi reprisada a representação da Companhia Lucinda-Christian. Desta vez assumiu o papel de Mariana a atriz Itália Fausta. No ano seguinte, no Recreio Dramático, *Amor de perdição* voltou à cena em outubro, pela Companhia Dias Braga, com a versão dramática de Álvaro Perez, e a volta aos palcos de Lucília Perez no papel de Mariana. Houve destaque para os cenários novos, pintados por Caetano Carrancini e montados por Antonio Novellino. Foram apresentações seguidas em outubro, e outras únicas em novembro e dezembro. Da mesma montagem houve apresentações em janeiro e abril de 1908. Em julho de 1909 foi a vez de o *Amor de perdição* ir à cena no Teatro Carlos Gomes, pela Companhia Dramática do Príncipe Real, de Lisboa, com os atores Maria Falcão (papel de Mariana), Ferreira da Silva (João da Cruz) e Pato Moniz (Tadeu de Albuquerque), e direção de Christiano de Souza, que também fez o papel de Camilo de S. Miguel (o Camilo enxertado no drama, na versão de João da Câmara). No mesmo ano, em setembro e outubro, a peça voltou ao palco do Recreio Dramático, pela Companhia Arthur de Azevedo, com “a primeira atriz brasileira Lucília Perez” e *mise-en-scène* de Álvaro Perez. A mesma representação foi vista em 1910. Neste ano, em junho, na versão de João da Câmara, *Amor de perdição* foi levado ao palco do Teatro Municipal em “festa artística do aplaudido ator Ignácio Peixoto”. Ainda em 1910, em

dezembro, nova representação no teatro Carlos Gomes, com encenação de João Barbosa. A mesma representação entrou em cena em janeiro de 1911, pela Companhia Dramática Nacional, com Adelaide Coutinho no papel de Mariana. A esta altura, indicação interessante da popularidade do drama de Camilo é uma notícia que relata, durante uma crise de falta d'água no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1911, a existência de um sujeito que, numa pequena fonte da travessa da Vista Alegre, “brandindo um pedaço de bambu”, quebrando moringas e “pondô em debandada o mulherio, tinha ares de Simão Botelho, do *Amor de perdição*”.

Amor de perdição voltou ao teatro do Recreio em setembro de 1911, pela Companhia Alves da Silva. Em junho de 1912, no mesmo teatro, foi a vez de a Companhia Dramática Portuguesa de Pato Moniz representar o *Amor de perdição*, em novo formato, “ajeitando a peça ao espetáculo rápido”. Em julho de 1912, pela Empresa Germano Machado e Nazareth, *Amor de perdição* esteve no palco do teatro Polytheama, com *mise-en-scène* de Bruno Nunes. Em setembro, pela Companhia Dramática Portuguesa, com Ângela Pinto, *Amor de perdição* foi representado no Teatro Apollo. Em novembro de 1912 ainda, houve representação de *Amor de perdição* no Royal Cine (em Cascadura, Zona Norte), pela Empresa Castro, Pereira & Silva. Em março de 1913, a peça voltou ao Teatro do Recreio, pela Companhia Pereira da Costa, ou Companhia Dramática Popular, de que fazia parte a atriz Apolônia Pinto. No mês seguinte, a mesma companhia iniciou uma segunda temporada, com a mesma peça, no teatro Polytheama, com apresentações ainda em junho, julho e agosto. Em outubro em 1913, voltou ao palco do Teatro Apollo, agora com a Companhia Adelina Abranches e Azevedo. Adelina Abranches fez o papel de Mariana. No fim do mesmo mês, no Teatro Apollo, teve lugar um *Amor de perdição* transformado em opereta, ou melodrama, por Mario Monteiro, com música de Luz Júnior. Em novembro de 1913, houve representação de *Amor de perdição* no Teatro Carlos Gomes pela Companhia Dramática Eduardo Pereira, com Adelaide Coutinho no papel de Mariana. Em 1914 esteve no palco do Teatro Recreio pela Companhia Simões Coelho, com Maria Falcão no papel de Mariana. Também em 1914, em diferentes datas, esteve no Carlos Gomes, pela Companhia João Caetano, com Cecília Neves no papel de Mariana. Em 1915 voltou ao Teatro do Recreio em janeiro, pela Companhia de Dramas, Comédias e Revistas; passou depois pelo Teatro S. José, novamente com Adelaide Coutinho. Em janeiro de 1916, esteve no Teatro República, em maio no

Circo Spinelli. E assim por diante, até a década de 1930, *Amor de perdição* não ficava fora de cartaz por muito tempo no Rio de Janeiro. Como se vê, era representado muitas vezes nos principais teatros da cidade e por importantes companhias, atores e atrizes brasileiros e portugueses, com marcada predileção pelo papel de Mariana. Era comum que se reportassem “enches”, quer dizer, as casas lotadas nas encenações. Consequência dessa popularidade, era estampada na primeira página do *Correio da Manhã* em 31 de outubro de 1913 uma tirada de Bastos Tigre (sob o pseudônimo de Cyrano & C.): “Anuncia-se, em um dos nossos teatrinhos, a peça *Amor de perdição*./ Não confundir com a peça que o governo nos está pregando: A perdição do amor”.

Em 1917, sem que fosse interrompida a série das representações do popular romance nos teatros, houve um acontecimento especial: apareceu a primeira versão cinematográfica, e brasileira, de *Amor de perdição*. É informação pouco conhecida hoje. Habitualmente, atribui-se o pioneirismo das filmagens de *Amor de perdição* à película de Georges Pallu, de 1921. O filme brasileiro, do qual não se tem muita informação e que está possivelmente perdido, estreou no Cinema Íris, na rua da Carioca, em 11 de junho de 1917. Os fotogramas circularam antes disso, expostos em vitrines de casas como Sucena, La Royale, Chapelaria Motta e outras. Uma dessas imagens talvez seja a que se pode ver abaixo, em anúncio publicado em 10 de junho de 1917 no *Correio da Manhã*:

Imagen 1 – Anúncio do filme brasileiro *Amor de perdição* (1917)



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Num dos anúncios do filme, no dia 11 de junho (*Correio da Manhã*), é possível ler os nomes dos principais atores. Eram atores em começo de carreira, como Álvaro Fonseca (no papel de Simão Botelho), Diana Kaly (Mariana) ou Eduardo Arouca (João da Cruz). Em outro dos anúncios, em 16 de junho no *Correio da Manhã*, são reproduzidas críticas publicadas em diferentes veículos da imprensa, e que dão testemunhos elogiosos da qualidade do trabalho, assim como das atuações dos novatos.

Como se sabe, 1917 é também o ano da exposição dos quadros de Anita Malfatti em São Paulo, marco do modernismo brasileiro, e já muita vanguarda tinha dado as caras mundo afora. De uma perspectiva atual, é interessante pensar a concorrência, a variedade e como vão próximos os fenômenos estéticos tão conflitantes entre si. Passar dos palcos à tela do cinema era um salto modernizante na estética de *Amor de perdição*, mas não uma inflexão no sentido que sua popularidade havia adquirido. Ainda em 1917, com o filme nos cinemas, houve pelo menos mais três montagens teatrais (no Carlos Gomes, no Palace Theatre e no República), e nos anos seguintes não diminuiu esse ritmo. Mas a continuidade dessa história fica para outra ocasião.

3. Em busca do ouro: O Camilo dos filólogos

Um dos principais e entre os mais atuantes camilianistas no Brasil das primeiras décadas do século XX foi Laudelino Freire. No prefácio do volume que organizou com trechos das obras de Camilo para a série Estante Clássica, ele diz: “É hoje o nome de Camilo, entre os clássicos antigos e modernos, o mais querido, escolhido, preferido e disputado no Brasil” (Freire, 1922, p. 7). Quando diz “hoje”, refere-se ao momento da publicação do livro, precisamente em fevereiro de 1922, mês e ano da Semana de Arte Moderna. À altura, claro, não tinha importância a coincidência. Só de um ponto de vista atual ela adquire efetivamente algum significado. Para Laudelino Freire, importante então era explicar por que Camilo tinha a “primazia”, a “prioridade”, o “primeiro lugar” (1922, p. 7) no gosto do leitor brasileiro. Dois são os motivos oferecidos como resposta. O primeiro tem a marca de um substancialismo, já que a linguagem de Camilo, no seu modo de ver, “condiz com a natureza, índole e qualidades do sentimentalismo e imaginação de nossa gente” (Freire, 1922, p. 7), isto é, a brasileira. Nesse sentido, diz o seguinte dos livros de Camilo:

Neles, ora o seu estilo é veio ou filete de linfa cristalina, ribeiro ou arroio, sинuoso, fugaz e vago, de momento é branda torrente e carril entre montes, rocio de fresca madrugada, orvalho no lírio, o rosicler na pétala, torrente branda, mansa, tranquila e serena; depois, impetuosa, ruidosa, despenhada, impaciente; aqui é regato turbinado e limoso, escoadouro turvo e lodoso; além, íris no espaço, cascata que se desprende sob os resplendores da luz celeste; não raro é rio violento, embravecido, abundante, soberbo, turbulentão e indomável. (Freire, 1922, p. 7-8)

O segundo motivo tem razões tomadas de empréstimo a certa concepção histórico-literária, e relaciona a preferência por Camilo no Brasil de inícios do século XX com o esgotamento do romantismo e o amor à língua renovado com a importação do parnasianismo francês. Não obstante as muitas dúvidas que os argumentos causam, os dois motivos que Laudelino Freire propõe, como se vê, trazem em primeiro plano a linguagem. Menciona ainda, a esse respeito, o prestígio naquele momento de Ruy Barbosa e a influência então dos estudos de Mário Barreto. A influência dos textos de Mário Barreto, a cada passo citando Camilo, seria tão decisiva, para Laudelino Freire, “que hoje [1922] toda a gente quer ter a sua camiliana, todos leem a Camilo, todos admiram a Camilo” (1922, p. 9), e mais: “Chegamos a esquecer-nos de que Camilo não fora amigo do Brasil, para só nos lembarmos da grandeza da sua pena e exuberância da sua linguagem. Olvidamos o homem para glorificarmos o escritor, que não tem rival no colorido, na abundância” (1922, p. 9), e assim por diante. É interessante a observação, em primeiro lugar, porque mostra a necessidade de justificar a admiração pelo escritor visto como um “inimigo” do Brasil; depois por sugerir que o interesse na obra é suficiente. Isso não se interpreta, está claro, como algum anúncio do formalismo que só posteriormente se impôs por obediência às diretrizes da teoria da literatura. A formulação é sobretudo indicativa do modo como se convencionou ler, na época, os livros de Camilo no Brasil. Acima de tudo o interesse manifesto pela literatura de Camilo era de ordem filológica, desde que não se esquecesse, aqui e ali, o atrativo das tribulações biográficas. Laudelino Freire mesmo, na introdução à edição da Estante Clássica, não fala do estilo de Camilo sem antes passar pelas seduções da “torturante atormentação psíquica” do autor (1922, p. 5).

Para o leitor atual, é emblemática essa antologia publicada em 1922. Chama a atenção o que ela tem e o que não tem. O livro reproduz

passagens de diversos títulos de Camilo, e traz notas de Silva Ramos, a maioria delas dedicada a explicar os usos linguísticos. Não há palavra sobre os critérios utilizados para a seleção dos textos. Nas notas, Silva Ramos, que estudou em Coimbra e foi professor no Colégio Pedro II, só raramente comenta a ação ou os personagens de algum romance. Não se trata de caso isolado. Nos anos 1920, era justamente a abordagem corrente da filologia. Nos artigos da *Revista de Língua Portuguesa*, dirigida por Laudelino Freire e publicada entre 1919 e 1935, é comum o leitor deparar com o nome Camilo, mas a variedade da literatura que deixou é principalmente pressuposta e não devidamente discutida. Ainda que a revista publicasse às vezes textos do próprio Camilo e com isso ampliasse o conhecimento da obra, nos seus artigos de crítica em geral a visão ficava restrita ao culto da personalidade ou à autoridade em assuntos de língua. Com poucas exceções, entre as quais deve ser mencionada a conferência de Homero Pires publicada no número 51, “Camilo, mestre do sarcasmo e da sátira”, o mais das vezes o aprofundamento no estudo da obra é deixado de lado. Às vezes, no lugar da discussão da obra, surge o elogio desmedido, capaz de provocar antipatias até, como numa comunicação do Gabinete Português de Leitura, no número 17, que põe Camilo acima de João de Barros, Manoel Bernardes, Francisco Manoel de Melo, Vieira, Garret, Castilho, Herculano e Eça, e só o deixa abaixo de Camões, que não foi prosador (1922, p. 10). Esse tipo de idolatria não parece entrar em conflito com certos propósitos do periódico. No programa divulgado no primeiro número da *Revista*, com o título “Intenções”, o diretor Laudelino Freire apresenta como objetivos da publicação “cooperar no desenvolvimento literário”, “cuidar no cultivo e conservação da língua, estudá-la nos seus monumentos, comentá-la nos seus modelos, interpretá-la nas suas normas, venerá-la no trato dos seus representantes e propagá-la qual a menearam os mais versados exemplares das boas letras” (1919, p. 5). Nesse contexto, portanto, Camilo estava mesmo predestinado a ser modelo e venerado monumento.

Além dos volumes da Estante Clássica e da *Revista de Língua Portuguesa*, Laudelino Freire também publicou, em 1927, um livro chamado *Livros de Camilo: Lexicografia, sintaxe, estilo*. Nele, compila palavras e usos diversos encontrados em Camilo, oferece definições para os termos menos conhecidos e comentários para as construções que merecem atenção, como se o valor dessas palavras e usos não saísse prejudicado pela abstração das situações originais que os requisitaram.

Não que seja vã a tarefa da catalogação, antes pelo contrário: não só tem utilidade, isto é, não só auxilia no entendimento do texto, como é prazeroso acompanhar ou mesmo tomar para si o trabalho de extrair as ocorrências linguísticas interessantes e procurar decifrar suas qualidades. O problema parece ganhar dimensão, porém, com o estabelecimento de uma tendência dominante, praticamente exclusivista. Essa forma de ler Camilo é a principal forma de ler Camilo no Brasil, por exemplo, à época em torno do ano do primeiro centenário do nascimento do escritor. Em maio de 1925, no número 41 da *Revista da Academia Brasileira de Letras*, há três textos publicados por ocasião do primeiro centenário: um de Garcia Redondo (“Um Camilo curioso”), um de Coelho Neto (“O grande desventurado”) e outro de João Ribeiro (“Camilo e a literatura brasileira”). No texto de Coelho Neto é possível encontrar a imagem que se oficializava para traduzir o modo de ler Camilo naquele momento: “Os que timbram em escrever com esmero o português buscam a obra do solitário de Seide, disputam-na a peso de ouro, porque sabem que nela encontrarão filões preciosos de linguagem” (1925, p. 427). Ir aos livros de Camilo é como ir a mina de ouro, atrás dos filões. Já em 1924 era publicado no estado do Amazonas o livro de João Leda intitulado *Os áureos filões de Camilo* (1924). Outros seguiam pelo mesmo tempo a mesma tendência, como *Camilo e as caturrices dos puristas* (1924), de João Curioso; *Linguagem camiliana: Camilo torturado* (1927) e *Crítica miúda: Camilo torturado* (1928), de Pedro Augusto Pinto; o livro citado já de Laudelino Freire de 1927 e *Camilo e a lexicografia de Laudelino Freire* (1927), de Pinheiro Domingues.

Quem neste momento procurou tomar alguma distância e se aproximar de um sentido crítico à tendência dominante nas leituras de Camilo no Brasil foi João Ribeiro, no texto que saiu na *Revista da Academia*. Nele, se por um lado afirma que no Brasil “Camilo cada vez mais se impõe com a lentidão e a segurança dos que têm por si a eternidade”, diz também, por outro lado, que “sua assombrosa longevidade pouco tem que ver com a literatura” (1925, p. 423), ou seja, tem a ver com a língua, infelizmente separada da literatura. Reitera assim, e com marca própria, a imagem favorita da mineração: “Entre nós, toda gente perlustra Camilo como para descobrir no imenso minério as fagulhas esplêndidas do ouro. Os livros do melancólico romancista de São Miguel de Seide são como bateias em que se lava o cascalho com a certa esperança e o regalo compensador dos faiscadores

afortunados” (Ribeiro, 1925, p. 424). Quer dizer, é essa a forma como se impõe cada vez mais no Brasil, em 1925, a leitura de Camilo, e ainda que João Ribeiro fizesse reparos à predominância dessa tendência, por exemplo, à maneira como ela injustamente faria esquecer o mestre na criação de figuras populares ou o polemista, não chega a acusar tão diretamente suas desvantagens. Possivelmente também porque não eram visíveis como são hoje. Exemplo do superficialismo a que pôde chegar essa tendência é o livro de Tenorio D’Albuquerque, *O vocabulário de Camilo: Palavras ainda não dicionarizadas* (1937). É basicamente um levantamento de vocábulos encontrados em Camilo e não encontrados no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo. Na introdução do volume a imagem da busca ao tesouro sofre uma variação com o “agadanhar riquezas sem par em um mar perolizado” (1937, p. 18). Agora as palavras são “pérolas preciosas, de valor indiátilico para engastar em nossos dicionários” (D’Albuquerque, 1937, p. 19). De fato, outros dicionaristas souberam tirar um bom proveito das leituras de Camilo. O próprio Laudelino Freire preparou um, publicado só depois da sua morte, o *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*, em cinco volumes, ao qual não faltam citações de Camilo. Um trabalho de referência como o *Dicionário de verbos e regimes* de Francisco Fernandes, publicado em 1940, também é repleto de exemplos tirados dos livros de Camilo. Aliás, dele, disse Carlos Drummond de Andrade: “Eu, na minha labuta diária, não o dispenso, e sei de muitos outros que também o guardam como informante seguro de toda hora” (*apud* Fernandes, 1985, p. 23). São obras de valor inestimável, sem dúvida, mas não são meios para o conhecimento da literatura propriamente de Camilo. Como efeito colateral, é como se, nas sucessivas edições que tiveram, contribuissem para arquivar o Camilo que as informou.

4. Modernismo e Camilo

Em meados da década de 1920, já está em pleno andamento a divergência entre os que caçavam tesouros de linguagem em Camilo e os que se lançavam como a renovação da cultura literária no Brasil. No início de 1924, Ronald de Carvalho publicou uma espécie de programa na imprensa carioca, aliás, na primeira página de *O Jornal*, “A revolta dos anjos”, declarando a mais aberta e aguerrida oposição dos novos, em nome dos quais fala, à geração dos “remanescentes do parnasianismo

e do arcadismo”, os “almofadinhas do soneto”, como diz (Carvalho, 1924, p. 1). O texto, que não deixa de mencionar a precursora Semana de Arte Moderna em São Paulo e defende a ideia de uma literatura que corresponda à vida brasileira, ataca igualmente os “gramaticalhos rebarbativos, incapazes de compreenderem o verdadeiro alcance da filologia, dessa profunda metafísica da linguagem, e que, empenhados em rinhas inúteis, ignoram ser o idioma um instrumento que se transforma continuamente, zombando de quantos se esforçam inutilmente por tolher-lhe o ímpeto vital” (Carvalho, 1924, p. 1). É uma censura em bloco, por exemplo, aos muitos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Em consequência, a crítica é também dirigida ao “virtuosismo superficial e tímido, cultivador dos bustos (especialmente os de Dante, Platão, Eça de Queiroz e Camilo, o famigerado), esse virtuosismo que delira por Bataille, chama a Anatole France, simplesmente, ‘o Anatole’” (Carvalho, 1924, p. 1), e assim por diante. Como se vê, é a atitude que se reprova. Ronald de Carvalho faz questão de afirmar que não é contra o passado em si que se manifesta, mas contra os que, no presente, no seu modo de ver, parecem querer continuar “passivamente” a lição dos clássicos. Não é tanto com Camilo, portanto, que se indispõe, mas com os associados do culto. O uso do adjetivo “famigerado” – único na enumeração que faz dos bustos cultivados – não engana. Camilo tinha fama à altura, sobressaía como um fetiche predileto, e não podia mesmo escapar, como tal, às investidas dos modernistas.

De certo modo, nessa primeira metade da década de 1920, é possível até acompanhar a mudança na forma de significar o nome de Camilo, por exemplo, olhando mais de perto “um modernista em formação”, por assim dizer, como Carlos Drummond de Andrade. No primeiro e muito jovem Drummond, em março de 1921, ele dizia, em artigo publicado no *Diário de Minas*, que era preciso ler sempre e ler de tudo; que não poderiam ser esquecidos autores como “Forjaz [Albino Forjaz], Nietzsche, Santo Agostinho, Luciano de Samósata, Goethe, Camilo, Austregésilo [Antônio Austregésilo]” (Andrade *apud* Begname, 2023, p. 311), ainda que houvesse entre eles pessimistas e o século favorecesse os otimistas e construtores. A lista não interessa exatamente pelo estranhamento resultante das aproximações disparatadas, que, no artigo, para defender o hábito da leitura, ele justifica dizendo ser, em literatura, o único critério estético válido o critério da ausência de critérios estéticos. Poucos anos depois, em 1925, após o estreitamento da

relação com Mário de Andrade, Drummond acaba revelando sem querer o sentido da listagem, que, por esse tempo, fosse rememorada, deveria parecer-lhe um resquício de outra era. Diz então em carta ao amigo Mário de Andrade: “Quando penso que também eu andei a esmo pelos jardins passadistas, colhendo e cheirando flores gramaticais, e bancando atitudes de sabedoria! Pois veio o imprevisto e expulsou-me do jardim. Você, com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra” (Andrade; Andrade, 2002, p. 95). As cartas de Mário continuam “valentes” e problematizam, pouco depois, a regência do verbo “chegar” no verso de abertura do poema “Nota social”. Drummond escrevia na primeira versão: “O poeta chega à estação”, e Mário propunha o uso próximo da fala brasileira, ou seja, “na estação”. Nesse momento, Drummond, que diz preferir a preposição “a”, alega que foi um “escrúpulo inocente” a escolha e não “homenagem a Camilo e caterva” (Andrade; Andrade, 2002, p. 108). No ano seguinte, na correspondência que trocava com Ribeiro Couto, parece um consumado estágio modernista reagir como reage, não sem ironia, ao saber que o autor dos *Poemetos de ternura e de melancolia* preparava um estudo sobre Camilo: “Fiquei inteiramente alucinado com aquele pedacinho de sua carta em que você me comunicou estar escrevendo um estudo sobre... Camilo – Camilo Castelo Branco, não é? Já ouvi falar nesse autor. Mas não conheço. É sério, Ribeiro Couto? Você escrevendo um estudo sobre.../ É impossível!” (Andrade; Couto, 2019, p. 76). Naturalmente era possível, e Drummond sabia que era, mas não perderia a oportunidade da graça irreverente que era fingir no momento ignorar Camilo e mesmo poder substituí-lo no texto por reticências. Continuando o assunto, dirá ainda, na carta seguinte, que leu outros portugueses, “Camões (para exame de português), Eça, Fialho, Oliveira Martins, Aquilino Ribeiro, António Patrício” (Andrade; Couto, 2019, p. 78), e se deu por satisfeito. “Camilo deve ser um bicho, não tem dúvida, mas cheira terrivelmente a caldo de [ilegível] e tamancos. Sai!” (Andrade; Couto, 2019, p. 79).⁸

O processo do modernista aparentemente acabado no Carlos Drummond de 1926 não significa, contudo, que seja unívoco o sentido desse desenvolvimento. No número inaugural de *A Revista*, publicação

⁸ Muito mais tarde, entrevistado por Leonor Xavier, Drummond inclui Camilo entre as primeiras leituras, mas completa: “Camilo também não é do meu gosto, não” (*apud* Saraiva, 2004, p. 617).

do grupo modernista de Belo Horizonte, em julho de 1925, o texto de Drummond discutia justamente a relação dos novos com a tradição. É nesse texto que ele propõe sacrificar Machado de Assis com o argumento de que seria o “menos representativo” dos escritores brasileiros e um “entrave à obra de renovação da cultura geral” (Andrade, 1925, p. 33). Mas o raciocínio com apelo radical na verdade é um convite à revisão do conceito de tradição. Quer dizer, tradição, como Drummond entende aí, é algo que se renova, e que deve ser “desrespeitado”, justamente, para que não se falsifique:

E só assim faremos dessa matéria morta e pegajosa dos séculos uma argila dúctil que sirva às nossas criações. Será mantendo essa independência espiritual, talvez ingenuamente feroz, mas francamente construtiva, que reataremos o fio tantas vezes perdido do classicismo. Os nossos avôs inteligentes não desejariam de nós outra coisa. Copiá-los é o mesmo que injuriá-los. Recolhamos o seu espólio, sem excesso de veneração; temos que proceder a um grave inventário de suas pretendidas riquezas. (Andrade, 1925, p. 32)

É sugestão razoável, formulada nesses termos. Não fica distante da ideia de Ronald de Carvalho, de que não se deveria aceitar passivamente o que vem do passado. É pertinente por isso mesmo perguntar se houve, no contexto do modernismo brasileiro, apropriações criativas de Camilo. É possível avançar com uma resposta em duas frentes, por um caso particular e de uma perspectiva geral. O caso particular é Monteiro Lobato. A perspectiva geral implica pensar o estabelecimento de uma tendência na prosa brasileira do período. Os dois se completam sob determinados aspectos, mas aqui serão tratados em separado, a seguir, e de forma resumida.

Como se sabe, Monteiro Lobato foi leitor apaixonado dos livros de Camilo. Nas cartas enviadas ao amigo e escritor Godofredo Rangel, reunidas em *A barca de Gleyre* (1944), isso fica patente em vários momentos. Diz por exemplo não passar um dia sem umas páginas de Camilo (1950, vol. II, p. 139); ou que, diante das estantes, corre os olhos sobre centenas de lombadas para sempre de novo pegar um Camilo (1950, vol. II, p. 148); e chega a dizer que só lê Camilo e não vê graça em outros (à exceção de Machado), que fazem sentir remorso pelo tempo perdido (1950, vol. II, p. 111). É uma predileção que deve ser vista como um acréscimo à complexidade de Monteiro Lobato, e não como sintoma de um passadismo mal-resolvido. É importante

frisar este ponto, afinal foi bastante comum ver Monteiro Lobato assim, como se estivesse na contramão do modernismo, sobretudo por causa da crítica “a propósito” da exposição das pinturas de Anita Malfatti em 1917. Com alguma concessão, Lobato foi visto também como “escritor dividido”, isto é, não inteiramente moderno, como se o adjetivo aí não admitisse ambivalência. Alfredo Bosi assinalou a “contradição moderno-antimoderno” na obra e no pensamento de Lobato, reparando nele um “resto de purismo (que ele próprio tão bem satirizou em ‘O colocador de pronomes’)” que o levava a Camilo atrás de “vozes e torneios castiçamente lusos” (1973, p. 68). No lado oposto, Oswald de Andrade, já no fim dos anos 1940, reconhecia Lobato como “primeiro reformador da prosa brasileira”, e acrescentava: “Não é de hoje que me bato pela inclusão de Lobato nas fileiras do modernismo. O fato dele se ter colocado contra nós de 22, produzindo a pavorosa injustiça que inutilizou a pintora Anita Malfatti, de modo algum lhe retira a missão revolucionária que teve na nossa escrita” (1996, p. 276). A esse respeito, notou Wilson Martins que foi Monteiro Lobato quem produziu o mais incisivo diagnóstico da situação das letras brasileiras na passagem para a década de 1920. Trata-se de um prefácio que Lobato escreveu para os contos de *No silêncio...*, de Borges Netto. No texto, ele reconhece as modas provocadas pela influência no Brasil primeiro de Eça, depois de Fialho de Almeida. Passadas as modas, diz ele que a prosa dos que estreiam por volta de 1918 é “frouxa, enxudiosa, molenga, espapaçada, sem osso nem nervo, sem predomínio das riquíssimas qualidades que fazem da prosa de Camilo a maravilha da língua portuguesa” (Lobato *apud* Martins, 1969, p. 24). É algo certeiro o que diz em seguida, e vale a pena observar do que poupa no trecho a literatura de Camilo:

O adjetivo erigido a funções de maria-mole em tiguera, copioso, excessivo, afogando o desenho no empastamento da cor; o verbo composto amolentador da ação — ia andando, estava fazendo — usado e abusado com o fim expresso de amaciar o período; o descritivo naturalista, pegado como bexiga de Zola, e preposto, parece, a enfadar o leitor; o propósito de dizer mal em dez palavras o que em duas se diria otimamente; a dose cada vez menor de ideias; a tolice da tortura; a cipoeira... Estes vícios fizeram da nossa prosa um mingauzinho de polvilho sem cor, sem gosto, e de baixo índice alimentar. E se pusermos ainda em linha o vezo da psicologia à *outrance*, pegado, talvez, de Bourget, Goncourt

e outros maçadores de talento, o conto sem ação, a novela sem movimento, o romance fios d'ovos no começo, no meio e no fim, teremos a explicação do porquê refugou o público essa prosa desinteressante como forma e inútil pelo muito que remexe para nada dizer (Lobato *apud* Martins, 1969, p. 24).

Tudo quanto no seu entendimento não presta na literatura brasileira de então, Lobato vai distinguir do que aprecia em Camilo. Dessa perspectiva, que reflete também a orientação própria à prática literária de Lobato, nem o autor de *Urupês* vai muito distante da renovação modernista,⁹ nem o gosto por Camilo é dela excluído. Nesse sentido interessa principalmente como Lobato lia Camilo, como aproveitava do prazer que tinha na leitura de Camilo. Em carta a Godofredo Rangel, em janeiro de 1915, diz algo importante a esse respeito: “Minhas incursões pelos romances do Camilo têm duas intenções: uma, passarinhlar naquela desordenada mata virgem, apanhando as boas locuções que não tenho em meus viveiros; outra, mariscar os idiotismos, que são as pérolas da língua” (Lobato, 1950, vol. II, p. 7). Vê-se aí, uma vez mais, o lugar-comum da caça à pedraria, mas já a identificação das pérolas com os idiotismos distancia Lobato do comum dos caçadores. Não há exatamente, nessa atitude, sujeição à autoridade do que é feito para contemplar com admiração ou imitar sem fugir à regra. Lobato repreende até mesmo o comportamento do amigo Rangel, que parece preparar um glossário com citações de Camilo:

Na tua carta levas ao extremo o estudo camiliano. Leva-lo ao extremo de esfarelá-lo num glossário metodicamente disposto para a rebusca de frases feitas. [...] Com o teu sistema de glossário, sabe o que acontece? Tornamo-nos uns Camilos enfezados, uns puros camelinhos, quando o que eu quero é que de Camilo tu saias mais Rangel do que nunca e eu saia bestialmente Lobato [...]. (Lobato, 1950, vol. II, p. 7)

Não poderia ser mais claro: ler Camilo, no sentido que Lobato recomenda, não é para “fazer gramática” (Lobato, 1950, vol. II, p. 8), mas para adquirir estilo próprio. É outro modo, totalmente contrário à ideia de uma recepção passiva, o que se define aí. É pensar a leitura de Camilo

⁹ Para uma atualização do tema, v., de Lajolo *et alii*, “De papéis a documentos: Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros” (2022).

como fator para a originalidade estilística, e isso leva à pressuposição, complementar ao caso particular de Monteiro Lobato, de que se estabeleceu e atingiu mesmo um nível de excelência na prosa literária da época modernista no Brasil uma tendência que partilhou desse princípio.

Mantendo sempre em mente a noção expandida do conceito de modernismo, não se deve esquecer que no início do século XX, no Brasil, entre as principais referências em matéria de literatura estavam nomes como os de Rui Barbosa, Coelho Neto e Euclides da Cunha. Cada qual a seu modo, os três foram leitores de Camilo. Rui Barbosa cita passagens de muitos livros de Camilo em muitos trechos da famosa *Réplica* (1902). Coelho Neto era um declarado amigo da obra camiliana, como faz ver o texto, já mencionado, que publicou na *Revista da Academia Brasileira de Letras* em 1925. Francisco Venâncio Filho não hesita em afirmar que, ao redigir sua obra máxima, Euclides da Cunha “leu muito Camilo e sobretudo Herculano” (1940, p. 36), emprestados da biblioteca do amigo Francisco Escobar em São José do Rio Pardo. Ainda que os três se distanciem em inúmeros aspectos, aproxima-os também determinada inclinação para a opulência vocabular e a frase recamada de efeitos. Visto como um gosto para a ornamentação, José Paulo Paes (1985) chegou a sugerir que o estilo desse período é um *art nouveau*. Pelos critérios que adota, ora a ornamentação é decorativa, como enxerga a literatura de Coelho Neto, ora é consubstancial, isto é, reúne, com proveito e eficácia, os excessos da forma às exigências do conteúdo, como enxerga *Os sertões* (Paes, 1985, p. 74). A despeito da tentativa de ver nisso um estilo unificante da época, é uma questão crítica do modernismo brasileiro, ou melhor, é uma questão para a crítica do modernismo brasileiro, que procura distinguir, no que respeita à prosa, a concorrência nesse tempo de linguagens tão diversas. Tristão de Athayde e José Osório de Oliveira ao que parece foram os primeiros interessados no assunto e dividiram o conjunto dos escritores da época entre os que descendiam de Machado de Assis, e por isso teriam estilo irônico, ático e moderado, e os que derivavam de Euclides da Cunha, e por isso teriam estilo desconcertado, colorido e imaginativo.¹⁰ Neste segundo grupo, em que estariam, por exemplo, na visão de Osório de Oliveira (*apud* Salla, 2021, p. 48), autores como Alcides Maya e Hugo de Carvalho

¹⁰ V. a esse respeito o capítulo sobre José Osório de Oliveira no estudo de Thiago Mio Salla *Graciliano na terra de Camões* (2021).

Ramos, Xavier Marques e Mario Sette, encontram-se também, para o crítico português, os camilianos Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. A separação é esquemática em certa medida, poderia ser relativizada, provavelmente, com o estudo de casos a meio caminho entre um e outro grupo. De todo modo, compreendido como conflito estilístico que atravessa e disputa os diferentes registros na prosa modernista no Brasil, a discussão não só é relevante como envolve o nome de Camilo.

Quem falou com especial interesse sobre essa dicotomia estilística na prosa literária de inícios do século XX no Brasil foi Augusto Meyer. Num ensaio sobre Alberto Rangel, Augusto Meyer reconheceu a existência de uma família de escritores que qualificou de “farfalhantes”, e na qual incluiu, além do autor de *Inferno verde*, como predecessores Raul Pompeia e Euclides da Cunha:

Na literatura de língua portuguesa, há uma família de escritores que não podem imaginar a prosa sem o gosto do desenho minudente, a forma copiosa, a abundância da cor, o adjetivo generoso e, de vez em quando, a rica frase de cauda irisada. Como dizia um mineiro amigo, boêmio então e agora médico integrado em seu papel: “É a família dos farfalhantes”...

Família indispensável, direi eu, corrigindo a malícia, pois representa um contrapeso ao excesso de secura e dieta vocabular, ao estilo “pão e água” da receita anatoleana; ao preconizar as virtudes do trivial da língua – simplicidade e clareza – arranja-se muitas vezes em norma, o que não passa de carência e anemia expressiva. (Meyer, 1971, p. 171)

É importante observar que Augusto Meyer fala em “literatura de língua portuguesa”, e não pensa apenas em escritores brasileiros. Ele menciona como integrantes da mesma família apenas três escritores portugueses: Camilo, Fialho de Almeida e Aquilino Ribeiro. Não é demais reconhecer a precedência de Camilo no conjunto e nesse sentido é consequente presumir sua influência nos adeptos da “forma copiosa” em geral. Também tem importância observar que o ensaio de Augusto Meyer foi publicado em livro pela primeira vez em 1956. O texto parece de algum modo querer contrabalançar a ideia de que a passagem do modernismo, no que respeita à prosa de ficção, teve como um dos seus efeitos principais estabelecer na literatura brasileira a norma do estilo comedido, contrário aos excessos, como propôs, por exemplo, Lúcia Miguel Pereira. Ela dizia então que, depois do modernismo, “a frase já

não se alça e desdobra em espirais, nunca mais readquiriu os volteios de outrora” (Pereira, 1952, p. 32). Avaliando em balanço as letras da primeira metade do século XX, o seu parecer em linhas gerais foi que, nesse período, tanto a ficção como a poesia brasileira passaram “da eloquência ao comedimento” (Pereira, 1952, p. 9). Lúcia Miguel Pereira não descuida da complexidade dos processos e das relativizações sugeridas pelos desvios, mas por isso mesmo pode afirmar que o caminho é sem volta, não obstante o “colorido verbal” de um livro como *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, que faria lembrar “os parnasianos lavores estilísticos”, ou algo como o hermetismo dos livros de José Geraldo Vieira, que faria lembrar as formas trabalhadas dos decadistas (Pereira, 1952, p. 32). A julgar pela literatura e pelo gosto que se afirmaram em seguida, ela não poderia estar mais correta. Mas não deixa de transparecer, nas posições que assume, preferência condizente com as escolhas da própria geração, que se lançou na década de 1930. Sem dúvida o romance brasileiro nos anos 1930 amadureceu também com a simplificação da linguagem literária e com a proximidade que se esforçou para obter assim do registro brasileiro da língua. Antonio Cândido, pensando na escrita de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, ou seja, no melhor do chamado “romance de 30”, fala mesmo em “despojada secura” (2006, p. 225).

Ainda que a predileção de críticos como Lúcia Miguel Pereira e Antonio Cândido se justifique por uma série de razões, não é menos verdadeira a centralidade que na prosa do modernismo brasileiro obtiveram também os que optaram por investir em estilo copioso. Para ficar nos limites da questão estilística, dado o contexto, Camilo não pode ser ignorado como referência nesses casos. Não espantaria que fosse uma referência, por exemplo, para o Oswald de Andrade que escreveu *Os condenados* e foi depois acusado por Antonio Cândido de ter sido prejudicado, nessa trilogia, pela prática de um gongorismo duplo, verbal e psicológico (2004, p. 14). Já o escritor que inaugurou a série dos romances de 30 com *A bagaceira* teve mesmo em Camilo uma referência. Em entrevista concedida a Homero Senna, José Américo de Almeida afirmou ter lido, nos tempos da sua formação, nada menos que “todo o Camilo” (Senna, 1968, p. 206). Talvez seja compreensível, nesse sentido, que Luís Bueno, historiador do romance de 30, qualifique *A bagaceira* como “verdadeiro monstrengo no qual o preciosismo, que revela a mentalidade de quem considera Camilo Castelo Branco grande escritor por conta do vocabulário que domina, convive com o registro

coloquial, com a fala regional e com a prosa fragmentária, nominal, próxima à de um Oswald de Andrade” (2006, p. 94).¹¹ Pelo ângulo dos romances de 30, isto é, se forem tomados como a pedra de toque da narrativa modernista no Brasil, tudo quanto lembrar Camilo será deslocado no tempo como resquício indevido. Na verdade tudo quanto parecer excessivo nesse contexto será artifício indesejado, contrário à impressão do “natural” que se buscava atingir. Por isso José Lins do Rego pôde afirmar que a linguagem de Mário de Andrade em *Macunaíma* lhe pareceu “tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira”, “língua de fabricação”, “mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito” (*apud* Bueno, 2006, p. 61). Algo não muito diferente, afinal, dos “parnasianos lavores estilísticos” com que Lúcia Miguel Pereira viu o texto de Guimarães Rosa.

Ora, mas não foram também os excessos nas línguas fabricadas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa fundamentais para o romance modernista na literatura brasileira? Não foram os excessos que produziram também decisivos para pensar a variante brasileira em língua literária? E, guardadas as diferenças das composições e nos efeitos, não foram *Macunaíma* e *Grande sertão: Veredas* os artifícios que deram ao romance brasileiro estaturas nunca antes conseguidas? Naturalmente não há intenção nem possibilidade de discutir aqui os estilos que fazem desses livros excessos extraordinários. Cabe somente aludir, de um modo geral, à vasta cultura dos dois autores; e dizer que não foram por isso mesmo indiferentes ao uso do idioma na obra de Camilo. Nas bibliotecas de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, hoje preservadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), consta um número razoável de títulos de Camilo pertencentes a ambos os escritores. Entre os livros de Mário de Andrade, há doze títulos de Camilo;¹² entre os de Guimarães Rosa são nove.¹³ Muitos deles contêm sublinhados e anotações à margem do texto. Mário de Andrade às vezes

¹¹ Não por acaso, não é o Oswald de Andrade de *Os condenados* que serve de exemplo aí, mas o das *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*.

¹² *A brasileira de Prazins*, *A corja*, *A doida do Candal*, *A filha do doutor negro*, *Cancioneiro alegre*, *Cavar em ruínas*, *Estrelas funestas*, *Eusébio Macári*, *Novelas do Minho*, *O demônio do ouro*, *Os brilhantes do brasileiro*, *O senhor do Paço de Ninães*.

¹³ *A doida do Candal*, *Coração, cabeça e estômago*, *Doze casamentos felizes*, *Horas de paz*, *Noites de Lamego*, *Novelas* (antologia brasileira, editora Agir), *O bem e o mal*, *O esqueleto*, *Serões de S. Miguel de Seide*.

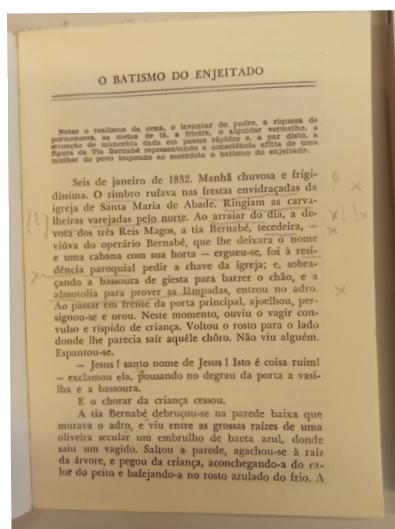
puxa notas e inclui explicações para os termos não conhecidos, Guimarães Rosa às vezes acrescenta pontos de exclamação ou interrogação, como mostram os exemplos abaixo, fotografados dos livros disponíveis para consulta na Biblioteca do IEB. Na imagem à esquerda, vê-se uma página de *Os brilhantes do brasileiro* com sublinhados e anotações de Mário de Andrade. Os termos sublinhados e explicados à margem são: “gandaieiro”, “polha” e “cornaca”. Mário também sublinha “lundum chorado” e marca o ano de 1847. A edição utilizada por Mário é a 4^a, de 1904, da Parceria Antonio Maria Pereira. À direita, vê-se uma página de “O batismo do enjeitado” (excerto de “O comendador”, das *Novelas do Minho*, na antologia da editora Agir, de 1957) com marcas a lápis de Guimarães Rosa. Aparecem sublinhadas palavras, expressões e frases como: “Ringiam as carvalheiras varejadas pelo norte”:

Imagen 2 – Página de *Os brilhantes do brasileiro* em exemplar que pertenceu a Mário de Andrade



Fonte: Coleção Mário de Andrade.
Biblioteca do Instituto de Estudos
Brasileiros – USP

Imagen 3 – Página de “O batismo do enjeitado” em exemplar que pertenceu a Guimarães Rosa



Fonte: Coleção Guimarães Rosa.
Biblioteca do Instituto de Estudos
Brasileiros – USP

Os exemplos mostram o interesse na língua, na literatura de Camilo até certo ponto, mas sobretudo devem atestar a procedência

daquilo que dizia Monteiro Lobato, isto é, que conhecer Camilo deve, para quem escreve literatura, contribuir na criação do estilo próprio. E ninguém dirá que não têm estilo próprio os autores de *Macunaíma* e *Grande sertão: Veredas*. Aliás, ao ler Guimarães Rosa, Óscar Lopes afirmaria que era “o ponto extremo de diferenciação da literatura e até da língua literária do Brasil relativamente a uma longa tradição luso-brasileira comum” (1969, p. 309). A conquista de autonomia que marca a diferença do modernismo brasileiro com relação às letras portuguesas não é simplesmente excludente nesse sentido, e o exemplo das leituras de Camilo em Mário e Rosa é só um exemplo. Não é demais por fim recordar que Mário de Andrade, no ensaio que dedicou ao estudo das *Memórias de um sargento de milícias*, emblema do romance brasileiro, para elogiar a qualidade dos diálogos em Manuel Antônio de Almeida, dirá que eles têm no livro “uma energia sintética, um vigor acerbo de dizer que só Camilo igualaria em nossa língua” (1967, p. 131). E recordar ainda que Guimarães Rosa, por sua vez, era um admirador confesso das cartas de Monteiro Lobato para Godofredo Rangel, isto é, do mais camilianista dos livros brasileiros.¹⁴

5. Conclusão

Caso possam vir à luz em conjunto e por uma certa organização crítica as referências tanto em forma de recusa como de valorização de Camilo Castelo Branco no período modernista, para além da oposição simplificada entre conservadorismos e vanguardismos, talvez seja outro não só o entendimento do lugar e do sentido que sua obra adquire na visão da época, mas também o próprio entendimento do modernismo em alguma medida. Exemplos como os oferecidos aqui estão longe de esgotar o assunto. Para cada um dos aspectos tratados nas seções anteriores, poderiam ser acrescentadas outras tantas informações de interesse. Sobre o Camilo dos palcos no Rio de Janeiro deveria ainda ser mencionada a

¹⁴ *A barca de Gleyre* consta de uma lista com os quatorze “melhores livros da literatura brasileira, para Guimarães Rosa”, publicada pela primeira vez no livro de Suzi Frankl Sperber, *Caos e cosmos* (1976, p. 141). Em carta a Antonio Azeredo da Silveira, em 27 de outubro de 1945, Guimarães Rosa diz que principalmente lhe agrada em *A barca de Gleyre* “as anotações da técnica literária e as experiências, insistidas, apuradas, nos domínios da composição artística”, mas critica a “linguagem desabusada e à vontade do Lobato” nas cartas (Rosa, s. d., p. 7).

ópera *Riccarda*, de Giovanni Giannetti, com libreto inspirado no romance *O retrato de Ricardina*, e noticiada na imprensa carioca na passagem para a década de 1930; e que o popular *Amor de perdição* ganhou ainda versões para o rádio (1944) e para a televisão (1958).¹⁵ Com relação aos autores dos estudos filológicos sobre Camilo, deveria ser lembrado que Laudelino Freire editou *Ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira, em 1924, pela mesmíssima *Revista de Língua Portuguesa* que o poeta havia desmoralizado na versão primeira do poema “Poética”.¹⁶ Manuel Bandeira não poupou tampouco os elogios a João Ribeiro e a Silva Ramos, que foram seus professores, o primeiro de História, o segundo de Português, evocados com saudade nas crônicas reunidas em *Andorinha, andorinha*.¹⁷ Até Mário de Andrade confessou de passagem em carta ao amigo Bandeira que trazia consigo das gerações anteriores “um desejinho secreto de falar bem o português e escrevê-lo sem erro” (1958, p. 349). Quanto ao modernismo programático da fase heroica, não se pode deixar de mencionar que no segundo número da revista *Klaxon*, do grupo de São Paulo, em junho de 1922, Couto de Barros discorre longamente sobre Camilo para distinguir humorismo e concepção humorística do universo. E que João Dornas, um dos diretores da revista *Leite Criollo* em 1929, na década de 1940 publicaria livro intitulado *Eça e Camilo*. Já no domínio do romance de 30, cabe dizer que um Cornélio Penna declarou a paixão que tinha por Camilo, que lia e relia na juventude, e que talvez o tenha feito “triste o resto da vida” (Penna *apud* Ivo, 1958, p. LVI). E que Octávio de Faria imputou à obra de Lúcio Cardoso uma “envergadura camiliana”, vendo proximidade entre a caracterização dos personagens e o mundo do escritor brasileiro com o do português (Faria, 1996, p. 664). Enfim, não são apenas exemplos que complementam as discussões das seções anteriores, é também a visão de um conjunto de novas dificuldades.

A enumeração acima reforça finalmente a ideia de que há muito mais por pesquisar e discutir. A recepção brasileira de Camilo é em grande medida ainda terra desconhecida, quer dizer, não há estudo sistemático

¹⁵ Sobre a versão radiofônica não tenho outros detalhes até o momento para além de uma notícia no *Correio da Manhã* da transmissão em 9 de novembro de 1944 na Rádio Mayrink Veiga. Já a telepeça foi uma adaptação de Ilza Silveira para o Teatro de Equipe da TV Tupi, com direção de Ribeiro Fortes.

¹⁶ A história divertida é contada em *Itinerário de Pasárgada* (1954).

¹⁷ Crônicas “Mestre Silva Ramos”, de 1953, e “Ensaio, crônica”, de 1960.

e abrangente, e continuam referências válidas nesse sentido opúsculos como o de Othon Costa, *Camilo Castelo Branco e o Brasil*, na verdade a transcrição de uma conferência realizada em 1955. De uma perspectiva atual, e com recursos de pesquisa atuais, talvez se possa descortinar um cenário nunca visto nas suas mais instigantes variedade e amplitude. Nesse cenário, as primeiras décadas do século XX têm tudo para ocupar um lugar central. Mais que isso, não parece inteiramente possível compreender o lugar reservado hoje à obra de Camilo no Brasil sem compreender o que ocorreu durante o período de afirmação do modernismo no país. Para leitores de Camilo, pode ser evidente a novidade sempre renovável nos seus textos. Entre os familiarizados com a obra, tampouco se duvida do prazer na leitura dos seus textos. Mas, para leitores em geral no Brasil, o Camilo de que se tem notícia às vezes é quase sempre um marcado pela passagem e pelo estabelecimento do modernismo que o deslocou. Isto é, deve estranhar a diferença entre o conhecimento mínimo que se tem hoje no Brasil, mesmo entre leitores cultos, de um título ou outro de Camilo, geralmente *Amor de perdição* ou, por circunstâncias locais, *Coração, cabeça e estômago*;¹⁸ deve estranhar esse conhecimento mínimo, portanto, diante da situação tão diversa de cem anos atrás mais ou menos. Agora que o próprio modernismo se historicizou, é momento oportuno para a revisão do sentido e das atualidades que a obra de Camilo preserva, para o conhecimento do seu tempo e do nosso, e para o conhecimento dos tempos que já não são os nossos e não foram os de Camilo, como os da época modernista. Separar o interesse da obra de Camilo do interesse pelo modernismo é de uma obviedade suspeita, e a primeira incursão nesse território, como se fez aqui, é um desafio a essa obviedade. Parece mostrar que há uma dialética complexa, necessária à reflexão do objeto, porque a vanguarda modernista pode até produzir uma retaguarda, e também se opor às estéticas de entretenimento, mas esses domínios vão criando igualmente uma interdependência, para que

¹⁸ Entendo que as circunstâncias locais que favoreceram a atenção especial dedicada a *Coração, cabeça e estômago* no Brasil foi a publicação de uma edição deste romance em 1961 pela editora Civilização Brasileira, com introdução e notas de Adolfo Casais Monteiro. Não parece pequena a importância dessa introdução para a recepção brasileira de Camilo por duas razões: pela forma como aproxima Camilo e Machado de Assis e porque provavelmente influenciou a reedição do romance em 2003 com introdução e notas de Paulo Franchetti, pela editora Martins Fontes. Depois disso, o título adquiriu certa visibilidade como leitura recomendada em exames vestibulares.

se estabeleçam como tais, e o nome de Camilo ao que tudo indica vai fixando significados específicos em cada um deles, ao mesmo tempo que vai costurando, por fora, justamente porque esses domínios ligam-se uns aos outros e são diversos em si mesmos, significados imprevistos ou só vistos à distância do tempo.

Referências

- ANDRADE, C. D de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista*, Belo Horizonte, n. 1, p. 32-33, julho de 1925.
- ANDRADE, C. D. de; ANDRADE, M. de. *Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Organização de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- ANDRADE, C. D. de; COUTO, R. *Correspondência*. Organização de Marcelo Bortoloti. São Paulo: Imprensa Oficial; Editora da Unesp, 2019.
- ANDRADE, M. de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1958.
- ANDRADE, M. de. Memórias de um sargento de milícias. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967. p. 123-137.
- ANDRADE, O. de. Monteiro Lobato. In: ANDRADE, O. de. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996. p. 276-277.
- BANDEIRA, M. *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARROS, A. C. C. de. Notas sobre o *humour*. *Klaxon*, São Paulo, n. 2, p. 10-12, junho de 1922.
- BEGNAME, S. M. *Os anos de formação de Drummond e a experiência de uma modernidade periférica*. 2023. 480 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.
- BOSI, A. *O pré-modernismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

- BROCA, B. *A vida literária no Brasil*: 1900. 5. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; José Olympio, 2005.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANDIDO, A. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 219-240.
- CANDIDO, A. Estouro e libertação. In: CANDIDO, A. *Brigada ligeira*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11-27.
- CARVALHO, Ronald de. A revolta dos anjos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1543, p. 1, 16 de janeiro de 1924.
- CASTELO BRANCO, C. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. Braga; Porto: Ernesto Chardron, 1879.
- CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. Introdução e notas de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- CASTELO BRANCO, C. *Estante Clássica da Revista de Língua Portuguesa – Camilo Castelo Branco*. Direção de Laudelino Freire. Rio de Janeiro: Lith. Typ. Fluminense, 1922.
- CASTELO BRANCO, C. *Novelas*. Organização de Paulo Castro. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- CASTELO BRANCO, C. *Os brilhantes do brasileiro*. 4. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1904.
- COELHO NETO, H. M. O grande desventurado. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 41, p. 426-430, maio de 1925.
- COMUNICAÇÃO do Gabinete Português de Leitura. Camilo Castelo Branco. *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 9-10, maio de 1922.
- COSTA, O. *Camilo Castelo Branco e o Brasil*. Rio de Janeiro: Continental, 1956.

D’ALBUQUERQUE, A. T. *O vocabulário de Camilo*: Palavras ainda não dicionarizadas. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.

DORNAS FILHO, J. *Eça e Camilo*. Curitiba; Rio de Janeiro; São Paulo: Guaíra, s. d.

FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2012. v. I.

FARIA, O. de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 659-680.

FARO, A. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

FERNANDES, F. *Dicionário de verbos e regimes*. 34. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1985.

FONSECA, G. da. *Camilo compreendido*: Sua vida e suas obras, Seus impulsos para o incesto e o matricídio. São Paulo: Martins, 1953. v. 2 .

FREIRE, L. Intenções. *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-9, 1919.

IVO, L. A vida misteriosa do romancista Cornelio Penna. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LIII-LXVIII.

LAJOLO, M. et al. De papéis a documentos: Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 131-142, 2022.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*: Quarenta anos de correspondência entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. 3. ed. (da 1^a Série das *Obras completas*). São Paulo: Brasiliense, 1950. v. 2.

LOPES, Ó. Guimarães Rosa. In: LOPES, Ó. *Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1969. p. 309-360.

MARTINS, W. *O modernismo (1916-1945)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

- MEYER, A. A família dos “farfalhantes”. In: MEYER, A. *Preto & Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 171-174.
- PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, J. P. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- PEREIRA, L. M. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço de Documentação, 1952.
- PIRES, H. *Rui Barbosa e os livros*. 5. ed. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1949.
- RIBEIRO, J. Camilo e a literatura brasileira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano XVI, n. 41, p. 422-426, maio de 1925.
- ROSA, J. G. *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*. Organização de Flavio Azeredo da Silveira. S. l.: Éditions FAdS, s. d.
- SALLA, T. M. *Graciliano na terra de Camões: Difusão, recepção e leitura (1930-1950)*. Cotia; São Paulo: Ateliê; Nankin, 2021.
- SARAIVA, A. *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SENA, J. de. Sobre o modernismo em Portugal e no Brasil: Alguns problemas e clarificações. In: SENA, J. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, p. 363-369, 1988.
- SENNA, H. *República das letras: 20 entrevistas com escritores*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.
- SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- VENANCIO FILHO, F. *A glória de Euclides da Cunha*. Porto Alegre; Recife; Rio de Janeiro; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

Data de submissão: 16/11/2024.

Data de aprovação: 06/03/2025.



A memória de Camilo Castelo Branco no primeiro centenário do seu nascimento: as polêmicas d'*'Os Azeiteiros*, dos monumentos e dos *Livreiros* à volta de Camilo (1917-1925)

The Memory of Camilo Castelo Branco in the First Centennial of His Birth: Polemics from the Azeiteiros, Through the Monuments to the Livreiros Regarding the Writer (1917-1925)

Frederico Benvinda

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal

fbenvinda@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6583-651X>

Soraia Carvalho

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal

soraiamilenecarvalho@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0002-5017-8419>

Resumo: A presente investigação resulta do tratamento de documentação à guarda da Biblioteca Municipal de Sintra, inserida na camiliana da referida instituição, como projeto da Cátedra Camilo Castelo Branco, financiado pela Câmara Municipal de Sintra, distrito de Lisboa; a coleção em causa representa um manifesto esforço de colecionismo de Rodrigo Simões do Carmo Costa (1873-1947). O presente trabalho configura uma recolha e seleção de fontes históricas que foram produzidas desde a morte do romancista, com o objetivo de providenciarem um entendimento sobre o primeiro centenário de nascimento de Camilo Castelo Branco. O resultado desta análise comprovou que o escritor luso se tornou intento fértil, aquando das comemorações que há cem anos tinham lugar, no seu primeiro centenário de nascimento, espoletando controvérsias em torno

do aproveitamento da sua imagem, do usufruto da mesma, com especial relevo para o mundo livreiro. Desta investigação se retira que à volta de Camilo Castelo Branco (1825-1890) surgiram publicações variadas, expondo-se e observando-se os seus efeitos numa jovem República que findava a sua primeira experiência no ano seguinte, em 1926, depois de ter observado o rebuscar de Autores Oitocentistas como necessário enraizamento cultural, numa sociedade moldada por um pós-guerra tão turbulento, talvez, quanto as comemorações camilianas se haveriam de findar no Portugal dos anos vinte da centúria passada.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; comemorações do primeiro centenário; polêmicas.

Abstract: The present paper has resulted from the analysis of documentation kept at the Municipal Library of Sintra, in the institution's Camilian collection. It is a project of the Camilo Castelo Branco Chair, financed by the Municipality of Sintra, in the Lisbon district. The collection was the result of Rodrigo Simões do Carmo Costa's (1873-1947) efforts as a collector. This paper was the result of a gathering and selection of historical sources published after the death of the Writer. Its objective is to provide a novel understanding of the first centenary of the birth of Camilo Castelo Branco (1825-1890). The result of our analysis proves that the Portuguese writer was fertile ground for various polemics that sprung from the commemoration of the centenary of his birth. Various personalities argued about the use of and gain to be had from his image, discussions which were most prominent regarding the bookselling market. From the research conducted it is possible to conclude that there were multiple publications about Camilo Castelo Branco during his centenary, some that exposed and rethought the celebration of his memory and its effects on a young Republic that would come to an end in 1926, after having made use of Portugal's nineteenth century authors as a necessary means of cultural root-laying, in a society molded by a rocky post-war reality, one mirrored in the rocky Camilian celebrations that would take place in 1920's Portugal.

Keywords: Camilo Castelo Branco; celebrations of the first centenary; polemics.

1 Introdução – uma contextualização sobre as comemorações de há 100 anos

O trabalho que apresentamos resultou da investigação desenvolvida na Biblioteca Municipal de Sintra, em Lisboa, no acervo documental da coleção do camilianista Rodrigo Simões do Carmo Costa (1873-1947). A partir do espólio deste colecionador, desenvolvemos uma investigação inserida no projeto da Cátedra Camilo Castelo Branco, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com vista às comemorações do segundo centenário de nascimento de Camilo. De modo a aferirmos o valor histórico do referido acervo, cumpre-nos destacar os trabalhos entretanto publicados no rol das análises que promovemos desde 2021: o primeiro trabalho, publicado na revista *Olho D'Água* (Benvinda; Carvalho, 2023), e o segundo, publicado em *Rumo aos 200 anos de Camilo: do Oitocentos à atualidade* (Benvinda; Carvalho, 2024). Estes trabalhos serviram de pano de fundo ao articulado de polêmicas observadas no período destacado e a partir deles ser-nos-á possível reavivar lógicas de entendimento entre aqueles que louvavam Camilo e granjeavam lucros através do nome do escritor. Desta forma, debruçamo-nos sobre publicações que comemoram Camilo Castelo Branco de diferentes maneiras: entre 1917 e 1925, a controvérsia caracterizaria o momento.

Em 1916 surgia, em Lisboa, o Culto Camiliano¹, liderado por Custódio José Vieira. Era uma associação que tinha como objetivo erguer uma estátua a Camilo. Dedicara-se à publicação de pequenos livros cujo produto da venda deveria ser utilizado para custear a referida construção na capital portuguesa. Em cooperação ou, pelo menos, com admiração pela *Renaissance Portuguesa* – movimento para promoção da cultura nacional na I República Portuguesa –, tentaram que o escultor que a levasse a cabo fosse Teixeira Lopes, que já tinha publicado uma *maquette* alusiva a Camilo na *A Águia* em 1912. Além disso, esse escultor foi selecionado porque o Culto Camiliano pretendia emular “os amigos

¹ O Culto Camiliano foi uma Associação Patriótica, fundada em Lisboa em 1916, por camilianistas que pretendiam comemorar Camilo Castelo Branco no primeiro centenário de nascimento do romancista. A finalidade era a construção de uma estátua de Camilo que deveria ser colocada em praça pública. Muitos dos seus membros pertenciam ao movimento da *Renaissance Portuguesa*, formando grande parte da lista de sócios da associação. Contudo, a direção da coletividade, que foi a sua maior força impulsora, era um grupo restrito de camilianos lisboetas.

de Eça de Queiroz". Teixeira Lopes tinha sido anos antes autor da estátua *A Verdade* dedicada a esse romancista, que adornava desde 1903 o Largo Barão de Quintela, em Lisboa (Benvinda; Carvalho, 2023).

O membro mais dedicado da associação foi o notário António Tavares de Carvalho (1866-1938). Além de ter redigido os estatutos da associação a pedido do respetivo presidente, entre 1916 e 1924 dedicou-se a publicar em nome individual um conjunto disperso de pequenos livros sobre Camilo. Das receitas da venda dessas obras, que em muito ultrapassavam as quotas que a associação tinha conseguido angariar da sua longa lista de sócios, se valeu a associação para fornecer o seu Fundo de Homenagem a Camilo, depositado no Montepio Geral. A menos de um ano do dia do centenário, a 24 de março de 1924, o fundo continha 3.487\$30 (Benvinda; Carvalho, 2023).

Ficava claro para a direção da coletividade que o valor não era suficiente para atingir os respetivos propósitos. De resto, não era expectável que durante o ano de 1924 viesse a aumentar o suficiente para os poder cumprir. Como tal, em 20 março de 1924, Tavares de Carvalho enviou uma carta ao *Diário de Notícias*, admitindo a incapacidade do Culto de cumprir aquilo a que se tinha comprometido e oferecendo ao jornal, que acreditava ser uma instituição com influência suficiente para atingir os objetivos originais da associação², o valor que o Fundo continha. Três dias depois, o jornal criou uma comissão de celebração do centenário de Camilo

² A assunção de que o *Diário de Notícias* poderia ser uma entidade com capacidade de cumprir os objetivos da associação em dissolução fundou-se, provavelmente, em três fatores. Em primeiro lugar, a subscrição pública que o jornal abriu para a construção do monumento a Camilo Castelo Branco não era a única que a publicação estava a promover. Este tipo de iniciativas era comum à época no *Diário de Notícias*, mormente com objetivos de caridade. Em segundo lugar, dado que outras subscrições públicas pela mesma entidade tinham atingido os respetivos objetivos no passado, era possível acreditar que isso se repetisse com os alvitres do Culto Camiliano. Por fim, ainda que não seja claro para já como e em que data Custódio José Vieira decidiu associar-se aos futuros esforços do *Diário de Notícias*, é de notar que o Culto Camiliano entregou os respetivos fundos ao jornal *antes* da formação da respetiva Grande Comissão. Portanto, é plausível que a direção do Culto soubesse, antes de isso acontecer, que o seu presidente tinha deixado para trás a direção da coletividade em favor de uma instituição de maior dimensão. Além disso, dada a respetiva envergadura, o *Diário de Notícias* tinha mais possibilidade de conseguir construir um monumento a Camilo. De resto, se fosse deveras construído por essa entidade, poderia trazer mais prestígio

Castelo Branco. O capital do Fundo de Homenagem a Camilo, num total de 4.164\$65, foi entregue ao *Diário de Notícias* em 4 de novembro de 1924. Contudo, os esforços do jornal saíram gorados e o Culto dissolver-se-ia na comissão de vulto supostamente nacional criada pelo *Diário de Notícias*, que absorveu os ativos e parte significativa dos membros da associação defunta, incluindo o respetivo presidente, Custódio José Vieira, que se tornou líder da novel entidade (Benvinda; Carvalho, 2023).

De facto, não apenas o impacto nacional da Grande Comissão da folha lisboeta não se verificou, como, além disso, a respetiva capacidade de levar o seu projeto a bom porto a nível local, com apoio financeiro da edilidade, também não granjeou sucesso. A Câmara Municipal de Lisboa aceitou, em 26 março de 1924, custear os alicerces do monumento, qualquer que fosse o local onde ficasse decidido que seria construído e, de resto, qualquer que fosse a escultura que estivesse em causa. Todavia, tudo o que tocava a Camilo era controverso: que celebrações se deveriam efetuar e de quem tinha sido a ideia original de as realizar? Quem deveria ser o escultor contemplado? Onde se deveria situar a estátua e que *maquette* deveria servir-lhe de molde? As discussões e alvitres em volta dos festejos acabariam por paralisar o funcionamento da associação lisboeta.

A decisão de colocar a estátua no Parque Eduardo VII, depois de acesa controvérsia sobre o caso nas páginas do *Diário de Notícias*³, foi

a quem a ela estivesse associado, dado que o *Diário de Notícias* era uma publicação reconhecida da capital.

Neste ponto, há que considerar a gradual dissociação entre a Grande Comissão e o Culto Camiliano. A Grande Comissão comprometeu-se com os objetivos originais do Culto Camiliano até 8 de julho de 1924. Nessa data, Custódio José Vieira fez saber à direção do Culto que os iria abandonar. Explicou que a Comissão se via como uma entidade de impacto potencialmente nacional *vis-à-vis* o impacto local do Culto. Portanto, dado que a *maquette* original de 1912 de Teixeira Lopes não tinha agrado às pessoas que a Comissão tinha sondado e que a Comissão, como entidade de extensão nacional, entendia dever envidar por forma a granjear a maior aceitação possível para os seus projetos, esse órgão passaria, a partir daquele momento, a atuar de forma independente face aos objetivos do Culto Camiliano (Benvinda; Carvalho, 2023).

³ Teixeira Lopes, em 29 de março 1924, declarou no *Diário de Notícias* discordar da colocação da estátua no Largo das Duas Igrejas. O local tinha sido originalmente proposto por Paulo Freire (Mário), jornalista do *Diário de Notícias* e membro destacado do Culto Camiliano, em 1913, e era a localização apadrinhada pelo jornal à data. O escultor, contudo, considerava-a mais apropriada para uma estátua do poeta António

tomada secretamente em novembro de 1924, numa reunião entre Custódio José Vieira e o vereador Alexandre Ferreira, da Câmara Municipal de Lisboa, que era ao mesmo tempo tesoureiro da Grande Comissão do *Diário de Notícias* (Benvinda; Carvalho, 2024). No que toca à *maquette*, depois de a Grande Comissão ter abandonado o projeto de Teixeira Lopes em julho de 1924, promoveu entre 1925 e 1926 dois concursos para a apresentação de trabalhos. Depois de o primeiro não ter produzido vencedores, no segundo viria a ser escolhido o escultor Artur Gaspar dos Anjos Teixeira (1880-1935), que deveria construir o monumento até 1935. Contudo, como o artista morreu nesse ano sem ter completado o projeto, o processo foi entregue ao seu filho, Pedro Anjos Teixeira (1908-1997). Mesmo assim, independentemente dos esforços deste, a Câmara Municipal de Lisboa deu parecer negativo à colocação da estátua no Parque Eduardo VII, suspendendo o processo. Ao todo, o *Diário de Notícias* gastou cerca de 210.000\$000 dos 300.000\$000 que tinha angariado por subscrição pública até esse momento. A primeira pedra de um putativo monumento a Camilo foi, mesmo assim, colocada no Parque Eduardo VII durante as celebrações do primeiro centenário. O ónus do processo acabaria por recair na Câmara Municipal de Lisboa, que erigiu uma estátua a Camilo Castelo Branco da autoria de António Duarte (1912-1998) perto da Rotunda do Marquês de Pombal em 1950 (Benvinda; Carvalho, 2023).

No que teve que ver com as celebrações realizadas em Lisboa a cargo da Grande Comissão, centraram-se, além da colocação da primeira pedra, na emissão de selos comemorativos, em exposições alusivas ao autor, palestras sobre as suas obras, publicação de livros de homenagem, dos quais se destaca *In Memoriam a Camilo*, e descerramento de lápides nos domicílios do autor na cidade (Benvinda; Carvalho, 2023). Mesmo assim, não decorreram sem controvérsia: no final de março de 1924, quando nas páginas do *Diário de Notícias* o jornal trouxe a público os seus objetivos para o ano seguinte, levantaram-se imediatamente críticas. A primeira surgiu a 20 de março da parte do jornalista daquela folha João Paulo Freire (Mário). O escritor foi um denodado polemista no contexto do primeiro centenário de Camilo. Esteve envolvido em todas as controvérsias que iremos tratar *infra*. Neste caso, fazia saber

Ribeiro Chiado (1520-1591). Para uma estátua de Camilo, preferia o Largo do Rato. Por seu lado, o camilianista Cruz de Magalhães tinha proposto no dia 27 de março do mesmo ano a Avenida da Liberdade (Benvinda; Carvalho, 2024, p. 104).

que o Culto Camiliano, de que fazia parte, se adscrevia primazia em relação ao *Diário de Notícias* no que tinha que ver com o objetivo de erigir um monumento a Camilo. Logo recebeu resposta no dia seguinte da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, que acusava o *Diário de Notícias* e, por extensão, o Culto Camiliano, na pessoa de João Paulo Freire (Mário), de copiar as ideias de celebração que já tinha alvitrado para o centenário durante a década de 1890. Já desde essa época a Associação pretendia erigir uma estátua a Camilo, transladar as suas cinzas para o Mosteiro dos Jerónimos e seguidamente para o futuro (porque ainda, e durante mais algumas décadas, em construção) Panteão Nacional na Igreja de Santa Engrácia, colocar lápides nas casas que tinha habitado e realizar uma nova edição, a vender a preço acessível, de obras de Camilo Castelo Branco (Benvinda; Carvalho, 2024).

Na região Norte, as decisões sobre as celebrações a realizar também não passaram sem controvérsia. Contudo, ficou clara a capacidade de atuação do *Commercio do Porto* nessa cidade e em Famalicão, tal como a importância da intervenção das edilidades nessas urbes e em Vila Real: em todas as cidades, ergueram-se estátuas a Camilo Castelo Branco. Em Vila Real, a câmara municipal coordenou a subscrição para a construção do monumento e participou financeiramente do projeto, tendo, de resto, aceite a criação de uma comissão de celebração formada por notáveis locais. Geraram-se controvérsias sobre o local no jardim da Carreira onde o monumento deveria ser colocado, mas o busto da autoria de Anjos Teixeira, feito de bronze doado pelo governo português e fundido no Arsenal do Exército, acabaria por ser inaugurado em 25 abril de 1926. A demora deu-se, ostensivamente, graças a dificuldades na obtenção de fundos e a atrasos no processo de fundição, tal como na obtenção e transporte de granito para o plinto. Na data do centenário, realizaram-se palestras e outras celebrações, largamente reportadas na imprensa local (Neves, 2005). De todos os processos de construção que conhecemos, mesmo dadas as respetivas vicissitudes, o que se realizou em Vila Real foi, dos quatro, o menos controverso.

Nos dois restantes casos referidos, conforme devidamente historiado por Abreu (2005), a atuação do *Commercio do Porto* surgiu no contexto de uma controvérsia entre a Câmara Municipal do Porto e vários órgãos de imprensa, entre os quais a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, a revista *A Águia*, pertencente à Renascença

Portuguesa, o *Jornal de Notícias* e mormente o jornal *Primeiro de Janeiro*, sobre a primazia de cada uma na celebração de Camilo Castelo Branco.

Tendo a Câmara Municipal decidido custear, em 4 junho de 1923, a construção de bustos de oito autores portugueses com ligações ao Porto, que deveriam ser executados por Teixeira Lopes, o processo de construção de uma estátua de Camilo Castelo Branco por essa entidade viria a ser abandonado por atuação, em 6 maio de 1924, do *Primeiro de Janeiro*, que considerava ilegítimo a Câmara ter tentado centralizar em si o processo de construção do monumento.

Essa atuação surgiu em resposta à proposta do vereador Augusto Martins, que mesmo tendo sido apresentada antes, apenas viria a fazer parte da ata aprovada na sessão de 6 de maio de 1924, no sentido de que se formasse uma comissão controlada pela Câmara e liderada pelos presidentes do Senado e da Comissão Executiva municipais que deveria “congregar todos os esforços já postos em vibrante e esplendente ação pela imprensa do burgo e com especial e brilhante êxito pelo *Primeiro de Janeiro*” para a construção de um monumento a Camilo. Para a reunião onde se deveria decidir que passos tomar para se realizar a homenagem a Camilo, a Câmara convidava um conjunto alargado de coletividades, incluindo os diretores de todos os jornais diários do Porto (Martins, 1924, p. 6-8). Para Augusto Martins, o caráter coletivo desta iniciativa, por oposição à respetiva realização por uma entidade individual era da maior importância⁴. Daí pretender centralizar a respetiva execução na Câmara Municipal, “representante do povo do Porto” (Martins, 1924, p. 6).

⁴ O vereador Augusto Martins debateu-se largamente para que a sua proposta, que pretendia agregar os esforços de todos quanto pretendessem celebrar Camilo na Cidade Invicta não fosse abandonada a favor dos objetivos de determinada entidade específica, dado que isso significava a vitória de um objetivo particular sobre um esforço que deveria ser público. Conforme notou Abreu (2005), Augusto Martins, que pertencia à *Renaissance Portuguesa*, debateu-se acirradamente n’*A Águia* pela defesa de objetivos semelhantes no que tinha que ver com o monumento aos Mortos da Grande Guerra a erigir no Porto, da autoria de Henrique Moreira (1890-1979) e que viria a ser inaugurado em 1928. Nesse caso, insistiu no cumprimento das disposições legais relativas a concursos públicos para este tipo de edificações, tal como demonstrou uma preocupação de responsabilizar o público em geral pelo projeto. No caso do monumento aos caídos em combate, a preocupação estendia-se a um objetivo de memorializar os falecidos, fazendo do monumento um local de “culto público, patriótico e republicano” (Abreu, 2005, p. 116).

Contudo, Em ofício apresentado à Câmara em 6 de maio, o diretor do *Primeiro de Janeiro* dava a entender que a edilidade estava, com essa decisão, a retirar o prestígio devido aos jornais e outras entidades que pretendiam cumprir o alvitre de construir a estátua e que a ele, no caso desse jornal, se lhe dedicavam pelo menos há tanto tempo quanto a Câmara (a comissão do *Primeiro de Janeiro* para um monumento a Camilo datava de junho de 1923, mesmo mês em que o *Jornal de Notícias* tinha proposto celebração semelhante).

Em resposta, o presidente da Comissão Executiva da Câmara considerou que a proposta de Augusto Martins ficaria sem efeito. Seguidamente, a edilidade dissolveu a respetiva comissão dedicada ao monumento a erigir. Causada a dissolução deste órgão pela atuação do *Primeiro de Janeiro*, a Câmara Municipal mostrou-se mais uma vez aberta a cooperar com os esforços da imprensa, desta feita sem chamar a si a execução do projeto. O espaço aberto por esta tomada de posição foi ocupado pelo *Commercio do Porto* em Janeiro de 1925. Nesse mês, a Câmara Municipal do Porto aceitou cooperar com os projetos de celebração do jornal, que se comprometia a realizar um programa de festas que incluiria a construção de uma estátua em Famalicão (custeada em parte pela Câmara Municipal dessa cidade). No Porto, a Câmara custearia um soco de alvenaria na Avenida Camilo sobre o qual deveria ser colocado um busto de Camilo Castelo Branco que tinha sido oferecido à edilidade pelo

No que teve que ver com a atitude do *Primeiro de Janeiro* no contexto da construção do monumento a Camilo, Augusto Martins tentou subsumir, sem sucesso, a atuação passada do jornal a um esforço mais vasto de comemorar Camilo do qual a atuação do jornal, conforme o entendia, era apenas um expoente. Assim, terá dito na sessão de 6 de maio da Câmara Municipal do Porto, aquando da apresentação do ofício do *Primeiro de Janeiro*, que entendia que a comissão do jornal não se podia “melindrar” com a decisão da Câmara. Convidava-a, de resto, a expor à mesma o trabalho até agora realizado. Mais afirmava que todos os jornais do Porto tinham direito a contribuir para o alvitre, que era um “bem de todo o povo” e não apenas daquela entidade. Reiterou num opúsculo que dedicou ao caso que o cumprimento das disposições legais sobre a ereção de monumentos comemorativos no Porto, que obrrigava à abertura de um concurso público, era para si condição *sine qua non* para a construção de qualquer estátua, porque entendia que “um monumento a Camilo não poderia ser “unicamente função (deixem passar) do dinheiro melhor ou pior arrancado ao nóvi-enriquecido”, mas deveria depender de um esforço coletivo, que erigiria uma estátua escolhida de forma aberta (Martins, 1924, p. 11-12).

jornal. Da parte dessa entidade sobressairia no contexto das celebrações o respetivo diretor, Bento de Sousa Carqueja (1860-1935) (Abreu, 2005).

Desta exposição, fica claro que as celebrações lisboetas acabariam por ser menos brilhantes, ainda que não menos controversas, que as suas congéneres nortenhas. De resto, não se verificou o alvitrado impacto nacional da Grande Comissão do *Diário de Notícias*, excetuando-se uma referência a essa qualidade no contexto das celebrações da Figueira da Foz. Nessa cidade, participaram de uma exposição no Salão Nobre da Associação Comercial tanto um representante da edilidade, como o presidente da comissão executiva das celebrações locais, o doutor Salinas Calado, que se considerou representante e subsidiário da Grande Comissão de Lisboa naquela cidade. Nas celebrações do Porto, a Comissão do *Diário de Notícias* foi representada por José de Azevedo e Meneses, camilianista famalicense. Participaram dessas celebrações vários jovens estudantes universitários lisboetas, sublinhando a respetiva popularidade face às atividades da capital (Benvinda; Carvalho, 2024).

Como demonstrando, ao analisarmos o primeiro centenário de nascimento de Camilo Castelo Branco, vemo-nos envoltos num manto costurado por diversos contributos. Surgiria quem o apontasse pelas inúmeras publicações que apareceram sobre Camilo, granjeando a resposta de camilianistas propensos ao ruído em nome da memória do escritor. Identicamente, no seio familiar, anos antes, em torno da legitimidade da filha de Camilo⁵, as peripécias foram notadas (Branco, 1890). O fenómeno far-se-ia interessante, quanto mais polémico, num meio circunscrito pela I Guerra Mundial e pelo período que lhe seguiu: a recuperação de Camilo Castelo Branco nas décadas de 1910 e 1920 era uma busca ao passado, naquele presente tão distinto, onde a aquisição de novos valores se consubstanciava, inclusive, nas Letras. Assim, ao fenómeno camiliano comemorativo acrescia a importância da época, delineada pela rutura a Oitocentos: em Portugal, para além dos problemas externos, o país via-se a braços com uma política interna turbulenta e, em 1917, surgia uma experiência autoritária (Pereira, 2017, p. 28-29). Em Maio de 1926 era instaurada a ditadura militar que conduziria ao Estado Novo (Chorão, 2010, p. 227).

⁵ Referimo-nos a uma obra publicada pelo filho de Camilo Castelo Branco, Nuno Castelo Branco, que se insurgia contra Amélia Bernadete, filha de um anterior relacionamento de Camilo, alegando que Amélia não seria filha do escritor.

Salientamos, em 1912, o movimento da *Renaissance Portuguesa*, de apoio a Portugal na Grande Guerra, significava a modernidade cultural, sem o objetivo de que o país se esvaziasse do seu pretérito (Pereira, 2017, p. 21). Entretanto, o futurismo passava despercebido no país entre os problemas políticos, económicos, sociais da época. Pessoa, Sá Carneiro, entre outros rostos, eram uma autêntica lufada de ar fresco, sem que o conservadorismo luso se desmoronasse (Júdice, 1996, p. 255-261). Não nos pareça estranho, por isso, que tenha surgido um culto a Camilo – como o caso do já descrito Culto Camiliano, em Lisboa (Caft, 1925), arreigado de patriotismo, inspirado, por certo, nos *renascentes* – e, a partir de 1919, o país mergulhava nas negociações em prol de uma paz malquistada: as reparações de guerra diminutas e com a proliferação de crises internas e externas (Telo, 2011, p. 102). Neste enredo de renovação *versus* pertença, as comemorações camilianas granjeavam ser, entre os lusos, um momento de memória reavivada, sinônimo de uma segurança perdida: surgiam os contestatários sobre o uso do nome de Camilo – serviria para *tudo*? Qual o intento de tantas publicações (des) apegadas ao romancista? As polêmicas enraizavam-se, pugnando uns pelos fragmentos da vida do escritor; protestando outros pelo dealbar de uma jornada com fim tão-somente pecuniário.

2 Publicações e livreiros em torno de Camilo: polêmicas suscitadas (1917-1925)

Nos cem anos do seu nascimento, Camilo Castelo Branco conheceria várias formas de ser comemorado. As publicações concretizadas entre 1917 e 1925 pronunciaram-se sobre o romancista, resfolegando ao sabor de polêmicas que se relacionaram com a sua vida ou em torno das imagens de Camilo que na época foram projetadas. As balizas cronológicas apontadas justificam-se pelo aparecimento, em 1917, de uma pequena publicação da autoria de João Ruim⁶: intitulava-se *Camilianistas – cartas a Bento Chumelgas*. Nesta, era exposto o ensurdecedor ruído das publicações que se faziam sobre o escritor Camilo Castelo Branco, não obstante os problemas que resultavam no empobrecimento da “bolsa”

⁶ Sobre João Ruim, tratando-se de um camilianista crítico das comemorações do primeiro centenário de nascimento de Camilo Castelo Branco, desconhecem-se outras informações sobre o autor.

dos camilianistas (Ruim, 1917, p. 3). Estas linhas, endereçadas a um público que se encontrava propenso à compra de textos que se vendiam sobre Camilo, ou ainda a quem estimulava essas vendas, resultava numa crítica aguçada sobre os efeitos aparentemente contraditórios das comemorações de há cem anos.

A ideia do aproveitamento pecuniário que conduzia à existência de camilianistas feitos à pressa, com publicações caricatas, desprovidas de conteúdo inédito e/ou relativo ao romancista, granjeavam críticas (Ruim, 1917, p. 4) que resultavam no apuramento de um conjunto de publicações que foram satirizadas ao estilo da época, através de outros textos trazidos a lume e que se permitiam a comentar essa proliferação de escritos, os quais grafados como homenagens ao autor de *Amor de Perdição*. Repare-se, em 1917, Portugal encontrava-se a participar na Grande Guerra. O conflito internacional conduzira o país a uma manifesta inquietação económica, financeira, política, que agravava consoante a derrocada das expectativas portuguesas perante o desfecho da guerra de 1914. O ambiente patriótico não deixava de ser instado: o país fora à guerra para legitimar a sua jovem República. Entre outros aspectos, a revolução cultural afigurava-se necessária aos republicanos como meio de concretização do regime. O centenário de Camilo, coincidente com este contexto, foi palco de atuação para se exacerbar a continuidade, na República, do passado nacional necessário à sua legitimação dentro de fronteiras.

Sem sombra de dúvida, João Ruim considerava perdida a comemoração na senda dos rendimentos almejados por autores e por livreiros. Identicamente, considerava-a pela turbulência da ida de Portugal à guerra e pelo desassossego no país em torno da restauração, no Norte, do regime monárquico (Silva, 2008). No monólogo apresentado na sua publicação, evidenciava o ridículo do centenário de há cem anos: dava asas ao seu interlocutor – a personagem fictícia, Bento Chumelgas –, para que concretizasse trabalhos daninhos, tal qual aqueles que iam parar à estampa, e que sobre Camilo se intitulavam. Escalpelizava o modo pelo qual um artefacto de Camilo poderia tirar alguém das “aguas do Lethes”, como acontecera a quem trabalhos publicava sem esforço: aconselhava, por isso, Chumelgas a palmilhar pelos alfarrabistas. Os eventuais “tesoiros (camilianos)” que Bento Chumelgas poderia encontrar nos estabelecimentos desses comerciantes poderiam ser a chave para a respetiva fama e riqueza. Qualquer que fosse o objeto supostamente pertencente a Camilo que encontrasse, instava-o a pô-lo

em leilão numa qualquer “montra da Baixa”. Garantia, de resto, que o plano era infalível: havia “quem seja capaz de se vender” para adquirir tais preciosidades (Ruim, 1917, p. 5-8). Estes comentários indicavam de forma humorística o conhecimento que João Ruim revelava sobre a Baixa de Lisboa enquanto zona onde era comum a existência de alfarrabistas e de leiloeiros (alguns dos quais, como veremos, que se ocupavam de ambas as funções), não obstante os preços muito significativos a que podiam chegar objetos associados de alguma forma a Camilo Castelo Branco.

O mercado livreiro foi mais profundamente dissecado no mesmo ano da publicação de *Cartas a Bento Chumelgas* por outro autor que criticava os livreiros alfarrabistas, alguns deles também leiloeiros de livros antigos, pelos preços exagerados que se praticavam na venda não de objetos, mas de obras de Camilo Castelo Branco. Convicto da necessidade de celebrar a memória do mestre e de criticar aqueles que considerava que estavam a maculá-la ao impedir o acesso mais alargado aos respetivos escritos graças aos preços pelos quais os comerciavam, António Simões⁷ lançou-se numa jornada contra os alfarrabistas lisboetas no opúsculo *Os camilianistas e a praga maldita dos livreiros* (1917).

António Simões numerou e assinou pela sua mão cada uma das cópias que estiveram disponíveis no mercado, ainda que não tenha impresso o seu nome na capa da publicação. O pequeno livro encerrava uma crítica acirrada contra vários livreiros e camilianistas lisboetas, mas guardava os insultos mais exóticos para os seus tios Manuel dos Santos e José dos Santos. Manuel dos Santos, ao ter sabido da respetiva publicação, tentou destruir quantas cópias pôde do texto que o visava (Câmara Municipal do Seixal, 1990, p. 126-127 *apud* Santos, R. 1917).

Na opinião de António Simões, o seu familiar era um “biletre” de vários que pululavam pela cidade de Lisboa e que se dedicavam ao comércio a retalho. O camilianista acusava “o merceiro, o padeiro, o leiteiro e todos enfim os que hoje têm um negócio” de crimes da maior gravidade contra os seus clientes, que deveriam resultar em penas de

⁷ Restam poucas indicações biográficas relativas a António Simões. As informações de que dispomos sobre a respetiva identidade advêm dos comentários à bibliografia camiliana da Câmara Municipal do Seixal publicada em 1990, na senda da comemoração do centenário da morte de Camilo Castelo Branco. Consoante foi possível à edilidade apurar, António Simões era sobrinho de dois irmãos livreiros, seus tios, Manuel dos Santos e José dos Santos.

longa duração na prisão do Limoeiro ou na penitenciária da capital, ainda que de todos os que se poderia esperar que mencionasse apenas identificasse o de “roubar” nas suas lides comerciais (Simões, 1917, p. 3). As críticas mais acérrimas estavam reservadas para os “senhores livreiros”, que como *praga* que eram, eram considerados “pior que a dos percevejos”. Para esta classe estavam também reservados os insultos “desalmado”, “vilão”, “impertigado”, “usurário”, perpetrador de uma “roubalheira” e explorador. Mais grave do que todas estas faltas de caráter, estes profissionais eram, graças aos preços que praticavam, acusados de macular a memória de Camilo Castelo Branco, ostensivamente graças ao facto de os preços em causa impedirem o acesso dos interessados às obras que pretendiam adicionar à sua camiliana (Simões, 1917, p. 4-6).

Entre os livreiros individuais visados por António Simões encontrava-se, como já vimos, o seu tio, Manuel dos Santos, dono da Livraria Manoel dos Santos, que, à data da publicação do opúsculo do sobrinho era sita nos números 13 e 14 do Largo do Calhariz, em Lisboa, localização que lhe valia o epíteto de “Esfola Camilianistas do Calhariz”. O nome era-lhe atribuído, como era apanágio do autor, graças aos preços demasiadamente elevados que praticava na sua livraria (Santos, M. 1917, p. 4). O tio, que era “baixo na estatura”, mas “alto nos preços dos livros”, era especificamente acusado de ter vendido a António Simões o folheto *Hossana!* por 25\$00 escudos, quando este estava disponível na única livraria elogiada pelo autor, a Parceria Pereira, que também editou outras obras de teor religioso de Camilo, por 2\$50 (Simões, 1917; Alves, 2015, p. 108-110). Pela *afronta*, era envolvido numa alegoria tauromáquica: António Simões pedia ao leitor que não confundisse Manuel dos Santos, livreiro, com o coelho “Manuel do Santos, bandarilheiro”⁸ e que se precavesse, porquanto o segundo tinha que lidar com o risco de

⁸ Manuel Joaquim dos Santos (1871-1964), bandarilheiro conhecido pelo epíteto *Passarito* (Luís, 1954 p. 41), nasceu em Lisboa em 15 de maio de 1871 (Santos, M. 1946, p. 18). Praticante da tauromaquia desde criança, tomou a alternativa em 17 de julho de 1898 na praça do Campo Pequeno (Santos, M. 1946, p. 50-61). Deixou as arenas em 1931 (“Retratos – Toureiros – 7 – Bandarilheiro”, [s.d.]; Papelaria e Tipografia Santos & Magalhães, [s.d.]; Luís, 1954 p. 43; Santos, M. 1946, p. 106-107) e tornou-se diretor de corridas (Santos, M. 1946, p. 70-79). Foi avô do matador português Manuel dos Santos (1925-1973). Faleceu em 1964 e foi enterrado no cemitério da Golegã (Santos, M. 2015, p. 33-40).

ser *colhido* por um touro, na procura por livros de Camilo, o bovino era, pois, o alfarrabista, “perigoso por que nos colhe...” (Simões, 1917, p. 4).

A alegoria tauromáquica estendia-se a acusações de fraude nos leilões de livros e valia-se, além disso, do sentido agrícola do termo utilizado para descrever a ação de ser arrebatado por um touro. António Simões acusava os livreiros lisboetas em geral, incluindo, portanto, nessa acusação, o seu tio, por corromper o processo de descoberta pública do preço. Apontava que detinham em seu emprego, em referência ao primeiro terço da lide a pé (reconhecidamente praticada por *Passarito*), “los picadóres”, ou seja, indivíduos que tinha testemunhado elevarem artificialmente o preço do folheto *O caleche*. O objetivo era que o lote pudesse ser adquirido por um “figurante”, pessoa em conluio com o livreiro (qual “lavrador”, que *colhia* o lote *semeado*) que comprava o livro pelo valor desnecessariamente elevado a que tinha chegado em praça pública. O objetivo era o de que o beneficiário final do esquema, o comerciante de livros, pudesse justificar o preço pelo qual o venderia aos seus fregueses. Esta inflação do que imaginava serem os preços justos das obras camilianas e de Camilo, levava-o a argumentar que o papel de camiliano apenas podia ser preenchido por indivíduos especialmente abastados, já que para adquirir “uma coleção razoável (e já não dizemos completa)” das obras do mestre, o colecionador tinha de estar disponível para dispensar entre 3\$500 a 4\$000 escudos (Simões, 1917, p. 4).

Contudo, era especificamente o preço dos livros de Camilo em Lisboa nas vésperas do Centenário que preocupava António Simões, já que elogiou o tio por ter publicado uma “Revista Camiliana, trabalho indubitavelmente bem feito”. Mesmo assim, não lhe poupou críticas face à aparente margem de lucro que retiraria daquela obra: era acusado de a vender ao dobro do preço da respetiva produção, um valor tão elevado, que um camiliano “de meia palmeta” não tinha a possibilidade de a adquirir (Simões, 1917, p. 5; Santos, M. 1917, 1923, 1926).

Visão diferente do alfarrabista tinha outro camiliano e reconhecido jornalista lisbonense, João Paulo Freire (Mário), que na sua obra de memórias dispersas de 1937 se referiu ao falecido livreiro do Calhariz (que expirou em 8 de janeiro de 1922), como “um dos mais arrojados do seu tempo”, e como pessoa que tinha operado “uma revolução no mercado do livro antigo” (Mário, 1937, p. 33-34). O jornalista do *Diário de Notícias* reservava um elogio especial para a capacidade de catalogação bibliográfica de Manuel dos Santos, que reputava ter-se

interessado pelas “raridades de Camilo” pelo menos a partir de 1917 com a publicação do primeiro volume da sua *Revista bibliográfica camiliana*, considerada por João Paulo Freire (Mário) “a melhor, a mais completa e a mais interessante de todas as documentações que no género temos sobre Camilo”, publicada em três volumes “já hoje raros” (Mário, 1937, p. 34). Além disso, em contraste com a posição de António Simões, admitia a possibilidade de adquirir “pechinchas” num leilão que o comerciante tinha organizado. Por mais elogiosa que fosse a visão deste jornalista sobre o livreiro visado, ela deve ser, contudo, contextualizada na relação profissional que manteve com a livraria de Manuel dos Santos. O estabelecimento editou a sua obra *A campanha da lápide* (Mário, 1917; Mário, 1937, p. 33).

Tendo registado a tendência camiliana de Manuel dos Santos, João Paulo Freire (Mário) registrou também que, mesmo assim, “a mais preciosa de todas as camilianas que eu conheço” estava na posse do irmão, José dos Santos, também ele visado como parte da *praga*. Foi um prolífico leiloeiro, que pôs em praça diversas camilianas (Biblioteca Nacional de Portugal, 1990, p. 24-25; Santos, J. 1939). Explorou com o familiar, pelo menos entre 1910 e 1913, e autonomamente a partir de 1914, a Livraria Lusitana, situada no número 131 da Calçada do Combro (Santos, J. 1910, 1911, 1913, 1914; Santos, M. 1914). A existência desta parceria comercial pode ser confirmada através das memórias de João Paulo Freire (Mário), que informa, no seu elogio funerário a Manuel dos Santos, que o livreiro se decidiu dedicar, juntamente com o irmão José, “à vida de livreiros-alfarrabistas”. A descrição geográfica da loja que exploraram em conjunto está conforme os catálogos que publicaram. Os livreiros situavam-se “ali em baixo ao fundo dos Paulistas [i.e. Igreja do Convento dos Paulistas, ou Igreja de Santa Catarina, na Calçada do Combro]”, no mesmo local onde, à data das memórias de João Paulo Freire (Mário), 1937, tinha estabelecimento José dos Santos (Mário, 1937, p. 33).

José dos Santos foi apelidado pelo sobrinho de “Sr. Dr. Pontas d’Agulha”, associando António Simões, mais uma vez, o ato de *picar* ao de inflacionar o preço de um produto. De resto, era, invariavelmente, essa a crítica lançada: o “vilão” tinha-lhe vendido, especialmente “picadinho”, por 115\$00 escudos, a obra *Horas de luta*, tal como por 40\$00 escudos a um amigo seu, que de tão enraivecido com o valor a pagar tinha considerado “partir a pinha aquele desalmado”, a obra *Duas horas de leitura* (Simões, 1917, p. 4-5). Além dos familiares, o autor atacou, pelas

mesmas razões, outro livreiro, especificamente “aquele Carneiro da T. de S. Domingos”, João Carneiro, que pontificava na Livraria de João Carneiro e Companhia Limitada, nos números 58 a 60 da Travessa (Carvalho, 1915, p. 5; Carneiro, 1917). Dessa *displícência* era também acusada a “livraria ambulante das escadinhas de Santa Justa” e alguém que tinha encontrado “no Rocio, um rapasola, vendedor ambulante” (Simões, 1917, p. 5-6).

Por fim, António Simões dedicou-se a criticar outro camiliano por *traição* às boas práticas do colecionismo, ou seja, por aparentar encontrar-se em conluio com a classe livreira, o que lhe daria acesso a preços mais baixos. Consoante indicou, o “senhor V. R.” colecionava “Camilo... de borla”, porque convencera o “pobre padeiro” a vender-lhe obras a preço reduzido “com um charuto de 15 réis e um pirolito para ajudar a digestão” (Simões, 1917, p. 5). Conforme registou o Conde de Castro e Solla (1874-1948) nas *marginalia* da sua cópia do opúsculo do sobrinho de Manuel dos Santos, o camiliana visado era José Vitorino Ribeiro e o livreiro que lhe estendia a simpatia, “o alfarrabista Antunes, da R. dos Poiais de S. Bento.” (Simões, 1917, p. 5)

Ainda que não nos tenha sido possível identificar este comerciante, é possível atestar a proximidade que existia entre José Vitorino Ribeiro e outro membro da *praga*, José dos Santos: o camiliana prefaciou um catálogo de um leilão realizado entre 27 e 30 de março de 1916 na Livraria Lusitana (Santos, J. 1916, p. 1). Na carta de dezembro de 1915 do colecionador ao leiloeiro, que servia de prefácio ao catálogo, o camiliana lembrava o objetivo que José dos Santos lhe tinha transmitido de formar uma camiliana de boa qualidade para “sentir depois o prazer, jactancioso embora”, de a leiloar. O catálogo em causa era o produto final do projeto de arquivamento do “caro amigo” (Santos, J. 1916, p. 2-7), que tinha guardado as obras que tinha conseguido obter em “lugar especial e oculto”. O resultado desta dedicação merecia rasgados elogios da parte de Vitorino Ribeiro. Contudo, este aparenta não ter sido o único camiliano com que José dos Santos manteve relações de proximidade, já que a cópia do catálogo em causa, disponível na Camiliana de Sintra, inclui uma dedicatória ao colecionador que constituiu esse acervo, Rodrigo Simões Costa, “Em testemunho de elevada consideração e reconhecimento” (Santos, J. 1939, p. 1).

Acreditando, portanto, nas palavras de António Simões, a proximidade entre camiliano e livreiro aparentava ser condição *sine qua non* para a compra a preços mais reduzidos do que o preço de mercado

de obras de Camilo Castelo Branco, em Lisboa, nas vésperas do primeiro centenário, preços esses que, aparentemente, eram praticados apenas com fregueses seletos, estatuto que não era estendido àquele que se dizia vítima da *praga*.

A visão de António Simões dos seus familiares e de outros compradores de Camilo era fruto da respetiva apreciação subjetiva das práticas comerciais que os envolviam. Contudo, por mais que assim fosse e que se valesse de insultos aos comerciantes e de apelos à sacralidade da memória de Camilo para a expressar, o discurso de António Simões encerrava uma preocupação atendível: o preço de venda de obras de Camilo Castelo Branco nas vésperas do primeiro centenário restringia o acesso mais alargado que acreditava que deveria existir por parte do público às mesmas. Mesmo assim, António Simões não apresentava uma solução para esta questão que não fosse o apontar da existência de estabelecimentos comerciais, como a Pareceria Pereira, que praticavam preços inferiores aos dos seus familiares. O mesmo não se passou com outros intervenientes nos objetivos de celebrar Camilo.

De facto, a questão era um problema antigo e que se espraiava no tempo. Quando em março de 1924 a Associação de Homens de Letras do Porto lembrou a João Paulo Freire (Mário) no *Diário de Notícias* a sua primazia nos objetivos de celebração de Camilo Castelo Branco, fez saber que entre os seus alvitres para a mesma, que remontavam à década de 1890, estava um que o jornal lisboeta não tinha considerado: pretendia que durante o centenário fosse impressa uma “edição popular” das obras de Camilo. Considerava-a necessária porque, a um ano da celebração, apenas era possível aos “camilianistas endinheirados” adquirir (potencialmente junto de alfarrabistas) obras do romancista que estavam, em geral, esgotadas nas livrarias (Benvinda, Carvalho, 2024, p. 106).

Os melindres nas comemorações não ficariam por aqui. As críticas sobre os valores das publicações em torno de Camilo adquiriram contornos vincados, então, num texto de autor incógnito. Em 1925 surgia uma publicação que antecipava pelo seu título – *Os azeiteiros de Camilo* – uma crítica mordaz aos trabalhos postos em circulação no centenário. Era um pequeno folheto ofertado, em número de cem da sua tiragem, para que não se verificasse aproveitamento do romancista em prol do

negócio livreiro, segundo o seu autor, o médico Manuel de Castro⁹. Fora impresso na tipografia Gonçalves & Nogueira e tinha por objetivo fazer rir, desabafando o que lhe parecia excessivo. Assim, acusava a “literatura” que se produzia em torno do evento “vazia e sem mérito”, cobrindo de críticas ásperas as publicações desmerecedoras de Camilo (Castro, 1925, p. 8). O folheto gratuito era da autoria de um “camilianista obscuro”, Castro que preferira o anonimato (Castro, 1925, p. 5). Daria *pano para mangas*, quer a identificação daquele que havia publicado o folheto, quer o assunto contido nas linhas traçadas pelo seu autor. De resto, era um folheto privado (Castro, 1925, p. 52), capaz de exaltar “o borborinho” verificado “na imprensa e nas letras nacionais”, então, sobre Camilo. O seu préstimo revestiu-se de contornos para além da simples oferta, sem uma reimpressão prevista (Castro, 1925, p. 9), originando o *Azeite escaldado* de João Paulo Freire (Mário), como reposta (Freire, 1925, p. 4-8).

Sem dúvida, o jornalista João Paulo Freire daria o mote ao “conflito”. O escritor Joaquim Madureira¹⁰ arremessaria palavras que provocariam a descoberta do redator d’*Os azeiteiros*, panfleto que rapidamente suscitava impressões porque facilmente lido, sendo manifesto contributo no arremesso dos conflitos cultivados nas letras, desde o século XIX, fazendo usufruto de uma linguagem corriqueira, com intenção de escarnecer de determinados camilianistas “sem honra, nem dignidade, que vivem à custa das rameiras”, tal qual enfatizava. Os “azeiteiros”, que se Camilo vivesse, correria à *biqueirada*, eram descritos por Castro como aqueles que se aproveitavam do seu nome (Castro, 1925, p. 10-12).

Manuel de Castro não deixava de reconhecer o seu próprio contributo na causa dos designados *azeiteiros*, devido ao seu colecionismo. Esses “exploradores ignóbeis” significavam ao autor do folheto um manifesto desalento, apelidando-os de diversas formas (Castro, 1925, p. 12). Castro apontava o culto camiliano que se conhecia no país, e que impingia ao “Respeitável Públíco” as suas manipulações: apontava a escassez de investigação que na época se fazia, mas que não significava a

⁹ Pouco se sabe sobre Manuel de Castro. De acordo com a publicação de João Paulo Freire (Mário), *Azeite escaldado*, Manuel de Castro era médico em Vila Nova de Gaia.

¹⁰ Joaquim Madureira (1874-1954) foi um escritor português, formado em Direito, que adotou “o pseudónimo de Braz Burity”. Foi jornalista, destacando-se pelo seu trabalho de polemista e de panfletista (Costa, [s. d.]).

míngua de publicações à venda. Aclarava o tom relativamente à *Antologia portuguesa* – dirigida por Agostinho de Campos¹¹, sobre escritores lusos, e na qual faltaria o romancista visado (Castro, 1925, p. 14-15).

Salientamos, Castro apontava os “Maiores” azeiteiros de Camilo: o jornalista João Paulo de Freire (Mário), Álvaro Neves, Santos Quintela, Branca dos Reis, Nuno Catarino Cardoso e Armando Noronha; e os “Menores”, não menos *intrujas* na senda do autor: Raúl da Costa Santos, Alberto Teles, Nicolau da Fonseca, João Curioso, Artur Lamas e o designado “Caft” (Castro, 1925, p. 47).

Freire, associado à *Campanha da lápide*, foi o primeiro alvo no panfleto: referia-se o autor a uma coleção de livros publicada por Freire, com vista a provar errônea a lápide de Camilo na casa onde o Escritor *nascera* – “Mas acaso seria preciso escrever um livro para isso?”, era a questão retórica levantada –; afinal, bastaria uma “certidão de idade” para provar a causa (Castro, 1925, p. 18). A *Campanha* afigurava-lhe sem propósito que não fosse a venda de livros ao público que correra a adquirir exemplares, tal qual o crítico se confessava contributo (Castro, 1925, p. 18-19). De resto, acentuava outras linhas dadas à estampa pelo jornalista, que lhe desagradavam: *Entre gigantes – A questão Camilo Castelo Branco-Guerra Junqueiro*, que mais não seriam do que fragmentos de outras publicações, compiladas pelo jornalista. Acusava-o de padecer devido à escassez do contributo em matéria investigativa (Castro, 1925, p. 20-21).

Outras publicações mereceriam a sua ressalva pela negativa: *Terra lusa*, publicada em “A Ordem” (1916); *Camilo Castelo Branco e as quadrilhas nacionais – cartas inéditas* (1917); *Casa de Camilo* (1924); e, *Ecce iterum Crispinus!*: se no primeiro caso eram apenas transcrições, no segundo, as cartas inéditas versaram “opiniões políticas de Freire”, e, no terceiro caso, incidia no uso da imagem da casa de Camilo a arder, e dum Camilo tristonho, que na linha do crítico deveria pensar “oh! que grandes filhos da... mãe!” ao recorrerem a algo que levaria o público a comprar, quando se trataria de Freire a censurar a comissão que havia reerguido a casa. Sobre a última, de 200 laudas, colocava a tônica em que apenas 70 páginas se referiam a Camilo e à sua polémica com Silva Pinto, ficando as restantes páginas sem assunto sobre o escritor. Na

¹¹ Agostinho de Campos (1870-1944), foi um jornalista português, escritor e político (Porto Editora, [s. d.]).

lógica de Castro, Freire teria usado o nome de Camilo para angariação de compradores (Castro, 1925, p. 21-26).

Sobre os restantes autores de publicações comemorativas, o *camilianista obscuro* não encurtava comentários. Segundo dizia, eram desapegados de verdadeiro contributo à causa que, evidentemente, se tornava polémica, uma vez que infrutuosa, porque derivada dos achados de outrora. A Álvaro Neves, criticava o folheto *Estudos camilianos* (1917) e as *Notas à margem em livros de Camilo Castelo Branco* (1916); a Santos Quintela, a coletânea *Camilo – anedoctas, epigramas, facecias, ironias, máximas, pensamentos, frases, satiras...* (1921), merecia a reprovação de Castro que preferia a coletânea *Rapsódia camiliana* de António Joaquim (Fernando Reis), publicada em 1905.

Sobre a obra de Branca dos Reis, *Mulheres e corações na obra de Camilo Castelo Branco* (1920), acentuava o “malefício” que às letras prestava. A Nuno Catarino Cardoso, com *Camilo: mulheres e lágrimas* (1922), *Camilo, Fidalgo e Eça* (1923) e *Pensamentos de Camilo*, não lhe reconhecia qualquer contributo. A Armando Noronha, com *O amor – as mulheres – as mulheres e o amor – pensamentos de Camilo*, Castro exasperava apelidando a publicação de *pornográfica*. Raúl da Costa Santos, que imprimira o soneto de Camilo *A maior dor humana* e arrecadara elogios no jornal *Novidades*, era censurado na análise suscitada. Alberto Teles, com *Camilo Castelo Branco – na cadeia da Relação do Porto* (1917) fazia-se um roubo à carteira dos curiosos. Nicolau da Fonseca, com *Uma carta e algumas notas inéditas de Camilo Castelo Branco* (1923) arrecadava idênticos elogios: era uma carta desprovida de acrescento ao conhecimento. João Curioso, com *Camilo e as caturrices dos puristas*, publicada no Rio de Janeiro (1924), revestia-se de um autêntico escândalo monetário, ainda mais porque o autor anunciava outros tomos, e o preço referia-se apenas ao primeiro. Artur Lamas¹², com *Em que casa nasceu Simão Botelho?* (1924), recebia o comentário “Mais quatro mil reis pr’ a corda do sino!”.

Sem desprimo, o Culto Camiliano era igualmente versado: o Caft – pseudônimo de António Tavares de Carvalho – merecia referência

¹² Os autores referidos por Manuel de Castro eram jornalistas, arquivistas, bibliófilos, escritores da época, de renome, como o caso de Alberto Pimentel ou de João Grave; de personalidades que prestaram contributos variados no âmbito das comemorações camilianas, alguns com pouco destaque no período.

na senda da publicação da obra *A minha “Casa de Camilo”* (Carvalho, 1924), a qual servia para aumentar os fundos do Culto Camiliano, era “um anjinho” que surgira a Manuel de Castro “com imenso desejo de tomar parte na brezunda”, sendo que “vinte escudos” por “19 páginas” se constituía um insulto para o obscurantista (Castro, 1925, p. 26-51).

Estas publicações acentuavam a lógica que percorria o centenário comemorativo do nascimento de Camilo. À semelhança da *praga* dos livreiros, contribuíram para ilustrar o escândalo pecuniário, o aproveitamento em tempo de crise de uma época de homenagem. Claramente, se existia uma renovação nas letras, o recurso a Camilo Castelo Branco em pleno regime republicano enfatizava a capacidade de a República continuar os legados deixados pelo regime anterior, reconhecendo-lhes o devido mérito e legitimando-se no contexto interno e externo. Ao verificarmos as polémicas trazidas a lume durante as comemorações de Camilo, não podemos deixar de destacar o peso ideológico que as mesmas obtiveram, representando as turbulências que caracterizavam, em Portugal, o início da década de 1920. Para além das homenagens almejadas, o ambiente promovido no centenário de nascimento do romancista tornou evidente os problemas que grassavam a sociedade: a inflação na venda de livros, o Camilo tristonho apontado por Manuel de Castro, os desentendimentos originados em torno de quem comemorava melhor e fazia mais na homenagem, e serviu de recreação às elites da época, num momento de charneira. Do final da Grande Guerra ao término da I República, o centenário foi acariciado como fenómeno estrategicamente mobilizador das elites, furtando-lhes algum tempo às críticas sobre a vida política, e tornando-se ilustração nítida da falta de desafogo do período em matéria econômica e financeira. As polémicas, granjeando atenção, tornavam-se até mais visíveis do que os trabalhos promovidos para homenagem. Aliás, muitos desses perderiam objetivo devido a dificuldades na angariação de fundos. Por isso, as comemorações absorveram os dilemas da época, tornando-se porta-voz da instabilidade nacional e uma forma de cântico patriótico para exaltação do país na nova ordem internacional fundada em 1919.

3 Conclusão

A análise das polêmicas geradas em volta da memória de Camilo no período 1917-1925 deixa transparecer o entendimento dos autores dos textos estudados sobre a forma como o escritor de Seide deveria ser celebrado, permitindo reconhecer as vítimas deste ambiente editorial: a memória de Camilo Castelo Branco e o público em geral. Em primeiro lugar, ficaria por construir durante décadas, depois da demonstração dos primeiros objetivos para a concretizar, uma estátua a Camilo Castelo Branco na capital portuguesa. Os esforços do Culto Camiliano, que se homogeneizou com a Grande Comissão do *Diário de Notícias*, saíram gorados perante a multiplicidade de polêmicas geradas em volta do monumento a criar, conduzindo o noticiário lisboeta a ver-se obrigado a observar e reconhecer o sucesso dos esforços desenvolvidos na região Norte de Portugal.

Ao mesmo tempo, entre *Livreiros* e *Azeiteiros* ficavam prejudicados os clientes dos primeiros, que, consoante indicou António Simões, poderiam ter dificuldades em completar as respetivas camilianas, dados os preços alegadamente praticados pela *praga*. Por outro lado, a vítima dos segundos era menos tangível e mais abrangente. Entre os muitos brados conflituantes para a celebração de Camilo Castelo Branco, tantos quantos aqueles que se fizeram paladinos da causa, a memória do romancista poderia vir a sofrer a mácula que os envolvidos nas polémicas tratadas pretendiam evitar: o facto de não ser devidamente celebrada. Por isso, salientamos a desarmonia de intentos em que se consubstanciou a celebração: entendida como meio de suster o corte que o pós-Grande Guerra efetivara, tornou-se prejuízo para uns e milagre para outros, porque Camilo era (des)configurado e (re) desenhado consoante a oportunidade e os interesses dos camilianistas, numa ocasião que significava o desfecho da primeira experiência republicana em Portugal e a necessidade de se reavivarem símbolos da centúria anterior para fortalecimento da ligação passado-presente. Nesta senda, as comemorações de 1925 extravasaram a memória de Camilo Castelo Branco: permitiram uma auscultação da época, envolta em nacionalismos e em movimentos de cariz patriótico que conduziram o mundo às experiências autoritárias, robustecidas nas décadas seguintes.

Referências

- ABREU, J. P. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspetivas de interpretação*. Barcelona: e–πολισ, Publicações da Universidade de Barcelona, 2005.
- ALVES, P. A. *O mercado editorial de lisboa: opinião pública e componente religiosa (1890-1910)*. 2015. 184 f. Tese (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2015.
- BENVINDA, F.; CARVALHO, S. M. O culto camiliano no Portugal novecentista: singularidades e intenções do culto a Camilo Castelo Branco num período conflituante (1916-1925). *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 15, n. 1, p. 164-194, 2023. DOI: <https://doi.org/10.29327/2193714.15.1-10>.
- BENVINDA, F.; CARVALHO, S. M. Um rato, ou apenas uma *raticet*?: O primeiro centenário do nascimento de Camilo Castelo Branco em Lisboa e na região Norte de Portugal. In: PAVANELO, L. M, NERY, A. A., SOUSA, S. G., SÁ, A. C. (Org.). *Rumo aos 200 anos de Camilo do Oitocentos à atualidade*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 99-121.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Achega para uma bibliografia das bibliografias camilianas*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1990.
- CAFT. *Factos e documentos referentes ao Culto Camiliano*. Lisboa: Imprensa Lucas e C.a, 1925.
- CÂMARA MUNICIPAL DO SEIXAL. *Bibliografia camiliana da Biblioteca Municipal do Seixal: 1890-1990*. Seixal: Câmara Municipal do Seixal, 1990.
- CARNEIRO, J. *Catalogo da livraria de João Carneiro & C.^{ta}*, Lisboa: Officinas Graphicas, 1917. n. 2.
- CARVALHO, A. T. *A Minha ‘Casa de Camilo’: comemoração do 99º aniversario do nascimento do glorioso escritor*. Lisboa: [s. n.], 1924.
- CARVALHO. E. (dir.). A shypilis do Dr. Hayes. *O Zé*, Lisboa, ano 7, n. 217, p. 5, 1 de jun. de 1915.

CASTRO, M. de. *Os Azeiteiros de Camilo vistos e anotados por um camilianista obscuro.* [S. l.]: 1925.

CHORÃO, L. B. *A crise da república e a ditadura militar.* Porto: Sextante Editora, 2010.

COSTA, E. (s. d.). *Joaquim Madureira (Braz Burity).* Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, Portugal, MNE. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/joaquim-madureira-braz-burity.html>. Acesso em: 28 out. 2024

FREIRE, J. P. (Mário). *Azeite Escaldado... a verdade e o azeite andam ao de cima.* Lisboa: Edição da Empreza Portuguesa de Livros Limitada, 1925.

FREIRE, J. P. (Mário). *Camilo Castelo Branco: A campanha da lápide.* Lisboa: Livraria Manuel dos Santos, 1917.

FREIRE, J. P. (Mário). *Torre do Tombo... crónicas dispersas.* Lisboa: Edição do autor, 1937.

JÚDICE, N. As vanguardas literárias. In: REIS, A. (Dir.). *Portugal contemporâneo.* Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1996. v. II, p. 253-262.

MARTINS, A. *Para a história do monumento a Camilo.* Porto: Empresa Gráfica do Porto, 1924.

NEVES, E. A. Camilo e a taça. In: NEVES, E. A.; CABRAL, A. P. *Vila Real: história ao café.* Vila Real: Museu de Vila Real, 2005. p. 298-306.

PAPELARIA E TIPOGRAFIA SANTOS & MAGALHÃES. *Bandarilheiro Manuel dos Santos.* Lisboa: Papelaria e Tipografia Santos & Magalhães, [s.d.]. Postal ilustrado da coleção de iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal.

PEREIRA, J. Situação histórica e significado cultural da *Renascença Portuguesa:* o período de 1912 a 1917. In: TEIXEIRA, A. B.; NATÁRIO, C; CUNHA, J. T. D.; PEREIRA, J. C. S.; PIMENTEL, M. C.; GAMA, M.; EPIFÂNIO, R. (Coord.). *A Renascença Portuguesa: Pensamento, Memória e Criação.* Porto: Univ. do Porto, 2017. p. 19-31.

PORTO EDITORA. Agostinho de Campos. *Infopédia* [online]. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$agostinho-de-campos](https://www.infopedia.pt/artigos/$agostinho-de-campos). Acesso em: 14 fev. 2024.

RETRATOS - Toureiros - 7 - Bandarilheiro. [s.l]: [s. n]., [s.d]. Postal ilustrado da coleção de iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal.

RUIM, J. *Camilianistas: Cartas a Bento Chumelgas, moço d'uma esquina na Baixa*. Lisboa: Centro Typographico Colonial, 1917.

SANTOS, J. *Camiliana: descrição bibliográfica d'uma importante e valiosa colecção de obras do genial e popularíssimo romancista Camilo Castello Branco*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1916.

SANTOS, J. *Catálogo de alguns livros raros e curiosos à venda na Livraria Lusitana de José dos Santos & Irmão*. Lisboa: Tipografia Cunha e Sá, 1910.

SANTOS, J. *Catálogo de alguns livros raros e curiosos à venda na Livraria Lusitana de José dos Santos & Irmão*. Lisboa: Tipografia Cunha e Sá, 1911.

SANTOS, J. *Catálogo de alguns livros raros e curiosos à venda na Livraria Lusitana de José dos Santos & Irmão*. Lisboa: Tipografia Cunha e Sá, 1913.

SANTOS, J. *Catálogo de alguns livros raros e curiosos à venda na Livraria Lusitana de José dos Santos & Irmão*. Lisboa: Tipografia Cunha e Sá, 1914.

SANTOS, J. *Descrição bibliográfica da mais importante e valiosa camiliana que tem até hoje aparecido à venda no mercado compreendendo todas as obras originais, traduzidas ou prefaciadas por Camillo Castello Branco*. Lisboa: Tipografia Eugénio Viana, 1939.

SANTOS, M. *Bibliografia. Alguns livros raros e curiosos à venda na livraria de Manuel dos Santos*. Lisboa: [s. n.], 1914.

SANTOS, M. *Ele aí está!*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1946.

SANTOS, M. J. *Manuel dos Santos: o homem e o toureiro (1925-1973)*. Chamusca: Edições Castelão, 2015.

SANTOS, M. *Revista bibliográfica camiliana*. Lisboa: Livraria Manuel dos Santos, 1917. v. I.

SANTOS, M. *Revista bibliográfica camiliana*. Lisboa: Livraria Manuel dos Santos, 1923. v. II.

SANTOS, M. *Revista bibliografica camiliana*. Lisboa: Livraria Manuel dos Santos, 1926. v. III.

SANTOS, R. C. *Noticia de alguns escriptos acerca da vida e obra de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: [s. n.], 1917.

SILVA, H. M. *Monarquia do Norte*: 1919. Matosinhos: Quidnovi, 2008.

SIMÕES, A. *Os camilianistas e a praga maldita dos livreiros*. Lisboa: Edição do autor, 1917.

TELO, A. J. *Primeira República II: como cai um regime*. Lisboa: Editorial Presença, 2011.



Realismo e tagarelice no romance histórico: entre Walter Scott e Camilo Castelo Branco

Realism and Chattiness in the Historical Novel: from Walter Scott to Camilo Castelo Branco

Thiago Rhys Bezerra Cass

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

bezerracass@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>

Resumo: Este artigo revisita o truísmo crítico que correlaciona o romance histórico a uma retórica de factualidade ou a um modo realista hipertrofiado. De um ponto de vista cosmopolita, mapeamos índices de reflexividade narrativa, que revelam a ficcionalidade dos textos, em romances históricos de quatro tradições nacionais: *Waverley* (1814), por Walter Scott; *The Last of the Mohicans* (1826), por James Fenimore Cooper; *O Guarani* (1857), por José de Alencar; e *O Judeu* (1866), por Camilo Castelo Branco.

Palavras-chave: romance histórico; modo realista; reflexividade narrativa; Walter Scott; Camilo Castelo Branco.

Abstract: This paper is invested in interrogating the scholarly truism that correlates the historical novel to a rhetoric of factuality or a hyperrealist mode. From a cosmopolitan standpoint, we trace narrative reflexivity (which foregrounds texts' fictionality) in historical novels from four different national traditions: *Waverley* (1814), by Walter Scott; *The Last of the Mohicans* (1826), by James Fenimore Cooper; *O Guarani* (1857), by José de Alencar; and *O Judeu* (1866), by Camilo Castelo Branco.

Keywords: historical novel; realist mode; narrative reflexivity; Walter Scott; Camilo Castelo Branco.

1 Anabolizantes

Onze anos atrás, o site do semanário conservador *The Spectator* hospedava um *blog* do romancista A. N. Wilson, pomposamente intitulado de “O diário de A. N. Wilson” [*A. N. Wilson Diary*]. Na entrada de 23 agosto de 2014, há uma sucessão de vinhetas sobre o lento, porém contínuo, desabrochar de uma vocação literária. Da infância ao presente narrativo, uma voz autoral evoca reminiscências de uma vida de leituras intensas, mas assistemáticas, saturada de impressos. No quarto parágrafo, somos informados que, sábado passado, Wilson fora ao *Reading Room* do Museu Britânico para espairecer: “[...] o gabinete de leitura estava vazio, os únicos sons vinham do virar das páginas e do sussurrar silencioso de um biógrafo famoso da realeza, dormindo na minha mesa sobre um volume de Hippolyte Taine”.¹

Wilson não nos diz se cogitou de subtrair o volume sobre qual descansava o biógrafo dorminhoco. Talvez devesse fazê-lo. Ainda mais se se tratasse de um volume da monumental *Histoire de la littérature anglaise*, publicada entre 1863 e 1864. É provável que Wilson se surpreendesse com as observações de Taine sobre o romance histórico, um gênero que praticara em *Winnie and Wolf* (2007), obra pré-selecionada para disputar o prestigioso Man Booker Prize. De maneira bastante enfática, Taine (1863, p. 495) toma o romance histórico como uma espécie de romance de costumes. Seus antecedentes estéticos e intelectuais seriam os pintores holandeses do século XVII, porque “realista[s] e mora[is]”:

Renunciam à invenção livre; aderem à exatidão escrupulosa. Pintam costumes e lugares com infinita minúcia, sem nada alterar; não se repugnam diante das vulgaridades e das platitudes. Suas informações são autênticas e precisas. Em suma, escrevem em [idioma] burguês, dirigido aos burgueses, quer dizer, às pessoas ordeiras, cerradas numa profissão, de imaginação rente ao chão, que veem tudo com uma lupa, incapazes de apreciar qualquer tipo de pintura com franqueza, exceto as de interiores e de *trompe l'oeil*.²

¹ “[...] the reading room was all but empty, the only sounds being the occasional turning of a page, the quiet susurrations of a famous royal biographer at my table asleep over a volume of Hippolyte Taine”. Salvo menção em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

² “Ils renoncent à l’invention libre ; ils s’astreignent à l’exactitude scrupuleuse. Ils peignent avec un détail infini les costumes et les lieux sans y rien changer. Ils marquent les petites nuances du langage ; ils n’ont point dégoût des vulgarités ni des platitudes.

À primeira vista, Taine não parece ter o romance histórico em alta conta. Creio que nem Wilson nem o ocasional leitor destas páginas se regozijariam caso se lhes pespegassem alguma afinidade com “vulgaridades” e “platitudes”. Uma leitura sistemática de *Histoire de la littérature anglaise*, no entanto, dissiparia a impressão. Com efeito, Taine vislumbra no romance histórico uma hipertrofia de dois elementos constitutivos do próprio romance enquanto gênero: a sensibilidade burguesa e um modo presentacional realista. No capítulo intitulado “Os romancistas”,³ que trata da sedimentação da novelística na Inglaterra, Taine (1863, p. 261-262) correlaciona o aparecimento de “um novo gênero”⁴ a um novo e sem precedentes “severo pensamento burguês”,⁵ que rejeita a exaltação da fantasia e almeja “pintar a vida real, descrever caracteres, sugerir planos de conduta e discernir os motivos da ação”.⁶

A *Histoire de la littérature anglaise* prefigura alguns dos *topoi* centrais da moderna teoria do romance (Boulukos, 2009). Desde as primeiras décadas do século XX até os dias de hoje, a maioria dos estudiosos do romance define-o como um conjunto de respostas narrativas inovadoras a processos sociais sem precedentes.⁷ Na década de 1930, Georg Lukács, já convertido ao stalinismo, rotula o romance como uma “epopeia burguesa”. Ao final dos anos 1950, Ian Watt (1987) se vale das intervenções seminais de Erich Auerbach (2003) para distinguir o romance de gêneros narrativos tradicionais, como a epopeia e a estória romanesca,

Leurs renseignements sont authentiques et précis. Bref, ils écrivent en bourgeois et pour des bourgeois, c'est-à-dire pour des gens rangés, enfermés dans une profession, dont l'imagination vit à terre et regarde les choses à la loupe, incapables de rien goûter franchement en fait de peinture, sinon des intérieurs et des trompe-l'œil.”

³ “Les romanciers.”

⁴ “[...] un nouveau genre.”

⁵ “[...] sévère pensée bourgeoise.”

⁶ “[...] peindre la vie réelle, à décrire des caractères, à suggérer des plans de conduite et à juger des motifs d'action.”

⁷ “[A] exposição de uma emergência genérica repentina – na verdade, uma história de ruptura, não de desenvolvimento – encontra sua articulação mais ousada e sofisticada em *A ascensão do romance* (1957), de Ian Watt, uma obra magistral que continua a moldar o debate sobre o gênero [...] (Keymer, 2017, p. xvii) (“Th[e] account of quite sudden generic emergence—really a story of rupture, not development—finds its boldest and most sophisticated statement in Ian Watt’s *The Rise of the Novel* (1957), a magisterial work that continues to shape debate about the genre [...]”.

pelo critério da forma ou da técnica de apresentação da realidade (ver MacKay, 2018, p. 192). Romances mobilizariam procedimentos retóricos de ocultação – ou não explicitação – de índices de ficcionalidade do texto, como a prevalência do *showing* em detrimento do *telling*, o uso de uma linguagem ostensivamente referencial e a delimitação de personagens e eventos por coordenadas temporais e espaciais precisas. Na apta síntese de Paul Dawson (2023, p. 15): “Watt exibe [...] princípios estéticos que [...] veem o desenvolvimento do romance como uma marcha gradual rumo ao *showing*, ao invés do *telling*, o apagamento gradual da presença autoral, a dramatização da consciência”.⁸ Nesse esquema explicativo, tomam-se a cristalização e a disseminação transatlântica do romance histórico como momentos privilegiados para reflexão sobre as especificidades e as condicionantes formais e ideológicas do “novo gênero” de Taine. De um lado, o romance histórico emergiria com a chegada ao poder dos setores intermediários da sociedade após a Revolução Francesa, uma “revolução burguesa levada até o fim” (Lukács, 2011, p. 40). De maneira mais interessante, e menos esquemática, o romance histórico promoveria um adensamento do modo ou da técnica realista, tornando-o uma espécie de *primus inter pares* entre os demais subgêneros novelísticos. A própria sedimentação do termo “realismo”, que se dá no alvorecer do século XIX, seria contemporânea ao aparecimento do romance histórico, ainda que os procedimentos que, retrospectivamente, associamos à técnica realista fossem há muito “praticados no romance setecentista” (McKeon, 2020, p. 497).⁹ Postula-se uma homologia profunda entre o real e a construção das personagens e do enredo de obras como as *Waverley Novels*, de Walter Scott, *Os noivos* (1827), de Alessandro Manzoni, e *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal. Formalizar-se-ia uma concepção de tempo histórico que presume mudança, movimento e imprevisibilidade, por meio de estratégias narrativas voltadas para contrastar grupos populacionais em diferentes estágios de organização social (MacQueen, 1989, p. 7). A trajetória do protagonista, definido como um “herói medíocre” tragado

⁸ “Watt displays [...] aesthetic principles that [...] sees the development of the novel as a gradual march toward showing rather than telling, the effacement of authorial presence, the dramatization of consciousness.”

⁹ Trecho integral: “The term realism [...] was coined around the turn of the nineteenth century – in philosophy, in 1797; in literature, in 1817 (*OED*) – that is, after literary realism had begun to be practiced in the eighteenth-century novel”.

por forças históricas sobre as quais não tem controle, mapearia e faria inteligíveis as crises e as encruzilhadas de sociedades em convulsão (Lukács, 2011, p. 49). Assim, o romance histórico incorporaria em seus preceitos compostionais a lógica (ou os cacoetes) do pensamento sociológico: o contexto sociopolítico em que se ambienta a estória determinaria as estruturas do universo ficcional. As personagens das obras de Scott ou Stendhal, pontua Guido Mazzoni (2017, p. 205), podem até se rebelar contra a orientação do processo histórico, mas não têm como ignorá-la. Veja-se, por exemplo, a caracterização do arquiconservador John Grahame of Claverhouse, em *Old Mortality* (1816), de Scott, responsável por enfrentar o levante presbiteriano de 1679. Sua crueldade e sua inclemência são explicitamente derivadas de uma experiência contínua de beligerância:

Profundo na política e imbuído, é claro, daquela indiferença aos direitos individuais, frequentemente produzidos por meio de intrigas, esse líder era frio e imperturbável ante o perigo, feroz e ardente na busca pelo êxito, imprudente diante da morte, impiedoso ao infligi-la sobre os outros. Tais são as personalidades formadas em tempos de discordia civil, quando as maiores qualidades, pervertidas por espírito partidário, e inflamadas por oposição contínua, combinam-se a vícios e excessos que, juntos, privam-nas do mérito e do brilho (Scott, 2009, p. 144).¹⁰

Noutro nível, o romance histórico não se contentaria apenas em ocultar ou não explicitar sua ficcionalidade. Argumenta-se que, no romance histórico, a técnica realista ora se modula para um registro de factualidade, a mobilizar – de maneira consciente e deliberada – expedientes retóricos de gêneros factuais, como a historiografia, a biografia e as memórias. São expedientes que, nas primeiras décadas do século XIX, começam a ser sistematizados e conceitualizados (tornando-se, portanto, facilmente replicáveis) com a crescente profissionalização do ensino, da pesquisa

¹⁰ “Profound in politics, and embued [sic], of course, with that disregard for individual rights which its intrigues usually generate, this leader was cool and collected in danger, fierce and ardent in pursuing success, careless of facing death himself, and ruthless in inflicting it upon others. Such are the characters formed in times of civil discord, when the highest qualities, perverted by party spirit, and inflamed by habitual opposition, are too often combined with vices and excesses which deprive them at once of their merit and of their lustre.”

e da escrita da história (Hamnet, 2011, p. 32). Assim, o parágrafo de abertura de *The Missionary: an Indian Tale* (1811), da irlandesa Sydney Owenson (Lady Morgan), um romance ambientado em Goa durante a União Ibérica, emula a empiria e a impessoalidade da crônica histórica:

No início do século XVII, Portugal, privado de seus soberanos naturais, tornou-se objeto de contenda entre várias potências europeias. As casas de Bragança e Parma, de Savóia e Médici, publicizaram de modo semelhantes as suas pretensões e, de modo semelhante, submeteram-se à decisão das armas de Espanha, prolatada em seu favor (Owenson, 2002, p. 71).¹¹

Como observa Ina Ferris (1991, p. 200-207), romances históricos se valem de formações discursivas dotadas de autoridade [*authoritative*], de domínio público, previamente em circulação, escritas e reescritas múltiplas vezes. Tais formações discursivas produzem, para emularmos Barthes, não apenas o efeito do real, mas o “efeito do histórico” (Ferris, 1991, p. 207), com que se outorga aos acontecimentos evocados pela narrativa uma aura de inegáveis e indisputáveis, porque sancionados ou reforçados por fontes percebidas como oficiais. Em suma, em obras como *The Missionary*, teríamos a técnica realista de não explicitação da ficcionalidade sob o efeito de anabolizantes retóricos.

2 Desvios

A correlação entre modo ou técnica realista e romance histórico é, portanto, um daqueles truismos crítico-teóricos que ou obnubilam desvios ou, antiteticamente, acentuam-nos, elevando-os à condição de excentricidade programática. Quero demonstrar, no entanto, que os supostos desvios não necessariamente sugerem um deslize no manejo das convenções do romance histórico ou um tensionamento deliberado da forma. Pelo contrário! A despeito da venerável linhagem de estudiosos que veem num realismo anabolizado por índices de factualidade um dos elementos nucleares do romance histórico, procurarei apontar

¹¹ “In the beginning of the seventeenth century, Portugal, bereft of her natural sovereigns, had become an object of contention, to various powers in Europe. The houses of Braganza and of Parma, of Savoy and Medici, alike published their pretensions, and alike submitted to that decision, which the arms of Spain finally made in its own favour.”

como, desde as suas origens, o gênero tende não a ocultar – mas a explicitar – seus protocolos ficcionais. Dos dois lados do Atlântico, no centro imperial e na periferia pós-colonial, em sociedades industriais ou escravocratas, de Walter Scott a Camilo Castelo Branco, passando por James Fenimore Cooper e José de Alencar, romances históricos frequentemente configuram um narrador expansivo e tagarela. Mais especificamente, convertem o ato de narrar num dos materiais e objetos mais salientes da obra. Entregam-se ao que Jeffrey Williams (1998, p. 1) chama de “momentos narrativos”,¹² nos quais, reflexivamente, tematizam-se ou escrutinam-se os procedimentos constitutivos da própria narrativa. Numa chave benevolente, usualmente se descrevem tais modulações reflexivas como respiros humorísticos. Ou, com certa impaciência, como intrusões autorais ou comentários parentéticos que estilhaçam a suspensão da descrença: “A impressão de veracidade cresce quando os fatos históricos são apresentados sem a intervenção explícita do autor” (Maestri, 2002). Seriam “tiros de pistola no meio de um concerto”,¹³ na pitoresca expressão d’*A cartuxa de Parma* (Stendhal, 2000, p. 531). Pretendo discutir, todavia, como por vezes a tagarelice irrefreável dos narradores de obras como *The Last of the Mohicans* (1826), de Cooper, com seus incontáveis “momentos narrativos”, explora e examina as possibilidades de se recuperar experiências do processo histórico pela via novelística, colocando em evidência, com isso, os mecanismos de mediação linguística, narrativa e ficcional. Para tanto, revisitaremos quatro romances históricos produzidos em contextos nacionais distintos, num esforço de leitura da literatura pela literatura, com vistas a libertar nossa análise dos atavismos de suas respectivas fortunas críticas e, assim, mapear potenciais congruências construtivas. O *corpus* pode parecer ambicioso, ou até mesmo descabido, para um ensaio de periódico como este, ao qual se impõe o limite de algumas poucas milhares de palavras. Teorizações de gêneros literários requerem, contudo, um olhar comparatista e, perdão pelo palavrão, cosmopolita:

Um único ponto de referência torna a teorização impossível, porque a teoria – que requer a mobilidade de experimentos comparatistas, de experimentos intelectuais e sobre a vida – nada seria além de mera projeção sem o teste de validação do particular

¹² “[...] narrative moments.”

¹³ “[...] un coup de pistolet au milieu d’un concert.”

sobre o resto do mundo, seria deliberadamente ignorante de suas diferenças constitutivas (Coste, 2022, p. 6).¹⁴

No Brasil e em Portugal, por exemplo, as incursões no romance histórico de duas figurais seminais de cada novelística nacional, respectivamente José de Alencar e Camilo Castelo Branco, suscitam certo embaraço ou desorientação entre seus estudiosos ou comentadores. A adoção de uma perspectiva cosmopolita demonstrará que a subversão do modo realista não é necessariamente sintoma de problematização da forma (McNab, 1993, p. 168) ou de ideias fora do lugar (Schwarz, 1992). Ao final, quero crer, restará evidente que a tagarelice do narrador no romance histórico é um traço recorrente do próprio gênero – a despeito do que nos ensine Hyppolyte Taine.

2.1 Waverley

As generalizações sobre o romance histórico a que nos referimos até este ponto, de Taine a Lukács, passando por Mazzoni, tomam a obra de Scott como metro, devido a seus múltiplos pronunciamentos teóricos sobre o gênero e à incomparável circulação transoceânica de suas obras. Parafraseando o título de um famoso estudo (Duncan, 2007) sobre a novelística de Scott, sua figura e suas obras projetam uma “sombra” sobre o romance histórico. Como crítico literário, Sir Walter Scott não demonstrava grande entusiasmo por “momentos narrativos” (ver Dawson, 2023, p. 41). Embora admire os romances de Fielding, especialmente a construção de seus enredos, deplora as passagens em que se interpela diretamente o leitor:

Fielding se detém para explicar os princípios de sua arte e para congratular a si e aos seus leitores pela justeza com que constrói sua narrativa ou com que faz suas personagens evolverem no seu transcurso. Esses apelos ao discernimento dos leitores, ainda que admiráveis, pecam às vezes por serem difusos e pelo grande prejuízo de nos lembrarem de que lemos uma obra de ficção

¹⁴ “A single, still point of reference makes theorization impossible, because theory, which requires the mobility of comparative experiments, life and thought experiments, would then be nothing more than the projection without any validity test of the particular onto the rest of the human world, it would remain deliberately ignorant about constitutive differences.”

– e que os seres com quem travávamos intimidade quando da leitura não passam de espetros evanescentes, invocados por um feiticeiro só para o nosso deleite (Scott, 1968, p. 41).¹⁵

É difícil analisar o primeiro romance de Scott, *Waverley; or 'Tis Sixty Years Since* (1814), sem ceder à força de linhagens interpretativas multisseculares. O estudioso em início de carreira e ainda em estágio probatório vacila. Basta ler, no entanto, o parágrafo de abertura de *Waverley* para recobrar a coragem. No capítulo I do volume 1, encontramos o narrador sob inequívocas roupagens discursivas de persona autoral, a compartilhar com o leitor suas hesitações quanto ao nome do protagonista e, por extensão, ao título da obra que manuseamos:

O título desta obra não foi escolhido sem a deliberação grave e profunda que as questões importantes demandam dos prudentes. Até mesmo a sua denominação geral e primeira foi o resultado de rara pesquisa ou seleção, muito embora, seguindo o exemplo de meus predecessores, eu pudesse apenas me apropriar do sobrenome mais sonoro e eufônico que me oferece a história ou a topografia inglesa e, num átimo, elegê-lo como o título da minha obra e o nome do meu herói. Mas ai de mim! O que meus leitores esperariam de epítetos cavaleirescos como Howard, Mordaunt, Mortimer ou Stanley ou das notas mais maviosas e sentimentais de Belmour, Belville, Belfield e Belgrave além de páginas de sensaborias, semelhantes àquelas que foram assim batizadas no último meio século? Devo admitir que sou demasiado inseguro quanto aos meus méritos para suscitar oposição desnecessária por conta de associações preconcebidas. Assim, como um cavaleiro inexperiente com seu escudo branco, adoto para meu herói, WAVERLEY, um nome impoluto, carregando com sua sonoridade

¹⁵ “Fielding pauses to explain the principles of his art, and to congratulate himself and his readers on the felicity with which he constructs his narrative, or makes his characters evolve themselves in its progress. These appeals to the reader’s judgment, admirable as they are, have sometimes the fault of being diffuse, and always the great disadvantage, that they remind us we are perusing a work of fiction; and that the beings with whom we have been conversant during the perusal, are but a set of evanescent phantoms, conjured up by a magician for our amusement.”

nada de bom ou mau, exceto aquilo que o leitor doravante lhe aporá (Scott, 2010, p. 57).¹⁶

Embora longuíssima, a citação traz para o primeiro plano o suporte material e gráfico da narrativa. No parágrafo de abertura de *Waverley*, o narrador subjetivado lembra ao leitor que está diante não apenas de uma obra de ficção, povoada por caracteres e eventos imaginados ou modificados pela imaginação, mas também de um livro, cujo título é uma construção editorial, a antecipar ou responder aos usos e expectativas do mercado. Como nota Glyn White (2005, p. 52-53), com certa desaprovação, tende-se a interpretar a autoconsciência do texto, a evidenciar sua condição de impresso, como incompatível com a mimese. “Dispositivos gráficos”, como títulos, subtítulos, frontispícios, notas e colofões, resume White (2005, p. 57), são “percebidos como antirrepresentacionais”. E, sem a suposição de que a linguagem e, por extensão, a literatura nos permitem acessar a realidade, não há por que se vislumbrar a possibilidade de um modo realista. Romances realistas buscam apagar os índices de “artifício do livro” (White, 2005, p. 49), para se criar a ilusão de que não há intermediários entre o leitor e o que é narrado.¹⁷ O explicitar da mediação, no entanto, parece retrair-se com o capítulo II do volume 1, “Waverley-Honour – A Retrospect”. Pouco antes de modular-se para a terceira pessoa, o narrador assegura que confiará “a força de [sua] narrativa aos caracteres e paixões de seus

¹⁶ “The title of this work has not been chosen without the grave and solid deliberation, which matters of importance demand from the prudent. Even its first or general denomination, was the result of no common research or selection, although, according to the example of my predecessors, I had only to seize upon the most sounding and euphonic surname that English history or topography affords, and elect it at once as the title of my work and the name of my hero. But alas! what could my readers have expected from the chivalrous epithets of Howard, Mordaunt, Mortimer, or Stanley, or from the softer and more sentimental sounds of Belmour, Belville, Belfield, and Belgrave, but pages of inanity, similar to those which have been so christened for half a century past? I must modestly admit I am too diffident of my own merit to place it in unnecessary opposition to preconceived associations; I have, therefore, like a maiden knight with his white shield, assumed for my hero, WAVERLEY, an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall hereafter be pleased to affix to it.”

¹⁷ No original: “elision of the artifice of the book.”

atores” (Scott, 2010, p. 59),¹⁸ numa promessa implícita de que não mais sustaria a configuração do universo em que habitam as personagens pela interposição de uma voz presentificada e autorreferente.

Ocorre que o narrador não mantém a pretensa impessoalidade da terceira pessoa durante todo o romance. Tampouco deixa de fazer excursos metalingüísticos. Os exemplos abundam. Na abertura do capítulo V, após registrar os folguedos juvenis e os transes de ventura de Edward Waverley, o narrador se pergunta se o leitor, diante da minúcia com que delineou as ocupações do protagonista, já não está a prever “uma imitação da estória romanesca de Cervantes” (Scott, 2010, p. 75).¹⁹ Páginas abaixo, pede desculpas, “de uma vez por todas, àqueles leitores que pegam um romance por mero entretenimento, por tanto atormentá-los com política antiquada, de Whigs [Liberais] e Tories [Conservadores], Hanoverianos e Jacobitas” (Scott, 2010, p. 83).²⁰ Ocasionalmente, o narrador se subjetiva para, interrompendo o desenrolar do enredo, providenciar informações inacessíveis sobre o pano de fundo político, social ou antropológico da estória. De tal feita, no capítulo XXV do volume 1, sabemos que “o sr. Pembroke apenas escreveu ao nosso herói uma carta, contendo uma massa de seis epístolas de nossos dias degenerados, numa extensão moderada de páginas *in-folio*, com letra espremida”.²¹ Felizmente, o narrador nos poupa da transcrição de tamanho palavrório, pois “mesmo que eu fosse inserir as cartas em toda a sua extensão”, seria impossível compreender, assegura, “a causa real de terem sido escritas, sem darmos uma olhadela para o interior do Gabinete [do primeiro-ministro] britânico no período em questão”.²²

¹⁸ “[...] the force of my narrative upon the characters and passions of the actors.”

¹⁹ Trecho integral: “From the minuteness with which I have traced Waverley’s pursuits, and the bias which these unavoidably communicated to his imagination, the reader may perhaps anticipate, in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition”.

²⁰ Trecho integral: “I beg pardon, once and for all, of those readers who take up novels merely for amusement, for plaguing them so long with old-fashioned politics, and Whig and Tory, and Hanoverians and Jacobites”.

²¹ “Mr. Pembroke only wrote to our hero one letter, but it was of the bulk of six epistles of these degenerate days, containing, in the moderate compass of ten folio pages, closely written [...]”.

²² Trecho integral: “It would be impossible for the reader, even were I to insert the letters at full length, to comprehend the real cause of their being written, without a glance into

Diante disso, põe-se a discorrer sobre como a política naqueles tempos era dividida em dois partidos, com todos os etecéteras possíveis. E, no capítulo conclusivo, o narrador em primeira pessoa tensiona o regime ficcional ao fazer um balanço das consequências do fracassado Levante Jacobita de 1745. Novamente, explicita-se a materialidade da narrativa. Anuncia-se que “nossa jornada” terminou. O “contrato” foi cumprido (Scott, 2010, p. 450). Como um cocheiro que não consegue se despedir, o narrador ainda tem uma coisinha ou outra a dizer. Caso sua paciência tenha exaurido, no entanto, o leitor é livre para fechar o volume que tem nas mãos. O tom leve e algo facecioso preambula, todavia, uma inflexão sociologizante. Há um afastamento das personagens e dos eventos de que tomam parte. O narrador sumaria as profundas transformações por que passou a sociedade escocesa como um todo. Sentencia que “não há nação europeia que, no curso de meio século, ou um pouco mais, passou por uma mudança tão profunda quanto o reino da Escócia”.²³ Com a vitória do Estado britânico sobre os revoltosos, um novo sistema econômico foi introduzido, com “influxo de riqueza”²⁴ e “extensão do comércio”.²⁵ As antigas instituições pré-modernas foram abolidas, como a jurisdição patriarcal dos chefes dos clãs. Trata-se de uma sociedade cujos modos de viver foram perdidos para sempre.

Waverley; or 'Tis Sixty Years Since não conclui na voz impessoal de um narrador-sociólogo. Os últimos cinco parágrafos revertem para a primeira pessoa, outra vez sob uma *persona* autoral. Aqui, no entanto, as coisas se complicam. O eu, que reiteradamente estilhaçara ou obstara o modo realista, articula uma reflexão sobre como *Waverley* comunicaria de maneira fidedigna a vida nas Terras Altas escocesas: “Meu objetivo foi descrever essas pessoas [das Terras Altas], não por um uso exagerado e caricatural do dialeto nacional, mas por meio dos seus hábitos, costumes e sentimentos” (Scott, 2010, p. 451).²⁶ Ou seja, apresenta-se o romance

the interior of the British cabinet at the period in question”.

²³ “There is no European nation which, within the course of half a century or little more, has undergone so complete a change as this kingdom of Scotland.”

²⁴ “[...] influx of wealth.”

²⁵ “[...] extension of commerce.”

²⁶ “It has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings [...].”

como informado pelo realismo por meio de um “momento narrativo”, cuja reflexividade inevitavelmente expõe a ficcionalidade da narrativa.

2.2 The Last of the Mohicans

Houve um tempo em que James Fenimore Cooper era conhecido como o “Walter Scott norte-americano”. Até os compêndios introdutórios, voltados a alunos de graduação, registram a alcunha (Railton, 2013, p. 3). E ela não é de todo desarrazoada. Cooper lançou-se no mundo das letras modelando-se no exemplo de Scott. Atolado em dívidas e frustrado nas suas expectativas de receber uma herança polpuda, viu uma oportunidade no sucesso editorial e comercial das *Waverley Novels* (Franklin, 2007, p. xx). Em 1820, quando finalmente começa a escrever seu primeiro romance, *Precaution*, Cooper se vale de uma edição norte-americana de *Ivanhoe* (1819), publicada na Filadélfia, como guia. Cotejou o número de palavras de seu manuscrito com o número de palavras do romance de Scott, o que lhe permitia planejar o manejo de incidentes e peripécias (Franklin, 2007, p. 248-249). Para além do anedotário e do biografismo, há também convergências ideológicas, temáticas e formais entre a novelística de Cooper e a de Scott. Em seu estudo *James Fenimore Cooper: the American Scott*, George Dekker (1967, p. 20) argumenta que há uma afinidade no conservadorismo nostálgico. Juliet Shields (2009, p. 139-140) enxerga as personagens militares de Cooper, como Heyward e Munro, quase todas de origem escocesa, como empréstimos seletivos dos romances de Scott, porque compelidas a se adaptar a um esquema teleológico de transformação social. Como observa Lukács (2011, p. 85), para quem Cooper seria o único “discípulo” anglófono de Scott digno de nota, tanto o romancista escocês quanto o norte-americano se ocupam da figuração do ocaso de sociedades tradicionais ou “gentílicas”, soterradas pela modernidade capitalista:

Em Scott, trata-se de um desenvolvimento conflituoso que durou um século, de diferentes formas de assimilação dos resquícios da sociedade gentílica pelo sistema feudal – e, mais tarde, pelo capitalismo nascente – e do lento e tenso declínio dessa formação. Na América, a contradição da história éposta de modo muito mais brutal e imediato: o capitalismo colonizador da França e da Inglaterra destruiu física e moralmente a sociedade gentílica dos índios, que durante milênios se conservou quase inalterada.

De maneira mais interessante, Cooper segue Scott em sua exploração dos limites do modo realista. Em alguns de seus primeiros romances, teoriza um tipo híbrido de narrativa que se situa entre o factual e o ficcional. No “Prefácio” à primeira edição de *The Pilot* (1823), pergunta-se se resguardou, ou não, “as prerrogativas da verdade e da ficção”.²⁷ A obra configuraria uma “ficção provável”²⁸ ou um registro “dos fatos tais quais ocorreram”,²⁹ com “uma fundação firme na realidade” (Cooper, 1986, p. 3)?³⁰ No “Prefácio” a *The Last of the Mohicans: a Narrative of 1757* (1826), antecipa-se o desapontamento daqueles que almejavam um “retrato imaginativo e romântico de coisas que jamais existiram” (ver Sloan, 2006).³¹ Afinal, a obra seria “exatamente o que professa ser na sua página de rosto: uma narrativa”.³² Como tal “narrativa” faria alusões a fatos históricos obscuros,³³ o “Prefácio” nos assegura que seu autor precisou tomar algumas precauções diante daqueles que pensam se tratar de “uma ficção”.³⁴ Leitores são criaturas algo desrespeitosas, que julgam conhecer mais dos materiais de uma obra que seu próprio escritor. Com vistas a controlar a recepção da “narrativa”, o “Prefácio” nos assegura que “nada que puder ser bem explicado continuará como um mistério” (Cooper, 2009, p. 35).³⁵

Sob o pretexto de dissipar mistérios, de tudo explicar, o narrador de *The Last of the Mohicans* frequentemente se subjetiva e, numa tagarelice marcada por “momentos narrativos”, contraria as assertivas do “Prefácio” e evidencia a ficcionalidade da “narrativa” que alude a fatos históricos obscuros do ano de 1757. Assim como em *Waverley*, os exemplos de “momentos narrativos” abundam. No capítulo III do volume 1, por conseguinte, informa o narrador em terceira pessoa que o pioneiro Natty Bumppo, embora branco, era fluente na “língua que era conhecida entre todos os nativos que outrora habitaram as terras entre [os rios] Hudson e

²⁷ “[...] the prerogatives of truth and fiction [...].”

²⁸ “[...] probable fiction [...].”

²⁹ “[...] facts as they have occurred [...].”

³⁰ “[...] a firm foundation of realities [...].”

³¹ “[...] an imaginary and romantic picture of things which never had an existence.”

³² “The work is exactly what it professes to be in its title-page—a narrative.”

³³ No original: “obscurities of the historical allusions”.

³⁴ “[...] a fiction [...].”

³⁵ “[...] nothing which can well be explained, should be left a mystery.”

Potomack”.³⁶ Para a conveniência do leitor, contudo, providenciará “uma tradução livre”, enquanto busca “preservar algumas das peculiaridades, tanto do indivíduo quanto da língua” (Cooper, 2009, p. 66).³⁷ Já no parágrafo de abertura do capítulo I do volume 2, estabelece-se – em primeira pessoa e a revelar a materialidade da narrativa – um explícito diálogo intertextual com fontes historiográficas: “A cena sangrenta e desumana que mencionamos e descrevemos de maneira quase de passagem, ao final do volume anterior, é conhecida nas páginas da história colonial pelo merecido epíteto de ‘O massacre de William Henry’”.³⁸ A partir de então, contrapõe-se o ofício do historiador à “vocação humilde” do romancista. Poucos se lembram, lastima o narrador, da covardia moral do general Montcalm, o comandante francês que permitira o massacre. A memória do general, infelizmente, estará coberta de glória, em razão das circunstâncias de sua morte, que ocorreria dois anos depois, em 1759, no Québec. “Páginas poderiam ser escritas para provar, a partir deste exemplo ilustre, os defeitos da excelência humana”.³⁹ Tais páginas, contudo, não caberiam em *The Last of the Mohicans*, pois “a tarefa” de apresentar a vileza de Montcalm, uma personagem secundária no romance, mas importante nas guerras coloniais entre franceses e ingleses, “extrapolava”, de acordo com o narrador, “as nossas prerrogativas de fantasista”.⁴⁰ Se não cabe ao fantasista dizer a verdade sobre Montcalm, há poucos indícios de que os historiadores retificarão seu legado, pois a “história, como o amor, tende a cobrir seus heróis com uma atmosfera de brilho imaginário”.⁴¹ Assim, nada resta ao romancista senão “lamentar profundamente a fraqueza de nossa musa irmã”: “vamos abandonar seus

³⁶ “[...] the tongue which was known to all the natives who formerly inhabited the country between the Hudson and the Potomack.”

³⁷ Trecho integral: “[...] which we shall give a free translation for the benefit of the reader; endeavouring, at the same time, to preserve some of the peculiarities, both of the individual and of the language.”

³⁸ “The bloody and inhuman scene which we have rather incidentally mentioned than described, in the close of the preceding volume, is conspicuous in the pages of colonial history, by the merited title of ‘The massacre of William Henry’.”

³⁹ “Pages might be written to prove, from this illustrious example, the defects of human excellence [...]”.

⁴⁰ “[...] the task would exceed our fanciful prerogatives [...]”.

⁴¹ “[...] history, like love, is so apt to surround her heroes with an atmosphere of imaginary brightness [...]”.

recintos sagrados, nos limites de nossa vocação mais humilde” (Cooper, 2009, p. 225).⁴² Noutras palavras, o narrador de *The Last of the Mohicans* abandona o modo realista para polemizar sobre os limites da ficção e da historiografia. Há dois corolários implícitos à sua polêmica. Em primeiro lugar, o registro factual dos historiadores encobre seus preconceitos e predileções. O abuso das “prerrogativas do fantasista”, em que a narrativa reflete sobre suas potencialidades e limites, antiteticamente a aproxima do real na medida em que abandona as ilusões do modo realista.

2.3 O guarani

Roberto Schwarz (1992) toma a obra de José de Alencar como ponto de partida para sua formulação seminal sobre a literatura e a cultura brasileiras: “ideias fora de lugar”. Embora Schwarz (1992) se refira especificamente à girada em falso das convenções do romance social francês quando transplantadas para o romance urbano de Alencar, alguns comentadores, como Renata Wasserman (1994, p. 193) e Sandra Vasconcelos (2012, p. 272 e 289, n. 1), estendem o poderoso *insight* crítico para mapear disjunções produtivas entre o romance histórico modelar (de Scott ou Cooper) e a sua iteração alencariana. De fato, Alencar frequentemente discute a novelística de Cooper ou Scott em seus pronunciamentos críticos sobre o romance. Em sua autobiografia literária, *Como e porque sou romancista* (1873), Alencar (1959, p. 149-150) indica que Cooper e Scott desenvolveram estratégias permanentes para figuração da nação: “[...] Cooper descreve a natureza americana, dizem os críticos. E que havia ele de descrever senão a cena do seu drama? Antes dele, Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local”. No entanto, detecta-se entre os estudiosos de viés comparatista certa reticência em definir *O guarani* (1857) como romance histórico, a despeito de sua ambientação no passado colonial brasileiro, e ainda que seja o título a abrir o volume 2 das *Obras completas* de Alencar, cuja rubrica nada mais é que “Romance histórico”.⁴³ Com efeito, já se submeteu *O guarani* a chaves de leitura tão diversas quanto mito (De Marco, 1993), gótico (Vasconcelos, 2016) e romanesco (Flamínio Peres,

⁴² Trecho integral: “Deeply regretting this weakness on the part of our sister muse, we shall at once retire from her sacred precincts, within the proper limits of our own humbler vocation.”

⁴³ Publicadas pela editora Aguilar, do Rio de Janeiro, em 1958.

2020). Poucos enxergam o modo realista, supostamente ínsito ao romance histórico, numa narrativa que desbragada e histericamente celebra a beleza das matas brasileiras e que é presidida por uma personagem dotada de força, coragem e devoção sobre-humanas, capaz de laçar uma onça ou arrancar uma palmeira à unha.

Seja como for, há um elemento de congruência técnica entre *O guarani* e o romance histórico de Scott e Cooper: a presença de um narrador que, em sua hipertrofia reflexiva, impede a sedimentação plena de uma retórica de factualidade. Já na abertura do romance, convida o leitor, num ato de cumplicidade e indiscrição reforçado pela primeira pessoa do plural, a abrir a porta de jacarandá de uma fortificação, o Paquequer, que será, de acordo com o título do capítulo, o “Cenário”: “Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício” (Alencar, 1958, p. 33). O segundo capítulo mobiliza novamente a temática do teatro, a complicar a noção de “história”, implicitamente equiparada a encenação. Após introduzir o círculo de D. Antônio de Mariz, no Paquequer, o narrador abandona o olhar sociológico de cronista dos tempos coloniais. Até este ponto no capítulo, detivera-se numa minuciosa explicação da organização econômica e política do pequeno agrupamento situado na Serra dos Órgãos. Aludira ao quórum dos conselhos decisórios secretariados por D. Antônio e ao percentual que este abocanha dos ganhos aventureiros aboletados no Paquequer. Ao justificar seu vagar, o narrador, marcadamente na primeira pessoa, chama a pequena sociedade que descrevera de “cena” e a família de D. Antônio, de “principais personagens”. A narrativa, por sua vez, converte-se em um “drama”, cuja complexidade se espera dissipar por meio de tantas explicações, para que os leitores “compreendam” o que está por vir:

Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos (Alencar, 1958, p. 39).

Ao contrário do que prometera, o narrador não deixa os perfis das demais personagens se desenharem “por si mesmos”. O enredo de *O guarani* não é linear. Não adere à cronologia dos acontecimentos,

reordenando-os por meio de analepses e prolepses (Ramicelli, 2015, p. 95-96). De maneira reiterada, a manipulação da temporalidade é demarcada – ou relembrada – por “momentos narrativos”, nos quais o narrador contrapõe sua onisciência e seu poder de rearranjar a história à falta de agência das personagens, quase sempre comparadas a atores (ou fantoches?) numa peça teatral. Por exemplo, no capítulo III da segunda parte, quando Loredano se encontra com seus comparsas, Rui Soeiro e Bento Simões, o narrador se refere a “cenas passadas”:

Um dos aventureiros deixava a casa; Loredano solicitou o seu lagar e obteve-o como acabamos de ver; o seu plano estava traçado. Qual era, já o sabemos pelas cenas passadas; o italiano contava tornar-se senhor da banda, apoderar-se de Cecília, ir às minas encantadas, carregar tanta prata quanta pudesse levar, dirigir-se à Bahia, assaltar uma nau espanhola, tomá-la de abordagem, e fazer-se de vela para a Europa (Alencar, 1958, p. 145).

No capítulo IX da quarta parte, intitulado “O Castigo”, o narrador prenuncia o fim terrível que sobrevirá ao Paquequer: “Mas voltemos à sala em que se achavam reunidos os principais personagens desta história, e onde se vão passar as cenas talvez mais importantes do drama” (Alencar, 1958, p. 361). D. Antônio, sua família e os aventureiros de sua banda veem-se cercados pelos aimorés. Não há saída: o drama é dirigido pelo narrador.

2.4 O judeu

O status de Camilo Castelo Branco como romancista histórico há muito suscita desconforto entre os estudiosos. Em sua incontornável *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1946; 1981), Jacinto do Prado Coelho deriva a incursão de Camilo à ficção histórica de seu crescente interesse por questões “antiquárias”. Aos quarenta anos, talvez numa crise de meia-idade, projetava elaborar uma *História do púlpito em Portugal*. Para Prado Coelho (2001, p. 274), no entanto, Camilo jamais conseguiu “abandonar a ficção novelística, seu glorioso domínio e modo de vida”. A partir de 1865, optaria, por conseguinte, por testar sua pena num “gênero de compromisso: a novela histórica”:

[...] a História supria, em certa medida, a imaginação das intrigas; o novelista tinha o prazer de aproveitar os elementos curiosos colhidos em leituras pessoais, oferecendo ao leitor condimentos novos, particularidades de mentalidades e estilo de vida de épocas recuadas.

Prado Coelho (2001, p. 290-291) é pouco generoso na apreciação dos frutos dos experimentos camilianos no “gênero de compromisso”. Como conjunto, sentencia, seus romances históricos sucumbiriam à “sua pena febril”, a qual “não espera que se disponha o plano” nem “prepara as cenas”. Invariavelmente, o “gosto pela narração” se sobreporia às exigências do romance histórico: “exatidão”, “pormenores do viver quotidiano” e “perspectiva ampla”. Trata-se de um juízo em certa medida ecoado por Castelo Branco Chaves, em seu clássico, porém brevíssimo, sumário do romance histórico português da era romântica. Chaves (1980, p. 51) até se entusiasma com o manejo de diálogos e com “a concentração narrativa”, mas declara que, no romance histórico camiliano, falta a objetividade da historiografia: “para Camilo a História foi sempre considerada como uma apreciação subjectiva dos acontecimentos passados, exactamente como a novela camiliana havia sido sempre uma visionação muito circunstancialmente subjectiva da vida sua contemporânea”.

Mais recentemente, sob o prisma das poéticas marxistas e pós-estruturalistas, o “gosto pela narração” e o pendor para a “apreciação subjetiva” foram reinterpretados como estiolamentos, programáticos ou não, das convenções hereditárias do romance histórico. Luciene Marie Pavanelo e Paulo Motta Oliveira (2020) sintetizam esse tipo de abordagem na apresentação a uma coleção de ensaios sobre o romance histórico camiliano. Argumentam que “não podemos pensar os romances produzidos nos países periféricos – principalmente as produções do século XIX – com as mesmas categorias para analisar as obras produzidas nos países centrais – um outro processo social há de pedir outra forma literária”. Nessa linha, Gregory McNab defenderia que Camilo “problematiza” o romance histórico. Para McNab (1993, p. 167), o romance histórico prototípico derivara “a sua autoridade das convenções que governam a narrativa daquilo que chamamos ‘a realidade’”. Os romances históricos de Camilo, por sua vez, detinham-se na “voz narrativa” e no “seu artefato” na mesma intensidade que se detinham no passado que aspiravam recuperar: “Dessa perspectiva, os romances de Camilo contestam o impulso totalizante do romance histórico da sua época. Na definição do campo histórico, a falta de detalhes de ‘cor local’ problematiza a capacidade evocadora do narrador” (McNab, 1993, p. 168). De maneira complementar, Luci Ruas (2012, p. 41) vislumbra na “riqueza da linguagem camiliana” e nas “estratégias do narrador” instrumentos para desconstrução da “história oficial” de

Portugal: “quando se trata da verdade histórica, não se pode dizer que a ela tenha sido implacavelmente fiel, dado que, em vez de torná-la conhecida, recria-a”.

Tanto “o gosto pela narração” quanto o excesso de “apreciação subjetiva” são traços salientes de *O judeu: romance histórico* (1866), ambientado entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Ao longo de seus dois volumes, configura-se um narrador tagarela, que não se refreia. Intervém insistente para exaltar ou achincalhar suas personagens. Em suas intervenções, pontualmente se entrega a miniprolepses históricas, manipulando a temporalidade do passado ficcional ao presente do ato de narrar. Após Luiz Pereira de Barros discursar ao seu neto Jorge, rogando-lhe para que vele pela judia Sarah, e maldizendo a Inquisição dos Dominicanos, observa o narrador, entre o chiste e a amargura, com a primeira pessoa do plural a incitar a cumplicidade do leitor, que o ancião era um iluminista *avant la lettre*:

Do discurso do velho facilmente inferimos que tinha lido Montaigne e adivinhado Voltaire, que n'aquelle tempo teria quatro annos. E, todavia, religioso e santo ancião era aquelle! Se podesse viver mais cincuenta annos, aceitaria cordialmente as reformas do conde de Oeiras; mas, como justo e humano, odiaria o despota, o coração duro, que não soube colher fructos sem regar a arvore com muito sangue inutil (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 21).

No capítulo XI da Primeira Parte, D. Francisca desiste das escavações à procura do anel de seu pai, D. Luiz. Pouco depois, um preposto do rei, D. Pedro II, requisita a venda da Bemposta, o palacete de D. Francisca, com vistas a acomodar sua irmã, D. Catarina, viúva do rei Charles II, da Inglaterra. Susta-se o desenrolar do enredo com um pedido de licença do narrador que, apelando à memória do leitor, almeja tecer alguns comentários sobre a consorte do monarca inglês, devasso notório:

Digamos breves palavras d'esta rainha.

O leitor sabe que o libertino e empobrecido filho de Carlos I aceitou de Portugal dous milhões de cruzados e a Ilha de Bombaim; e, como supplemento áquella, para o tempo, enorme quantia, tambem aceitou a irmã d'Affonso VI como esposa.

D. Catharina era senhora de egregias virtudes e primorosa entre as mais excellentes princezas do seu tempo; porém a formosura com ella tinha sido sovinamente dadivosa (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 98).

Seguem copiosas citações a historiadores britânicos, como David Hume e Oliver Goldsmith, sobre a feiúra de Catarina, por quem Carlos II não demonstrava grande interesse conjugal. Depois de vinte e três anos longe de Portugal, regressa a rainha a Lisboa em 20 de janeiro de 1693. Foi acomodada em múltiplos palácios, até decidir construir nova moradia no sítio da Bemposta, onde habitava D. Francisca. O narrador reconhece as longuíssimas quatro páginas com dados e anedotas sobre Catarina como “divagações enfadosas”, mas julga-as “necessárias para de mais longe explicar a quem isto lê” a missão do representante de D. Pedro II junto a D. Francisca Pereira Telles e seu marido, Plácido Castanheda de Moura (Castello Branco, 1866, v. 1, p. 102). Reflexivamente, o narrador tagarela vira do avesso a retórica de factualidade. Dilata o recurso a arquivos, fontes abalizadas, documentos e tratados historiográficos com o fulcro de motivar ou explicar as condutas das personagens, como se se precavesse de qualquer objeção quanto à veracidade das situações narradas. O lastrear factual da narrativa, no entanto, tem um custo: torná-la-ia mordorrenta e, antiteticamente, descortinaria sua ficcionalidade. Tal custo é explicitamente tematizado no capítulo XIV da Parte Terceira, depois de um maçante excuso sobre a viudez de Francisco Xavier. Seu segundo matrimônio teria ocorrido em 1733 ou em 1734? Os biógrafos dizem que se casou em Viena em 1733, mas o narrador declara certeza de que se trata de erro tipográfico, pois é sabido que, em 1733, Xavier ainda se encontrava em Portugal, não podendo, por conseguinte, casar-se na Áustria. O narrador antecipa o enfado do leitor, mas não se escusa. O remexer na papelada empoeirada faz parte do ofício daqueles que removem a crosta da memória histórica. A suposição de que há erros factuais nesta obra de ficção poderiam descredibilizá-la:

Está o leitor enfastiado já d' estas académicas esgaravatações. Indulte-as áquelle rancido achaque dos muitos annos que inclinam os velhos a esta cousa de peneirar a poeira dos séculos; d' onde resulta sahir-se a gente com os olhos cegos de pó, sem achar pedra que valha na joeira. De mais d' isso, a mim custava-me que, se alguém visse a errada data d' estes livros do cavalheiro, me arguisse de inventor de anachronismos inculcadamente históricos (Castello Branco, 1866, v. 2, p. 139).

Um narrador tagarela que reflete sobre o processo por meio do qual peneira “a poeira dos séculos” pode até ser lido como sintoma de

“gosto pela narração” ou tendência à “apreciação subjetiva”. Contudo, está longe de ser elemento exclusivo do romance histórico camiliano. Tampouco é indício de problematização da forma literária ou de uma resposta às demandas de um processo social sem precedentes. Diante do exposto nos itens anteriores, esse narrador tagarela parece uma invariante do romance histórico, um gênero que, em tese, seria informado pela elaboração máxima da técnica realista.

3 Palavras finais

Não há retórica de factualidade que contorne a alteridade que é ínsita a qualquer figuração do passado, sobretudo se remoto ou envolto por associações mitológicas ou políticas. O presente é dado. O passado precisa ser não só evocado, mas também constituído, reconstruído, explicado e, por vezes, comentado. O modo realista, na sua tentativa de ocultar os processos narrativos e linguísticos de mediação, propicia imersão, experiência vicária, identificação empática. Ainda que anabolizado por protocolos de gêneros factuais, o modo realista evidencia – na sua precisão e no seu empenho mimético – o hiato intransponível entre o que é e o que já foi. É um hiato que só uma fantasia sem peias – e não “a fantasia rente ao chão”, de Taine – pode dissipar. Ao contrário do que supõem teóricos como o próprio Taine e seus seguidores diretos ou indiretos, como Mazzoni, o romance histórico é um gênero mais próximo da ficção científica que do romance de costumes:

Um romance histórico é sempre uma forma mais infletida que outros tipos de ficção; o leitor dessa obra, um pouco mais atento para a artificialidade da escrita e para a singularidade do envolvimento com uma obra imaginativa que busca explicar algo diverso de seu conhecimento e experiência: o passado. É um gênero cognato à ficção científica, que envolve uma interação consciente com um conjunto claramente estranho de paisagens, tecnologias e circunstâncias (De Groot, 2010, p. 4).⁴⁴

⁴⁴ “An historical novel is always a slightly more inflected form than most other types of fiction, the reader of such a work slightly more self-aware of the artificiality of the writing and the strangeness of engaging with imaginary work which strives to explain something that is other than one’s contemporary knowledge and experience: the past.

De uma perspectiva cosmopolita, podemos concluir que, ao longo do século XIX, dos dois lados do Atlântico, narradores de romances históricos, com sua irrefreável tagarelice, revelaram que as tentativas de se novelizar o passado tinham um quê de insuperável irrealdade.

Referências

- ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1, p. 125-155.
- ALENCAR, José de. O guarani. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2, p. 27-399.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. Trad. Willard Trask. Princeton; Londres: Princeton, 2003 (Fiftieth-Anniversary Edition).
- BOULUKOS, George. How the Novel Became Middle Class: A History of Histories of the Novel. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 42, n. 2, p. 245-252, 2009.
- CASTELLO BRANCO, Camillo. *O judeu: romance histórico*. Porto: Em Casa de Viúva Moré Editora - Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1866. v. 2.
- CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- COOPER, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. Ed. Paul C. Gutjahr. Peterborough: Broadview, 2009.
- COOPER, James Fenimore. *The Pilot: a Tale of the Sea*. Ed. Kay Seymour House. Albany: State University of New York Press, 1986.
- COSTE, Didier. *A Cosmopolitan Approach to Literature: Against Origins and Destinations*. Nova Iorque; Abingdon: Routledge, 2022.
- DAWSON, Paul. *The History of Fictional Truth: Realism from the Death to the Rise of the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2023.

In this a cognate genre is science fiction, which involves a conscious interaction with a clearly unfamiliar set of landscapes, technologies and circumstances.”

- DE GROOT, Jerome. *The Historical Novel*. Abingdon: Routledge, 2010.
- DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993
- DEKKER, George. *James Fenimore Cooper: the American Scott*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 1967.
- DUNCAN, Ian. *Scott's Shadow: the Novel in Romantic Edinburgh*. Princeton; Londres: Princeton University Press, 2007.
- FERRIS, Ina. *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverley Novels*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1991.
- FLAMÍNIO PERES, Marcos. O herói passivo em Walter Scott e José de Alencar. In: PAVANELO, Luciene Marie; OLIVEIRA, Paulo Motta (eds.). *A história brasileira na ficção do século XIX: O guarani e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 15-39.
- FRANKLIN, Wayne. *James Fenimore Cooper: the Early Years*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007.
- HAMNET, Brian. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- KEYMER, Thomas. Introduction. In: KEYMER, Thomas (ed.). *The Oxford History of the Novel in English: Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750*. Oxford: Oxford University Press, 2017. v. I, p. xv-xxxi.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MACKAY, Marina. *Ian Watt: the Novel and the Wartime Critic*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- MACQUEEN, John. *The Rise of the Historical Novel: Enlightenment and Scottish Literature*. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1989.
- MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. *Novos rumos*, v. 17, n. 36, 2002. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2228>. Acesso em 29 out. 2024.

- MAZZONI, Guido. *Theory of the Novel*. Trad. Zakiya Hanafi. Cambridge, MA; Londres: Harvard University Press, 2017.
- McKEON, Michael. From Mimesis to Realism: The Role of Factuality and the Real in the History of Narrative Theory and Practice. In: FLUDERNIK, Monika; RYAN, Marie-Laure (eds.). *Narrative Factuality: a Handbook*. Berlim; Boston: De Gruyter, 2020. p. 487-510.
- McNAB, Gregory. Camilo e a problematização do romance histórico. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, p. 167-173, 1993.
- OWENSON, Sydney (Lady Morgan). *The Missionary: an Indian Tale*. Ed. Julia M. Wright. Peterborough: Broadview, 2002.
- PAVANELO, Luciene Marie Pavanelo; OLIVEIRA, Paulo Motta (eds.). *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O Senhor do Paço de Ninães e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020 (Kindle reader).
- PRADO COELHO, Jacinto do. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.
- RAILTON, Stephen. James Fenimore Cooper. In: PARRISH, Timothy (ed.). *The Cambridge Companion to American Novelists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 1-10.
- RAMICELLI, Maria Eulália. A configuração retórica do leitor em *O guarani*: o leitor-aprendiz. *Cadernos Literários*, v. 23, n. 1, p. 85-100, 2015.
- RUAS, Luci. A memória da catástrofe e o testemunho romântico na ‘fábula trágica’ *O senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco. *Convergência Lusíada*, n. 40, p. 36-49, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCOTT, Walter. *Old Mortality*. Ed. Jane Stevenson; Peter Davidson. Oxford; Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.
- SCOTT, Walter. Tobias Smollett. In: WILLIAMS, Ioan (ed.). *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*. Londres: Routledge & Keagan Paul, 1968. p. 41-49.
- SCOTT, Walter. *Waverley*. Ed. Susan Kubica Howard. Peterborough: Broadview, 2010.

SHIELDS, Juliet. Savage and Scott-ish Masculinity in *The Last of the Mohicans* and *The Prairie*: James Fenimore Cooper and the Diasporic Origins of American Identity. *Nineteenth-Century Literature*, v. 64, n. 2, p. 137-162, 2009.

SLOAN, Karen S. Reterritorializing Cooper's Marginalia in *The Last of the Mohicans*: Authorial Commentary as Rhetorical Borderland. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, v. 19, n. 2, p. 35-40, 2006.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Ed. Michel Crouzet. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

TAINÉ, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Hachette, 1863. t. 3.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 271-292, 2012.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Tropical Gothic: José de Alencar and the Foundation of the Brazilian Novel. In: EDWARDS, Justin R.; VASCONCELOS, Sandra Guardini (eds.). *Tropical Gothic in Literature and Culture in the Americas*. Abingdon: Routledge, 2016. p. 198-217.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic Nations*: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1994.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres: The Hogarth Press, 1987.

WHITE, Glyn. *Reading the Graphic Surface*: the Presence of the Book in Prose Fiction. Manchester: Manchester University Press, 2005.

WILLIAMS, Jeffrey. *Theory and the Novel*: Narrative Reflexivity in the British Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WILSON, Amos N. A.N. Wilson's Diary: The Book that Made Me a Writer – and the Pushchair that Made Me an Old Git. *The Spectator*, 2014. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/article/a-n-wilson-s-diary-the-book-that-made-me-a-writer-and-the-pushchair-that-made-me-an-old-git/>. Acesso em: 09 out. 2024.



From Resistance to Reverence: My Translation Journey with *A Queda dum Anjo*

Da resistência à reverência: a minha jornada traduzindo A queda dum anjo

Clive Maguire

Independent / Portugal

clive.maguire@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1041-9040>

Abstract: This article narrates the journey of translating Camilo Castelo Branco's *A Queda dum Anjo* into English, from the first reading to the completed work. It recounts the translator's initial resistance to Camilo's intricate allusions and stylistic complexities and how this evolved into an appreciation of the humour, satire, and historical richness embedded in his work. The article examines the linguistic and cultural challenges of bringing a nineteenth-century Portuguese novel to an English-speaking audience and reflects on key translation decisions shaped by the theoretical frameworks of Venuti and Newmark. By exploring the balance between fidelity to Camilo's style and accessibility for a contemporary English readership, it considers the translator's role in preserving cultural nuance. Ultimately, the translation seeks to introduce English-speaking readers to Camilo's distinctive voice and the enduring relevance of his social critique within the Portuguese literary canon.

Keywords: Camilo Castelo Branco; *A Queda dum Anjo*; literary translation.

Resumo: Este artigo narra a jornada de tradução de *A Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco para o inglês, desde a primeira leitura até à conclusão do trabalho. Relata a resistência inicial do tradutor às alusões intrincadas e à complexidade estilística de Camilo, e como esta evoluiu

para uma apreciação do humor, sátira e riqueza histórica presente na sua obra. O artigo examina os desafios linguísticos e culturais de trazer um romance português do século XIX para um público anglófono e reflete sobre as decisões-chave de tradução moldadas pelos quadros teóricos de Venuti e Newmark. Ao explorar o equilíbrio entre a fidelidade ao estilo de Camilo e a acessibilidade para um público contemporâneo de língua inglesa, considera o papel do tradutor na preservação das nuances culturais. Em última análise, a tradução procura apresentar aos leitores anglófonos a voz singular de Camilo e a relevância duradoura da sua crítica social no contexto do cânone literário português.

Palavras-Chave: Camilo Castelo Branco; *A Queda dum Anjo*; tradução literária.

1 Background

In January 2024 I was asked by Lisbon University’s Cátedra Camilo Castelo Branco to translate Castelo Branco’s *A Queda dum Anjo* into English. The second edition was chosen as being the last edition in which the provenance of the author’s revisions is clearest. Initial eager acceptance of the work soon resolved into a significant degree of trepidation. Although I have always had a passion for nineteenth-century romanticism, the majority of my Portuguese-English translations between 2007 and 2024 were technical in nature, often involving translation of contemporary Brazilian Portuguese in the fields of science and technology or energy, for example my work on locational tariff structures (Etchebehere and Lima, 2021). Additionally, my works as a technical translator were rarely attributed and I had therefore retained a comfortable anonymity.¹ The prospect of turning from this to the translation from nineteenth-century European Portuguese of one of Portugal’s most important authors was somewhat daunting (to be frank, more stomach-churningly terrifying than ‘daunting’). In the cold light of day, I was not at all sure I could do it.

I am no academic. My translation of *A Queda dum Anjo* would therefore not be an ‘academic’ one, and neither was my envisioned reader an academic. My contribution here should instead come under the

¹ One exception is my work on Landscape and Urban Planning for Santos et al (2016).

heading of “any insights relevant to the occasion of Castelo Branco’s 200th anniversary”, and although I do worry about the value of my observations to such an august body as the readership of *A Revista do Centro de Estudos Portugueses*, I console myself with the thought that Camilo wrote to be read (and, for that matter, translated),² rather than studied, and this has been my guiding principle throughout. What I offer here is a short, personal narrative of my journey from a first reading of Camilo to total immersion in the translation, including my hopes of completing it and my fear of... not. Feigning modesty then, to paraphrase Camilo (1873, p. 5), I offer my own *bagatela* which I hope may be of some interest.

2 Conflict

My introduction to the Camilian world came in 2019 when, encouraged by friends, I browsed through *Amor de Perdição*, from which I recoiled simply because wrist-slashing genres are not generally my cup of tea, and I could not avoid encountering so many comparisons with Romeo and Juliet. Not even Camilo’s preface (2020, p. 15), suggesting I might find the narrative laughable (if not humorous) was enough to persuade me to immerse myself. In 2023, I found *O Que Fazem as Mulheres* more to my taste, although at the time not enough to encourage any extended dalliance. In short, when I was confronted with *The Fall of an Angel*, I was not immediately disposed to favour either it or its author. Indeed, it was with some horror that I encountered constantly repeated character names, a cascade of classical references that were far beyond the level of my ignorance, and an intrusive authorial voice – all within the first few pages. However, I was at the same time drawn by the author’s tongue-in-cheek tone and self-deprecating humour – not at all what I expected – and, by the time I got to “*anatomia nacional*” (Castelo Branco, 1873, p. 21) in chapter II, I was conflicted enough to be hooked.

² He wrote, in *O Vinho do Porto*, “Prevendo que estes folhetins vão ser traduzidos, convém que o tradutor alemão e os outros saibam que Maia e Silva é um chapeleiro dos mais imaginosos da Rua de Santo António, no Porto. Não queremos a imortalidade só para nós” (1990a, p. 309). “Anticipating that these booklets will be translated, it is appropriate for the German translator and others to know that Maia e Silva is one of the most imaginative hat makers on Rua de Santo António, in Porto. We do not want immortality just for ourselves” (My translation).

3 Rising Action

I plunged on, battling uphill against the plethora of (to me) arcane and obscure references and allusions, clinging to a narrative I felt was sometimes teetering on the brink of an abyss of predictability.

Both the classical and Portuguese references challenged me considerably, although I feel I deserve at least a little compassion in the case of the latter. Not only was I no scholar of Portuguese history or culture, but the situation was not helped by the idiom and syntax of nineteenth-century European Portuguese.

Initially, however, the unknown references and allusions did not greatly worry me: I did not feel I needed to know so much about King Afonso Henriques, for example, and I felt able to gloss over whatever the Lamego Courts, already 700 years old in Camilo's day, might be. I could even turn a blind eye to closely-packed references like those to João das Regras, Martim de Ocem, the Monastery of Batalha, the Manuelle Ordinances, and the Jerónimos Monastery, all flung at me in one sobering sentence (Castelo Branco, 1873, p. 13). I registered them vaguely, and moved along. However, it did slow down my initial reading considerably, usually in direct proportion to how engaged I was with the narrative. And this, too, took time.

To begin with, I was not immediately drawn to the fuddy-duddy character of the protagonist, whose election to parliament transports him from the fields to the fleshpots of Portugal. Neither did I feel that the author was at any great pains to help me: Calisto and his actions were, after all, reportedly "*inoffensiva*" (Castelo Branco, 1873, p. 13). To be honest, I initially saw Calisto as something of a caricature, and suspected that the narrative was going the way of a rather humdrum version of the monomyth. Things were not going well.

Fortunately, by Chapter VI I felt that things were looking up. Calisto was starting to show some mettle, and my instinct told me that his display of parliamentary prowess was coming much too early in the story for this to be his sole or ultimate trial. There must be more to it. I continued with more interest, in the expectation of something just around the next corner, and led by the humour in Camilo's style. The prospect of the confrontation with Dr. Libório was engaging, as were the descriptions of the two main characters up to this point. Then came the promise of a bit of passion at the end of Chapter X, and by the time the

first ‘*vaporações cálidas*’ (Castelo Branco, 1873, p. 119) filled Calisto’s chest, I was rooting for him.

I found myself was increasingly drawn in by the rich vocabulary and complex satire in Camilo’s narrative, providing a humorous critique of nineteenth-century Portuguese society while revealing something of his own feelings and attitudes. I also appreciated Camilo’s ability to both engage me in the fictional world of his characters and spin me back to the time of my own youthful idiocies. I even began to appreciate Camilo’s authorial intrusions and the fact that, although it was invariably light in touch, it seemed to leak a little of his own blood, sweat and tears onto the page. This is not the place to consider the novel’s plot and characters in detail, but I do think the quality of both can affect a translator’s spirits and motivation. In this case, certainly, I was beginning to feel a buzz of excitement – as much at what might be in store for the protagonist, as at the prospect of being able to bring the novel to light in English.

Having overcome my initial inertia with respect to the first few chapters, I was surprised to find myself enjoying the book and the easy playfulness of the prose and commentary, as for example in Teodora’s letters and Calisto’s cringeworthy reactions to them, or in the tale of “*o mordomo das três virtudes cardinais*” in chapter XXI. I also overcame my impatience with the constantly recycled and repeated epithets for Calisto (Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, Calisto, Calisto Elói, o morgado da Agra de Freimas, Calisto de Barbuda, Benevides de Barbuda, Barbuda, o morgado de Agra, deputado Calisto, o fidalgo, o fidalgo da Agra de Freimas, Fidalgo da Agra...), which are in fact another example of Camilo’s characteristic irony and a playful poke at pomposity.

Beyond this, I grew more accustomed to Camilo’s direct presence in the text and also found myself increasingly caught up in the joy of his descriptions, such as that of Dr. Libório in Chapter IX. I delighted, too, in little gems such as Calisto’s reaction, in Chapter VI, when the abbot informs him of the state subsidy for St. Carlos Theatre: “*Calisto Eloy correu a mão pela fronte humedecida de suor cívico, e sentou-se nas escadas da igreja de S. Roque, porque ao espanto, colera e dôr d’alma seguiram-se caimbras nas pernas*” (Castelo Branco, 1873, p. 47), or in Chapter XIII, when we see Catarina’s amateur dramatics played out for the benefit of her husband Duarte:

Era dor que lhe encolhia os folíos das lágrimas. Não arranjou a chorar. Caiu de golpe na poltrona de mais capacidade e flacidez

*para quedas daquela natureza! E, tapando a face com as mãos alvissimas, balbuciou, desentallando-se dos suspiros:
– Oh! que infeliz ! que infeliz ! (Castelo Branco, 1873, p.114)*

The beginning of Chapter XXIII is also a little rollercoaster that takes us from the sublime paragraph beginning “*O desastre de Campolide quebrantaria um homem qualquer...*” (Castelo Branco, 1873, p.195) to the ridiculous frivolity of Calisto’s thoughts on French furniture. “*...eu creio que se não offende a França no caso de chamarmos a este móvel uma cadeira longa...*” (Castelo Branco, 1873, p.197)

But it was not all plain sailing by any means. I found I could not easily skip over some of the avalanche of references that often required hours to penetrate. I was sucked into taking time out to calculate the value of a *vintém* in today’s money; then I got lost in history, doing battle with the details of Aljubarrota and the *Ala dos Namorados*; while trying to see through the two trees of João de Castro proved quite impossible. Of course, I felt pleased with the references I *was* able to resolve, even if it did require a significant amount of reading (the stories of the Lamego Courts, of Count Julião and his daughter, or of Leonor Teles – all needed a degree of detective work in order to fully appreciate the historical context and the relevance to the narrative), and in many cases accurate or detailed explanations were only available in Portuguese, which slowed the process for me.

4 Climax

Ultimately, my frustration at having to put certain references aside in order to make progress on the narrative became as great as when I opted to stop and puzzle them out. In the end, my exasperation peaked with the growing stack of unresolved references.

While I cleared up several of them with help from the experts, some, like the Palmerin encounter, demanded an intense search through various sources, leaving me alternating between triumph and despair. Each resolved reference added to the translation’s depth, yet the process often made me wonder if Camilo’s intent was to ‘stretch’ his readers, or simply to stamp his authority on the satire. There were also a large number of anomalies that I had had to overlook in favour of reaching the end of the book: the Vasconcelos and Mouras defied me in Chapter XVII; the ‘two trees’ of Chapter VIII still cast impenetrable shadows; in Chapter XXI

it was the precise details of ‘The Palmerin of England’ that eluded me; and apart from all this, just who *was* the woman ‘Pôncia’ in Chapter IX?

Indeed I could not leave Pôncia alone, as it were. It was just one name, after all: how difficult could it be to find? I reasoned that with the *chapéu* over the ‘o’, it must surely be a Portuguese name, but an internet search yielded no result at all. It is so unusual for several search engines to fail to find a single reference to something, that my interest was guaranteed. Perhaps the circumflex was obsolete spelling. I tried ‘Pónzia’ instead of Pôncia. Nothing. ‘Poncia’? Nothing older than 1898. ‘Ponciá’, perhaps? Well, I found that this name occurs in the title of the contemporary Brazilian novel *Ponciá Vicêncio* (Evaristo, 2003), and that the novel itself does, coincidentally, have some tantalising links to Camilo’s time. I got side-tracked again. I read a little of the novel. I even read about its link to Parnassianism. Three hours and a plea for help to my experts later, and... nothing. I had to let it go and leave the query to ripple through time and space, while I ground my teeth and continued along the plot line. The question was finally resolved several weeks later by an astute expert on the subject who posed the simple question ‘could it not be a typographical error?’ Change the ‘n’ for an ‘r’ and we get ‘Porcia’ – a perfect fit in context, and even in the temporal order of the full reference. Time to slap a hand to the forehead and call for painkillers.

In the end, the story carried me easily to the conclusion, for a fairly satisfying first reading – but all those references had piled up and sat now in an electronic corner glaring at me. Time to draw breath. I knew what I had to do.

5 Falling Action

Having finished the book, I laid it down to ‘breathe’ while I read a little about Camilo’s life (Pimentel, 1890; Ribeiro, 1961; Cabral, 1995; Santos, 1992; Frier, 1996; Freitas, 2005) and reflected on the idea that we are all products of our experience. Orphaned at the age of 10, Camilo lived a life full of scandal, financial troubles, crises of faith or conscience, and ill health. I saw parallels with his contemporary Dickens, who was raised in difficult financial circumstances after his father was incarcerated in the

famous Marshalsea debtors' prison in London.³ He subsequently worked as child labour and was later deeply hurt to find that his mother lost little love on him. Dickens was certainly more financially successful in later years, but his childhood experiences were the spur for much of his mordant humour.

Dickens was also heavily influenced by Romanticism (Starkowski, 2019]), and I recalled many scenes (and intrusive commentary) from stories such as *David Copperfield*, *Nicholas Nickleby*, and *Great Expectations*. To me, the writing of the two authors bears some comparison, and the themes they favour are similar: social injustice, the arbitrary nature of fame and fortune, success and failure, and the pain of unfulfilled expectations. I find the frustration and pain that their styles evince are often as moving as the characters and stories they both so lovingly create to make their satire bite. The description of Sir Leicester Dedlock in *Bleak House*, or of Squeers in *Nicholas Nickleby* are cases in point: they could have been written by either author.

Sir Leicester Dedlock is only a baronet, but there is no mightier baronet than he. His family is as old as the hills, and infinitely more respectable. He has a general opinion that the world might get on without hills but would be done up without Dedlocks... (Dickens, 1993, p. 7)

He had but one eye, and the popular prejudice runs in favor of two. The eye he had was unquestionably useful, but decidedly not ornamental: being of a greenish grey, and in shape resembling the fan-light of a street door. (Dickens, 2003, p. 59)

The same might be said of the description of Dr. Libório, or perhaps of Calisto's commentary on "falaciosos ornatos", both in Chapter IX of *A Queda dum Anjo*:

Impelido pelo couce de Pégaso, Libório já não podia retroceder. Foi para Coimbra: fez-se examinar em latim, e foi reprovado. [Libório] começou a dizer que era sabio em latim; e, por vingança dos examinadores, traduziu um poema latino com tanta claresa e fidelidade, que o poema original ficou sendo muito mais intelligível aos ignorantes de latim, do que a versão com que a memoria de Lucrecio fôra ultrajada. (Castelo Branco, 1873, p. 76)

³ Marshalsea prison (1373-1842) was notorious in Dicken's day for housing, in the worst possible conditions, the poorest of England's debtors.

and

O sr. doutor, a meu juizo, é sujeito de grande imaginativa. Bonita coisa é idear fabulações em academia de poetas; porém, n'esta casa, onde a nação nos manda depurar a verdade dos fallaciosos ornatos com que a mentira se arreia, mister é que sejamos sinceros... É permitido aos versistas poetarem em prosa; mas as liberdades poeticas não ajustam bem nos debates circumspectos da res publica. (Castelo Branco, 1873, p. 85)

At the very least, I felt, Camilo might have read Dickens (and vice-versa) with some wry smiles and nods of approval.⁴

Eventually, I had to bring my mental meanderings to heel and do battle with the small mountain of unresolved references, so my second reading was almost entirely focused on these. The result was a large number of endnotes, and although it is impossible to detail here the work that went into them all, some were certainly more noteworthy in this respect than others. The passages that produced the greatest number of notes were clustered in fourteen pages between Chapters XV and XVIII (Table 1 refers). This is no more than might be expected, as Camilo gives rein to the two more or less erudite adversaries Calisto and Dr. Libório, but during my first reading, it did make me question whether I was up to the task or not.

Table 1: Some endnote references in Chapters XV - XVII

Note	Reference(s)	Origin	Date
60	Blumenbach Porta	Germany Italy	c.17 c.17
61	Ribeiro dos Santos	Portugal	c.18
62	Egas Fuas Roupinho The ancient count	Portugal Portugal Portugal	c.12 c.12 c.17

⁴ It is quite probable that Castelo Branco read Dickens, from whom he had three volumes of novels in his personal library (*Catalogo*, 1921, p. 348; see also Carvalho, 1887, p. 322; Castelo Branco, 1987, p. 974; Castelo Branco, 1990, p. 1128; and Coelho, 2001, pp. 115, 128-129).

64	Berryer Montalembert	France France	c.19 c.19
65	Supico	Portugal	c.18
66	História Genealógica Vilas-Boas	Portugal Portugal	c.18 c.17
67	Voltarete	Spain	c.19
68	Count Julião	Portugal	c.7
70	Cormenin	France	c.19
71	Dr. Manuel Mendes Enxúndia	Portugal	c.19
	João Pinto Ribeiro	Portugal	c.17
72	Julião	Portugal	c.7
	Vasconcelos	Portugal	c.17
	Moura	Portugal	c.17
76	Bernardes	Portugal	c.16
	Barros	Portugal	c.16
	Casal Ribeiro	Portugal	c.19
	Latino Coelho	Portugal	c.19
79	Tomás António Ribeiro	Portugal	c.19
	Rebelo da Silva	Portugal	c.19
	Vieira de Castro	Portugal	c.19
	Fontes (António Maria de Fontes Pereira de Melo)	Portugal	c.19

Source: Author's own elaboration

I have removed from the table any Latin references, on the basis that I (arguably) should have known these. The remainder are mostly Portuguese, and approximately 40% are of Camilo's time. Undoubtedly the trickiest – or at least most time-consuming – proved to be 'the ancient count', Julião and Florinda, and Enxúndia.

The first of these took the most time to resolve and required a significant degree of electronic legwork and, finally, recourse to the experts and beyond. The eventual answer that rolled back was that the ancient count in question was Rodrigo de Almeida, and that this itself was a reference to the work *Corte na Aldeia* (1619) by Francisco Rodrigues Lobo. Left to my own devices, and even given an extra six months, I seriously doubt I would have discovered this for myself.

Count Julião proved easier to unearth, if you will, and to be honest the reason the resolution took so long was that I found the story interesting enough to lose myself in it for more than a day.

Another reference that perplexed me was to Doctor Manuel Mendes Enxúndia, Pico Island and a walkway to the Baltic. I was able to locate some information on the relevant work by António Xavier de Azevedo, and Pico Island itself presented no problem. But what of the walkway? No answer was forthcoming even after several weeks of investigating, on-and-off. Finally, I had to abandon it, satisfied at least that the meaning and context of Calisto's sarcasm was clear.

Next, and having already resolved the mystery of the woman Pôncia, I went back to the missing trees in Sintra: "*Nestes cuido eu ver D. João de Castro, que empenhou as barbas, e tem duas árvores em Sintra...*" (Castelo Branco, 1873, p. 70). Research into João de Castro was fascinating in its own right, but I found no mention of any trees, shrubs or even large plants. The connection with Sintra was clear, but I found nothing remotely arboreal until I read on the website of the Câmara Municipal de Sintra that he had once cut down all the fruit trees in his Quinta da Penha Verde estate. This led me to procure more information about the estate itself and eventually I found the website serradesintra.net that included the quote "[D. João de Castro] apenas pediu a Dom João III que 'lhe fosse dado um rochedo com 6 árvores'". I reasoned that since Camilo's original reference may have been intended figuratively rather than literally, this was probably as near to closure as I was likely to get, although I do hope to some day obtain the original source of the quote.

I turned next to identifying the precise words spoken by the Palmerin of England, which Calisto recalls in Chapter XXI:

Ahi por volta de meia noite estava Calisto recordando o que dissera, em circunstâncias analogas, Palmeirim, aquelle grão cavalleiro de Francisco de Moraes, diante do castello de Almourol que fechava em seus arcanos a formosa Miraguarda. (Castelo Branco, 1873, p. 179)

Although I encountered several tantalising extracts, theses or essays, I could not find a complete text of the work online. A lot of time was spent searching for the eponymous knight's first meeting with Miraguarda, but it was only when I was sent a copy of Margarida Alpalhão's doctoral thesis that I identified, in Chapter LX of the book, the encounter at the castle of Amourol. I was disappointed to find that the actual words spoken – "*agora vejo o que nam cuidava*" (Morães, 1964, p. 407) – were somewhat underwhelming, and they left me with no sense of

what Camilo really meant by his reference. In fact it required considerable further reading and research, until eventually I was able to understand the words in context (it was of course not the mere words, but the *implication* of them uttered by someone supposedly already passionately in love with another). This was a recurring issue throughout the translation: it was not enough to recognise the source of a reference, nor even to understand the precise words; it was essential to know the whole (other) story or history and to appreciate the words or events, in context, *and* interpreted in the same way as Camilo's characters interpreted them.

I had agreed not to use footnotes (although I translated Camilo's own footnotes) and it was as well: a total of 112 endnotes were eventually generated. There could have been more, if I had been writing down to my own level; there could surely have been fewer, if I had written up to an academic audience. Completing the task was to a large degree more difficult than the translation *per se*, and at the end of the process I reflected again on the similarities – or the lack of them – between Camilo and Dickens. The latter seems generally to have chosen allusions or references to works with which his readers would have been very familiar (the bible, Shakespeare, fairy tales, popular works like Robinson Crusoe, for example), such as when he uses the parable of the Good Samaritan to describe the character Gradgrind in *Hard Times*. Camilo, on the other hand, seems to me to have enjoyed 'stretching' the reader more. Where Dickens' intent may be to appeal to a wider audience and make it easy for them to follow his narrative, perhaps Camilo wishes to challenge readers to recall this or that detail from their patchy education, from ancestral myth or from local lore and, by doing so, give his satire greater breadth, depth and sharpness.

6 Resolution

I read the book fully three times more, and in the process adjusted and refined my choice of language. I took my cue from Venuti (1995) and Newmark (1988) and during the process became increasingly comfortable with Camilo. I felt I understood him and his intent. I heard Camilo's voice in one ear when I was deciding on a difficult passage, and that of Dickens in my other ear, if we two could not quite get the thing 'out' between us. I tried to keep the 'Portugueseness' of the text and the story, while generally favouring function over form when adjusting longer

more complex sentences for a contemporary English audience. The more familiar I became with author and novel, the more quickly some initially impenetrable sentences revealed themselves to me; and the better I felt I was able to accommodate his style by the simple expedient of revising the punctuation, rather than taking drastic action that risked reducing the complex artistry of his syntax to more easily understood banality. Two early examples may suffice.

Farpeados pela viperina lingua d'elle, os fidalgos provincianos retaliavam quanto podiam a prosápia dos Benevides, propalando que n'aquella familia se gerara um clérigo grande femeiro, beberrão e lambaz, a quem o santo arcebispo D. Frei Bartolomeu dos Martyres, uma vez, perguntára que nome havia ; e, como quer que o padre respondesse Onofre de Benevides, o arcebispo acudira dizendo: Melhor vos acertára com o nome, segundo a vida que fazeis, quem vos chamára de Bene bibis e male vivis. (Castelo Branco, 1873, p.12)

Here the prose runs fairly breathlessly (and, to me, quite correctly) through “...que naquela família se gerara...”, all the way to “...havia” and beyond. I wanted to make this more attractive for contemporary English readers, without losing anything of the style. The result was this:

When stung by his viperous tongue, provincial noblemen would retaliate as best they could, often encouraging a rumour that in the Benevides family, a cleric had once been born: a whoremonger, a drunkard, and a glutton. It was further rumoured that the venerable Archbishop Bartolomeu dos Mártires had once asked the cleric his name, and, when the priest had replied ‘Onofre de Benevides’, the Archbishop had quipped, ‘Well, given the life you lead, you had been better named Onofre de Bene bibis and male vivis’.

The reader must be the judge, of course, but I can share at least the process and my thinking in the translation. I cut out the word *prosápia*, as it is obsolete in English, leaving the word ‘family’ to speak to the idea of genealogy.⁵ I was then able to simply move Camilo’s pause after *havia* and then transform it into a full stop. After this, some minor adjustments were made for English syntax, and otherwise the idea was to retain the

⁵ Oxford English Dictionary (www.oed.com) ‘prosapay’, last recorded use around the mid 1600s.

sense and two-part balance of the ‘anecdote’ and perhaps increase the pace of the text slightly.

In chapter IV, Camilo records Calisto’s thoughts on the women he sees in Lisbon.

Quanto aos bons carões das mulheres, Calisto, que, de um relancear honesto de olhos, observára os rostos pallidos e esgrouviados de algumas senhoras de Lisboa, não podendo arguir de fallacia o dizer de Luiz Mendes, atribuiu á degeneração dos costumes e raças o descarnado e amarellido das caras; no tocante á suavidade das vozes, ficou indeciso, não querendo desmentir o seiscentista, nem formar conceito por uns grunhidos de cantarola barbara com que os vendilhões pregoavam os comedevéis (Castelo Branco, 1873, p. 31).

This is another example of one of Camilo’s extended sentences, with punctuation that I feel maintains the flow while prompting the reader with the correct pauses (I find it helpful to imagine the novel being read aloud to an eager nineteenth-century audience). The language is wonderfully rich and the phraseology delightful, so the same approach was adopted: leave it as untouched as possible, while making it an easy read in contemporary English, with a slightly faster ‘tempo’. This was done by changing the syntax in the first part of the sentence and accentuating slightly the break between the two related thoughts:

As for the excellent complexions, Calisto had actually been struck by the pale and gaunt faces of some Lisbon ladies and, unwilling to doubt the veracity of his sixteenth-century author, attributed their emaciated and yellowish appearance to the general degeneration of society and race. In relation to the sweetness of the voices, he remained undecided, not wanting to contradict Vasconcelos, nor to form an opinion based only on the barbaric warbling of a few hawkers selling foodstuffs.

This overall approach guided me throughout my drafting and in all subsequent revisions (numbering seven in all), and I hope it resulted in a fair balance between accuracy and readability. Venuti (1995) lamented the loss of ‘foreignness’ in many translations, and I reflected on this for some time. I would agree that it was always at the back of my mind to provide an easily intelligible text for anglophone readers: I think it is conceptually difficult to prefer foreignness over intelligibility,

and I think I would instinctively distrust any translator who denied they were motivated to engage as effectively as possible with their audience. I believe the foreignness in *A Queda dum Anjo* owes at least as much to temporal, geographical and cultural features as it does to linguistic differences. I hope therefore that whether or not my choice of vocabulary or syntax contributes to the “invisibility of the translator”, the uniqueness of Camilo and the ‘Portugueseness’ of the novel may still shine through.

In the end, although my specific choices and results are referred to in the Translator’s Note in the translated book, the process has been very personal. Through it, I have fallen in love with Camilo. I have no doubt there may be variability in his works, above and beyond his ‘restless heterodoxy’, but this is surely inevitable over so many works from an author who, for the first time in Portugal, was under the considerable pressures that resulted from trying to make a living from his pen alone. He wrote, above all, to communicate ideas by engaging his readers, entertaining them and making them think. In this sense, and in context, I feel he deserves every bit of praise and respect he gets.

7 Conclusion

I do not believe that writers or translators are ever completely happy with their work. I have no doubt that some readers may feel that I could or should have translated more or less literally, that there are inaccuracies in the translation, that the punctuation might be improved, or that I have not quite captured all the nuances perfectly. I also believe that with the luxury of another six or twelve months I would surely change some of the text. On the other hand, writing to a brief or a deadline is a fact of life and a necessary evil, and injects some urgency and discipline into the process.

I have learned much during my journey this year – about Camilo, about Portugal, about Portuguese, and about the translation process. Ultimately, I hope the translation may bring Camilo into the light for a new English-speaking readership, preserving his humour, depth and cultural essence while offering insight into the rich Portuguese literary tradition.

8 Acknowledgments

I would like to acknowledge the help and scientific advice of Dr. Tânia Furtado Moreira during the translation process.

References

- ALPALHÃO, M. M. de J. S. *O amor nos livros de cavalarias – O Palmeirim de Inglaterra de Francisco de Moraes*: edição e estudo. 2009. Thesis (Doctorate in Romance Languages & Literatures – Specialization in Comparative Romance Languages) – Faculty of Social Sciences & Humanities, NOVA University of Lisbon, Lisbon, 2009.
- CABRAL, A. Roteiro. *Roteiro Dramático dum Profissional das Letras*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de V. N. de Famalicão / Centro de Estudos Camilianos, 1995.
- CARVALHO, M. A. V. de. A Critica Benevola. In: CASTELO BRANCO, C. *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brazileiros Commentado*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron / Lugar & Genelioux Sucessores, 1887. v. II, p. 321-325.
- CASTELO BRANCO, C. A Caveira da Mártir: Romance Histórico em seguimento de A Filha do Regicida. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Ed. by Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1987. v. VII, p. 953-1339.
- CASTELO BRANCO, C. *Amor de Perdição*. Ed. by Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.
- CASTELO BRANCO, C. *A Queda D'um Anjo*. 2. ed. Lisboa: Typ. Libonense, 1873.
- CASTELO BRANCO, C. O Que Fazem Mulheres: Romance Filosófico. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Ed. by Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1983. v. II
- CASTELO BRANCO, C. Duas Horas de Leitura. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Ed. by Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1990. v. XI, p. 257-372.
- CASTELO BRANCO, C. O Vinho do Porto. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*. Ed. by Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1990. v. XI, p. 1115-1152.
- CATÁLOGO da preciosa livraria do eminentе escriptor Camillo Castello Branco contendo grande número de livros raros, em diversas linguas, e muitos manuscriptos importantes, a qual será vendida em leilão, em

Lisboa, no proximo mez de dezembro de 1883... Lisboa: Mattos Moreira & Cardosos. In: CAMILO HOMENAGEADO: O Escriptor da Graça e da Belleza. Famalicão: Tipografia Minerva, 1921. p. 271-360.

COELHO, J. P. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.

DICKENS, C. *David Copperfield*. London: Penguin Books, 2003

DICKENS, C. *Nicholas Nickleby*. London: Penguin Classics, 2003.

DICKENS, C. *Great Expectations*. London: Wordsworth, 2007

DICKENS, C. *Bleak House*. London: Wordsworth Editions, 1993.

DICKENS, C. *Hard Times*. London: Pearson, 2003.

ETCHEBEHERE, V. S.; LIMA, J. W. M. Locational Tariff Structure for Radial Network Fixed Costs in a DER Context. *IEEE Access*, v. 10, 2021. ISSN 2169-3536. Available at: https://www.researchgate.net/publication/357202255_Locational_Tariff_Structure_for_Radial_Network_Fixed_Costs_in_a_DER_Context. Accessed: 12 Nov. 2024.

EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza. 2003.

FRIER, D. G. If You Can't Beat'Em, Join'Em': Calisto Elói as Reader and Actor. *Santa Barbara Portuguese Studies*, v. 3, p. 46-68, 1996.

FORSTER, J. *Life of Charles Dickens*. London: Diderot Publishing, 2006.

FREITAS, S. *Perfil de Camilo Castelo Branco*. Porto: Caixotim, 2005.

MORÃES, F. *O Palmeirim de Inglaterra*, Livraria Sampedro Editora, 1964.

NEWMARK, P. *A Textbook of Translation*. London: Prentice-Hall International, 1988.

PIMENTEL, A. *O Romance do Romancista: Vida de Camillo Castello Branco*. Lisbon: Empresa Editora de F. Pastor, 1890.

PURTON, V. The Later Novels. In: PURTON, V. *Dickens and the Sentimental Tradition: Fielding, Richardson, Sterne, Goldsmith, Sheridan, Lamb*. London: Anthem Press. 2021. p. 121-150. Available at: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gxp766.11>. Accessed: 19 Oct 2024.

RIBEIRO, A. *O Romance de Camilo*. Lisboa: Bertrand, 1961.

SANTOS, J. C. dos. *Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização*. Lisbon: Fim de Século Editores, 1992.

SANTOS et al. Composition and richness of woody species in riparian forests in urban areas of Manaus, Amazonas, Brazil. *Landscape and Urban Planning*, 2016. v. 150. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204616000372> / <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204616000372>. Accessed: 12 Nov 2024.

STARKOWSKI, K. Charles Dickens's Romantic and Material Influences. *Journal of Victorian Culture*, v. 24, n. 4, p. 562-565, 2019. Available at: <https://doi.org/10.1093/jvcult/vcz012>. Accessed: 24 Nov 2024

VENUTI, L. *A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Data de submissão: 27/02/2025.

Data de aprovação: 08/05/2025.



A crítica ao sistema judiciário e carcerário a partir de algumas personagens femininas de *Memórias do cárcere*, de Camilo Castelo Branco

Criticism of Justice and Prison System Through Some Female Characters in Memórias do Cárcere, by Camilo Castelo Branco

Luciene Marie Pavanelo

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, São Paulo / Brasil

lucienemp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5027-7532>

Camili Alves Quatroqui

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, São Paulo / Brasil

camili.alves@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0000-9173-2001>

Resumo: Este artigo desenvolve a leitura de alguns capítulos de *Memórias do cárcere* (1862), de Camilo Castelo Branco, a partir da análise de algumas das personagens femininas retratadas no contexto do sistema judiciário e carcerário português do século XIX, a fim de refletir sobre a crítica social desenvolvida pelo narrador-autor. Para isso, utilizou-se, entre outros textos críticos, as pesquisas de Andreia Alves Monteiro de Castro, *Crimes, realidades e ficções: a representação do criminoso na literatura e na imprensa oitocentista* (2021), de Maria Cristina Pais Simon, “Criminalidade feminina em Portugal na segunda metade do século XIX: balanço e ilustrações camilianas” (2023), e de Ana Ribeiro, “O mal no feminino em *Memórias do cárcere*” (2016), além de estudos sobre o contexto histórico e social português no Oitocentos. Assim, observou-se a recorrência da desproporcionalidade no tratamento dispensado a personagens de classes sociais mais baixas, sobretudo as

eISSN: 2359-0076

DOI: 10.17851/2359-0076.2025.54780

mujeres, que são vítimas de preconceitos de ordem moral, denunciados pelo narrador-autor por meio de seus comentários ao longo da narrativa. Por fim, serão feitas algumas observações acerca da realidade brasileira atual, mostrada pelos dados do *17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2023), que apresenta semelhanças com a condição carcerária portuguesa daquela época.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; século XIX; sistema judiciário; prisão; personagens femininas.

Abstract: This paper develops the reading of some chapters of *Memórias do cárcere* (1862), by Camilo Castelo Branco, based on the analysis of some of the female characters portrayed in the context of the Portuguese justice and prison system of the 19th century, in order to reflect on the social criticism developed by the narrator/author. For this, among other critical texts, the research of Andreia Alves Monteiro de Castro, *Crimes, realities and fictions: the representation of the criminal in literature and in the 19th century press* (2021), of Maria Cristina Pais Simon, “Female criminality in Portugal in the second half of the 19th century: survey and Camilian illustrations” (2023), and of Ana Ribeiro, “Evil in the feminine in *Memórias do cárcere*” (2016) were used, in addition to studies on the Portuguese historical and social context in the 19th century. Thus, it was observed that there was a recurrence of disproportionality in the treatment given to characters from lower social classes, especially women, who are victims of moral prejudices, denounced by the narrator/author through his comments throughout the narrative. Finally, some observations will be made about the current Brazilian reality, shown by data from the *17th Brazilian Public Security Yearbook* (2023), which presents similarities with the Portuguese prison conditions of that time.

Keywords: Camilo Castelo Branco; 19th century; justice system; prison; female characters.

1 Introdução

Camilo Castelo Branco nasceu em Lisboa em 1825 e se suicidou em São Miguel de Seide em 1890. Sua obra mais conhecida é *Amor de perdição* (1862), lançada no período mais produtivo de sua carreira. Segundo

Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 263), no ano de 1862 o escritor publicou também *As três irmãs*, *Coisas espantosas*, *Coração, cabeça e estômago*, *Estrelas funestas* e *O último ato*, além de *Memórias do cárcere*, obra que será analisada neste estudo. Como explica o pesquisador, essa intensa produtividade é justificada pela necessidade que ele tinha de sustentar a família: “Camilo precisava de dinheiro para manter os seus” (Coelho, 2001, p. 263). Nesse ano, particularmente, o autor se aproveita da notoriedade gerada pelo seu encarceramento em outubro de 1860, na Cadeia da Relação do Porto, pelo crime de adultério com Ana Augusta Vieira Plácido. Tendo mobilizado a comoção da imprensa e do público da época, a prisão se estendeu até 16 de outubro de 1861, quando o casal foi libertado após um julgamento de grande repercussão.

Na época em que foi lançada, *Memórias do cárcere* (1862) chamou a atenção dos leitores, que acreditavam que descobririam os detalhes do adultério do casal nas páginas da obra. Segundo Camilo no prefácio da segunda edição do livro, de 1864, “O título dera esperanças, que o texto desmentira” (Castelo Branco, 2020, p. 7). A expectativa do romance como um relato de sua paixão proibida por Ana Plácido, uma mulher casada, e de seus momentos na prisão é contornada por narrativas ficcionais supostamente baseadas nos relatos de outros prisioneiros com quem ele convivera na Cadeia da Relação do Porto. Tal expectativa é deixada à mercê da estética ambígua do autor, que percorre muitas de suas narrativas e que, em *Memórias do cárcere*, desempenha o papel de misturar fantasia com veracidade (Reis; Pires, 1993, p. 192-193).

No que diz respeito ao confronto expressado entre obra e biografia, Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (1993, p. 187) apontam que é importante notar que existem padrões e circunstâncias da vida de Camilo que contribuíram para a construção de sua obra, porém, deve-se tomar cuidado para não se ater à “tendência biografista e psicologista que tem dominado os estudos camilianos”. Ana Ribeiro (2016), por sua vez, propõe uma análise baseada na dualidade da ficção camiliana: a sua vida, a sua escrita e a relação existente entre elas. Assim, é necessário compreender que

as obras que cabem na designação de intimistas ocupam-se da representação de um sujeito empírico, histórico e *verdadeiro* (quer dizer, com uma vida civil documentada), mas que se representa através de processos narrativos entre o testemunhal e o ficcional,

numa graduação nem sempre fácil de destrinçar. (Morão, 2011, p. 55, *apud* Ribeiro, 2016, p. 68, grifo da autora).

Ou seja, em *Memórias do cárcere*, há a presença das próprias experiências de Camilo, que inevitavelmente contaminam a sua obra pelo tempo que ele passou na cadeia, mas também deve-se ter em mente que as histórias narradas pertencem a um contexto social mais abrangente, não sendo restritas à experiência de um indivíduo particular: são, acima de tudo, produções ficcionais.

Segundo Andreia Alves Monteiro de Castro (2021, p. 89), nessa obra “Camilo retrata, a partir de um ponto de vista privilegiado, a natureza dos crimes que assolavam o Portugal oitocentista e, sobretudo, as histórias de vida dos outros encarcerados”. O narrador-autor-personagem, identificado como o próprio escritor Camilo Castelo Branco, narra histórias supostamente contadas pelos próprios presos a ele, expondo as causas pelas quais estão na cadeia, além da pena que tiveram e o tratamento que receberam dos carcereiros, havendo muitas vezes um questionamento da justiça portuguesa do século XIX, pois alguns desses prisioneiros são, para ele, inocentes. Com seu espírito observador, Camilo realiza a operação de primeiro, notar a presença de outros que também estão encarcerados e, depois, informar o leitor o que lhe é contado, sejam por conversas pessoais ou por cartas endereçadas a ele. Dessa forma, ele aparentemente dá voz às pessoas que conhece na cadeia e, assim, como afirma António Manuel Ferreira (2019, p. 45), “Camilo constrói um livro plurivocal, constituído por micronarrativas variadas, que funcionam, não raramente, como contos interpolados”. Além disso, também é parte de seu papel como narrador o desenvolvimento de comentários críticos acerca dos relatos e do sistema judiciário e carcerário português da época.

O olhar do narrador-autor-personagem recai sobre diversos prisioneiros de diferentes classes sociais, gêneros, idades e profissões na Cadeia da Relação do Porto. Em sua narrativa, existem falsificadores de moedas, ladrões, homicidas, parricidas e até José do Telhado, um famoso salteador português do século XIX e protetor de Camilo durante o período em que esteve encarcerado. Além dos tipos de criminosos citados, o narrador também expõe ao leitor histórias de pessoas que, segundo ele, não cometem crimes, mas que foram injustamente presas por serem mentalmente instáveis e pobres. Segundo Castro (2021, p. 26), no Oitocentos “a pobreza foi vista como um foco constante de insalubridade, de violência e de vícios”. A pesquisadora chama a atenção para a declaração

de Eric Hobsbawm (1996, p. 295), de que nessa época os pobres eram considerados pelos detentores do poder “uma ameaça pública”.

A respeito especificamente da criminalidade feminina, tema tangente deste trabalho, Maria Cristina Pais Simon (2023, p. 91) explica que, no século XIX, “o amor e as paixões são considerados como os principais móveis da criminalidade feminina, tanto mais que estes sentimentos engendram, por sua vez, outros bem mais negativos: inveja, ciúme, cobiça, ódio, desejo de vingança...”. Em contrapartida, outros estudos oitocentistas apontam que a criminalidade entre as mulheres também se deve à emancipação feminina (Simon, 2023, p. 91). O narrador-autor-personagem de *Memórias do cárcere* aponta para essas questões ao abordar as histórias de suas personagens femininas. Mais do que isso, ele aponta para “o afastamento da sociedade e o enquadramento disciplinar” (Simon, 2023, p. 93) como forma de reabilitação aplicada a pessoas que vivem na margem da sociedade, criticando os modos de detenção utilizados pelo sistema carcerário português no século XIX.

2 O martírio de Silva Melo e D. Ana Amália Peixoto

Como narrador-autor de *Memórias do cárcere*, Camilo desempenha uma função pertinente de mostrar a realidade carcerária portuguesa no século XIX, de criticá-la e questioná-la, fazendo-se notar um padrão social, histórico e cultural que parece se estender até o século XXI, demonstrando a atualidade de sua obra. Além disso, as *Memórias* de Camilo parecem desenvolver o gênero memorialístico no qual se realiza o deslocamento do narrador-autor de um lugar de protagonista para um de biógrafo cuja intenção é contar as histórias dos outros (Ribeiro, 2016, p. 69).

Nos capítulos XVII e XVIII o narrador-autor conta a história de José Joaquim da Silva Melo, companheiro de cárcere de Camilo, acusado de ter assassinado o bacharel Francisco da Natividade de Mesquita e Seixas. Segundo a pronúncia, Silva Melo era o principal suspeito do crime por ter se envolvido com D. Ana Amália Peixoto, que tivera antes um relacionamento abusivo com Seixas, sendo a possível motivação um episódio de ciúme. No entanto, o fato que o narrador-autor decide expor é o de que o dinheiro exerce um papel decisivo no sistema judiciário, pois infere que o irmão de Seixas, um brasileiro de torna-viagem, comprara a sentença de Melo. Aparentando neutralidade, ao afirmar que “tamanha desventura é a do inocente, ou tão justicera a Providência contra o

“criminoso”, o narrador-autor afirma ironicamente que, “no momento em que Silva Melo é preso no Porto, surge como milagrosamente um homem dinheirooso contra ele, requerendo assinar-se parte, e consegue-o, contra os manifestos artigos do Código Penal” (Castelo Branco, 2020, p. 195).

Através de uma carta, D. Ana relata que fora coagida a declarar que o assassino de Seixas era Silva Melo, mas que, contudo, recusara-se a fazer isso: “Queriam que eu dissesse, com a voz pública, ter sido o Melo o assassino. Não pude responder o que a voz pública me não tinha ainda dito” (Castelo Branco, 2020, p. 190). Ela conta que depois fora submetida a um interrogatório para a averiguação do crime, sendo questionada com assuntos pessoais e íntimos, provavelmente sobre os seus relacionamentos amorosos, que em nada ajudariam para a resolução do assassinato: “[...] sofri dolorosos vexames. Entraram no mais secreto da minha alma, como se me julgassem incapaz de pudor” (Castelo Branco, 2020, p. 191). A partir desse trecho de sua carta, é possível captar o teor misógino do interrogatório que foi conduzido, de forma que a personagem fosse constrangida.

Apesar de, pelo que a narrativa apresenta ao leitor, não ter atuado em nenhum momento no assassinato de Seixas, D. Ana esteve presa por dezoito dias na cadeia de Mesão Frio, enquanto era sempre interrogada acerca do crime, antes de ser transferida para a cadeia do Peso da Régua, depois para a Relação de Lamego, onde fora encarcerada “entre onze mulheres esfarrapadas na mesma enxovia” (Castelo Branco, 2020, p. 193), e, por fim, novamente para a prisão do Peso da Régua, onde ficara presa por três meses, “fechada num quarto, sem poder falar a alguém” (Castelo Branco, 2020, p. 193). Segundo a personagem,

Vinte dias estive ainda esperando o processo, e escrevi ao juiz queixando-me da malvadez do escrivão. O juiz forçou o mau funcionário a entregar a cópia, viu a injustiça da minha pronúncia, reparou o agravo, e mandou-me dar liberdade em 15 de maio de 1859. (Castelo Branco, 2020, p. 193)

A importunação para com D. Ana, uma mulher que foi provisoriamente presa e submetida a interrogatórios humilhantes por conta de boatos que diziam que ela tinha sido a causa da morte de Seixas, é uma das faces do arbitrário sistema judiciário português do século XIX retratado por Camilo. Além disso, é interessante notar que em nenhum momento o narrador-autor ou alguma das personagens faz menção explícita a qual teria sido o crime de D. Ana Amália Peixoto. Apesar de

se supor que ela tenha sido vista como cúmplice do homicídio de Seixas, pode-se interpretar que a maior culpa dela, segundo a sociedade, foi ter sido amante de dois homens. O narrador-autor revela que D. Ana, desde que foi libertada, se encontra pelas ruas do Porto “sozinha, mais pobre que modestamente vestida, com um véu espesso sobre o rosto” (Castelo Branco, 2020, p. 196). Uma vez abandonada e chamada de “meretriz” pelos jornais, influenciados pelo poder financeiro do irmão de Seixas, ela espera apenas pelo degredo, “para ele e para ela, se o brasileiro fizer arrastar a justiça por doze dos seus pretos” (Castelo Branco, 2020, p. 197), ou seja, com o dinheiro equivalente ao preço de doze dos escravizados que ele possuía no Brasil.

Ao afirmar que “O juiz [...] que despronunciara D. Ana, e absolvera o réu, decerto os julgou inocentes. Que provas, pois, são essas que inclinam a tão inconciliáveis juízos as consciências dos dois magistrados [que os condenaram]? Não sei: não as li no processo” (Castelo Branco, 2020, p. 195), o narrador-autor se coloca a favor de Silva Melo e D. Ana Amália Peixoto. O fato de um dos três juízes ter declarado a inocência do casal mostra que a sentença dos outros dois fora equivocada – ou comprada pelo irmão de Seixas –, uma vez que as provas da suposta culpabilidade das personagens não estão no processo. O que ressalta na narrativa é a sua empatia perante a situação do casal, pois o relato comove o leitor com passagens que revelam a situação insalubre no cárcere – “Silva e Melo foi encarcerado num quarto de companhia com um ladrão e um homicida [...], até lhe darem um quarto infecto, onde vive sozinho” (Castelo Branco, 2020, p. 198). Dessa forma, o narrador-autor faz um apontamento negativo sobre a justiça portuguesa:

A suplicar vive ou vai morrendo a pobre há três anos, de advogado em advogado, de protetor em protetor. A todos enfada a desventura pertinaz, e todos a aterraram com as incertezas da justiça, devassa caprichosa que afivela às orelhas todas as máscaras, e tira dos olhos a venda, para oferecê-la, como corda de estrangulação, aos pobres que não podem comprá-la. (Castelo Branco, 2020, p. 197).

Portanto, há neste capítulo representações de como o sistema judiciário português do século XIX é corrupto e submisso àqueles que têm poder financeiro. A narrativa também denuncia como o falso moralismo contra as mulheres serviu como recurso para a incriminação da personagem

D. Ana Amália Peixoto, que, desamparada pela justiça e sofrendo preconceito por causa de um boato, fora abandonada pela sociedade.

3 O martírio da “mulher doida”

Para analisar a personagem louca retratada por Camilo no capítulo XXIII, que fora levada à Cadeia da Relação do Porto por oficiais por ser considerada “desordeira” (Castelo Branco, 2020, p. 231), é necessário compreender as condições da sociedade portuguesa no século XIX. Tais condições, segundo Maria Cristina Pais Simon (2023, p. 89), eram produtos das crises econômicas da época, consequências da desestruturação social, que motivavam a criminalidade no país. Nesse contexto, não somente a criminalidade, mas também a loucura eram consideradas “obstáculos ao progresso” (Simon, 2023, p. 89), o que motivava a retirada dessas pessoas marginalizadas do convívio social.

A história dessa personagem, contada pelo narrador-autor, é a de que ela adoeceu e enlouqueceu por conta das agressões do marido, que a abandonou com três filhos “a pedir pão à doida” (Castelo Branco, 2020, p. 234). Ela fora presa por ter atacado uma moça que usava uma saia-balão, roupa que lhe provocava um surto desvairado. Sobre essa punição desmedida, causada pelas más informações que foram sendo transmitidas desde a sua detenção pelos policiais, o narrador-autor aponta:

Se a autoridade recebesse exatas informações da demência da presa, oficiaria ao juiz que a fez capturar, alegando que a cadeia não é hospital de doidos. O juiz, o administrador, o governador civil, ou quem quer que deva ser, oficiaria à mesa da Santa Casa da Misericórdia, e esta mandaria dar baixa nas suas enfermarias à doida. (Castelo Branco, 2020, p. 231).

O seu posicionamento, então, seria o de que a mulher deveria ser acolhida e tratada em um hospital e não encarcerada como criminosa, o que provavelmente teria acontecido se a prisioneira fosse de uma classe social mais abastada e tivesse tido acesso a um advogado de defesa. Por isso, o narrador-autor-personagem escreve ao juiz do crime substituto para que ela fosse removida da Cadeia da Relação do Porto.

Durante seu período na cadeia, a mulher passou fome, foi impedida de ver seus filhos e foi acorrentada e machucada com algemas. Descrevendo a situação da presa, o narrador-autor demonstra novamente

seu sentimento de compaixão por ela: “Algemas, meu sensível e cristão leitor do século da humanidade, são uns anéis de ferro, que roxeiam as carnes e as mordem e deslassam até aos ossos” (Castelo Branco, 2020, p. 232). Além destes maus tratos infligidos pelos policiais, a prisioneira também era agredida pelos demais prisioneiros: “Os presos, denominados *varredores*, que a transportavam [desmaiada para a enfermaria] como canastra de lixo, deixavam-na cair e deleitavam-se segundo o som da pancada que o corpo fazia na pedra da escadaria” (Castelo Branco, 2020, p. 232, grifo do autor). No dia em que o rei fez uma visita à Cadeia, um dos carcereiros mandou que abafassem os seus gritos com violência: “Não lhe tinham atado mordaça; mas apertaram-lhe a voz na garganta com um resto de esparto. Foram uns meros ensaios de estrangulação, que seria executiva, se o Senhor D. Pedro V visitasse a enfermaria” (Castelo Branco, 2020, p. 233).

O narrador-autor, por fim, relata que a mulher “saiu da cadeia com os pulsos em carne viva, e duas vezes doida, para assim o dizermos, pela mortificação das dores” (Castelo Branco, 2020, p. 234), denunciando o tratamento que as pessoas enfermas, sobretudo aquelas que não tinham condições financeiras para serem defendidas por bons advogados, recebiam do sistema judiciário no século XIX, que as adoecia ainda mais, não as reabilitava e não as inseria novamente na sociedade. Para Andreia Castro (2021, p. 206), as cadeias da época eram como “depósitos de excluídos, que, quando não matavam, adoeciam severamente a mente e o corpo dos seus detentos”, comparação muito pertinente com a história da “mulher doida”. Assim, “o afastamento da sociedade e o enquadramento disciplinar”, que caracterizam casas de correção do século XIX como formas de reabilitação, segundo Simon (2023, p. 93), não se sustentam; pelo contrário, se provam falhos e violentos para com as pessoas pobres, mentalmente adoecidas e que vivem à margem da sociedade.

4 Os “martírios obscuros” de Delfina

O capítulo XXXI das *Memórias do cárcere* começa da seguinte forma: “Passaram quarenta anos. Memória da mártir nenhuma há aí. Ninguém lhe conhece a sepultura em Santa Marinha de Gaia” (Castelo Branco, 2020, p. 283). A partir dessa sentença, inicia-se a trágica história da personagem Delfina.

O narrador-autor introduz a relação de D. Francisco de la Cueva, um cônsul espanhol, com a esposa Adelaide: “Eram ambos desditosos, como se tivessem casado por ódio, como se o contrato nupcial fosse o despedaçarem-se mutuamente” (Castelo Branco, 2020, p. 284). A relação era conturbada pelo ciúme exacerbado de Adelaide, provocado pelas constantes traições do marido. Instada pelos parentes, Adelaide decide abrigar em sua casa, para lhe fazer companhia, Delfina, sua prima órfã, caracterizada como uma jovem ingênua, virtuosa, pobre e triste: “Era melancólica Delfina como alma contínuo alanceada por presságio acerbo. Dava a pensar que o anjo de seu destino lhe estava sempre segredando fatalidades decretadas no Céu” (Castelo Branco, 2020, p. 286). Apesar de ter se apaixonado pela moça, D. Francisco não tenta seduzi-la, mas desabafa o seu desejo para um amigo, numa carta que acaba sendo encontrada pela esposa.

Ao confrontar o marido com essa carta, o casal inicia uma briga acalorada, na qual Adelaide é agredida. Gritando colericamente para os vizinhos, a mulher injustamente acusa a prima de tê-la traído com o seu marido. Após este episódio, Delfina abandona a casa da prima e procura a ajuda de parentes, que a expulsam assim que Adelaide espalha a falsa notícia do adultério. Na miséria,

[...] quisera ser criada dum convento, ou costureira, ou mestra de meninas.

A Delfina que nenhum convento quisera;
Que nenhuma obra obteve na sua indigência;
Que nenhuma educanda procurou para lhe dar o pão da honra a troco de ensino.
Era a Delfina injuriada, caluniada, e perdida no conceito do mundo, quando lhe batia na cara a porta dos parentes [...].
(Castelo Branco, 2020, p. 307).

Tendo o cônsul como o seu único amparo financeiro e afetivo, Delfina rende-se aos galanteios de D. Francisco e se torna sua amante, tendo com ele um filho. Ao tomar conhecimento disso enquanto estava no processo de divórcio, Adelaide faz com que a prima seja presa por adultério. O narrador-autor questiona o moralismo hipócrita da sociedade, afirmando que “Perdida sei eu que ela estava no conceito do mundo, quando Deus sabia que ela era pura” (Castelo Branco, 2020, p. 307). Ou, como Delfina se defende, no momento em que é presa: “Mas eu fui caluniada,

senhor intendente! Eu perdi-me no bom conceito do mundo, quando minha prima me tinha já desacreditado e reduzido a uma posição em que só a mão de Deus podia salvar-me da queda” (Castelo Branco, 2020, p. 311).

No cárcere, onde ficou por sete meses e quatorze dias, Delfina foi inicialmente maltratada e separada de seu filho, mas, ao saber disto, D. Francisco de la Cueva conseguiu com que a amante pudesse ver a criança diariamente. Devido à influência do cônsul, Delfina foi transferida para outro quarto onde era servida por uma das presas, mostrando que a mudança no tratamento que recebe na prisão era fruto do privilégio social e financeiro de seu amante. No entanto, com receio de perder seu posto, D. Francisco a abandona, e Delfina acaba sendo libertada da Relação para se recolher nas Órfãs de S. Lázaro, “uma casa de suplício”, onde “as reclusas por violência morriam ali abafadas, ou recuperavam o ar vital por lances de desesperação” (Castelo Branco, 2020, p. 321). No recolhimento, Delfina é privada da companhia do filho, acabando por adoecer e morrer.

5 Os preconceitos sociais e o sistema judiciário português

Através das histórias das personagens de *Memórias do cárcere* apresentadas neste trabalho, é possível depreender que Camilo Castelo Branco tece uma série de críticas a respeito do sistema judiciário e carcerário português do século XIX, que reproduzia os preconceitos vigentes na sociedade. Assim sendo, propomos uma reflexão sobre alguns desses preconceitos e suas implicações nos episódios analisados anteriormente.

Apesar de se tratar de um conceito recente, encontramos a crítica à misoginia do Portugal oitocentista na forma como as personagens femininas são julgadas. Na história de D. Ana Amália Peixoto, vimos uma personagem que, segundo a narrativa, não teria tido participação no assassinato do qual é acusada de ser cúmplice. Além de ter sido perseguida e pressionada por oficiais da justiça a delatar o seu amante, aparentemente também inocente, é questionada em julgamento com perguntas íntimas feitas com a intenção de envergonhá-la, tendo sido também caluniada como prostituta na imprensa e perante a opinião pública. “Porque a desvalida senhora não tinha pai, nem irmão” (Castelo Branco, 2020, p. 197) para protegê-la, D. Ana foi provisoriamente presa. Não confirmada a sua participação no crime, a personagem finalmente foi libertada, mas, devido aos preconceitos moralistas contra as mulheres

que possuem relacionamentos amorosos fora do casamento, ela continuou sendo julgada pela sociedade.

Tal crítica também está presente na história da jovem órfã Delfina, acusada injustamente de ter relações amorosas com o marido da prima ciumenta. Abandonada na miséria, caluniada pela família e pela sociedade, encontra no cônsul seu único amparo, o que a leva a consumar o adultério de que fora antes acusada, resultando na sua prisão. O narrador-autor foca especialmente no fato de que a trajetória da personagem, uma moça pobre e ingênuas que é levada ao adultério por necessidade, é incompatível com a sua pena e o tratamento recebido pela justiça. Sobre outra personagem de *Memórias do cárcere*, Maria Cristina Pais Simon (2023, p. 98) afirma que “não é também nunca no crime que o escritor se detém, mas sim na injustiça social”, demonstrando que a misoginia e a arbitrariedade presentes no sistema judiciário português da época são constantes e se repetem em várias vivências femininas. Além disso, nos capítulos que analisamos, Camilo relata dois episódios de violência doméstica: o de Adelaide, que fora agredida pelo esposo numa briga, e o da mulher que fora agredida por seu marido ao ponto em que ficou mentalmente doente, de forma irreversível.

O episódio da “mulher doida” também denuncia o preconceito que existia contra aqueles que viviam à margem da sociedade no século XIX. As pessoas marginalizadas, com doenças ou deficiências que não correspondiam com os padrões sociais da época, eram alvos de preconceito e arbitrariedade, sobretudo pela polícia, que “utilizava-se da violência para a manutenção do controle social” (Pedroso, 2005, p. 32, *apud* Castro, 2021, p. 43). A “mulher doida”, após adoecer depois de ter sido agredida pelo marido, é acometida por mais violências desde o momento em que é presa e durante a sua estadia na cadeia. Por várias vezes, o narrador-autor demonstra sua compaixão pela personagem e sua indignação com tal situação porque, para ele, ela deveria ser acolhida em um hospital e não tratada como criminosa, demonstrando que este ambiente não seria o mais adequado para a reabilitação de pessoas doentes. De acordo com Andreia Castro (2021, p. 200), Camilo indica que

as debilitadas instalações físicas, a total falta de assistência básica, os abusos físicos diários cometidos aos presos e a convivência forçada [...] de loucos, recolhidos mesmo sem terem cometido crime algum, ao lado de agressores, estupradores e

assassinos, seguramente, fragilizavam, adoeciam, embruteciam e desumanizavam muito mais do que corrigiam.

6 Considerações finais

As análises realizadas neste artigo procuraram mostrar que *Memórias do cárcere*, de Camilo Castelo Branco, é muito mais do que uma recolha de experiências das pessoas com quem o autor convivera na Cadeia da Relação do Porto, pois a obra apresenta críticas abrangentes a respeito da justiça portuguesa do século XIX, que refletia problemas e preconceitos enraizados na sociedade da época, muitos deles encontrados até hoje no Brasil, por exemplo. Apesar de as realidades jurídico-penais e carcerárias de Portugal no século XIX e do Brasil no século XXI serem distintas, tendo em vista que se trata de contextos históricos, políticos, culturais e sociais diferentes, a reflexão incitada pelo romance é pertinente, sobretudo para o leitor brasileiro contemporâneo.

Segundo o anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), em 2022, o número total de presos no sistema carcerário brasileiro era de 832.295; deste número havia 236.133 prisioneiros a mais do que a capacidade da prisão, escancarando a insalubridade do ambiente carcerário e a ausência de um tratamento digno aos prisioneiros em nosso país, em pleno século XXI. Ao refletirmos acerca da desigualdade do sistema penal e carcerário no Brasil, verifica-se que é evidente que o tratamento policial e judicial não é dispensado a todos de forma igualitária. Os mais pobres são abordados com violência pela polícia, independentemente de terem cometido crimes ou não, passam por julgamentos piores e recebem condenações mais duras, sofrendo com os maus tratos e as más condições das prisões, o que resulta na dificuldade de reabilitação dessas pessoas que foram marginalizadas pela sociedade. Como explica Paulo Calmon Nogueira da Gama (2021, p. 38-39),

O maior rigor no tratamento do sistema penal dirigido aos integrantes das classes menos favorecidas tem origem desde a tipologia adotada pelo legislador penal, passando pela quantificação em abstrato das sanções, pela forma de execução das medidas e prisões cautelares, pela abordagem e persecução policial, pelas exigências pré-processuais e processuais, pelo percentual de

condenações, [...], pelo desenrolar da execução penal, chegando, enfim, ao problema da reintegração do egresso à sociedade.

Assim sendo, as denúncias de Camilo em *Memórias do cárcere* inspiram o leitor a construir um pensamento crítico a respeito da incompatibilidade da punição com aquilo que a sociedade considerava crime, como, por exemplo, o adultério, além de refletir se as cadeias são realmente um lugar adequado para a reabilitação dos prisioneiros. O narrador-autor exprime o seu ponto de vista, de que o sistema carcerário português necessita de ser repensado, quando coloca o personagem de D. Pedro V em sua visita à Cadeia da Relação do Porto, como um espectador dos horrores que aconteciam lá dentro: “ISTO PRECISA SER COMPLETAMENTE ARRASADO. São palavras do Senhor D. Pedro V, ao sair das cadeias da Relação, quando, primeira vez, as visitou” (Castelo Branco, 2020, p. 339, grifo do autor). No final do penúltimo capítulo, o narrador-autor afirma que “Sua Majestade, ao sair segunda vez da cadeia, disse: – SEMPRE A MESMA MISÉRIA!” (Castelo Branco, 2020, p. 344, grifo do autor). Infelizmente, o mesmo lamento poderia ser dirigido à situação das prisões no Brasil nos dias de hoje.

Referências

- CASTELO BRANCO, C. *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2020.
- CASTRO, A. A. M. de. *Crimes, realidades e ficções: a representação do criminoso na literatura e na imprensa oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.
- FERREIRA, A. M. *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco: a arte de deambular. In: BRAGA, J. P.; OLIVEIRA, J. M. de; SOUSA, S. G. de (Org.). *Encontros camilianos*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2019. v. 4, p. 43-64.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- GAMA, P. C. N. da. *A desigualdade penal e a jurisdição na nova democracia brasileira*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Direito)

– Departamento de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=17833@1>. Acesso em: 01 ago. 2024.

HOBSBAWM, E. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PIRES, M. da N.; REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa: o romantismo*. Lisboa: Verbo, 1993. v. 5.

RIBEIRO, A. O mal no feminino em *Memórias do Cárcere*: a fatal Benedita. In: SOUSA, S. G. de; BRAGA, J. P. (Org). *Ficções do mal em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2016. p. 67-87.

SIMON, M. C. P. Criminalidade feminina em Portugal na segunda metade do século XIX: balanço e ilustrações camilianas. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 15, n. 1, p. 88-112, Jan.-Jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.29327/2193714.15.1-6>. Acesso em: 20 jul. 2024.



Entre retratos de mulheres: acomodação e resistência no romance camiliano

Among Portraits of Women: Accommodation and Resistance in the Camillian Novel

Clarissee Pessôa

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

clarissepessoa0507@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-7537-9697>

Resumo: A presença da figura feminina na sociedade portuguesa do século XIX é uma das temáticas recorrentes na obra de Camilo Castelo Branco, o que fornece matéria para inúmeros estudos que tentam compreender o pensamento camiliano acerca da mulher. Este artigo pretende refletir sobre a forma como a obra camiliana apresenta um panorama do papel da figura feminina, ora desafiando e resistindo às estruturas de poder de um sistema dominado pelo patriarcalismo, ora se acomodando e submetendo à violência e aos imperativos da sociedade. Ao retratar mulheres, Camilo Castelo Branco apresenta personagens que revelam uma crescente complexidade ao longo de sua obra, que surge como um espaço onde essas ações de mulheres, oscilando entre acomodação e resistência, ganham lugar e visibilidade. Para tal análise, as contribuições de Michel Foucault (1988, 2006), Michelle Perrot (1998), Maria Rita Kehl (2016) e Jean Anyon (1990) serão de fundamental importância.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; feminino; poder, acomodação e resistência.

Abstract: The presence of the female figure in 19th century Portuguese Society is one of the recurring themes in the work of Camilo Castelo Branco, which provides material for countless studies that try to

understand the camillian thought about women. This article intends to reflect on how camillian works presents an overview of the role of the female figure, now defying and resisting the power structures of a system dominated by patriarchy, now accommodating and submitting to violence and the imperatives of the society. When portraying women, Camilo Castelo Branco presents characters that reveal an increasing complexity throughout his work where these women's actions, which alternate between accommodation and resistance, gain place and visibility. For such an analysis, the contributions of Michael Foucault (1988, 2006), Michelle Perrot (1998), Maria Rita Kehl (2016) and Jean Anyon (1990) will be fundamentally important.

Keywords: Camilo Castelo Branco; feminine; power; accommodation and resistance.

Na primeira metade do século XIX, a sociedade portuguesa sofre uma significativa mudança a partir das conquistas das revoluções liberais e da consequente queda do antigo regime, gerando o enfraquecimento do clero e da nobreza proporcionando o despontar de uma nova ordem social no país conduzida pela burguesia. A ascensão desta classe terá implicações nas relações culturais e políticas que moldarão a sociedade em Portugal a partir do desenvolvimento da industrialização e da modernização de seus espaços. O papel da mulher, como todo o mais, também começa a sofrer transformações, ainda que lentas inicialmente, sendo somente no século XX, a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, que a luta pelos seus direitos ganhará maior força e visibilidade.

Ao longo dos Oitocentos, nos países da Europa Ocidental, os espaços sociais se estabelecem marcadamente divididos, o espaço público na cidade desponta como espaço privilegiado de homens, vedado às mulheres, enquanto que para elas era reservada a esfera privada. Caberia às mulheres, pois, a educação dos filhos e os cuidados domésticos, e aos homens todas as decisões políticas e sociais. “Para os homens, o público e o político, seu santuário. Para as mulheres, o privado e seu coração, a casa” (Perrot, 1998, p. 10). Entretanto, segundo a historiadora Michelle Perrot (1998), a fronteira que surge entre esses espaços se torna problemática em função da sua fluidez, especialmente nas camadas mais populares da sociedade. As mulheres circulam em espaços públicos, para cumprir suas funções sociais ou domésticas, enquanto o homem é quem,

na verdade, ocupa o lugar do senhor no privado, especialmente da família, dispondo da obediência da mulher. A complexidade das relações entre as esferas pública e privada também pode se acentuar na medida em que os meios de comunicação se concebem como pontes entre os espaços. Por meio das letras, público e privado se entrecruzam na intimidade do quarto subvertendo as fronteiras dos domínios femininos e masculinos e questionando suas relações.

A sociedade portuguesa segue as tendências dos padrões sociais de outros países europeus, como França e Inglaterra, entretanto, muitos pontos da história das mulheres no país ibérico ainda são obscuros, pois essa é uma área de estudos bastante recente, se tornando mais presente nos debates apenas a partir da Revolução dos Cravos. Além disso, pesquisadores enfrentam uma grande escassez de fontes documentais. Segundo a historiadora Irene Vaquinhas (2004, p. 150), essa lacuna nas fontes historiográficas pode ser pensada, sobretudo, como consequência do afastamento das mulheres do espaço público. No século XIX, a honestidade de uma mulher estava intimamente vinculada à ideia de discrição, sendo assim, atos públicos eram essencialmente ligados à virilidade, forçando um apagamento das ações das mulheres na sociedade. Em função desse silêncio, fontes jurídicas e normativas, fontes literárias e as recolhas etnográficas¹ têm servido de suporte para tentar entender os papéis exercidos pelas mulheres em Portugal.

Nesse cenário, a obra de Camilo Castelo Branco apresenta, por meio de suas personagens femininas, um panorama do papel e das posições que elas ocupam na sociedade oitocentista, além de enfatizar as mudanças de suas relações sociais no contexto português. As temáticas envolvendo o feminino, assim como as questões do privado, o lar, a maternidade, a exclusão do público, o ostracismo e a loucura estão em suas obras de uma forma muito presente. O escritor Henrique Raposo (2012, p.34), em uma matéria para o Jornal Expresso, reforça a importância das relações entre violência e feminino por meio da figuração da mulher camiliana na literatura.

Atrevemo-nos a dizer que este é o grande pilar dramático da obra de Camilo: a mulher que, por amor, resiste aos desmandos patriarcas da sociedade; a mulher que recusa obedecer ao pai e ao marido;

¹ A historiadora ressalta que as fontes analisadas nas pesquisas, especialmente as recolhas etnográficas, precisam ser analisadas considerando-se seu possível caráter ideológico.

a mulher que assume uma vontade amorosa revolucionária. Esta violência amorosa é mesmo a arma que a heroína camiliana usa contra a violência moral e física que era exercida sobre as mulheres em nome do bom nome familiar e patriarcal.

A luz do pensamento de Raposo, depreende-se a complexidade das personagens camilianas. Em suas obras não é incomum encontrar mulheres que ora se submetem à violência da sociedade em que estão inseridas, ora resistem na busca de ter alguma determinação sobre o próprio destino. Segundo a professora Alda Maria Lentina (2014, p.18)², o que a obra de Camilo revela é uma lenta transformação de postura das mulheres que aponta para uma possível ruptura da aceitação de um destino imposto pela sociedade no sentido de exercer uma maior autonomia em suas próprias escolhas. Esse desejo de autonomia transparece no desabafo de Ludovina, personagem de *O que fazem mulheres* (1896):

Estou casada há treze meses e sinto-me velha. Até aqui obedeci como creança, a minha mãe, a meu pae e a esse homem, que entrou na nossa família com certa autoridade que me intimidava. Eu fui sempre dócil. Dócil até a pusillanimidade. Se a violência não fosse tamanha, este homem que chamam meu marido, teria feito a escravidão da minha alma para sempre. Assim não pode ser. Sinto-me outra; perdi os costumes de creança; envelheceram-me com os desgostos contínuos e, por isso hão de sofrer-me agora emancipada. (Branco, 1896, p.74-75)

Ao longo dos anos, a mulher ocupou papéis civis bem demarcados na sociedade portuguesa desde as Ordенаções³. A posição da mulher na sociedade esteve constantemente caracterizada pela submissão em relação

² Em seu artigo, a professora Lentina traz também uma interessante análise sobre as personagens femininas em *A brasileira dos Prazins* (1862) e *A doida do Candal* (1867). C.f. LENTINA, A. M. Destino no feminino na obra de Camilo Castelo Branco. In: SOUSA, S. G. de (org), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2014. p. 17-37.

³ As Ordенаções são a compilação das leis vigentes sobre assuntos cíveis e penais. As primeiras datam do século XV, no reinado de D. Afonso V, e são por isso, conhecidas por *Ordenações Afonsinas*. As segundas datam do reinado de D. Manuel I, no século XVI, com o nome de *Ordenações Manuelinas*. As terceiras, que foram mandadas promulgar por D. Filipe II de Portugal no início do século XVII (1602), são as *Ordenações*

ao homem e seu lugar como parte da família. Apesar das mudanças na busca por um tratamento mais igualitário, estas ocorreram de forma bastante lenta e apenas em 1978, com a reforma do Código Civil, a lei passou a ser baseada na real igualdade entre homens e mulheres em Portugal. Para entender a situação da mulher na sociedade portuguesa do século XIX, é necessário ressaltar que a organização familiar é baseada no *Pater Familias*⁴ do direito romano, em que a posição da mãe e da mulher ocupa a subalternidade na lei. Dessa forma, a mulher estava completamente submissa ao poder masculino, primeiro ao pai e, depois do casamento, ao marido. Apesar do Código Civil de 1867⁵ versar, em seu artigo 7º, sobre a igualdade entre todas as pessoas ainda deixava claro que existiam exceções em determinados casos previstos na lei. “A Lei Civil é igual para todos, e não faz distinção de pessoas, nem de sexo, salvo nos casos em que forem especialmente declarados” (Portugal, 1867, p.4). Dessa forma, apesar de um despontar da ideia de emancipação das mulheres, estas continuaram a ocupar um lugar de submissão ao poder masculino tanto quanto antes, já que as diferenças de tratamento entre homens e mulheres que existiam nas Ordенаções foram, na maioria dos casos, reafirmadas em 1867.

As duas obras analisadas neste artigo trazem mulheres como protagonistas e revelam a alternância entre certa aceitação da submissão e ao mesmo tempo um despontar do desejo de assumir o próprio destino: *O que fazem mulheres*, de 1858 e *O retrato de Ricardina*, de 1862. A primeira obra relata a história de Ludovina, menina da sociedade, mas com poucas posses, que nutre uma paixão por Ricardo Sá, logo desmascarado por sua mãe, revelando-se um rapaz, como tantos outros, que jamais se casaria com alguém com poucos dotes. Assim, Ludovina se resigna a casar com um rico brasileiro, pretendente escolhido por seu pai. Apesar da diferença de idade e da aparência do marido, Ludovina se revela boa

Filipinas. Estas foram confirmadas em 1643 por D. João IV, sem lhes alterar o nome, e vigorou em Portugal até o código civil de 1867.

⁴ Nos primórdios do Direito Romano, a família era organizada a partir do princípio da autoridade absoluta do *pater familias*, onde o representante masculino mais velho do núcleo familiar exercia o culto aos deuses domésticos, a responsabilidade pela distribuição da justiça e detinha todos os direitos de vida e morte sobre os filhos (*ius vitae ac necis*). A mulher devia obediência primeiro ao pai, e depois, ao marido (*in manu mariti*).

⁵ Este Código foi de autoria do visconde de Seabra, auxiliado por uma comissão revisora da qual fazia parte Alexandre Herculano.

esposa, seguindo os preceitos morais da época. No entanto, o ciúme faz com que José Dias, Barão de Celorico de Basto, título que vem a comprar a certa altura da narrativa, desconfie da esposa. Em uma de suas incursões noturnas ao exterior da casa, o barão acaba por acertar um tiro em Antônio de Almeida, amante de sua sogra e revelando um caso amoroso encoberto há mais de vinte anos. Para proteger o nome da mãe, Ludovina assume o adultério para a sociedade e rompe com o próprio marido. Por fim, o casamento acaba por ser reatado depois da morte da mãe.

No século XIX, as mulheres tinham poucas opções na vida, mesmo que fidalgas ou burguesas, sendo o casamento uma das possibilidades mais vantajosas para a família, já que estes eram arranjados de forma a garantir posição e a manutenção da ordem social estabelecida. Ainda que a sociedade portuguesa estivesse sofrendo algumas mudanças com o advento de um modelo liberal, era função da família escolher o pretendente para o casamento das meninas, a quem pagavam um dote⁶, ou seja, para aquelas que não o possuíam, as alternativas que se apresentavam eram ainda mais estreitas. Dessa forma, a grande maioria das mulheres vivia em condições precárias, seja no campo ou nos incipientes centros urbanos e exerciam funções mal remuneradas na lavoura, no comércio e mais tarde nas fábricas. O espaço público se revela como um espaço hostil para as mulheres impelindo-as para a clausura do lar ou do convento.

Os trâmites e sentimentos que envolvem as negociações matrimoniais são pontos de reflexão na obra, surgem a partir de um olhar aguçado, crítico e muitas vezes irônico do autor. Em *O que fazem mulheres* (1896), Angélica, mãe de Ludovina, inicia o romance em diálogo com a menina e expõe sua opinião sobre o matrimônio na tentativa de convencê-la a se resignar com o casamento arranjado pelo pai. A mãe, que sabe que a filha namora outro homem, alerta sobre os cuidados ao lidar com os próprios sentimentos e que em um relacionamento entre um homem e uma mulher é sempre esta que assume os riscos, pois o poder

⁶ Herdado das Ordenações Manuelinas e Filipinas, o dote permeava os contratos de casamento estabelecidos pelas famílias portuguesas e desempenhava um importante papel na definição de estratégias familiares relacionadas ao casamento, sendo um importante elemento no contexto social e cultural. O dote era um conjunto de bens doados às filhas e às mulheres da família, quando se casavam ou eram recolhidas a um convento, para servir como contribuição para sua manutenção no futuro, considerado uma antecipação da herança a que tinham direito. Esses bens, no caso do matrimônio, podiam ou não se unir aos do marido a partir dos contratos de matrimônio.

está sempre nas mãos dos homens. A mãe, que o autor ironicamente revela ser infiel ao marido em nota de rodapé, aconselha a filha:

Eu não sei se amas outro homem... Sei que namoras outro homem, e entre namorar e amar está o reflectir, menina. Este rapaz que te manda romances e cartas entre as páginas... (não te inquietes, que sei tudo, e tudo pouco vale...) esse rapaz, quem é? (Branco, 1896, p. 22).

E dessa maneira, dá sequência ao discurso onde tenta convencer a filha que a aceitação de sua posição é a mais acertada e menos dolorosa para a mulher, especialmente aquelas que não possuem recursos financeiros, ou seja, um bom dote. As opções para as mulheres sem grandes recursos são marcadamente mais restritas, pois o poder do dinheiro é o que mobiliza aquela sociedade.

Aprende, creança. Os rapazes pobres, se vivem na boa sociedade, criam ahi ambições, que uma menina sem riqueza não satisfaz. Pois não os conheces tu, Ludovina? Não os vês no baile e no theatro namorando um dote como quem namora uma mulher? [...] Talvez ainda não reparasses em outra injustiça que se faz às mulheres pobres, se a fortuna lhes dá maridos ricos. Não há por ahi rapazes com grandes patrimônios? Recebem eles, por ventura, em casamento meninas virtuosas e pobres? Não. Procuram-nas ricas, e fiscalizam menos a vida honesta da noiva, que o número de acções no banco, ou o valor da propriedade paterna (Branco, 1896, 23-24).

A segunda obra em diálogo também aborda a maternidade e as relações entre mãe e filha. A protagonista, Ricardina é filha de Clementina, fidalga que fugiu de sua casa para viver uma relação com um clérigo, o abade de Espinho. Sendo filhas de uma união censurável, Ricardina e sua irmã Eugénia não são aceitas na sociedade, mesmo sendo possuidoras de um bom dote. O abade, na intenção de se reinserir socialmente, arranja o casamento das duas meninas com primos por parte da família da mãe, mas Ricardina recusa-se a casar, já que está apaixonada pelo filho do tamanqueiro. Se Eugénia aceita o seu destino de bom grado, Ricardina se opõe a ele, indo primeiramente viver em um convento e depois fugindo com o rapaz, mas a união do casal não seria definitiva em *O retrato de Ricardina* (1967). Somente após anos de separação, muitas agruras e inúmeros mal-entendidos, ela finalmente reencontra Bernardo, o pai de seu filho e grande amor de sua vida, quando os dois podem viver o seu amor.

Neste cenário histórico cultural, a literatura de Camilo Castelo Branco retratou a posição da figura feminina com uma crescente complexidade. Ainda que o feminino ocupe um discurso do ponto de vista de um autor masculino, do *outro*, as suas representações em suas narrativas apontam para as mudanças de perspectiva que a sociedade viveria a partir da ascensão da burguesia. A complexidade da sociedade que se segue à Revolução Francesa, segundo Maria Rita Kehl (2016), reverbera o paradoxal embate entre os ideais de submissão feminina e os ideais de autonomia do sujeito moderno, que preconizava a razão e a emancipação do individual, colocando em xeque as relações de poder entre gêneros, construídas na Europa ocidental até então.

A maneira como as relações de poder perpassam os comportamentos individuais no cotidiano é abordada por Michel Foucault em *História da sexualidade I* (1976), onde o filósofo teoriza sobre a conexão entre os discursos de poder e as práticas individuais dos sujeitos. Para o autor, o poder revela-se a partir de uma rede de discursos que o coloca em todas as partes, com a capacidade de ser constante e se autorreproduzir.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; [...] Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (Foucault, 1988, p.88-89).

Na perspectiva de Foucault, as estruturas de poder devem ser vistas sob o prisma das relações, onde forças de dominação e resistência se mobilizam constantemente. Nesse sentido, há resistências que integram este sistema e que surgem como a outra face da moeda, evidenciando que as relações de poder são, sobretudo, exercidas e não possuídas. As resistências, que são múltiplas, estão inseridas nessas relações também atravessando as instituições e os corpos individuais, assim como a rede de poder. Em uma entrevista concedida a S. Hasumi em 1977 e publicada sob o título “Poder e saber”, Foucault (2006, p.232), reforça:

Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais

força, tanto maior astúcia quanto maior for a resistência. De que modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante. Em toda parte, se está em luta.

Essas relações de poder e resistência, especialmente em acerca do papel das mulheres, atravessam a obra de Camilo Castelo Branco. Assim como Angélica, que espera que sua filha se resigne e assuma sua posição como esposa em um casamento arranjado, ainda que ela própria mantenha um casamento atravessado pelo adultério, outra personagem também assume um discurso contraditório em relação às filhas. Em *O retrato de Ricardina* (1967), D. Clementina, mãe de Ricardina e Eugénia, aconselha sua filha mais nova a não seguir seus passos, não fugir com Bernardo Muniz, apesar de ela mesma ter feito essa escolha no passado. Essas respostas das mães em relação às filhas podem parecer, a princípio, contraditórias, entretanto surgem como parte das relações de poder que se estabelecem na sociedade oitocentista em Portugal.

A professora Jean Anyon (1990), ao pensar as respostas dadas por mulheres a situações contraditórias, postula que a posição da mulher envolve um processo permanente de acomodação e resistência, similar ao utilizado pelo historiador Eugene Genovese (1972) para descrever a reação dos escravizados americanos ao processo da escravidão⁷. Nesse sentido, assim como a população escravizada do sul dos Estados Unidos, que foi submetida a um sistema paternalista contraditório, também as mulheres alternam entre acomodação e resistência cotidianas para lidar com as contradições de um sistema regido pelo patriarcalismo.

A dialética de acomodação e resistência é manifestada nas reações das mulheres e meninas às situações contraditórias

⁷ C.f Genovese, E. *Roll, Jordan, Roll: The world slaves made*, Nova York, Vintage, 1972. O autor analisa o tipo de resposta dada pelos escravizados às situações contraditórias de existência enquanto seres humanos e enquanto objetos de propriedade. Para o autor, embora numerosas rebeliões de escravizados tenha ocorrido, a maioria deles não se opunha abertamente ao sistema por meio das rebeliões e, tampouco se submetiam totalmente à escravidão. Provavelmente, desenvolviam um processo cotidiano de acomodação e resistência. “Acomodação e resistência desenvolviam-se como dois lados de um mesmo processo pelo qual os escravos aceitavam o que não podia ser evitado e, simultaneamente, lutavam individual e coletivamente pela sobrevivência física e moral” (Genovese, 1972, p.659).

que se apresentam. Grande número de mulheres nem aceita, nem rejeita totalmente os imperativos da *feminilidade*. Preferencialmente, a maioria das mulheres opta (consciente tanto quanto inconscientemente) por tentativas cotidianas de resistir à degradação psicológica e à baixa autoestima que resultaria da aplicação exclusiva e total das ideologias correntes de feminilidade enquanto submissão, dependência, domesticidade e passividade (Anyon, 1990, p.16).

As relações de poder que se referem ao gênero perpassam os espaços públicos e privados, assim, os locais onde elas vivem assumem importante papel. Nesse sentido, o convento desponta tanto como local de aprisionamento quanto de resistência na sociedade portuguesa oitocentista. Muitas são as personagens femininas de Camilo Castelo Branco que passam parte de suas vidas em conventos, onde muitas vezes morrem em nome de suas causas. A mais notável de suas personagens, Teresa de Albuquerque, protagonista de *Amor de Perdição* (1997), morre em um convento sofrendo as consequências de um amor impossível. Para aquelas mulheres burguesas que recusam o casamento, o convento é uma das poucas possibilidades que resta. Se o convento, por um lado, emerge como o castigo, também ocupa o lugar da resistência. Assim segue o destino de D. Clementina, mãe das irmãs em *O retrato de Ricardina* (1967) e de Angélica, mãe de Ludovina em *O que fazem mulheres* (1896).

Depois de confessar o adultério a seu marido, D. Angélica se fecha em um convento para cumprir o que resta de seus dias. Ao receber a notícia, Ludovina entra no convento com sua mãe e somente sairá de lá anos mais tarde, após a morte de Angélica. O convento se configura na obra como o local de acolhimento para Angélica. Para a sociedade, o que transparece é que a mãe acompanhou a filha adúltera, mas a verdade é que a filha protege a mãe, para que esta não fique marcada pela censura social. O ato de resistência de Angélica se acomoda na perseverança de Ludovina em manter a imagem de sua mãe limpa. No entanto, é na morte que Angélica pode revelar o seu último ato de resistência, pois se não pode estar com Antonio de Almeida em vida, é na dor e na morte que eles poderão se encontrar. Depois de morta a mãe, que passa seus últimos dias abraçada ao retrato de seu amante, alivia-se a filha: “A sua memória fica sem mancha, minha mãe!” (Branco, 1896, p. 224).

Nem sempre os limites entre acomodação e resistência são claros e muitas vezes elas se interpenetram, gerando situações de resistência na

acomodação e vice-versa. É nesse sentido que o convento surge como o ato de resistência final de D. Clementina. Ao acompanhar a filha, que decide ir para o convento como alternativa ao casamento indesejado, D. Clementina fecha-se no mosteiro junto com a menina. A decisão, que pode ser interpretada como uma aceitação e reconhecimento de sua conduta imprópria durante a vida, também é vista como repúdio ao comportamento do Abade de Espinho em relação a Ricardina. A ideia de um ato de acomodação tardia às demandas sociais transparece nas palavras do prelado de Lamego: “D Clementina Pimentel procedeu cristãmente. O que hoje fez já o devia ter feito” (Branco, 1967, p. 65). A reação do Abade de Espinho, no entanto, revela ao leitor como a decisão da mãe de Ricardina é, de fato, um ato de resistência. Ao ir buscá-la ao convento quem o recebe é sua filha, a mãe está doente e pede que o clérigo não a procure mais. Nesse ponto, o narrador intervém para dizer que: “Algumas memórias rezam que o padre Botelho de Queirós chorava, quando viu a filha. Duvida a minha ciência experimental do coração humano” (Branco, 1967, p.68). O diálogo que segue entre o abade e sua filha mostra a infrutífera tentativa de negociação do pai para que D. Clementina saia do convento.

- Conloiou-se contigo? – bradou o padre. – estão vocês apostadas a dar cabo de mim? Pois enganam-se... Lá tenho uma filha a quem amar muito e dar tudo que tenho.
- Aqui pouco nos basta – replicou Ricardina. – Seja minha irmã feliz.
- Então tua mãe saíria do convento – redarguiu irônicoamente o abade – se eu te deixasse casar com o Bernardo? Responde a isso! Ricardina abaixou os olhos, e cobriu duas lágrimas com as pestanudas pálpebras.
- É assim ou não é? – repisou o pai. – O que tua mãe quer é ser sogra do filho do Silvestre da Fonte?
- Não se fala em tal coisa, meu pai.
- Não se fala? Então em que se fala? Porque se meteu aqui tua mãe?
- A mim não me conta os segredos da sua alma. Diz que tem muito amor e quer morrer ao meu lado.
- Faz muito bem – concluiu o abade, e saiu mal seguro das pernas, que vergavam sob o peso da ira (Branco, 1967, p. 69-70).

Dessa forma, tanto D. Clementina quanto Angélica, alternam suas ações e discursos entre resistência e acomodação. No entanto, Angélica se acomoda publicamente aceitando o seu casamento, mas resiste no privado ao ter um amante. As diferenças entre o comportamento público e o privado da mãe de Ludovina são um exemplo da aparente aceitação do papel de esposa submissa e responsável, mas que de fato se revela uma acomodação com um lado crítico que se insubordina através do adultério. De outra maneira, as divergências entre o público e o privado também podem se apresentar de forma contrária, como no caso da mãe de Ricardina e Eugénia. Se, por um lado, D. Clementina exibe um ato de resistência público, ao fugir da casa dos pais para constituir família com um abade, por outro a acomodação persiste em sua aceitação privada da ideologia dominante, que fica clara em seu discurso e na expectativa em relação ao casamento das filhas.

Eu fugi, filha; fugi, cega de luz infernal; e quando abri os olhos, e
conheci o que era, e sem remédio havia de ser sempre, tornei-me
a desgraçada mais sem consolação que o mundo tem. Olha que
eu sou nova, tenho trinta e sete anos. Vês os meus cabelos quase
brancos? Olha tuas tias e minhas irmãs mais velhas como estão
novas! Não as viste já passar aí a cavalo com tanta gente ilustre
a acompanhá-las? Vinha mostrar-se para que eu as invejassem e
tivesse pena e vergonha de mim... Tive, filha, tive pena e vergonha.
[...] Filha, a felicidade alcançaram-na os que mais sacrificaram as suas
inclinações. Verás como tudo esquece, tudo se desfaz, menos o
remorso de uma acção condenada primeiro pela sociedade e depois
pela consciência... (Branco, 1967, p. 48-49).

As mudanças da sociedade, mesmo que sutis, podem ser percebidas nos discursos entre gerações. Importante perceber o contraponto que o romance faz entre esse breve relato de D. Clementina e suas irmãs -onde a irmã que resiste tem um triste fim- e o que sucederá a Ricardina e Eugénia na trama. Se, por um lado, Eugénia representa a mulher que mais se acomoda aos imperativos da sociedade de sua época, por outro, Ricardina é a irmã que mais resiste. As duas passam por situações difíceis durante a trama e, definitivamente, Eugénia é a que tem um final infeliz. No princípio, sob o poder do pai, a menina aceita de bom grado o casamento com o primo, quase que um desconhecido, já que não mantinham relações. Depois, passa a se submeter ao marido, que a afasta do pai e da irmã e ao fim tenta resistir à escolha do casamento da filha com um visconde que a

afastaria dela, mas não consegue. Ao fim, sendo apartada da filha, acaba sucumbindo à tristeza, assim, Eugénia morre afastada de Matilde, sua única filha. De outra forma, Ricardina, apesar das dificuldades impostas por suas escolhas, acaba reencontrando Bernardo, seu grande amor, e seu filho Alexandre se casa com a prima, então viúva, por amor e não por pressões sociais. Em nenhum momento da trama, Ricardina demonstra sentir inveja da vida de Eugénia como aconteceu a sua mãe e suas tias, ao contrário, gostaria de poder acolhê-la em seu sofrimento quando descobre o destino da irmã. Nesse sentido, o enredo da obra aponta certa possibilidade de mudança na relação que as mulheres estabelecem entre si, criando redes de apoio para que pudessem sobreviver naquela sociedade ameaçadora. É também o caso da brasileira, que acolhe Ricardina evitando um fim trágico para a menina grávida e desamparada.

Entretanto, segundo Anyon (1990), é possível que a alternância entre acomodação e resistência enquanto estratégia de sobrevivência individual funcione como uma ação defensiva que acaba por reforçar a ordem estabelecida da sociedade, já que não tem como objetivo as transformações desta, mas somente a obtenção de certa proteção dentro de um sistema opressor.

[...] o próprio processo de acomodação/resistência prendem as mulheres na armadilha nas mesmas contradições que teriam que superar. A armadilha as prende porque a acomodação e resistência não buscam remover as causas estruturais das contradições. Para tal transformação, as mulheres necessitam realizar uma ação coletiva. Isso significa dizer que, enquanto acomodação e resistência – como modos cotidianos de atividades – oferecem às mulheres caminhos para negociarem individualmente o sentimento social de conflito ou opressão, esta atividade individual cotidiana fica apenas nisto: individual, fragmentada e isolada dos esforços grupais, portanto politicamente enfraquecida (Anyon, 1990, p.23).

Complementarmente, Foucault postula que onde há poder há resistência e as relações entre estas forças são complementares, a resistência não assume uma posição de exterioridade em relação ao poder, só pode haver resistências no poder. Contudo, isso não condena as resistências ao constante fracasso. Para o autor, os múltiplos pontos de resistência estão em toda a rede de poder, gerando cisões de forma transitória e irregular que perpassam a sociedade e o próprio indivíduo, criando zonas irredutíveis, que, eventualmente, podem iniciar grandes revoluções.

Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar de grande recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim, resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas, ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. Mas isso não quer dizer que sejam apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formando, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota (Foucault, 1988, p.91).

Para o autor, a codificação estratégica dessas forças de resistência seria a possibilidade de uma revolução. Nesse sentido, a literatura de Camilo Castelo Branco surge como esse espaço onde essas ações de mulheres que se acomodam, mas também resistem ganham lugar e visibilidade. Nesse sentido, suas personagens femininas têm voz ativa, ainda que em muitos momentos aceitem os ditames de uma sociedade patriarcal. A complexidade de suas personagens suscita uma leitura mais profunda de sua obra, afastando reducionismos que muitas vezes a acompanham. A pluralidade do discurso, como postula Foucault (1998), atravessa as relações de poder. A sociedade não é dividida entre os discursos do dominado e do dominador, entre os discursos admitidos e os excluídos, mas existe uma multiplicidade de elementos discursivos que a perpassam.

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta (Foucault, 1988, p. 96).

Dessa maneira, as obras aqui analisadas são atravessadas pelos diversos elementos discursivos da sociedade oitocentista em Portugal, especialmente aqueles que tangem o papel das mulheres. Nesse sentido, a obra de Camilo Castelo Branco expõe as relações de poder, e ao contrário de reforçá-las, é exatamente esse deflagrar que as debilitam. As obras aqui analisadas, assim como *A Doida do Candal* (1867), *Carlota Ângela* (1858), *A Brasileira de Prazins* (1882), *A Filha do Doutor Negro* (1863)

e muitas outras do autor ao retratar as mudanças incipientes no papel da mulher naquela sociedade lança, simultaneamente, a possibilidade de impulsioná-las.

Referências

- ANYON, J. Interseções de gênero e classe: acomodação e resistência de mulheres e meninas às ideologias de papéis sexuais. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 73, p. 13-25, maio 1990.
- BRANCO, C. C. *O que fazem mulheres*. 3. ed. Lisboa: Companhia Editora de Publicações Illustradas, 1896.
- BRANCO, C. C. *O retrato de Ricardina*. 12. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.
- BRANCO, C. C. *Amor de Perdição*: memórias d'uma família. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- FOUCAULT, M. *Histórias da sexualidade I*: a vontade de saber. 7. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. Poder e saber. In: MOTTA, M. B. da (org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 221-240. (Coleção Ditos & Escritos, v. IV)
- GENOVESE, E. *Roll, Jordan, Roll*: The world slaves made, Nova York, Vintage, 1972.
- GUIMARÃES, E. A mulher portuguesa na legislação civil. *Análise social*. Lisboa, v. XXII, n. 92-93, p. 557-577, 1986.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- LENTINA, A. M. Destino no feminino na obra de Camilo Castelo Branco. In: SOUSA, S. G. de (org.). *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2014. p. 17-37.
- PERROT, M. *Mulheres Públicas*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998

PORUGAL. Código Civil Portuguez 1867. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional 1868.

RAPOSO, H. As mulheres de Camilo. *Expresso*, Lisboa, 10 mar. 2012. Atual. Disponível em: <https://www.famalicao.pt/as-mulheres-de-camilo> Acesso em: 07 dez. 2023

VAQUINHAS, I. As mulheres na sociedade portuguesa Oitocentista: algumas questões econômicas e sociais. In: VIEIRA, B. M. D. (org.). *Grupos Sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*. Lisboa: CEHCP-ISCTE, 2004. p. 149-164.



Uma anti-hagiografia das “virtudes antigas”: *A freira que fazia chagas* (1868), de Camilo Castelo Branco

An Anti-Hagiography of “Ancient Virtues”: A Freira que Fazia Chagas (1868), by Camilo Castelo Branco

Eduardo Soczek Mendes

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil¹

edu.soczek@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

Resumo: *As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas e O frade que fazia reis* (1868) é uma coletânea de textos, de Camilo Castelo Branco (1825-1890), que tematiza as fraudes e as intervenções dos religiosos na sociedade do *Ancien Régime*, em Portugal. Tal obra teria como intenção a denúncia contra os vícios de outrora e deveria fomentar a reflexão sobre as fantasias, em meio ao liberalismo, de que o regime precedente era modelar e mais moralizado. Interessa-nos, neste trabalho, a seção *A freira que fazia chagas*, que descreve a farsa, a descoberta e a condenação de Soror Maria da Visitação (1551-?), prioresa do mosteiro dominicano da Anunciada, em Lisboa. Averiguamos a estrutura e o possível enquadramento do gênero literário da obra de Camilo, bem como o narrador apreendeu e interpretou as fontes documentais referidas no texto. Verificamos essas questões em diálogo, sobretudo, com os estudos de Antonio Augusto Nery (2023) e Eduardo Lourenço (1999).

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; *A freira que fazia chagas*; Antigo Regime; Hagiografia.

¹ Doutor em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (2022). Professor de Literatura Portuguesa, vinculado ao Departamento de Literatura e Linguística da UFPR, e investigador do Centro de Estudos Portugueses e da Cátedra Camões-José Saramago da mesma instituição.

Abstract: *As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas e O frade que fazia reis* (1868) is a collection of texts, by Camilo Castelo Branco (1825-1890), which thematizes the frauds and interventions of religious people in the *Ancien Régime* society, in Portugal. Such a work would be intended to denounce the vices of the past and should encourage reflection on the fantasies, in the midst of Liberalism, that the previous Regime was a model and more moralized. In this work, we are interested in the section *A freira que fazia chagas*, which describes the farce, discovery and condemnation of Soror Maria da Visitação (1551-?), prioress of the Dominican monastery of Anunciada, in Lisbon. We investigated the structure and possible framing of the literary genre of Camilo's work, as well as how the narrator seized and interpreted the documentary sources referred to in the text. We verified these issues in dialogue, above all, with the studies of Antonio Augusto Nery (2023) and Eduardo Lourenço (1999).

Keywords: Camilo Castelo Branco; *A freira que fazia chagas*; Old Regime; Hagiography.

1 Introdução

As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas e O frade que fazia reis é uma coletânea de textos publicada em 1868, pelo autor português Camilo Castelo Branco (1825-1890), do qual comemoramos, neste ano de 2025, o bicentenário de seu nascimento. Tal obra tematiza, na seção *A freira que fazia chagas*, o processo inquisitorial de desvelamento da farsa de Maria Menezes ou Soror Maria da Visitação (séculos XVI-XVII)², monja dominicana e prioressa do Convento da Anunciada (Lisboa), que fingia ser uma estigmatizada – ou seja, possuir no próprio corpo as chagas da Paixão de Cristo – além de gozar de outros arroubos místicos³. Já a parte

² Alvaro Huerga (1988, p. 293) refere que Maria da Visitação nasceu em 1551, porém o narrador de *A freira que fazia chagas* declara que “Não conseguimos descobrir a data da sua morte. Nem os cronistas nem o Hagiólgio dos dominicano entenderam mais com a memória da desterrada” (Castelo Branco, 1868, p. 59).

³ Camilo Castelo Branco não foi o primeiro nem o único a tematizar a história de Soror Maria da Visitação: “A própria literatura, à falta de melhor, tomou-o para tema de arte, já no séc. XVII, quando A. Mira de Amescua [1577-1644] [...] escreveu a *Comedia*

intitulada *O frade que fazia reis* discorre sobre as peripécias do religioso agostiniano Fr. Miguel dos Santos (séculos XVI-XVII), que teria forjado um falso D. Sebastião (1554-1578), a fim de causar revoltas populares, em jogos políticos, após a morte do rei na Batalha de Alcácer-Quibir (4 de agosto de 1578). Há, ainda, dentre os textos desta coletânea, um apêndice intitulado *A filha do pasteleiro do Madrigal*, o qual relata outras farsas para afirmar a linhagem aristocrática de um monge beneditino, Fr. Felizardo da Mãe dos Homens (séculos XVIII-XIX). Em suma: toda a coletânea se volta para o *Ancien Régime* e tematiza os embustes articulados por religiosos, em algo bastante recorrente no século de veiculação da obra: o anticlericalismo⁴. Aliás, como bem aponta Antonio Augusto Nery (2023), “[...] essa é mais uma das narrativas publicadas por Camilo na década de 1860, que têm a religião, a religiosidade e, sobretudo, os religiosos como foco”⁵ (p. 182).

Percebemos, no entanto, que tudo está em consonância com o irônico título: *As virtudes antigas* são um “guarda-chuva” temático que descreve e censura as ações de alguns religiosos no Antigo Regime. De todas essas seções, interessa-nos, para este estudo, a que se nomeia como

famosa de la vida y muerte de la Monja de Portugal. E entre nós temos o romance de Camilo Castelo Branco: *A freira que fazia chagas*.” (Martins, 1956, p. 230). Para além dessas obras de António Mira de Amescua e de Castelo Branco, em 1985, Agustina Bessa-Luís (1922-2019) publicou o romance *A monja de Lisboa*, que, igualmente, revisita a figura de Soror Maria da Visitação.

⁴ De acordo com Luís Machado de Abreu (2004), “[...] mais do que anticlericalismo devemos falar em *anticlericalismos*, tão variados se apresentam os respectivos conteúdos referenciais” (p. 29, grifo do autor). Isso se deve porque há muitas formas de manifestação anticlerical nas cultura e sociedade portuguesas, porém “[...] o apogeu da visibilidade expressiva e sintomática do fenômeno anticlerical corresponde ao período compreendido entre meados do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX” (Abreu, 2004, p. 35). Ou seja: a coletânea de Camilo Castelo Branco se insere exatamente nesse intervalo temporal referido pelo estudioso do tema. Podemos, pois, afirmar que essa obra de Camilo critica fartamente o reacionarismo e a crença fantasiosa de que no mundo do Antigo Regime tudo seria mais virtuoso: “A retórica do anticlericalismo recorre com frequência ao *topos* ‘o Trono e o Altar’. Através dele chama a atenção para uma aliança em que a instituição eclesiástica e a Monarquia [Absolutista] se mostram solidárias e se prestam mútuo apoio” (Abreu, 2004, p. 69) e, por isso mesmo, se corrompem.

⁵ Optamos por atualizar a ortografia das obras consultadas, conforme o acordo vigente (1990). Para as obras publicadas em Portugal, mantivemos a grafia lusitana.

A freira que fazia chagas e, portanto, quando se fizer necessária a menção a outro trecho da mesma coleção, isso será previamente anunciado.

Seguindo essa lógica, averiguaremos, pois, como foi construída essa seção narrativa: como a temática foi abordada no texto de Camilo; mas, igualmente, de que forma são referidas e transcritas as fontes documentais consultadas para a elaboração de *A freira que fazia chagas* e como foi construída a voz narrativa, ou seja: o que discurso narrativo apreendeu e interpretou desses documentos. Faremos isso sempre relacionando com o período oitocentista de publicação da coletânea. Verificaremos, ainda, em que medida o texto de Camilo dialoga com certa tradição hagiográfica, mas reconstruindo a narrativa ou desconstruindo o gênero de relatos de vida de santos, pois ao invés de propagar as *virtudes* de uma monja, a intenção está em denunciar os *vícios* nas instituições monásticas, diante dos seus contemporâneos, que fantasiavam que tudo seria melhor em tempos pretéritos.

A fim de realizar com técnica o que nos propomos a averiguar nessa produção de Camilo, o nosso estudo contará com a seguinte subdivisão: primeiramente, em linhas gerais, discorreremos sobre o lugar de *A freira que fazia chagas* na economia da obra camiliana e o seu contexto de publicação. Com isso, pensaremos também em um possível enquadramento do seu gênero literário. Por fim, abordaremos como o discurso narrativo interpreta o que apreende das fontes que consultou e como essas apreciações estão relacionadas com a razão pedagógica do texto. Para tanto, dialogaremos, sobretudo, com as produções de Antonio Augusto Nery (2023) e Eduardo Lourenço (1999), dentre outros.

2 A razão pedagógica da obra

Camilo Castelo Branco é reconhecido, como bem afirmam António José Saraiva e Óscar Lopes (1985), como um escritor profícuo e diversificado: “A bibliografia camiliana é muito extensa; as suas produções contam-se por centenas” (p. 846). Certamente, uma das principais distinções da criação de Camilo são os seus muitos romances, redigidos ao longo de sua vida. Entretanto, ele também “Traduziu muito” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 846) – como é o caso de *O génio do Cristianismo* (1802), de François-René Chateaubriand (1768-1848), por exemplo –, e “Dedicou-se também à crítica e à história literária” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 846). Dando notícias dessa diversidade da obra camiliana, recordamos que o escritor escreveu peças de

dramaturgia: “[...] dramas históricos e passionais, e comédias de caracteres” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 846) e, assim como muitos dos intelectuais oitocentistas, Camilo Castelo Branco teve um papel importantíssimo junto à imprensa: “[...] além de folhetins, poesia e crítica literária, produziu ainda um trabalho vasto e indiferenciado de redação e direção” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 846). Vale ainda mencionar que “Prefaciou e editou numerosas obras, [...] Deixou uma epistolografia vastíssima” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 847) e, comercialmente, “[...] compôs até alguns sermões para sacerdotes menos inspirados” (Coelho, 1960, p. 17).

Diante de um autor com uma lavra tão variada, é óbvio que não estamos diante de um contexto simples e incorreríamos em um reducionismo se afirmássemos que Camilo seguiu apenas um estilo ou que as suas obras não seriam tão diversas, por vezes, entre si. Não nos pretendemos a um minucioso inventário das produções camilianas em tão breve estudo, todavia desejamos compreender o papel de *As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas e O frade que fazia reis* – aqui, de um modo realmente geral – no contexto do século XIX. Mencionamos, igualmente, essa diversidade de Camilo, pois a coletânea que escolhemos para a análise pode parecer, à primeira vista, uma “obra menor” de um escritor de tal envergadura, se comparada a outras produções mais conhecidas.

No entanto, não é assim. Há grande complexidade em *As virtudes antigas* e citamos apenas algumas delas, a título de ilustração: do ponto de vista do gênero literário, por exemplo, são textos de difícil enquadramento, pois se tratam da ficcionalizações de eventos histórico-factuais. Camilo era, como bem propõem Saraiva e Lopes (1985), “Muito versado em problemas genealógicos, em certas miuçalhas eruditas, bibliográficas e anedotas históricas, deixou também vários volumes de investigação e miscelânea” (p. 846). Em outras palavras: os enredos, construídos ficcionalmente, da obra selecionada para esta investigação, estão ambientados em momentos históricos de grande efervescência em Portugal e há, no que se narra, certo entrelaçar entre a história e a literatura, que precisa ser lido com muita atenção, pois, constantemente, o narrador afirma as suas intensas investigações documentais para a composição da obra: isso acontece ao longo do próprio texto, como no seguinte trecho de *A freira que fazia chagas*: “[...] causou-me a mim a desagradável canseira de investigar inéditos de há dois séculos e meio” (Castelo Branco, 1868, p. 17); ou ainda em notas de rodapé, como no excerto de *O frade que fazia reis*, que transcrevemos:

Pude examinar de espaço o livro de batizados daquele ano, e não encontrei o assento confirmativo da confissão de Gabriel de Espinosa. [...] Observei que no mesmo livro, contra o determinado no concílio tridentino, se misturam assentos de casamento com os de nascimento e óbito, e a cada passo se encontra desordem de paginação. Além de que, os párocos tinham em pouco o cumprimento do determinado no referido concílio, quando os batizados eram filhos de pobres e forasteiros pobres também. Os assentos, que ainda vi, são de burgueses abastados como se infere das moradas e outras circunstâncias indicativas de abastança. (Castelo Branco, 1868, p. 165-166)

Notemos que, no trecho supratranscrito, há uma voz em primeira pessoa na nota de rodapé, que se refere a si mesmo como um investigador cuidadoso. Pensem, pois, como, para o leitor, a tal voz pode, muitas vezes, ser confundida com a figura do próprio autor empírico, vide que emprega os verbos em primeira pessoa do singular e relata a sua busca em documentos coevos aos fatos descritos no enredo de *O frade que fazia reis*. O narrador se demora, igualmente, em explicações acerca das dificuldades do acesso ao livro paroquial de assentos e de algumas usanças de então: de como a disciplina do Concílio de Trento (1545-1563) não chegou a todos os espaços do Catolicismo e, em óbvia crítica anticlerical – muito ao gosto oitocentista –, do desleixo do clero em relação às populações menos abastadas, que não constavam nos registros.

No apêndice à obra, a mescla entre voz autoral e o discurso narrativo é ainda mais evidente, pois não está circunscrita às notas de rodapé e, nesse caso, a documentação de base para a lavra da narrativa extrapola os assentos e os escritos. No caso seguinte, o narrador afirma ir ao encontro de uma pessoa, como um investigador, a fim de esclarecer um fato:

Mas a descendência do desembargador? Onde estavam as filhas de Paulo Mendes, aludidas na “Resposta” do monge?
Nem réstia de luz! Procurem lá em Lisboa as filhas de um desembargador falecido em 1817!
Só a casualidade costuma dar o fio condutor nestes labirintos.
Há cinco meses que, no Porto, me deram notícia de existir ainda um magistrado octogenário que servira no desembargo do paço em tempo de D. João VI.

Procurei-o nos arrabaldes daquela cidade, e encontrei no pátio um escudeiro velho a quem pedi o favor de obter licença do senhor doutor Rêgo, para lhe fazer uma pergunta.

– O senhor doutor Rêgo morreu há três meses – respondeu o velho – Queria-lhe alguma coisa? (Castelo Branco, 1868, p. 184)

O relato das dificuldades em encontrar uma pessoa que poderia esclarecer os acontecimentos é uma tentativa de dar à obra um caráter referencial, documental, factual, historiográfico, científico e não meramente ficcional. Há a construção de um narrador-investigador, que suscita a curiosidade do leitor – repetindo tal estratégia discursiva ao longo dos textos da coletânea – com indagações. Porém, a montagem dos diálogos é nitidamente fictícia e, mesmo assim, pode-se pensar, por exemplo, na própria figura de Camilo a perscrutar pelas ruas do Porto em busca das informações exatas, as quais deseja que constem em seu livro. Reside, portanto, em *As virtudes antigas* – aqui tratamos de um modo geral, realmente – uma complexidade discursiva que se estende à própria configuração de gênero dessa produção.

Em outras palavras: essas abundantes justificativas e explicações, em notas de rodapé ou ao longo do discurso narrativo, tentam apresentar, constantemente, a coletânea como um estudo científico, embora haja o forjar ficcional de diálogos, o que Camilo já realizara em outros romances, como em *O santo da montanha* (1866) e em *A brasileira de Prazins* (1882), a título de exemplificação. Tudo isso são estratégias narrativas que se assemelham, em partes, aos romances históricos oitocentistas ou mesmo aos romances que não são designados como históricos, mas que possuem esse hibridismo de gêneros em sua composição. Além disso, o narrador da coletânea também transcreve *ipsis litteris* os excertos de documentos ou de relatos coevos aos fatos sobre os quais as narrativas se assentam. Por outro lado, podemos considerar, ainda, *As virtudes antigas* como um conjunto de escritos a serem enquadrados como um dos tomos, conforme a proposta já citada de Saraiva e de Lopes (1985), de investigação ficcionalizada ou anedota histórica, em que a erudição do autor salta aos olhos. Ou seja, a própria coletânea não cede, facilmente, a categorias de gênero literário pré-estabelecidas: observando sob esse prisma, é uma obra muito moderna.

Ademais, no título deste trabalho, anunciamos que tratamos *A freira que fazia chagas* como uma anti-hagiografia e explicamos: tradicionalmente, as hagiografias são os relatos narrativos, em prosa

ou em verso, da vida dos santos. De acordo com Pierluigi Licciardello (2016), “A hagiografia da alta Idade Média é herdeira da hagiografia da Antiguidade tardia, cujos géneros principais prolonga: o martiriológio, a biografia (*Passio* ou *Vita*) e as resenhas de milagres” (p. 542). Ou seja: em todas as formas principais tentaram, desde os tempos imemoriais, relatar as virtudes ou o heroísmo a serem imitados, ultrapassando a forma de biografia devota: “A par dos guerreiros e dos aventureiros, os novos heróis da era cristã são os santos. Às suas ações não bélicas, mas inegavelmente gloriosas, são dedicados numerosos poemas hagiográficos” (Gamberini, 2016, p. 495). A temática de *A freira que fazia chagas* dialoga, portanto, com essa longínqua tradição, mas Camilo descontrói, pela abordagem, o gênero hagiográfico, ao denunciar os vícios de uma suposta santa ao invés de enaltecer as virtudes que ela teria. Em suma: a razão pedagógica da obra, *per se*, pode ser considerada uma desconstrução hagiográfica em *A freira que fazia chagas*.

Não buscamos, incansavelmente, nesta investigação, a delimitação do gênero literário da narrativa, mas essa discussão se faz fundamental para entendermos que já pela temática abordada não estamos diante de uma “obra menor” ou “sem valor estético”. É incontestável que essa produção é uma tentativa literária, com pés calcados na História, para suscitar a reflexão do leitor – é, portanto, uma coletânea com viés assumidamente pedagógico, como seriam as hagiografias, contudo, sob um caráter de protesto ou como denominamos: uma *anti-hagiografia*. Tudo isso se desvela já no prefácio intitulado “Razão da obra”, no qual o autor fornece as chaves de leitura para *As virtudes antigas*:

Quando os vícios modernos tiram do íntimo de certos peitos suspiros saudosos das virtudes de outrora, não motejo a ignorância dos que suspiram, porque eles, por via de regra, apenas são hipócritas; o que faço é comprazer-me de recordar com eles certas “virtudes antigas” à feição de uma muito nossa portuguesa que deu brado no começo do século XVII, e aqui se reproduz desluzida de vernizes românticos. A outra do frade sugeriu-me o haver lido, pouco há, em uma gazeta religiosa, que fr. Miguel dos Santos, o enfoscado em Madrid, “era venerável por suas virtudes patrióticas”. Leiam, e venerem-no os que puderem.

O Autor. (Castelo Branco, 1868, p. 7)

Nessa explicação, deparamo-nos com a voz autoral – tal prólogo é assinado por Camilo, que cumpre com a função de justificar a sua

produção e mesmo conduzir o leitor para um melhor aproveitamento da leitura, segundo os próprios ideários. Percebemos, no entanto, que há uma grande preocupação do que se poderia apreender dos textos e, por isso, Camilo redige uma elucidação clara sobre o porquê da obra e de como se deveria compreendê-la. Ele inicia com uma oposição entre o que se consideram os “vícios modernos” e as “virtudes de outrora” – esta última é uma ideia presente no título da coletânea, mas também na tradição hagiográfica – relatando certo retorno saudoso ao passado, quando confrontado com as problemáticas do presente. Ora, isso não é uma exclusividade dos tempos de Camilo, muito menos dos escritos desse autor: primeiramente, porque assistimos ainda hoje certas fantasias saudosistas de alguns grupos sociais e políticos ao afirmarem que tudo era perfeito no tempo de alguma ditadura e que não éramos espoliados, como hoje, na democracia. São fantasias, mas não deixam de ser perigosas. Contudo, vale recordar que Alexandre Herculano (1810-1877), por exemplo, no prólogo a *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859)⁶, já havia proposto algo semelhante ao justificar a publicação de seu estudo historiográfico.

Mas quais seriam esses saudosismos? Tanto a produção de Herculano quanto a de Camilo vieram a lume depois de alguns anos da instauração do regime liberal em Portugal que, como é sabido, “[...] foi lenta e muito complexa, marcada na primeira metade de Oitocentos, por convulsões sociais e formas de guerra civil, a que só depois se seguiria um período de estabilização do regime monárquico constitucional” (Rodrigues, 2017, p. 25). Em outras palavras: para além das transformações, que foram lentas, houve grande resistência e muitas críticas em muitas esferas da

⁶ *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* é uma tréplica de Alexandre Herculano, publicado após as polêmicas com setores clericais que advogavam pelo mito do aparecimento de Cristo a D. Afonso Henriques (c.1106-1185), primeiro rei de Portugal, antes da Batalha de Ourique (25 de julho de 1139). Como historiador moderno, Herculano entrou em conflito com esses setores e dirigiu missivas públicas e privadas defendendo o seu ponto de vista (cf. Mendes, 2024). Também o jovem Camilo participou, ainda que timidamente, da polêmica com a publicação de um texto (cf. Nery; Mendes, 2022). Todavia, todo prólogo dessa obra de Herculano é uma tentativa de recordar o Santo Ofício em Portugal como resultado do reacionarismo, mas também do absolutismo. Levemos, ainda, em consideração que os liberais portugueses recorrentemente tematizaram contra a Inquisição, que só deixara de existir oficialmente, no reino, em 1821.

sociedade. Camilo, por exemplo, tematiza isso em muitas obras, como *A bruxa de Monte Córdova* (1868), romance do mesmo ano de publicação de *As virtudes antigas*, e na já mencionada *A brasileira de Prazins*.

Pensemos mais especificamente em *As virtudes antigas*: foi publicada com uma distância de quase 50 anos desde a Primeira Revolução Liberal em Portugal (1820), após as grandes instabilidades já referidas – o que inclui uma Guerra Civil (1828-1834) – e 34 anos após a vitória dos liberais no reino. Ou seja, já era possível realizar um balanço entre o ocaso do Antigo Regime e o surgimento constitucional, com algumas investidas de laicização – embora o catolicismo permanecesse como religião do Estado até a República (1910).

Como vimos, nessa coletânea pedagógica, Camilo tematiza o que denomina como as “virtudes antigas” da prioresa falsária – e o prólogo é extremamente irônico, assim como o título dos escritos – e as interferências de um frade agostiniano, igualmente falsário, na política do reino. No segundo caso, o autor, no prólogo, parece responder a algum periódico católico que apregoava o religioso como um homem digno de veneração. Recordemos, ainda, que o autor manteve, durante a sua vida, certo ecletismo político e também desferiu críticas aos liberais, todavia, neste estudo, estamos trabalhando com o que deixou redigido na coletânea escolhida para a nossa averiguação. Isto posto, podemos nos questionar sobre os motivos de focalização em duas figuras de Ordens Regulares. Recordemos, para tanto, que “A religião fornecia estabilidade social para as monarquias e aristocracias, e de fato para todos os que se encontravam no alto da pirâmide. [...] a Igreja era o mais forte amparo do trono” (Hobsbawm, 2015, p. 358) e, por isso, esvaziar o poder das Ordens Religiosas – que não respondiam diretamente ao Estado – foi uma das maiores ações dos liberais em vários reinos, inclusive em Portugal: em 1834, de acordo com os ideários da Revolução Francesa (1789), suprimiu-se o clero regular e o único que permaneceu existente foi o secular, sob o controle da monarquia constitucional. Segundo Fortunato de Almeida (1967), o decreto, assinado por Joaquim António de Aguiar (1792-1874), então Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, em seu

artigo 1.^º [...] extinguia desde logo todas as casas de religiosos de ordens regulares, qualquer fosse a sua denominação, instituto ou regra. O art.^º 2.^º mandava incorporar nos próprios nacionais os bens dos conventos. [...] Quanto aos conventos de religiosas, deixaram-nos sob a alçada do decreto de 5 de agosto de 1833, que

expulsara os noviços de todos os institutos e proibia a admissão de outros novos. (p. 146)

Como referimos, tal evento visava esvaziar os sustentáculos do Antigo Regime, porém isso não aconteceria sem resistência, inclusive ideológica. Portanto, esse conjunto de narrativas camilianas, que veio a lume cerca de três décadas após a supressão das Ordens Regulares, parece-nos uma tentativa de recordar algumas violações praticadas por freiras e por frades, a fim de combater o que o autor afirma serem as “hipocrisias” das rememorações fantasiosas de um tempo que nem sequer teria existido. Obviamente, o escritor seleciona muito bem os dois casos, que seriam as exemplificações mais agudas dos crimes religiosos que aconteciam sob a égide do *Ancien Régime*. Percebemos, por fim, que são casos também ocorridos em momentos bastante afirmativos do pós-Concílio de Trento e da Contrarreforma Católica, muitas vezes associados ao reacionarismo e ao absolutismo. Feitas essas pertinentes observações, verifiquemos como se dá a apreensão das fontes documentais pelo narrador de *A freira que fazia chagas*.

3 Posteriormente, “canonizada” pelos escritos

O primeiro capítulo se inicia de uma maneira bastante curiosa para uma obra que, em seus discursos, se reivindica como científica: o narrador inicia não por dados crus, nem por contextualizações, tampouco por informações gerais. Elas, de fato, virão *a posteriori*. Contudo, primeiramente, há a descrição literária – uma reconstrução ficcional, claramente – do histórico espetáculo da bênção de uma bandeira – guião de armada – que seria desfraldada na Batalha Naval de Gravelines (28 de maio de 1588), também chamada como a *Invencível Batalha*, travada, sobretudo, pelo controle de rotas comerciais marítimas:

Mavioso e comovente espetáculo! Sublimado lance de fé!...

Ver o duque de Medina Sidónia, D. Alonso Pérez de Guzmán, o general da armada “invencível”, sair do mosteiro de umas pobres dominicas de Lisboa, com a bandeira enrolada, para a qual convergiam os olhos de milhares de pessoas, conclamando: “A santa abençoou a bandeira! Viva a freira santa!...”

E o duque de Medina Sidónia, dado que desconhecesse teórica e praticamente a ciência naval, cobrou tamanho alento e esperança com a bênção e profecias da prioresa da Anunciada, que já Isabel de

Inglaterra se lhe pintava na valente fantasia pedindo piedosamente a vida ao filho de Carlos V, potentado, em cuja frente a Providência sobrepuinha os diademas. (Castelo Branco, 1868, p. 11-12)

Sabe-se que o século XIX foi o período de institucionalização da História como ciência, inclusive em Portugal. Foi nesse período, por exemplo, que Jules Michelet (1798-1874) produziu em França, enquanto Herculano e Oliveira Martins (1845-1894) investigavam a História em Portugal. Cada um ao seu estilo – e não aprofundaremos essa questão neste estudo – tentou narrar e descrever o passado e, por vezes, até mesmo se valendo de estratégias bastante apreciadas pela ficção, como a descrição de diálogos e a pormenorização de ambientes. Mas, embora as interpretações dos historiadores fossem incontornáveis, impunha-se também o rigor de um discurso historiográfico “a sério”, calcado na averiguação de documentos e com um discurso distanciado do objeto a ser investigado. Sabemos o quanto essas questões do literário-ficcional e do histórico seriam discutidas futuramente. Aqui, contudo, contentamo-nos em averiguar o discurso empregado em *A freira que fazia chagas*: a obra tentou ser destacada, por inúmeras estratégias, como uma narrativa publicada sob os grandes rigores científicos – a investigação exaustiva e o confronto de dados, por exemplo –, todavia, o discurso narrativo é de uma construção ficcional sobre um fato histórico: diante de uma multidão, o general da armada proclama que a prioresa havia abençoado o guião da esquadra e isso está em discurso direto – ou seja, é uma elaboração fictícia. Depois, o narrador, como que entrando na mente do oficial, dá a conhecer ao leitor, sob o crivo de seu discurso, os pensamentos do oficial: havia uma crença supersticiosa de que, com a bênção da prioresa com fama de santidade, a batalha estava vencida.

Tal confronto representava ainda algo sob o signo do sagrado: o embate se dá entre o mundo da Reforma Protestante – a Inglaterra, sob o reinado de Isabel (1533-1603), filha do próprio Henrique VIII (1491-1547) com Ana Bolena (c.1500-1536), a união que se deu após o repúdio de Catarina de Aragão (1485-1536) – e os reinos da Península Ibérica, após a União das Coroas (1580-1640) – que fortemente abraçaram as causas da Contrarreforma Católica. Por isso, prossegue a narrativa dando notícias de como dois peritos em navegações percebiam a situação da crença supersticiosa, na qual se acreditava em uma vitória miraculosa, graças à intervenção da monja dominicana:

Recaldes e Moncada, famosos oficiais do mar, educados na escola e serviço do marquês de Santa Cruz, máximo almirante do seu século, ladeavam o general, sorrindo incredulamente das crenças do duque, e das devotas berrarias do povoléu, aferventadas por declamações de frades. (Castelo Branco, 1868, p. 12)

Se levarmos em consideração a ideia de uma produção literária com função pedagógica, podemos pensar que Camilo Castelo Branco configurou a narrativa de forma que se possa “[...] ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar em arte, passagens históricas mais ou menos conhecidas” (Marinho, 1999, p. 18). Maria de Fátima Marinho, no trecho que transcrevemos, refere-se ao romance histórico oitocentista, porém, a narrativa de Camilo, como verificamos, também resguarda algumas características dessa forma romanesca. Mas, o que tenta ensinar o enredo de *A freira que fazia chagas?* O que causaria a superstição – algo muito combatido pelos iluministas, que inspiraram tantas revoluções, inclusive em Portugal – sem um preparo estratégico, já que, na configuração do texto de Camilo, o excesso de confiança na bênção da prioresa seria a causa da derrota na batalha: “Em que estribava pois o invasor a sua confiança?/ Na bênção da bandeira, ao que parecia, e nos vaticínios da santa, conjuntamente./ Além de que, a causa era muito da religião católica.” (Castelo Branco, 1868, p. 14). A narrativa ainda reforça a participação dos frades que “aferventam” as massas, ou seja, que incitam e conduzem a uma alienação geral embasada na religiosidade. Prossegue, todavia, o narrador ao relatar o porquê do envio do guião da esquadra para aquela monja dominicana de Lisboa e não para qualquer outra freira do reino:

Prestaram-se ao aparato processional da cerimónia: é que Filipe II assim o mandara. A lembrança de ser benzido pela freira santa o estandarte dos leões, enviados a empolgarem a coroa de Isabel, promanara de el-rei. Não teria o usurpador, em Castela, santas do mesmo tomo que lhe fadassem o guião da armada invencível? Seria mero ato político, ardil da onça do Escorial contrafeita em raposa? Traçaria com o ato piedoso embelecar os portugueses orgulhosos de sua santa?

Não, senhores.

É que realmente a península não tinha outra santa como a prioresa das dominicanas da Anunciada, sem embargo de coexistirem

outras igualmente apregoadas. Com as chagas de Cristo nos pés, nas mãos, e no lado a resumir sangue às sextas-feiras, e a cabeça também ferida como a do Salvador coroado de espinhos, era Maria da Visitação a única.

Filipe II creu como creram os prelados, o núncio, os teólogos, os sábios do seu tempo. (Castelo Branco, 1868, p. 12-13)

Vejamos que até o presente momento – excetuando o prólogo de *As virtude antigas* – ainda não se tinha anunciado no primeiro capítulo a causa pela qual Maria da Visitação era considerada uma santa. Todavia, no excerto supratranscrito descreve-se a questão das chagas que a monja carregava em seu corpo. Pensamos, por ora, a estrutura de *A freira que fazia chagas*, mas atentemos, agora, para alguns elementos constitutivos do discurso narrativo do trecho. O primeiro detalhe: o narrador denomina o rei como “usurpador” e não o descreve como “Filipe I” – enumeração que caberia em Portugal, que não tivera um monarca de mesmo nome anteriormente –, mas como “Filipe II”, conforme era designado em Espanha. Em suma, o narrador não reconhece o rei espanhol como soberano de Portugal e, nesse detalhe, reside a ideia, ainda que indireta, de alguém que optou em defender a independência do reino português – o que é bastante significativo para o contexto do século XIX, no qual “A consciência da nossa *fragilidade histórica* projecta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro.” (Lourenço, 2016, p. 104, grifos do autor) –, por isso, a ideia de revisitar a história da monja, por Camilo, não é ingênua: é uma maneira de se voltar para os fantasmas do passado, sublinhados por Eduardo Lourenço – a corrupção religiosa e perda da independência – mas também de pensar o futuro: o que o reacionarismo poderia acarretar em Portugal.

Ainda no excerto camiliano, afirma-se que a prioresa gozava de algo a mais: embora fosse também apregoada a santidade de outras monjas, Maria da Visitação seria a única, no reino, da qual os estigmas vertiam sangue – como expressa claramente o narrador de *A freira que fazia chagas* – às sextas-feiras, ou seja, no dia memorial da Paixão de Cristo. Ademais, há praticamente um calendário litúrgico para os milagres da prioresa, o que seria referido por ela no processo inquisitorial (Castelo Branco, 1868, p. 31-35). Por fim, como bem refere o narrador, não apenas o rei, como, igualmente, os experts em matéria de fé acreditaram no engodo: os bispos, o núncio, os teólogos e os sábios de seu tempo. Dos

ludibriados, talvez o caso mais emblemático seja o de Frei Luís de Granada (1504-1588), respeitável frade dominicano.

Todavia, segundo a narrativa camiliana, foi exatamente pelo fracasso da *Invencível Batalha*, fiada sob a bênção do guião pela superiora das dominicanas, que a prioresa caiu em descrédito. Assim se finaliza o terceiro capítulo da seção: “Agora, Maria, caíste em garras purificantes! Forçoso é que sejas santa; e, se não és, sé-lo-ás à força!” (Castelo Branco, 1868, p. 28). Percebemos como a voz narrativa forja um discurso como se estivesse a confrontar a própria prioresa da Anunciada: a menção ao que seria purificante é, obviamente, uma alusão ao Santo Ofício, porém é interessante como o narrador afirma que se Maria da Visitação não é santa, ela seria feita santa à força. Sobre isso, abordaremos até o fim desta seção, todavia podermos entrever que, já aqui, o discurso narrativo corrobora a ideia final de *A freira que fazia chagas*: a dominicana foi, ainda, “canonizada”, pelos discursos posteriores. Vale recordar, no entanto, que mesmo

Após ser denunciada por algumas de suas companheiras de convento, que a flagraram “fabricando” os supostos estigmas, Maria conseguiu ludibriar o padre geral de sua ordem e uma comitiva de ilustres dominicanos enviados para investigarem-na, isso quando as denúncias recebidas sobre ela não foram ignoradas pelos padres confessores de suas irmãs profissas. (Nery, 2023, p. 184)

As denúncias eram, portanto, ignoradas e o que a narrativa camiliana reforça, portanto, é que há um envolvimento da monja em causas políticas: privava de relações, por exemplo, com a realeza, conforme é descrito: “A infanta D. Maria, filha del-rei D. Manuel, frequentava a cela da monja, pedia-lhe orações e recomendava-as” (Castelo Branco, 1868, p. 20-21). Podemos entrever, portanto, como o discurso narrativo investe contra a temática do *trono e altar* – as forças políticas seculares e religiosas do Antigo Regime que se mesclam, se retroalimentam e se confundem em trocas de favores, por exemplo. Aliás, Alvaro Huerga (1988) propõe exatamente o seguinte:

La farsa de la monja de Lisboa se agrietó por su propio peso, es decir, por carecer de consistencia. Más también por el *descuido* de su derivación hacia la política: sor María, la estigmatizada, aparece

en la escena final como la *libertadora* de su pueblo, sojuzgado por el poderío de Felipe II.⁷ (p. 295, grifos do autor)

Isto posto, percebemos como essa temática, pelo que já descortinamos, dialoga, grosso modo, com toda a economia de *As virtudes antigas*: as intervenções e fraudes de religiosos na vida pública do *Ancien Régime*.

Pensemos, igualmente, que a narrativa camiliana principia com a bênção do guião. Depois, no capítulo seguinte, passa ao retrato e às origens de Maria da Visitação, na qual já é descrita como alguém muito diferente do que se esperava, tradicionalmente, de uma mística: “E a prioresa da Anunciada era uma velhinha gotosa, entrevadinha, adelgaçada por jejuns, osso e pele, descarnada por cilícios?/ Minhas senhoras, não era./ A prioresa das dominicas era uma bonita mulher com trinta e sete anos de idade./ [...] Entendo que devia de ser em extremo linda.” (Castelo Branco, 1868, p. 15;17). Em outras palavras: a monja não trazia, em si, as marcas da penitência, algo muito valorizado pelos relatos hagiográficos, que “[...] ensalzó tanto a los santos, que sin querer acabó por deshumanizarlos, poniéndolos fuera del alcance del común de los fieles”⁸ (Huerga, 1988, p. 292). Ou seja: também nesse modo de reforçar tais descrições físicas da monja, o narrador desconstrói a santidade da prioresa e, ao mesmo tempo, desmantela ideários importantes e recorrentes para o gênero hagiográfico.

Depois, o terceiro capítulo de *A freira que fazia chagas* trata da ascensão da monja como superiora do mosteiro e do crescimento da fama de santidade, porém contrapõe isso às intrigas conventuais: a prioresa, por exemplo, perseguia duas outras monjas, as Andrade, irmãs entre si. Sobre isso, assim comenta o narrador: “Odiavam-se; e todavia todas três eram santas” (Castelo Branco, 1868, p. 21). Temos, obviamente, mais uma ironia do discurso narrativo, presente desde o título da obra: esses ambientes, criados como lugares das antigas virtudes, no Antigo Regime, eram instituições que comportavam, muitas vezes,

⁷ “A farsa da monja de Lisboa ruiu por seu próprio peso, ou seja, pela falta de consistência. Mais: também pelo *descuido* de sua graduação até a política: soror Maria, a estigmatizada, aparece na cena final como a *libertadora* de seu povo, subjugado pelo poderio de Filipe II” (Tradução nossa).

⁸ “[...] exaltou tanto aos santos, que, sem querer, acabou por desumanizar-los, colocando-os fora do alcance do comum dos fiéis” (Tradução nossa).

perseguições tirânicas, invejas pessoais, intrigas políticas, disputas pelo poder e fraudes: “[...] os depoimentos constantes no processo deixam entrevisto que a religiosa se servia dos poderes como prioresa para punir as freiras que ousassem duvidar de suas proezas, sendo apoiada pelo regente geral da ordem” (Nery, 2023, p. 185).

Somente no quinto capítulo da narrativa acontece o desvelamento das farsas de Maria da Visitação:

Ofereceu Maria as mãos; e sobre os sinais das chagas e cravos, as três religiosas puseram pastas de sabão preto. Passada meia hora, limparam-lhe as mãos com uma toalha de linho, e logo os sinais se desfizeram, e a carne ficou branca, sem diferença do restante das mãos. Examinando o sinal da chaga do lado esquerdo, não viram chaga nem sangue: era uma arranhadura artificial. Na cabeça nem leves sinais de espinho descobriram. (Castelo Branco, 1868, p. 44)

O que a narrativa camiliana descortina é que há uma mística e uma santidade que, se quisermos, não resiste aos elementares *sabão e água*, assim como seriam os saudosismos e as fantasias reacionárias de que haveria um passado ideal e de grandes virtudes morais. Entretanto, o que se faria, após esse vexame, com Maria da Visitação? Recordemos, pois, que o narrador afirma que ela seria santa de qualquer maneira. O capítulo VII justifica tal declaração: há nele uma espécie de inventário de menções à prioresa em diversos documentos, mais ou menos, coetâneos aos fatos. Obviamente, aqui, estamos trabalhando com o que fora utilizado para compor *A freira que fazia chagas* e a interpretação que o narrador faz dessas diferentes fontes – cartas, crônicas, listas, obras críticas à Igreja, entre outros.

Isto posto, a narrativa camiliana refere as dificuldades em encontrar os detalhes sobre a monja (Castelo Branco, 1868, p. 63-64) após a condenação à “[...] privação do cargo de prioresa do dito mosteiro da Anunciada e de voz activa” (Castelo Branco, 1868, p. 56): a sentença, transcrita em *A freira que fazia chagas* entre as páginas 56 e 59, ordenava, portanto, que a monja perpetuamente não poderia mais votar em decisões do mosteiro, mas também perdia as prerrogativas de professsa solene, deveria ser mantida sem contato com outras pessoas e ficaria cinco anos sem comungar, a não ser por ocasião da Páscoa, do Pentecostes e do Natal. Por fim, seria enviada para fora de Lisboa – no Convento de Abrantes – até a sua morte. A narrativa camiliana transcreve,

por exemplo, trechos de crônicas como as do dominicano Fr. Luís de Sousa (1555-1632): “[...] ‘viveu alguns anos e faleceu cumprindo suas penitências’”⁹⁹ (Castelo Branco, 1868, p. 59). O narrador também cita as considerações de Cipriano de Valera (c.1531-1602) acerca de Maria da Visitação – um espanhol convertido ao Calvinismo – que redigiu uma crônica-denúncia sobre os embustes da monja. Contudo, de acordo com o narrador, relatos como o seguinte também são encontrados para reverter os efeitos “[...] deste religioso escândalo” (Castelo Branco, 1868, p. 61):

D. António Caetano de Sousa [1674-1759], no tom. 12. P. 1.^a da *História Genealógica da Casa Real*, pag. 468, nomeando os filhos de D. Francisco Lobo e D. Brites da Silva e Menezes, diz assim de D. Maria da Visitação: “Freira na Anunciada de Lisboa, célebre por se fingir santa, com revelações e comunicações das chagas de Jesus Cristo e outros embustes: foi penitenciada pelo Santo Ofício de Lisboa no ano de 1588, [...] não tinha mais culpa que o fingimento humano: [...] mudada para o mosteiro de Abrantes, onde *dali por diante foi virtuosa com verdade, e acabou com edificação.*” (Castelo Branco, 1868, p. 65-66, grifos nossos)

No excerto podemos averiguar algo que já mencionamos: a transcrição do documento, como fonte, inclusive nomeando o autor – um clérigo teatino – e as especificidades das referências bibliográficas – paginação, título da obra etc. É, como já dissemos, a preocupação da fundamentação da narrativa camiliana. Verifiquemos, no entanto, como foi escolhido um trecho para corroborar a ideia de que Maria da Visitação seria feita santa à força: o escrito posterior reforça a justificação, o arrependimento e a virtude da monja após os castigos inquisitoriais. Em outras palavras: sem passar, obviamente, por um processo canônico, Maria da Visitação fora descrita como uma santa. Os escritos posteriores, portanto, a “canonizaram”. Não estamos afirmando que isso não seja possível, porém, em *A freira que fazia chagas*, isso é evidenciado a fim de que se verifique como um caso poderia ser consciente e discursivamente distorcido para fazer prevalecer a aparência de virtuosidade.

⁹⁹ De acordo com a narrativa de Camilo, o excerto fora retirado de *História de S. Domingos* (1678), Parte III, capítulo XI.

4 À guisa de conclusão

Analisando, em linhas gerais, o Romantismo e o século XIX em Portugal, Eduardo Lourenço (1999) afirma que:

[...] a obra gigantesca de Camilo [...] não inscreve uma ruptura que possa comparar-se à do primeiro Romantismo. A sua intenção não é de mudar Portugal, contribuir para renovar o seu modo de ser e ainda menos o de pensar. O seu designio é apenas de encenar a vida portuguesa como teatro de sentimentos, palco de conflitos entre o dever e a fatalidade, o bem e o mal. Só esse subjetivo e desconhecido retrato de Portugal de paixões e como paixão lhe interessou. (p. 110-111)

Embora Lourenço tenha analisado de uma maneira fenomenal muitas das questões portuguesas, discordamos dele em relação a Camilo Castelo Branco: como observamos ao longo deste estudo, a gigantesca obra camiliana não é mera reprodução ou dramatização de Portugal. O escritor, muito versátil em produções, também se preocupou, como os que o precederam, mas também como os que o sucederam, em pensar Portugal e fazer pensar o seu público leitor. Camilo, portanto, não é apenas um escritor profícuo em melodramas. Ele, como parte de um contexto maior, se preocupou com as ondas de reacionarismo e de saudosismos, recordando, entre a ficção e a história, o que talvez muitos quisessem se esquecer: se o liberalismo tinha as suas imperfeições, o absolutismo não fora também o mundo encantado das virtudes. Isso desvela, portanto, um pensamento bastante complexo e, com as devidas proporções, muito atual.

Ao tematizar os embustes de uma monja dos séculos XVI e XVII, Camilo desconstrói as narrativas hagiográficas e denuncia os vícios de uma sociedade em que trono e altar se confundiam e se sustentavam. Mais: desenvolve a construção da narrativa com maestria, estribando-se em documentos, mas elaborando um discurso muito rico e irônico para que fosse, igualmente, pedagógico.

Somos, portanto, neste bicentenário do autor, convidados a revisitar as suas obras e a crítica literária que se fez ao longo das décadas. E, cientes de que algumas virtudes “saem com água e sabão”, em uma sociedade que cada vez exalta mais os messias e os embustes, é preciso fomentar a novos e a antigos debates, a fim de descortinar a atualidade de Camilo.

Referências

- ABREU, Luís Machado de. *Ensaios anticlericais*. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- ALMEIDA, Fortunato de. *História da Igreja em Portugal*. Porto: Portucalense, 1967.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *As virtudes antigas ou A freira que fazia chagas, e O frade que fazia reis*. Lisboa: Livraria de Campos Júnior, 1868.
- COELHO, Jacinto do Prado. Raízes e sentido da obra camiliana. In: COELHO, Jacinto do Prado (org.). *Camilo Castelo Branco: obra seleta*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. p. 9-62.
- GAMBERINI, Roberto. Poemas épicos e épico-históricos médio-latino. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média: Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Dom Quixote, 2016. p. 494-498.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
- HUERGA, Alvaro. *Fray Luis de Granada: una vida al servicio de la Iglesia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- LICCIARDELLO, Pierluigi. Gregório Magno e a Hagiografia. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média: Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Dom Quixote, 2016. p. 541-545.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*: psicanálise mítica do destino português. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MARTINS, Mário. Uma biografia inédita de Sor Maria da Visitação, por Frei Luís de Granada. *Lusitania Sacra – Centro de Estudos de História Eclesiástica da Universidade Católica Portuguesa*. Lisboa, p. 229-244, 1956. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4981/1/LS_S1_01_MarioMartins.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

MENDES, Eduardo Soczek. Falácia do Destino crístico: o Mito de Ourique (1139) e as respostas anticlericais de Alexandre Herculano (1810-1877). *Desassossego*, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 147-172, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/208439/205380>. Acesso em: 25 out. 2024.

NERY, Antonio Augusto. Camilo e A freira que fazia chagas. In: MARTINS, Serafina; SOBRAL, Cristina; PIMENTA, Carlota (orgs.). *Camilo Castelo Branco: Génese e Recepção*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Bertrand Editora, 2023. p. 181-192.

NERY, Antonio Augusto; MENDES, Eduardo Soczek. Camilo Castelo Branco, O clero e o Sr. Alexandre Herculano. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 2, p. 41-66, Jul.-Dez, 2022. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/947>. Acesso em: 25 out. 2024.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano. *Entre a salvaguarda e a destruição: a extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas consequências para o património artístico dos conventos (1834-1868)*. 2017. 815 p. Tese (Doutoramento em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/63/browse?type=author&order=ASC&rpp=95&value=Rodrigues%2C+Rute+Andreia+Massano>. Acesso em: 25 out. 2024.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1985.

Das “virtuosas parvoiçadas” à problematicidade: *A queda dum anjo* e a tradição filosófica de crítica ao teatro

From “Righteous Tomfoolery” to Problematication: *The Fall of an Angel* and the Philosophical Tradition of Criticism of Theatre

Tiago Sousa

Universidade do Minho (UMinho), Braga / Portugal

tiagomrsousa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4013-7012>

Resumo: A natureza e o valor do teatro têm sido objecto de debate filosófico desde a Antiguidade, estando no centro das reflexões estéticas que fundamentaram desenvolvimentos cruciais na história da estética. Entre os seus primeiros críticos destaca-se Platão, cuja severidade em relação à tragédia advinha de duas razões principais: por um lado, a representação de deuses e heróis moralmente imperfeitos oferece maus exemplos ao público; por outro, a tragédia desestabiliza emocionalmente o indivíduo, afastando-o do ideal racional de autodomínio. Rousseau retoma estas críticas, acrescentando-lhes um novo ponto: o teatro, ao contrário do que se supõe, não mobiliza, mas antes contribui para a inacção e o enfraquecimento do laço comunitário. No romance *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco, o protagonista Calisto Elói apresenta um discurso crítico do teatro que se inscreve nesta tradição, alinhando-se em diversos aspectos com os argumentos de Platão e de Rousseau. Neste artigo, explora-se esse discurso em três níveis: primeiro, apresentam-se os principais argumentos de Calisto Elói; em segundo lugar, comparam-se esses argumentos com os de Platão, Rousseau e com as críticas epistemológicas à arte formuladas pelo filósofo contemporâneo Noël Carroll; por fim, mostra-se como o discurso de Calisto, em articulação com o contexto narrativo e estético do romance camiliano

em que é proferido, contribui para uma densificação da reflexão sobre o valor do teatro, não por meio de um argumentário filosófico explícito, mas através de recursos especificamente artísticos e literários.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; *A Queda dum Anjo*; Estética; Moral; Estética do Teatro.

Abstract: The nature and value of theatre have been the subject of philosophical debate since Antiquity, standing at the center of aesthetic reflections that underpinned crucial developments in the history of aesthetics. Among its earliest critics stands Plato, whose severity toward tragedy stemmed from two main reasons: on the one hand, the portrayal of morally flawed gods and heroes offers poor examples to the audience; on the other, tragedy emotionally unsettles the individual, drawing them away from the rational ideal of inner discipline. Rousseau resumes these criticisms, adding a new point: theatre, contrary to common belief, does not mobilize but rather contributes to inaction and the weakening of communal bonds. In the novel *The Fall of an Angel* by Camilo Castelo Branco, the protagonist Calisto Elói delivers a critical discourse on theatre that inscribes itself within this tradition, aligning in various aspects with the arguments of Plato and Rousseau. This article explores that discourse on three levels: first, it presents the main arguments advanced by Calisto Elói; second, it compares these arguments with those of Plato, Rousseau, and the epistemological critiques of art developed by the contemporary philosopher Noël Carroll; finally, it shows how Calisto's discourse, in articulation with the narrative and aesthetic context of Camilo's novel in which it is delivered, contributes to a deepening of the reflection on the value of theatre—not through an explicit philosophical argumentation, but through specifically artistic and literary means.

Keywords: Camilo Castelo Branco; *The Fall of an Angel*; Aesthetics; Morality; Aesthetics of Theatre.

1 O discurso de Calisto Elói contra o teatro

Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, protagonista de *A Queda dum Anjo*, é um morgado transmontano de Agra de Freimas que se distingue pelo seu rigoroso moralismo e por uma notável e amplamente

reconhecida capacidade oratória. É precisamente o reconhecimento dessas qualidades, por parte dos seus conterrâneos, que o leva a ser convidado a integrar o parlamento em Lisboa. Oriundo de um meio rural profundamente marcado por valores conservadores e uma ética tradicionalista, Calisto encarna o paradigma do fidalgo puritano, cuja visão do mundo se vê radicalmente confrontada com os hábitos e mentalidades da capital.

A chegada a Lisboa provoca-lhe não apenas estranheza, mas uma espécie de repugnância visceral perante aquilo que interpreta como sinais inequívocos de decadência moral. Um dos episódios mais ilustrativos dessa percepção ocorre aquando da sua ida ao Teatro de São Carlos, onde assiste a uma representação da ópera *Lucrécia Bórgia* (presumivelmente de Donizetti). Ao tomar conhecimento do enredo e após assistir ao espetáculo, Calisto é tomado por uma profunda repulsa:

Calisto inteirou-se do enredo da ópera, e assistiu em convulsões ao espectáculo, que era a *Lucrécia Bórgia*. Saiu da plateia frio de horror e protestou, em presença de Deus e do abade, nunca mais contribuir com oito tostões para a exposição das chagas asquerosas da humanidade. (Castelo Branco, 1966, p. 62-63)

A experiência no teatro surge, assim, como catalisadora da sua indignação, reforçando a convicção de que Lisboa se encontra moralmente corrompida. É na sequência desse episódio que Calisto profere nas Cortes o seu inflamado discurso contra o teatro – um dos momentos mais emblemáticos do romance. Ainda imbuído do fervor moralista que o caracteriza nos primeiros tempos da sua estadia na capital, acredita que, por meio do poder parlamentar que lhe foi confiado, poderá contribuir para a regeneração ética da vida social. Marcado por uma retórica exaltada e por um tom profundamente moralizador, o discurso contra o teatro articula diversas críticas àquilo que Calisto entende como instrumentos de corrupção espiritual, decadência dos costumes e alienação das elites.

Como é evidente, não se deve esperar que um discurso inserido no seio de um romance reflita a visão do seu autor; é, aliás, sempre desaconselhável tomar as posições enunciadas como expressão das suas crenças ou intenções. No caso em apreço, Camilo parece, desde o início, sublinhar o carácter algo risível – tanto no tom como no conteúdo – do discurso de Calisto Elói, ao intitular, de forma sugestivamente depreciativa, o capítulo em que este ocorre como

“Virtuosas Parvoiçadas”. O termo “virtuosas” pode remeter, por um lado, à virtude moral – neste caso, o puritanismo tradicionalista que Calisto reivindica – e, por outro, ao virtuosismo retórico que ostenta nas suas intervenções parlamentares. Em qualquer dos sentidos, Camilo qualifica o resultado – seja ele de ordem ética ou oratória – como uma “parvoiçada”: algo insensato, desmedido ou irrazoável.

Há, aliás, no próprio texto, razões internas à narrativa que põem em causa a credibilidade das críticas proferidas por Calisto. Poder-se-á conjecturar que *A Queda dum Anjo* não resistiria às exigências morais que o próprio Calisto formula no parlamento. Se o morgado de Agra se escandaliza com a representação de comportamentos que contrariam o seu rígido código moral, então as suas duas aproximações extraconjugaies – com Adelaide e Efigénia –, de natureza claramente passional e fundamentais para o desenrolar dramático do enredo, não poderiam, de forma coerente, integrar uma obra aprovada pela nossa personagem.

Acresce que *A Queda dum Anjo*, pela sua natureza satírica, está longe de partilhar o tom de solenidade trágica que Calisto atribui à *Medeia* de Eurípides – tom que, segundo ele, legitimaria a representação artística de actos moralmente reprováveis (como se verá mais adiante). O romance camiliano, marcado por um estilo irónico e por um tratamento burlesco da realidade, distancia-se da gravidade que Calisto exige da arte para que esta, do ponto de vista moral, possa, segundo os seus parâmetros, representar o vício ou a corrupção de costumes.

Mais irónico ainda: o próprio discurso de Calisto talvez não escapasse ao crivo das exigências do discurso de Calisto. O tom empolado e excessivamente inflamado com que aborda questões de extrema gravidade – como a pobreza estrutural, o papel da cultura, o desenvolvimento nacional, a justiça social e a redistribuição de recursos – revela-se, porventura, demasiado falacioso e demagógico, e carece da sobriedade e da ponderação necessárias para que pudesse sair totalmente ileso das críticas que o próprio Calisto enuncia e que permitem delinear aquilo que, para ele, constituiria um bom exemplo de arte dramática.

Desta forma, o que se pode afirmar com alguma segurança acerca do papel do discurso contra o teatro no romance não é que este deva ser lido como uma crítica séria e doutrinária à natureza ou à função do teatro, mas antes como um expediente narrativo que acentua a dissonância estruturante da linha narrativa. O discurso de Calisto Elói, no seu esplendor retórico e moralista, serve precisamente para evidenciar o contraste entre

os ideais que então proclama e a vida que, em muitos aspectos, mais tarde seguirá – em flagrante contradição com esses mesmos ideais.

Em todo o caso, embora o discurso de Calisto funcione no contexto do romance sobretudo como um recurso narrativo, ele contém elementos que merecem atenção. As linhas argumentativas de Calisto, ainda que enquadradas numa lógica satírica, detêm uma relevância que justifica uma leitura mais atenta, talvez até mais séria do que aquela que o próprio Camilo pretendia incentivar. Que linhas são essas?

Pela sua tonalidade inflamável e vocação oratória, o discurso assemelha-se mais a um manifesto do que a um texto argumentativo cuidado, em que os pontos se apresentem de forma clara e ordenada. Ainda assim, é possível proceder a um exercício de reconstrução lógica do seu conteúdo, identificando, por trás do ímpeto retórico do orador, um conjunto de linhas argumentativas fundamentais. São elas:

- **Promoção da imoralidade e corrupção dos costumes:** Calisto acusa o teatro de promover uma cultura de devassidão e luxúria. Representações como *Lucrécia Bórgia* simbolizam, para ele, a perversidade tornada espetáculo. Para Calisto as comédias incentivam comportamentos como o adultério, o incesto e o amor lascivo, formando uma “gentílica idolatria” (Castelo Branco, 1966, p. 68) que enfraquece a moral pública.
- **Banalização do sofrimento humano:** Calisto denuncia o uso da música e do aparato cénico para transformar a dor e o crime em entretenimento. Diz-nos, ainda antes do discurso parlamentar, logo após ter assistido à ópera: “Brinca-se com o crime, abafando-se os gemidos da humanidade com o estridor das trompas e dos zabumbas (*idem*, p. 63)”, denunciando formas de estetização do mal que nos anestesiaram do sofrimento real. Curiosamente, como atrás foi já referido, Calisto elogia a *Medeia* de Eurípides, peça que inclui um acto radicalmente imoral de extrema violência – o infanticídio. Embora tal elogio possa parecer contraditório, justifica-se, segundo Calisto, pelo facto de a tragédia grega representar o horror com a gravidade e a solenidade que ele exige, ao passo que a ópera *Lucrécia Bórgia* transforma, por meio da música e do canto, a devassidão em algo emocionalmente sedutor e perigosamente aceitável.

- **Injustiça na redistribuição dos recursos públicos:** Calisto insurge-se contra o financiamento estatal do Teatro de São Carlos, considerando escandaloso que os parcós recursos dos camponeses sirvam para sustentar os luxos culturais da elite urbana. A imagem do lavrador que se priva de uma sardinha para que uma cantora lírica seja regiamente paga encarna, na sua visão, uma grotesca inversão das prioridades do Estado. A crítica ultrapassa o plano estético ou moral, para se inscrever numa denúncia de natureza ética e política: a arte, quando subsidiada desta forma, torna-se um privilégio de classe.
- **O teatro como símbolo de alienação e luxo decadente:** Por fim, o teatro é retratado como símbolo maior de uma civilização alienada, entregue ao prazer, ao fausto e à frivolidade, enquanto o povo permanece mergulhado na miséria. Para Calisto, trata-se de um instrumento de distração colectiva, que desvia as atenções das injustiças reais e promove uma cultura de indiferença moral. A sua sugestão irónica de subsidiar teatros em aldeias, onde os camponeses poderiam assistir a tais espectáculos, intensifica a crítica ao modo como a arte é utilizada para encobrir desigualdades e legitimar o status quo.

Pode, assim, considerar-se que o discurso de Calisto configura uma crítica ao teatro enquanto veículo de corrupção dos costumes, anestesia ética e perpetuação de estruturas de injustiça social, que, pela sua pertinência e significado, dificilmente se reduziria a uma “parvoiçada”. De facto, embora revestida de um tom caricatural e proferida por uma personagem cujo percurso narrativo acaba por desautorizá-la, essa crítica insere-se numa tradição filosófica respeitável e persistentemente notável de censura à arte dramática – uma tradição que remonta aos diálogos platónicos, atravessa a modernidade com pensadores como Rousseau, e encontra eco em formulações contemporâneas sobre o valor moral e cognitivo da arte. Procedamos agora a um breve percurso histórico dessa abordagem crítica, tal como se desenvolveu na tradição da filosofia ocidental.

2. O problema do valor da arte e do teatro no pensamento ocidental

Desde os primórdios da tradição filosófica ocidental, o pensamento acerca da arte tem sido atravessado por uma tensão fundamental no que respeita ao seu valor e às suas funções na vida individual e colectiva. Por um

lado, exalta-se a sua capacidade expressiva, emocional e comunicativa – o poder de comover, de dar forma ao indizível, de despertar sentidos e experiências partilhadas; por outro, levanta-se a suspeita quanto à sua legitimidade como veículo de conhecimento, instrumento de formação moral e elemento de coesão política.

Esta tensão está já presente nos primeiros esforços de reflexão sistemática sobre o fenómeno artístico – nomeadamente nos escritos de Platão e de Aristóteles. Na *República*, Platão analisa a arte, em primeiro lugar, em função do seu possível papel na organização política da cidade e do seu potencial educativo. O filósofo adere à visão predominante na sua época, que entendia a arte essencialmente como *mimesis* – um vocábulo que, em termos gerais, pode ser traduzido por “imitação” ou, num sentido mais lato, “representação”. É sobretudo nos Livros II, III e X da *República* que Platão detalha os méritos e os deméritos de manifestações artísticas como a tragédia e a pintura. A sua crítica ao estatuto ontológico, epistemológico e ético da produção artística surge da conjugação de três elementos: a concepção da arte como *mimesis*, a sua perspectiva epistemológica (expressa na Teoria das Formas) e a sua antropologia tripartida da alma – que, segundo Platão, se divide numa parte superior (a racional), numa parte intermédia (a irascível) e numa parte inferior (a concupiscente). Hoje, habituados a encarar a expressão artística como algo intrinsecamente positivo, a posição de Platão pode parecer-nos surpreendentemente negativa...

No plano epistemológico, a arte surge como uma cópia da realidade sensível, a qual, por sua vez, de acordo com a epistemologia platónica, é já uma sombra imperfeita das Formas inteligíveis. Desta forma, o artista, ao representar aquilo que é já uma espécie de cópia da verdadeira realidade, distancia-nos duplamente da verdade (*Rep.* 596d–598b).

No plano ético e político, os perigos revelam-se ainda mais agudos. A arte, ao operar sobretudo sobre a dimensão sensível e emocional da alma – a sua parte inferior e menos racional –, ameaça a harmonia interior do indivíduo e compromete o domínio da razão sobre os apetites e paixões. A tragédia, em particular, é vista com especial reservas, pois fomenta a identificação emocional com personagens dominadas por impulsos desordenados, frequentemente moralmente censuráveis (*Rep.* 602c–606d). Grande parte do ataque de Platão é dirigido à poesia de Homero que, pela autoridade cultural que detinha e pela sua influência social, seria, aos seus olhos, imperioso regular. Ao representar os deuses

como figuras antropomórficas, movidas por paixões como a inveja, a vingança, o desejo ou a traição, Homero subverte, para Platão, qualquer ideal pedagógico ou moral da arte. A mitopoética homérica, longe de elevar o espírito, contribui para a corrupção ética dos cidadãos, ao oferecer como modelos seres divinos desprovidos de virtude.

Embora profundamente influente, esta visão encontra um importante contraponto em Aristóteles. Na *Poética*, Aristóteles (2013) preserva a noção de *mimesis*, mas confere-lhe uma função positiva. Ao representar acções humanas moralmente significativas e emocionalmente perturbadoras, a tragédia suscita temor e piedade. Tais emoções, por sua vez – e ao contrário do que defendia Platão – conduzem o espectador à catarse: uma espécie de purificação emocional, com efeitos positivos para o equilíbrio do cidadão.

O debate entre estas duas posições fundadoras continua a marcar, até hoje, as discussões em torno do estatuto da arte, da legitimidade do teatro e do papel das emoções na formação do juízo. Com efeito, a desconfiança em relação ao teatro não se extingue com Platão. Na Idade Média, o teatro foi amplamente marginalizado, associado ao paganismo e à desordem moral, sendo muitas vezes condenado por autoridades religiosas como expressão de vaidade e de tentação. Todavia, com o Renascimento e com o florescimento do teatro moderno – nomeadamente nas obras de autores como Shakespeare e Lope de Vega – é que se recuperou, em certa medida, a sua dignidade estética e cívica (cf. Carlson, 2004). Ainda assim, no século XVIII, ressurgem críticas severas, como os de Jean-Jacques Rousseau, que associará o teatro à corrupção dos costumes urbanos e à alienação moral.

Na *Carta ao Senhor D'Alembert sobre os Espectáculos* (1993), perante a proposta de criação de um teatro em Genebra, Rousseau elabora uma resposta a D'Alembert de contornos bastante contundentes. Para Rousseau, o teatro fomenta o luxo, a vaidade e a ociosidade. O perigo não reside apenas nos conteúdos representados, mas no próprio acto passivo de assistir: Rousseau argumenta que, mesmo quando o teatro é capaz de suscitar sentimentos moralmente respeitáveis, o modo como o faz induz uma espécie de apaziguamento moral. O espectador emocionado julga-se moralmente realizado justamente por reconhecer que foi capaz de se comover apropriadamente perante as imoralidades e injustiças representadas. Quando assim acontece, o dever experencia-se como

ilusoriamente cumprido e a acção concreta afigura-se desnecessária. A emoção estética funciona como substituto da virtude efectiva.

Embora separados por mais de dois milénios e ancorados em enquadramentos filosóficos distintos, Platão e Rousseau convergem numa crítica severa ao teatro, concebido por ambos como um instrumento de alienação, corrupção moral e obscurecimento da verdade. A esta tradição crítica poderá agora juntar-se a voz de Calisto Elói.

3. Calisto, Platão e Rousseau: ecos na crítica ao teatro

Pode ver-se como a invectiva da personagem camiliana contra o teatro ressoa com esta linhagem de desconfiança ética e política em relação à arte dramática, perfilando-se ao lado de Platão e Rousseau na convicção de que o teatro não constitui um emblema de progresso e civilização, mas antes um sintoma de decadência moral e intelectual.

Como vimos, Platão dirige à arte mimética, em especial à poesia dramática, uma crítica sistemática de índole epistemológica e ética. No capítulo VI de *A Queda dum Anjo*, não encontramos uma preocupação explícita com a dimensão epistemológica da representação artística. As objecções de Calisto aproximam-se mais directamente das críticas morais platónicas, com especial destaque para o potencial corruptor dos exemplos encenados e para a disruptão emocional que o teatro é capaz de provocar. Platão adverte-nos contra os efeitos nocivos da exposição reiterada a modelos de conduta repreensíveis, frequentemente protagonizados por deuses e heróis que agem de forma imoral ou descontrolada. Calisto, por seu turno, condena a exibição de figuras como Lucrécia Bórgia, cujo comportamento escandaloso seria, a seu ver, indigno de ser levado ao palco e elevado à condição de espectáculo. Ambas as perspectivas revelam uma preocupação comum com o valor formativo da arte e com os referentes morais que ela propõe – ainda que enraizadas em visões do mundo distintas. Com efeito, Platão funda a sua crítica na estrutura tripartida da alma e numa metafísica do Bem que exige a subordinação das emoções e desejos à razão e à ordem; o seu projecto filosófico, tal como delineado na *República*, visa estabelecer uma concepção normativa de justiça que oriente a vida individual e a organização da pólis. Calisto, em contrapartida, anuncia o seu juízo moral numa matriz cristã e numa ética socialmente conservadora, própria do meio rural oitocentista em

que se insere – uma ética que valoriza a decência, a modéstia e o recato como pilares da convivência civil.

Os argumentos desenvolvidos por Rousseau na *Carta a D'Alembert* encontram também ecos no discurso de Calisto Elói. Para Rousseau, o teatro, longe de fomentar a virtude ou a coesão social, promove a passividade ética e o culto superficial da sensibilidade. Como dissemos, o espectador, comovido perante a dor ficcional que lhe é apresentada no palco, experimenta uma espécie de catarse ilusória, que o absolve da exigência de agir concretamente no mundo. A piedade estética substitui-se à compaixão efectiva, e a emoção representada converte-se num simulacro moral destituído de consequências reais. Calisto Elói não desenvolve um argumento análogo. Contudo, a sua denúncia dos efeitos alienantes do teatro partilha com Rousseau o temor de que o espectáculo converta o vício em deleite e o horror em entretenimento. Quando critica a encenação musical de crimes como os de Lucrécia Bórgia, Calisto evidencia um mecanismo de transfiguração estética do mal, em que o grotesco é revestido de beleza e a perversidade se torna objecto de fruição lúdica. Esta crítica não deixa de apontar para uma mesma inquietação fundamental: a capacidade do teatro para anestesiar a consciência ética.

A convergência entre Rousseau e Calisto torna-se mais nítida quando ambos se insurgem contra o financiamento público do teatro. Rousseau, ao rejeitar a proposta de instalação de um teatro permanente em Genebra, sustenta que uma república verdadeiramente virtuosa deve promover formas de expressão comunitária que reforcem os laços cívicos – como as festas populares ou os rituais públicos –, e não espectáculos que segmentam a sociedade em plateias passivas e elites ociosas. Calisto Elói, por seu turno, vê na subvenção estatal ao Teatro de São Carlos um sintoma claro de desvio das prioridades políticas. A sua crítica adquire particular contundência ao contrastar o fausto dos espectáculos lisboetas com a indigência extrema da população rural. Em suma, Rousseau e Calisto convergem numa crítica estrutural à função social do teatro, entendendo-o como espaço de mascaramento moral e de neutralização da acção cívica.

4. A arte como fonte de conhecimento e formação moral: perspectivas contemporâneas

Para transpor a reflexão para os dias actuais, deverá assinalar-se que as críticas de Platão ao valor da arte – dirigidas com particular severidade

à tragédia – continuam a suscitar desenvolvimentos e reformulações no seio da filosofia da arte. No contexto da tradição analítica, a desconfiança platónica quanto ao valor moral da arte tem sido reconfigurada em torno de uma questão mais específica: a da eventual capacidade da arte para veicular conhecimento, em particular conhecimento de natureza moral.

O cerne da controvérsia contemporânea reside na dúvida sobre se a arte é, de facto, capaz de transmitir conhecimento algum – e, caso não o seja, muito menos poderá fazê-lo no domínio moral. Avança-se ainda a hipótese de que a arte, como suspeitava Platão, não apenas falharia em produzir conhecimento, mas poderia até constituir uma representação enganosa da realidade, disseminando, no plano ético, percepções ou preceitos morais ilusórios.

Em contraponto a essa desconfiança, filósofos da estética contemporânea têm procurado reabilitar a noção de que a arte possui relevância cognitiva. Autores como Martha Nussbaum (1990, 1995), Eileen John (1998, 2001) e Catherine Wilson (1983) sustentam que as artes proporcionam formas de compreensão que transcendem o conhecimento meramente proposicional. Segundo essa perspectiva, a arte ofereceria um tipo de saber que não se expressa por meio de proposições, argumentos ou estruturas lógicas, mas que se revela na maneira como sentimos, imaginamos e respondemos a dilemas morais, existenciais ou sociais representados ficcionalmente.

Todavia, a validade dessa pretensão tem sido objecto de críticas. Noël Carroll (2002), por exemplo, apresenta uma refutação da tese segundo a qual a arte, enquanto tal, pode constituir uma fonte legítima de conhecimento, articulando três objecções fundamentais:

1. O argumento da banalidade: Carroll sustenta que as chamadas “verdades” que extraímos das obras de arte – por exemplo, que o sofrimento é penoso ou que a inveja corrompe – são, na sua maioria, triviais. Longe de constituírem descobertas cognitivas, estas ideias apenas reactivam saberes já adquiridos, sem os aprofundar, problematizar ou justificar. Nesse sentido, a arte limitar-se-ia a reiterar o óbvio.
2. O argumento da ausência de justificação: Para que algo possa ser considerado conhecimento, é necessário que seja, de algum modo, justificável – isto é, que possua fundamentos racionais ou empíricos plausíveis e acessíveis. As obras de arte, porém,

não oferecem provas, nem apresentam argumentos em favor das ideias que sugerem. A sua natureza ambígua, polissémica e interpretativamente aberta dificulta a possibilidade de sustentação epistémica clara, o que compromete a sua fiabilidade enquanto veículo de conhecimento.

3. O argumento da ausência de argumentação: Esta objeção prolonga a anterior, enfatizando que, mesmo quando a arte parece transmitir ideias ou valores, fá-lo de forma indireta, sem formulação explícita de teses, nem réplica ou demonstração argumentativa. Assim, o conteúdo ideativo das obras artísticas permanece filosoficamente frágil. Uma peça de teatro pode comover-nos ou desafiar-nos, mas não defende explicitamente aquilo que insinua; e o discurso crítico que se lhe dirige tende a incidir sobre as suas qualidades estéticas e artísticas, e não sobre a solidez dos seus eventuais conteúdos cognitivos – como seria o caso num tratado filosófico ou numa teoria científica.

À luz destas objecções, podemos retomar a figura de Calisto Elói, o personagem camiliano que já colocámos em diálogo com Platão e Rousseau, e que agora pode ser convocado para dialogar com Carroll, autor do nosso tempo. Importa sublinhar que enquanto a tónica de Carroll é fundamentalmente epistémica, a de Calisto é marcadamente moral e cívica. Ainda assim, deverá reconhecer-se que as esferas do ético e do cognitivo não são estanques: a validade de um juízo moral está intimamente ligada à forma como o conhecemos e fundamentamos.

Como se inscrevem, então, as invectivas de Calisto no quadro destas objecções? Já observámos anteriormente algumas possíveis convergências entre o discurso moralista de Calisto e as críticas dirigidas à arte por Platão, na Antiguidade, e por Rousseau, na Modernidade. Encontrará Calisto algum eco nas reservas epistémicas formuladas por Carroll?

Relativamente ao argumento da banalidade, Calisto denuncia o teatro como um espectáculo de repetição de vícios sabidos, tornado entretenimento destituído de qualquer efeito moral regenerador. Contudo, ao contrário de Carroll – que interpreta essa trivialidade como uma limitação epistémica –, Calisto presumivelmente verá nessa representação superficial dos vícios uma possível normalização daquilo que, em seu entender, jamais deveria ser normalizado.

Quanto ao argumento da ausência de justificação, não encontramos no discurso de Calisto uma formulação explícita dessa crítica. Ainda assim, a sua condenação do teatro como um espaço onde o crime é encenado com o exclusivo propósito de entreter ou de seduzir pelo fascínio estético pode ser lida como uma denúncia implícita da ausência de qualquer preocupação com uma reprovação crítica séria das ideias veiculadas.

No que respeita ao argumento da ausência de argumentação, também aqui Calisto não se pronuncia de forma directa. No entanto, poder-se-á interpretar a alienação de que fala – essa espécie de anestesia moral – como resultante, ao menos em parte, da ausência de escrutínio racional e argumentativo. A comoção estética não apenas prescinde como exige o adormecimento da reflexão crítica.

5. Conclusão: o romance como laboratório filosófico

Terminarei explorando a tensão ideacional instaurada pelo discurso de Calisto. Por um lado, encontramos uma crítica ao teatro sustentada por um conjunto de ideias e argumentos relevantes, que se alinharam com uma tradição filosófica respeitável e antiga. Por outro, deparamo-nos com a ironia camiliana (cf. Ferraz, 1987) que, operando a vários níveis, mina a solenidade e credibilidade desse mesmo discurso. Como vimos, o romance contradiz o que nele se afirma, a vida de Calisto não se alinhará com as suas palavras, e o próprio discurso acaba, pela forma desajustada com que trata assuntos de suma seriedade, por se autoderrogar. Com efeito, esta descredibilização funciona como um contraexemplo poderoso ao corpo conceptual exposto no capítulo de *A Queda dum Anjo* em apreço. Como sabemos, na economia da demonstração filosófica, um único contraexemplo poderá bastar para abalar todo um edifício teórico. Neste sentido, a obra de Camilo poderia ser invocada como objecção às teses de Platão, Rousseau ou Carroll atrás referidas. A Platão poderíamos responder que a complexidade estrutural, linguística e dramatúrgica da escrita camiliana exige um esforço reflexivo que ultrapassa largamente o mero apelo às emoções. A Rousseau, que não há razões fundadas para crer que Camilo anestesia o leitor perante os problemas sociais que denuncia. E a Carroll, que é inegável que a ficção camiliana nos conduz a uma reflexão sobre as múltiplas e contraditórias dimensões da sociedade e da condição humana.

É, de resto, este último ponto que merece ser sublinhado. Num romance, não se esperam demonstrações formais nem refutações sistemáticas de teorias – o que nele se opera é, simultaneamente, algo mais simples e mais profundo. Mais simples, porque o discurso de Calisto poderá ser lido apenas através da sua dimensão formal, narrativa e estilística. Um artifício que salienta o puritanismo de Calisto e nos prepara para a sua “queda”. Através do discurso, percebemos melhor a distância entre o proclamado e o vivido, e a consequente fragilidade moral de uma personagem incapaz de se manter fiel aos seus próprios preceitos.

Em todo o caso, há algo de mais profundo em jogo. Este discurso, constitui-se, de facto, como um contributo para o debate em torno do valor do teatro – não como defesa ou rejeição definitiva de uma tese, nem através de refutações directas, mas mediante uma dialectização irónica capaz de nos oferecer uma problematização multifacetada de um tema complexo. A tensão entre o que Calisto diz e o que faz, todos os dilemas que enfrenta, todas as implicações sociais das suas decisões, tornam a personagem literariamente densa e filosoficamente provocadora, numa medida que textos puramente filosóficos – como os de Platão ou Rousseau – dificilmente conseguem atingir. Camilo, ao colocar na boca de Calisto um discurso que poderia ter sido proferido por um censor platónico ou por um discípulo de Rousseau, não está a endossar essa tradição crítica: está a dramatizá-la, a encená-la num registo ironicamente distanciado, e a testá-la num terreno onde a pureza das ideias não encontra terreno sólido. O romance converte-se, assim, numa espécie de laboratório filosófico onde uma determinada crítica à arte dramática é ela própria encenada no interior de uma representação dos dilemas concretos da vida social e individual.

Camilo lança mão da ironia, do humor, da contradição, da fina descrição da tessitura psicológica das personagens para nos colocar face a face com as antinomias da condição humana, com as assimetrias sociais e com os limites frágeis da moral convencional. Não se oferecem respostas nem prescrições doutrinárias: o romance problematiza, desconstrói, inquieta e convida à reflexão (cf. Santos, 1992; Sousa & Costa, 2008; Moreira, 2016; e Moreira, 2021). O problema adquire camadas sucessivas de densidade e complexidade que a mera exposição argumentativa dificilmente poderia exprimir, mas que a arte literária de Camilo torna sensível.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- CARLSON, M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Edição aumentada. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- CARROLL, N. The wheel of virtue: Art, literature, and moral knowledge. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 60, n. 1, p. 3-26, 2002.
- CASTELO BRANCO, C. *A Queda dum Anjo*. Fixação do texto e nota preliminar de Túlio Ramires Ferro. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1966.
- FERRAZ, M. L. A. *A Ironia Romântica*: Estudo de um Processo Comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- JOHN, E. Art and knowledge. In: GAUT B.; MCIVER LOPES D. (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, 2001. p. 374-385.
- JOHN, E. Reading fiction and conceptual knowledge: Philosophical thought in literary context. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 56, n. 4, p. 331-348, 1998.
- MOREIRA, T. F. O Mal de Ler no Ciclo da Felicidade. In: SOUSA, S. G.; BRAGA, J. P. (org.). *Ficções do Mal em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão / Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2016. p. 159-183.
- MOREIRA, T. F. *A Literatura e o Mal na Ficção Camiliana*. 2021. 421 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2021.
- NUSSBAUM, M. C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NUSSBAUM, M. C. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

ROUSSEAU, J.-J. Carta ao Senhor d'Alembert Sobre os Espectáculos (1758). Tradução de Helena Barbas. In: BORIE, M.; DE ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. (org.). *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 189-193.

SANTOS, J. C. Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização: Leitura de *A Queda dum Anjo*. In: SANTOS, J. C. *Os Malefícios da Literatura, do Amor e da Civilização: Ensaios sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de Século, 1992. p. 49-120.

SOUZA, S. G.; COSTA, J. B. A Mulher e os Livros ou os Malefícios da Literatura em Camilo Castelo Branco. In: AZEVEDO, F.; ARAÚJO, F. A.; e ARAÚJO, J. M. (org.). *Educação, Imaginário e Literatura: Actas do Colóquio Internacional*. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança, 2008. p. 151-164.

Data de submissão: 21/05/2025.

Data de aprovação: 21/05/2025.



Da melancolia em Camilo

Melancholy in Camilo

No que eu trazia há muito empenhadas as minhas vigílias era no descobrimento dum antídoto
contra a melancolia
(Castelo Branco, 2019, p. 151).

Cláudio Alexandre S. Carvalho¹

Universidade Católica Portuguesa (UCP), Braga / Portugal

kraftcasc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8981-6481>

Resumo: Procedendo da leitura de *Coração, cabeça e estômago*, propomos abordar o modo como Camilo Castelo Branco integra perspetivas médicas, filosóficas e literárias sobre a melancolia. Veremos como tal condição, que remete ao âmago da autoafeção humana, surge em diversos de seus textos não apenas como observação fisiológica da melancolia, assim reduzida à sua dimensão pática, mas como suporte de um posicionamento satírico e crítico que antecipa temas literários da segunda metade do século XIX. A observação melancólica de Camilo está dependente de um realismo frugal na expressão que só é possível num posicionamento de limiar capaz de ler os limites da comédia humana – a vulnerabilidade, o sofrimento e a morte – à luz das assimetrias e clivagens que marcam o seu tempo. O desgosto amoroso, indissociável do tentacular calculismo das alianças tem como contraponto uma esquemática

¹ Professor Auxiliar Convidado na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa, em Braga, e Investigador no Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH).

resignação e comodismo, cuja consistência revela o seu embasamento na vivência traumática de Camilo. Atendendo ao temperamento do romancista, indiciado em vários textos de cariz biográfico e em relatos de contemporâneos, salientamos ainda o modo como a sua adoção de um olhar melancólico se concretiza numa poética do afeto.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Melancolia; Sátira; Reflexividade; Empatia.

Abstract: By reading *Coração, cabeça e estômago* [Heart, head and stomach], we propose to look at how Camilo Castelo Branco adopts medical, philosophical and literary approaches to melancholy. We will see how this condition, which goes back to the core of human self-affection, appears in various texts by Camilo, not just as a physiological observation of melancholy, thereby reduced to its pathic dimension, but as the support of a satirical and critical position, anticipating literary themes from the second half of the 19th century. Camilo's melancholic observation is dependent on a frugal realism in expression that is only possible in a threshold position capable of reading the limits of the human comedy – vulnerability, suffering and death – in the light of the asymmetries and divides that mark his time. The heartbreak that is so often inseparable from the tentacular calculus of the alliances is counterpointed by a schematic resignation and self-indulgence, the consistency of which reveals its basis in Camilo's traumatic experience. Bearing in mind the novelist's temperament, as indicated in various biographical texts and in the accounts of contemporaries, the way in which his adoption of a melancholic outlook becomes concrete in a poetics of affect is highlighted.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Melancholy; Satire; Reflexivity; Empathy.

As referências a disposições e afetos melancólicos pontuam toda a obra camiliana, quase sempre adstritas à aceção genérica do termo e envoltas em profusa e variável adjetivação. À maneira da estética literária romântica estendem-se a personificações e atribuições de configurações

decaídas². Nalguns casos uma significação mais densa é conferida pelo contexto da ação novelesca, seja no desgosto, ou pelo modo mais preciso como, atravessado o seu itinerário, se torna verossímil dizer que a melancolia sobrevém como “esta cousa indefinível que faz chorar o coração...” (Castelo Branco, 1905, p. 236).

Desde a antiguidade médico-filosófica, o coração [*καρδία*] destaca-se como a sede corpórea de unificação da autoafeção (Pigeaud), numa gama de sentimento de si, com múltiplos graus balizados pela autodejeção e pelo orgulho. Tais extremos, que, na tripartição platônica da alma, surgem associados ao *θυμός*, a alma irascível, concretizam mediações sempre singulares entre o ventre e o *Hegemonikon*³. E ainda que na modernidade sobrevenha uma tendência a psicologizar tais modos de sentir que caracterizam a afetividade e a imaginação do melancólico (Pigeaud, 2008, p. 65 e ss.), a verdade é que, desde esse seu berço grego, a melancolia designa modos fundamentais de relação ao mundo e aos outros, que cedo delinearam manifestações opostas, entre choro e de riso, mas também disposições existenciais diversas como o *taedium vitae* e o entusiasmo.

Seguindo a tradição – que foi glosando o aforismo hipocrático onde se fixam como sintomas cardinais da melancolia o medo e a tristeza prolongados sem causa aparente (*Aph. VI, 23*) –, Camilo enfatiza a descontinuidade dos sintomas melancólicos com a “normal” reação ao campo vivencial, apontando a sua causa incerta. Contudo, exige-lhe a lógica do romance levantar o véu de tais mistérios. Tal como ocorrerá na ainda distante psicanálise, laborar em seu desvelamento, por vezes indo para lá das causas mais imediatas, implica submeter o desejo a duras provações. Essa mesma opacidade aguça o engenho literário de Camilo, pois a “doença convoca, como um problema, a dor do corpo e a suspeita de que esta dor significa mais do que ela própria, que tem algo a dizer, acerca do ser humano e de seu saber” (Pigeaud, 2015, p. 4).

² Veja-se em *O que fazem mulheres, romance philosophico*, o recurso a um compadecimento da literatura pelas paixões melancólicas: “Não ha n’aquele aspetto triste alguma cousa que vos faz crer que o in-folio chora pelo frade?” (Castelo Branco, 1863, p. 14). Seguindo o percurso traçado por Starobinski (2012), poderíamos dizer que no ocaso do romantismo a tinta da melancolia parece emancipar-se da vivência humana, assumindo o escritor o desígnio de acolher e expressar afetos que brotam do espírito das coisas.

³ Sobre estes conceitos platônicos, que remetem às sedes das diferentes partes da alma, e sua leitura e transposição para a semântica médica na obra de Galeno, ver: Carvalho, 2016.

Em *Coração, cabeça e estômago* (1862), através da pena de Silvestre da Silva, a melancolia é elevada a tema, sendo exposta com uma precisão que torna possível mapear a sua géneze nos discursos médico, filosófico e literário, três eixos que procurarei brevemente delinear no que se segue.

1.

No que se refere ao primeiro eixo, o iátrico, é num punhado de páginas que Camilo revela um conhecimento profundo de diagnóstico e alívio dos males da melancolia corpórea⁴, mas também do modo como a mesma, para lá da sua constrição a um saber do corpo, se constitui como recetáculo de vários tipos de descontentamentos que cumpre ao génio refinar e elevar ao mundo comum dos homens através da escrita. É como esse amplo recetáculo que a melancolia vem a fornecer um ponto privilegiado de observação das contradições da sociedade burguesa. Essa receita é adotada por intermédio da caracterização que Silvestre da Silva faz do que designa como o “MUNDO PATARATA” portuense em dois textos. No primeiro, contido no vigésimo oitavo caderno dos seus manuscritos, Silvestre ensaia a “fisiologia” do Porto, notando que a “ostentação vã” em que consiste a pataratice é “a arte amestrada pelo aguilhão do luxo”, convertendo os sujeitos em figuras dormentes, animadas por paixões tépidas da “sociedade média”. Trata-se de uma sociedade em que todas as relações são concebidas segundo um modelo de capitalização dos costumes: “Regalias materiais, fausto, cortesania, gentileza, puritanismo de raça, bizarria, donaire, feitiço de gestos e maneiras, é um pasmar o que por aí vai disso!” (Castelo Branco, 2019, p. 147).

O outro texto surge publicado sob a forma de artigo, dedicado “às pessoas melancólicas” (Castelo Branco, 2019, p. 149-154), nele afirmando Silvestre ter reservado suas vigílias ao “descobrimento dum antídoto contra a melancolia” (p. 151). Ora, como nos diz o narrador inicial de *Coração, cabeça e estômago*, tal escrita de Silvestre tinha um alcance cáustico, cujo condão seria o de encerrar jornais “depois de ter matado muitas ilusões” (p. 4). Aí Silvestre desenvolve o tópico da *english*

⁴ Tantas vezes ainda na grafia coincidente com a que nos foi legada na transliteração latina (ou romanização) do termo grego *melancholia*, tendo essa preservação oscilado ainda nas publicações em vida.

malady, destacando a ociosidade e o consumo como bestas negras das classes afluentes, sendo que os mesmos não são exclusivos dos britânicos.

[...] afora a melancolia do amor, há uma outra sem causa, sem preexistência dolorosa, sem antecedentes que possam indicar ao médico da alma os meios terapêuticos.

Sentemna aqueles mesmos que a fortuna acaricia com todos os mimos deste mundo.

É a que mata os ricaços da Grã-Bretanha, e a que tortura os ricos ociosos de todas as nações, onde há sol e lua, onde o céu é azul e a atmosfera diáfana.

Não é costume nosso matarmonos quando o aborrecimento da vida nos enoja.

Em país algum seria maior a estatística dos suicídios, do que em Portugal, se o tédio nos vencesse.

E no Porto?

Deus nos livre disso!

O facto de esses escritos constarem na passagem do segundo volume autobiográfico, que dedica à cabeça, ao último e mais volumoso, referente ao estômago, essa “sepultura indigna de santas quimeras” (Castelo Branco, 2019, p. 3), está longe de ser casual. É esse o órgão cujo distúrbio, ou seja, a perturbação da função digestiva, que Camilo, seguindo a terminologia médica, designa de “chilificação”, vem associado àquelas que se constituíram como variantes modernas da melancolia. São elas a histeria e a hipocondria, ambas relativas a transtornos psicossomáticos em que os problemas digestivos vêm a gerar desarranjos emocionais e psíquicos.

Se o quadro traçado por Silvestre é um testemunho distante do seu desencanto com a cidade do Porto, do termo do calculismo através do qual procurava atenuar o frémito das paixões, trocando-o pela segurança das abastadas alianças que entrevia, é a sua resignação que permite a narração. É assim exemplar do embasamento da obra de Camilo “num trauma da juventude que ultrapassou toda a anterior experiência sensual” (Bessa-Luís, 2008, p. 17). Mas é o olhar distanciado de Camilo (Pavanelo, 2008), que deslocado já do derradeiro ataque de Silvestre à “bela sociedade”, serve ao narrador como espaço reflexivo acerca da limitação da razão, mas sobretudo acerca da falta de razões para a razão.

Mas podemos almejar aqui a mais que uma simples retroversão ao discurso médico daquilo que é mobilizado na ação romanesca. E isso

apesar de, a pretexto do artigo de Silvestre, este destaque de assunto médico sugerir um adentramento em matérias estranhas ao romance, a incluir entre as “miudezas, que não deleitam, nem fazem chorar nem rir” (Castelo Branco, 2019, p. 145). Escrito volvido um quarto de século sobre a sua frequência intermitente do curso de Medicina, é legítimo especular que estes tópicos tivessem proveniência nessa formação incipiente do jovem Camilo Castelo Branco. É verosímil que esse adentramento na abordagem da Medicina da época, que certamente incluía a compreensão da condição melancólica, tenha servido de suporte ao retratamento literário da melancolia⁵. Esse mote é dado em momentos-chave desse interlúdio científico, quando nos diz que o padecimento afetivo não encontra adequada doutrina.

Em *Coração, cabeça e estômago*, depois de denunciar um excessivo centramento nas curas do corpo e remeter para uma época futura o reconhecimento do padecimento psíquico, vem Camilo anunciar, bem à maneira dos manuais de saúde do início da época moderna, a cura dos outros, mas desde logo de si próprio. O complemento entre um conhecimento teórico (ou livresco) e a vivência na primeira pessoa, tornara-se R. Burton um dos requisitos para asseverar a autoridade na compreensão e tratamento da condição melancólica, base da invectiva: “*experto crede Roberto*” (Carvalho, 2024). Ora, esta ideia constitui o pano de fundo da incursão de Camilo, que complementa essa irônica pretensão, com a graciosidade de tal cura, reiterando pura filantropia: “Não vão pensar que se tem d’olho uma daquelas medalhas com que a Real Sociedade Humanitária galardoa os que socorrem o próximo em aflição” (Castelo Branco, 2019, p. 154). Nota, contudo, que a sua busca de um bálsamo incide nas “enfermidades espirituais”, mormente da melancolia e hipocondria, não sendo de esperar compensações, pois que “o instituto desta munificentíssima sociedade não premeia os socorros prestados à alma: a caridade destes bons tempos de máxima ilustração verte os seus

⁵ Desse ponto de vista, a observação por parte de um dos revisores deste artigo, ao qual quero manifestar o meu agradecimento, de que quanto ao uso do termo “melancolia”, e suas variantes, “seria válido considerar a possibilidade de nem o próprio Camilo Castelo Branco estar bem certo do que pretende dizer ao usá-lo”, deve ser moderada. Os diversos usos do termo por parte de Camilo parecem decorrer mais de uma enorme amplitude de aplicações de que o mesmo se vem a revestir na modernidade. O que pretendo aqui salientar é que, na sua incursão pela melancolia, Camilo procura uma orientação para temáticas do sentir de si, que estão no limiar entre o orgânico, o psíquico e o social.

bálsamos somente sobre o corpo”. Não obstante, antevê um futuro em que “os obreiros do espírito que se dedicam a melhorar a alma do seu similhante” (p. 154) serão compensados com toda a sorte de prémios.

Contudo, ainda que isso possa passar despercebido, é na imediata sequência que Camilo dá a ler a sua receita para os alívios de tais males. Isso passa precisamente por advogar um uso dos prazeres adequado ao tempo humano. Essa é, diríamos, a sua real oferta fraternal não apenas aos seus contemporâneos, mas também às gerações vindouras, uma denúncia de contrições morais e religiosas que se pagam em vidas que, como na *Canção de mim mesmo* (secção 48) de W. Whitman, se vão amortalhando até se descobrirem perdidas. Além daquelas que brotam da sua própria arte, indissociável do frémito e do entretém, que se materializam em suas *Noites de insomnio, offerecidas a quem não pôde dormir* (1874), ele mesmo apresentado como projeto pessoal de vivificação dos fantasmas do autor, apegada à torturante proximidade entre o que foi e o que poderia ter sido, esse é o remoer característico da ideação melancólica (*e.g.* Flashar 1966, p. 15-17)⁶: “movido pela imaginação nostálgica: visto-me tambem eu das côres prismáticas dos vinte annos, aperto a alma com as garras da saudade até que ella chore abraçada ao que foi” (Castelo Branco, 1874, p. 6). Ao mesmo tempo, esse dosear das observâncias e preocupações insere Camilo numa tradição lusa de valorização do convívio, da diversão e dos prazeres sensíveis, a qual remonta ao modo como D. Duarte confronta o “humor merencórico”⁷, mas também como Filipe Montalto, exponente do contributo judaico para o avanço da medicina, enaltece antídotos similares para a preocupação e tristeza persistentes (Montalto, 2017, p. 179 e ss.).⁸

Em vários textos, Camilo refere a dispepsia, desarranjo associado ao consumo excessivo ou impróprio que, em virtude de fornecer um mecanismo explicativo para os sintomas de autodejeção, se constituiu desde o início da lenta viragem para a conceção iatromecanicista da medicina, como variante hipocondríaca da *melancholia*. É o caso da sátira aos ingleses que dedica ao sorriso de Tomás Ribeiro, então ex-ministro

⁶ Sobre as bases fenomenológicas de tal experiência, cf. Carvalho, 2022, p. 285 e ss.

⁷ Ver o meu: Carvalho, 2024, p. 120-22.

⁸ Quanto à constituição desta tradição da reflexão melancólica no Renascimento português e o modo como a escrita, em particular em Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, se constitui como meio de desvelamento de um eu que se encontra internamente dividido, cf.: Cardoso; Macedo; Molder, 2024.

do reino. Nesse texto, a desregulação digestiva surge como evidente sintoma dos efeitos da acerbidade satírica do seu próprio autor, a “sua implacável mordacidade – o seu perene sarcasmo” (Castelo Branco, 1922, f. 15), dos quais nos dá conta Branca Gonta Colaço em memórias cuja base documental é preenchida com reminiscências extraídas às “nevoas do alvorecer da vida” (1922, f. 18). Mas Camilo não se limita a traçar um quadro diagnóstico. Avança com observações terapêuticas, salientando, em consonância com aquelas que eram já as recomendações de Bernard Mandeville no tratado que dedica às variantes modernas da melancolia, *A Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions vulgarly call'd the hypo in men and vapours in women... in three dialogues* (1711)⁹, o efeito lenitivo do bacalhau, que “conquistou na moderna therapeutica das gastrodyneas, nas dyspepsias e gastrites chronicas uma reputação tonica, restaurante” (Castelo Branco, 1884, p. 69).

Mas as afinidades com o médico e filósofo naturalizado britânico não se ficam por aqui. Camilo demonstra aliás conhecimento do mesmo, tomando-o como herdeiro moderno da doutrina sensualista de Lucrécio e aquele que definia a “virtude um producto artificial da politica e da vaidade”. A partir do que se afigura uma adaptação livre da *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, Camilo aponta também a sua (suposta) “definição do homem” (Castelo Branco, 1884, p. 58-59):

O homem é um organismo servido por bons e máos instictos, alguns mais ferozes que os das alimarias, e nenhum tão intelligente como os do castor, das formigas e das abelhas; além d'isso, tem o dom da palavra, se lh'a ensinam, e vai muito além do papagaio em glotica. Ha uma só distincão que extrema o homem de todos os outros animaes...

– A alma – interrompi eu perspicazmente.

– Não. A mentira. O homem é o unico animal que mente.

Definição da vida: É uma alternativa de assimilação e desassimilação, de secreção e excreção. Pensamento é o resultado de combinações chimicas.

– Então, vida organica e vida da consciencia é tudo chimica? E o Amor tambem?

– É, e da mais grosseira e trivial, por ser a unica exercitada na retorta do boticario da aldeia. O amor do homem primitivo e selvagem era uma paixão genesica, typica, servida em todo

⁹ Ver os meus trabalhos sobre Mandeville: Carvalho, 2015; 2025.

o reino animal por órgãos identicos, histiologicamente e physiologicamente semelhantes, e a final de contas uma função exosmosica de um lado e endosmosica do outro, percebe você? O amor do homem actual e culto é a mesma exuberancia bruta do organismo, modificado por alguns sonetos á fêmea; porém, no fundo da Natureza, está o inalteravel cliché.

Mas, para além do materialismo das paixões, de Mandeville Camilo adota também o registo satírico, tomando as presunções da bela sociedade¹⁰, a sociedade patarata, como lhe chama em vários escritos, como seu alvo constante. A possibilidade de uma tal escrita depende de uma posição simultaneamente próxima e distanciada relativamente ao teatro do mundo, numa posição de limiar. São seus antecedentes clássicos aquele que alterna entre posições em termos materiais e sociais, o exemplo clássico é Demócrito que sai dos subúrbios de Abdera para ver as modas e se divertir com a estultícia dos contemporâneos ou aquele que não está perfeitamente integrado mas não abdicou dos valores sociais, que diante da desordem ou corrupção preserva uma pulsão edificante. Robert Burton é um dos grandes exemplos de tal disposição que apesar de desviante pelo seu pendor depressivo, se distingue da fixação pulsional do delírio, da alienação e da criminalidade, percussor da sociologia do século XX (Lepenies, 1969, p. 16 e ss.)¹¹. Seguindo o procedimento de grande parte dos autores modernos que se debruçaram com maior profundidade sobre a melancolia, a abordagem de Camilo está longe de se restringir a uma medicalização da tal condição, tomando-a como conceito fundamental para observar a sua sociedade.

2.

Atendendo ao declínio da juventude e vitalidade narrados, o texto encena uma variação remota do outono da vida, seguindo as associações constantes no esquema *hommo-annus-mundus*, que associam a passagem à meia-idade como indutora de manifestações melancólicas mesmo nos indivíduos cuja constituição inata é vivaz, como a sanguínea ou a colérica. Mas esse topos surge já adaptado a dois vetores modernos que vão atenuar o conjunto de associações poéticas e iconográficas do melancólico. Um

¹⁰ Que em Mandeville surge como “*Beau Monde*” (1999, esp. p. 132-135).

¹¹ Ver o meu recente trabalho Carvalho, 2024, p. 61-85.

é o da reformulação médico-científica da teoria dos humores, o gradual declínio da influência do galenismo e correspondente instituição do paradigma iatromecanicista¹², bem expresso na disseminação da teoria da “chilificação”, que advogava cuidados dietéticos que poupassem o estômago evitando, através da manutenção dos espíritos animais, a sua depleção impeditiva do suporte necessário às atividades vitais, mas também às superiores, como a cognição e a imaginação. O outro vetor é o da autorreflexão do Homem, único ser que se pode saber decaído e se afirma agora capaz de autodeterminação, apesar de, o mais das vezes, capitular sob a inexorável força das origens. É esse mesmo tema, associado à própria génesis anímica das utopias, que sempre procedem dos poderes melancólicos que visam erradicar, que surge na passagem da observação da melancolia própria do olhar da semiologia médica, à observação melancólica, marcado pela autorreflexão como atividade do espírito encarnado, patente tanto na filosofia como na literatura, as quais, em boa medida, partilham a tarefa de dar aos homens um vislumbre do possível através de seus constructos ficcionais.

A abordagem camiliana da melancolia retém aspectos cruciais da aceção moderna e romântica, nomeadamente aqueles que focam a sua declinação física e emocional, mas também o pendor reflexivo (Pigeaud, 1989, p. 11 e ss.). O distanciamento face ao heroísmo melancólico dos românticos, do bardo que canta as suas aproximações aos limites de um mundo desertado de deuses, que encontrávamos de Herder a Friedrich Schiller, dá-se a ler sem justificações. A sonante ausência do heróis dá lugar às histórias de indivíduos consumidos pela dúvida, pelo arrependimento e pelo desgosto, e cujo arrebatamento amoroso, quando não se resigna, rapidamente se acomoda à prosaica inércia do presente e às convenções sociais. Também a variação medieval da melancolia tem aqui sua ressonância, nas referências ao tédio e à sonolência, marcas de água da *acedia* (Carvalho, 2021b). Esse é de facto o protótipo pré-moderno de desencanto com o mundo. Da ação resoluta do amante se

¹² Encontramos ainda a tensão entre a farmacopeia dos humores e a nova farmacologia bem patente em *Eusébio Macário*. “Prossseguiu com intemerata pachorra o elogio dos seus convivas à saúde pública, injuriou a medicina moderna, chamando-lhe *patacoada*, esteve a pique de lagrimejar quando lembrou o cirurgião Manêta, e invocou o testemunho do fidalgo que se curara com o dito chorado Manêta de uma moléstia de pele acompanhada de humores frios.” (Castelo Branco, 1880, p. 94).

passa à infindável reflexão inativa própria do confronto com entraves internos e externos, que se oferecem ao curso da imaginação como única saída para uma subjetividade que se descobre impotente.

Em *Coração, cabeça e estômago*, como outros escritos é ainda aduzida, também em suas subtis variedades, a melancolia amorosa. Ela surge bem expressa nos anseios que pautam o enamoramento de Tomasia, que encontram expressão mais contundente na “letra tão triste e bonita” (Castelo Branco, 2019, p. 176) da sua cantilena.

Apesar de sua antiquíssima proveniência poética, é na filosofia e medicina árabe que se começam a sulcar os seus aspetos diferenciadores. A terminologia adotada por Camilo combina a neurofisiologia nascente com as sobrevivências da fenomenologia do amor centrado no olhar amoroso, tal como constam do *De Amore* de Ficino, onde se captavam também as consequências físicas do impedimento (Carvalho, 2019, p. 325 e ss.). Daí resulta a ideia de “depravação do nervo óptico” (Castelo Branco, 2019, p. 135) como fixação que agita o sentido interno, originando uma combustão excessiva dos espíritos animais necessários à própria digestão, sendo a nutrição que a mesma fornece entendida como essencial para as atividades intelectivas, e sua interrupção ou distúrbio base de ciclo vicioso. Na literatura portuguesa são vastos os reflexos da evolução semântica do amor heróico, remetendo à lírica de Petrarca e à moralística (Carvalho, 2021c, p. 20-26). Em todos está marcada a sua dimensão patológica, mas também a insistência no olhar bem patente nas *Lettres Portugaises* (Carvalho, 2013).

Também na narração do agravamento da alienação de Marta, cujos traços estão próximos da melancolia religiosa tal como diferenciada desde Robert Burton, em *A brasileira de Prazins* (1882), surgem referências a textos médicos, nomeadamente à teoria já muito desacreditada de uma maior susceptibilidade do temperamento melancólico às tentações diabólicas, da qual o padre Osório troça contrapondo-lhe a etiologia genealógica da loucura. Também nesse caso, para além do exorcismo, da flebotomia ou do mais recente sacudimento moral de Pinel (Carvalho, 2021), é recomendada a distração, em particular a viagem a novos ares¹³.

¹³ “O padre Roque era de parecer que se não deixasse Marta entrar muito pela mística; aconselhava o marido que fosse viajar com a mulher, que a tirasse daquela terra, porque as suas enfermidades não podiam curá-las os sermões nem as hóstias. O egresso conhecia a farmácia do varatojano de Borba da montanha, e sabia que a

Contudo, seguindo a inexorável lógica do lucro, o sogro de Marta adia e cerceia tais planos, reduzindo-os a uma ida a banhos, pois tem bons negócios em vista. Planeia também comprar um manual de François-Vincent Raspail, que à época era considerado pela generalidade das autoridades médicas como um vendedor de banha da cobra¹⁴.

Na ancestral e recorrente discussão sobre a origem endógena ou reativa da melancolia¹⁵ está também inscrita uma problemática que ganha enorme preponderância na modernidade. Refiro-me à praga, sob a forma de contágio moral, fruto de fatores mágico-religiosos que persistem na teoria e prática médicas, que – pese embora o gesto inaugural de demarcação da científicidade do método hipocrático em *Da doença sagrada* – podiam ser percebidos nas noções pré-modernas de perturbação mental, sobretudo no âmbito da demonologia. Mas é na modernidade que, paralelamente às ideias de Ficino quanto às influências astrais e demoníacas, se começam a criar condições para conceber um enfermar primeiramente resultante da exposição a ideias daninhas (Carvalho, 2019, p. 336 e ss.). A par dos círculos epistolares onde a ideia ganha tração e se torna pungente, é com a difusão das obras literárias para o grande público que a ideia de infecção moral ganha forma. Se a mesma é a origem de demarcação entre formas admissíveis e censuráveis, para que o leitor tenha conhecimento direto do fenômeno, ele deve aceitar, paradoxalmente, o risco de tal contágio. Essa é a viagem proposta por grande parte das obras mais marcantes da

primeira receita de frei João era exorcismá-la como demoníaca.” (1974, p. 201) Pelo mesmo diapasão o padre Osório: “– Não deixe mortificar muito sua sobrinha com os exorcismos, Sr. Prazins. O demónio que ela tem é a doença. Faça o que lhe disse o padre-mestre Roque, que é um velho ilustrado e virtuoso. Vá dar um giro com ela. Leve-a à capital; demore-se por lá; e, quando a vir distraída, contente e com bom apetite, volte para sua casa” (Castelo Branco, 1974, p. 218).

¹⁴ “Porque em Pernambuco toda a casta de doença se curava pelo Raspail, e que levasse o diabo o frade e mais a caiporice dos exorcismos.” (Castelo Branco, 1974, p. 218)

¹⁵ Não se conclua que a mesma foi pensada com a simplicidade com que aqui a exponho, sendo frequente tanto a problematização destas categorias quanto o detalhar de subtis variantes no modelo médico e científico de causa da melancolia. E outros eixos categoriais podem ser também pensados ainda antes da aurora da psicanálise, que delineiam já a distinção pertinente entre uma visão da condição melancólica como próxima à *Dementia praecox*, isto é, a uma perda basal do horizonte simbólico de inserção na realidade, segundo a qual tratar-se-ia de uma condição psicótica, ou como resultante de um conflito psíquico no cerne da história do sujeito, isto é, uma neurose.

literatura moderna, muitas vezes, como em *Madame Bovary*, servindo de ocasião para expor contradições e assimetrias que o desejo e a tolice se encarregam de pulverizar. Esse conhecimento foi em muitos casos impedido ou dificultado por práticas de censura, mas no geral aguçou o interesse por aquilo que podem ser verdades ou conteúdos que se procura conter não tanto pela contribuição para uma eventual degradação moral, mas mais pela representação de uma realidade consabida e inconveniente.

Ainda seguindo a tradição da *melancholia generosa* inaugurada por Ficino (Carvalho, 2019), o melancólico é aquele em que a imaginação alcança as maiores alturas, mas vem também a demandar a nutrição dos espíritos animais que nela se consomem sem renovação. Contudo, o ambiente propício poderia ajudar a retemperar a mistura dos humores, amparando o retorno abrupto ao estado natural da bílis negra, o frio e o seco que deprimem física e moralmente. “Os indivíduos mais inteligentes e mais imaginativos, quando irritados pelas paixões, ou fatigados pelo trabalho de espírito, são mais sujeitos a estes sucessos incuráveis, quando as influências morais os não curam” (Castelo Branco, 2019, p. 151). Contrastando com esse contacto malsão, num dos textos em que Camilo vai aos estratos mais profundos do sentimento de si, o retorno ritual aos lugares da memória permite uma melancolia que, ao invés de cúmulo da desesperança, se apresenta como disposição revigorante¹⁶. No retorno ao Bom Jesus do Monte, já próximo dos quarenta anos, é nas velhas árvores que o precedem e lhe sobrevivem à escala dos séculos, que encontra Camilo um manancial revificante. Para lhe aceder há que sair do escadório do eminente santuário. Pontuado pelas estações da paixão, cujos esgares de agonia tanto haviam impressionado o órfão de nove anos, o percurso a que agora se propõe está fora do itinerário que rasga a floresta: “a tristeza d’este remanso é generosa, é espertadora de salutares pensamentos, é joeira por onde os nocivos se estremam, é, enfim, tristeza que nos vem esmolada do ceo” (Castelo Branco, 1864, p. 6).

¹⁶ Veja-se a propósito da rememoração da visita ao Bom Jesus, como vínculo imagético a um mundo que não estava ainda tingido pela perda, o acometer de paixões melancólicas vivificantes: “As lembranças, gravadas pelas fugitivas impressões d’aquella idade, são poucas; mas assim mesmo, em todas as épocas ulteriores que alli fui, o tão remoto passado, com as suas quase delidas memorias, vinha entre-luzir-me nas comoções melancolicas do presente” (Castelo Branco, 1864, p. 13).

A esse arvoredo, que é também refúgio dos amantes, Camilo vinha ouvir a melodia que realinha a alma. Alude a David que com o toque da sua harpa lograva despertar Saúl da sua melancolia (*1 Samuel*, 16, 23), lamentando o declínio da arte musical:

Dá Deus estas harpas mysticas aos arvoredos em beneficio dos animos conturbados, que se acolhem fugitivos a ermos onde elles cuidam que o ceo os ha de ouvir. Acalentava a musica o exasperado Saul. Bons tempos! A musica d'agora é irritante. Ha pouco entrei no templo: o sacerdote consagrava a hostia, e o orgão entoava a *Traviata*. Santo Deus! Quem quizer musica de adormecer dores, e levantar a alma á sua origem ha de pedil-a á vibração e á folhagem das florestas (Castelo Branco, 1864, p. 5).

3.

É também a manifestação de uma consciência melancólica que está em jogo com Camilo, que seguiu a veia satírica e o riso de Demócrito como modo de atenuar das tensões que nele sempre se tornam vividas (Oliveira, 2002). E foi em virtude do espartilho que se impôs a um peito que mostrou aberto, que tal consciência melancólica evolui em metamorfose da qual nos deu conta Agustina:

Camilo, como Flaubert, teve desde cedo essa visão duma biblioteca feita para não ser entendida. Achou o mundo vulnerável, a cultura uma fraude, e o intelectual um depravado. E riu-se. Este riso, nascido como um escudo, para invalidar a força do seu desencanto perante a vulgaridade dos homens, esse riso surtiu efeito enquanto a juventude o justificou. Depois tornou-se numa má consciência, e a sociedade não lhe perdoou. Faltou-lhe a concisão de um Swift para fazer verdade um estado de alma e não uma figura retórica. (Bessa-Luís, 2008, p. 72)¹⁷

Ante o perdurar da tacanhez de costumes e uma imobilidade das consciências, o contínuo decantar da sátira torna vazio e ressentido o

¹⁷ “O que se adivinha no desprezo de Camilo, tal como no de Flaubert, pelo apetite das conclusões, que o homem transforma numa estéril mania, é uma espécie de ferocidade; pode dizer-se que uma experiência fatal culmina com essa sátira. Mais ainda: faz da sátira a sua única saída para o mundo” (Bessa-Luís, 2008, p. 72).

espírito que a continha, sujeito ao constante aguilhão do desassossego. Também captando os cruzamentos com a história dos cuidados, Agustina alude ao *Viaticum*, sugerindo mais que uma via lenitiva uma verdadeira revivificação do espírito na partilha, comunicação cumplice entre aqueles que, mesmo integrados, se sabem à margem: “O riso é o seu viático, a sua asa protectora. Só pode sentir afinidade com os que se riem como ele; com os que quebram a solenidade de um acto, e aceitam nisso a blasfémia, com uma sonora gargalhada” (Bessa-Luís, 2008, p. 72-73). Mas nem os anátemas religiosos, nem a nascente higienização sob a razão de estado¹⁸, impedem a leitura e, por conseguinte, o disseminar da infecção das consciências, que tantas vezes é capaz de franquear os altos muros e as portas mais blindadas. E assim foi o monstro retalhando uma cólera, que mesmo quando convertida em tristeza mantém a combatividade face à bela sociedade, bem patente na caracterização de Camilo que nos oferece Agustina, como o sacerdote que, à força de um ímpeto vital, conjura um: “ciclone do alfabeto, uma barafunda de pretextos para arrepiar os cabelos das famílias na sala de baile”.

Não será também casual que em linha com as ideias de uma sociedade ensimesmada em seu privilégio e trejeitos, Camilo remeta à estufa, ao Crystal Palace, cuja versão portuguesa se erigia por esses anos¹⁹. Ele é a epítome da bela sociedade, criando uma atmosfera artificial, seleta, que em seu ambiente climatizado, que do mundo preserva amostras a retalho²⁰, neutraliza qualquer paixão do real, mesmo se tal proteção se revela, uma e outra vez, ilusória. O mesmo se diga das almas que se entregam ao comércio sentimental, mas também ao luxo e ao consumo desenfreado de toda a espécie de associados ao mal-estar hipocondríaco:

No baile ninguém se mata; mas devoramse gelados para apagar o vulcão da ideia suicída, ou abarrotase o estômago de sandwichs para que a alma bruta predomine sobre a outra, ou tresfegase a

¹⁸ Tema justamente de sua *Maria da Fonte*, num sucedâneo nacional das tensões da *Antígona*, revolta que eclode em reação a um decreto incidindo sobre os ritos fúnebres, associados aos deveres femininos de sepultura, e irá contestar as arbitrariedades e desmandos da lei dos homens.

¹⁹ Refiro-me ao Palácio de Cristal do Porto cuja construção se inicia em 1861 e que viria a ser demolido em 1951 para dar lugar ao Pavilhão dos Desportos.

²⁰ Ver a exposição de P. Sloterdijk a partir das observações de Dostoiévski (Sloterdijk, 2008, p. 184 e ss.).

garrafeira do dono da casa para alucinar e entreter o espírito, como coisa exótica, do ar artificial de uma estufa.

Mas estes remédios não passam de paliativos. A reação, depois, é pior. Falecida a vida de empréstimo, o espírito fica letárgico, marasmado. [...]

(Castelo Branco, 2019, p. 152).

Tal como ocorrerá com Dostoiévski, é a partir de uma certa exterioridade que a sua crítica é possível²¹. Remete a um posicionamento de limiar, de um homem marcado por uma vivência do campo que o leva a prescindir do acessório, mas que, já volvido o fulgor que afronta o comodismo burguês, sempre volta ao convívio com famílias de renome e ao contacto com as modas citadinas que olha de viés. Em grande medida, será a sua resistência dérmica a tais realidades que lhe permite tomá-las como temas dominantes do retratamento literário de uma época²², oferecendo uma leitura que apesar de lhe resistir, revela o modernismo como chave de leitura de diferentes sociedades.

É também admirável o facto de o próprio autor patentear, em *O que fazem mulheres* – dito romance filosófico –, a sua escrita no subterrâneo, antecedendo os *Cadernos do subterrâneo* (1864) de Dostoiévski, movimento que lhe permite explorar a injustiça da moralidade tradicional.

Este romance foi escrito n'um subterrâneo, ao bruxolear sinistro de uma lampada. Alfredo de Vigny não diz que escreveu um drama, ás escuras, em vinte dias? E Frederico Soulié não se rodeava de esqueletos e esquifes? E outros não se espertaram com todos os estímulos imagináveis de terror? Menos o do subterrâneo... este é meu, se me dão licença. Pois foi lá que eu desentranhei do seio estes lobregos lamentos (Castelo Branco, 1863, p. 6-7).

É justamente a partir daí que patenteia a função compensatória da arte, entretém para as agruras da vida²³, o qual cedo se revela um

²¹ De notar que esta não é uma antecipação isolada de temas do autor russo (Cardoso, 2019), que tal como Camilo observará com reserva o avanço da civilização europeia e a adaptação de seus procedimentos nas regiões periféricas onde vive.

²² Como notava Coelho (2001, p. 120): “Leitor incansável, Camilo pode dizer-se que conheceu a melhor parte da literatura francesa da primeira metade do século, desde os grandes astros até os autores de segunda ou terceira plana, psicólogos e moralistas (...”).

²³ Cf. Marquard, 2003, p. 64-81. Acerca desta mesma função para as artes visuais ver: Carvalho, 2022b.

engodo para um tipo de observação mais profunda da condição do homem e da mulher. Em *O que fazem mulheres*, cuja primeira edição data de 1858, interpela o leitor reclamando os seus préstimos²⁴, antídotos para uma vida despoetizada. É o deixar cair sobre si a experiência do sofrimento desamparado da mulher, bem patente também em *A enjeitada* (1866), que lhe permite ir além do simples entretenimento, de um exercício de esteticização da miséria humana. Procede a partir de uma “síntese frugal do extraordinário” (Bessa-Luís, 2008, p. 15) que se abstém das sublimações de Dickens e dos exageros de Dostoiévski, relevando as condições injustas, as desigualdades sociais e os duplos padrões à dignidade de realidade que pode ser experienciada pelo leitor, oportunidade de empatia. No movimento do espírito a que convoca antevê pois um desequilíbrio fisiológico, lágrimas que exaurem os líquidos da economia animal do Homem. A posição irônica, que mantém o escritor no limiar da realidade que cria, não é mais sustentável: “é necessário ter passado pela ironia (no sentido ‘romântico’) para nos libertarmos da falsa seriedade e do filistinismo. A ironia terá então de se superar a si própria; terá de substituir o ato existencial de arrependimento pelo ato intelectual de negação, e instalar-se numa forma superior de humor e seriedade” (Starobinski, 1966). Já no primeiro dos *Doze casamentos felizes*, torna Camilo ao compadecimento diante da “feiticeira melancolia de mulher, que nunca homem viu, que se não deixasse fallecer de pura mágoa de a não poder consolar” (Castelo Branco, 1861, p. 15).

O retratamento da melancolia e da sua transmutação reflexiva não se cinge à prosa romanesca, abrangendo também a prosa rimada. Em *Nostalgias* (1888), termo de recente extração (Lowenthal, 2015, p. 31 e ss.), que remete a uma incapacitante saudade da pátria, ou, assim o adota Camilo, de um lugar inscrito no mais íntimo onde pulsa

²⁴ “Os dias actuaes são melancolicos; a humanidade quer rir-se; muita gente, séria e sisuda, se compra um romance, é para dar treguas ás despoetisadas e pécas realidades da vida. Sei-o de mais. Eu tambem compro os livros dos meus amigos, para esparecer de meditações serumbáticas em que me anda trabalhado o espirito. Sei quantos devo, e que favores impagaveis me deveria, leitor bilioso, se eu lhe encurtasse as horas com paginas galhofeiras, picarescas, salitrosas, travando bem á malagueta, nos beiços de toda a gente, afóra os seus. Tenha paciencia: ha de chorar ainda que lhe custe. Se respeita a sua sensibilidade, fique por aqui; não leia o resto, que está ahi adiante uma, ou duas são ellas, as scenas das que se não levam ao cabo, sem destillar em lagrimas todos os líquidos da economia animal” (Castelo Branco, 1863, p. 6).

constante o sentimento agriadoce da melancolia. Também em consonância com essa tradição da nostalgie, a música emerge como o alívio que se autonomiza como um gozo singular, remetendo aos ritmos próprios do cuidado materno, registo pré-verbal que impele a uma modelação das palavras. Assim o verbaliza: “Que acerbas melancolias/ Eu tenho d’essas semanas/ Que passei nas serranias/ Das regioens transmontanas!” (Castelo Branco, 1888, p. 39). Designa um sentimento profundo, denso de memórias, cujo pendor retrospectivo, também na sua génesis, convoca ao canto rimado, como derradeiro apelo ao cuidar maternal, empreendido “por alta noute da vida” (p. 41). É entoado, na sua inscrição biográfica, num pungente lamento pela perda sinestésica: “SERRA saudosa, eu te lego/ Estas trovas que compuz./ Ver-te? Não mais; estou cego,/ E tu tão cheia de luz! ...” (p. 49) Ao mesmo tempo, parece aqui aproximar-se da semântica do génio, de um sofrimento que revela: “Não se escrevem Nostalgias/ Como as d’este Monumento, sem ter soffrido agonias,/ Que inspiram mais que o talento” (p. 42).

4 Conclusão

Neste artigo exploramos a forma como Camilo Castelo Branco integra perspetivas médicas, filosóficas e literárias sobre a melancolia na sua obra, com especial enfoque em *Coração, cabeça e estômago*. A melancolia, longe de ser tratada apenas como uma condição fisiológica ou patológica, é elevada por Camilo a um tema central que serve de suporte à crítica social e satírica, antecipando temas literários que se tornariam marcantes no dealbar do século XX.

Através da personagem de Silvestre da Silva, Camilo revela um profundo conhecimento das teorias médicas da época, especialmente no que diz respeito à melancolia corpórea e às suas variantes modernas, como a hipocondria e a histeria. No entanto, a sua abordagem não se limita a uma mera medicalização da condição melancólica, mobilizando-a como uma lente crítica para observar e denunciar as contradições e assimetrias da sociedade burguesa do seu tempo. A melancolia, em Camilo, é tanto uma experiência pessoal, enraizada na sua vivência traumática, quanto uma ferramenta literária que lhe permite explorar temas como o desgosto amoroso, a resignação e o comodismo social.

A obra de Camilo também se destaca pela sua capacidade de integrar tradições literárias e filosóficas anteriores, desde a *melancholia*

generosa de Ficino até às reflexões de Robert Burton e Bernard Mandeville. A melancolia não surge apenas como condição de tristeza ou desespero, mas também uma disposição reflexiva e nostálgica – bem indicada naquelas peregrinações pelo Bom Jesus –, que permite ao autor questionar os limites da razão e da moralidade. A sua escrita satírica, muitas vezes marcada por um riso cáustico, serve como um antídoto contra a melancolia, ao mesmo tempo que expõe as fragilidades e hipocrisias da sociedade.

Por fim, a melancolia em Camilo Castelo Branco não se restringe à prosa romanesca, estendendo-se também à poesia e à prosa rimada, onde se manifesta como uma nostalgia profunda e uma saudade agriadoce. A música e a natureza surgem como elementos terapêuticos, capazes de aliviar a dor melancólica e revigorar o espírito.

Em suma, a melancolia em Camilo Castelo Branco é mais do que um tema literário; é uma chave de leitura para compreender a sua crítica social, a sua reflexão filosófica e a sua poética do afeto. Através da melancolia, Camilo não apenas retrata as dores e contradições do seu tempo, mas também nos convida a refletir sobre as nossas próprias vulnerabilidades e as limitações da condição humana.

Referências

- BESSA-LUÍS, A. *Camilo: Génio e figura*. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2008.
- CARDOSO, P. S. Em bom pano cai uma nódoa: Crime e castigo em *O que fazem mulheres*. In: BRAGA, J. P.; SOUSA, S. G. (orgs.). *Crime e Castigo em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2019. p. 96-124.
- CARDOSO, A.; MACEDO H.; MOLDER, M. F. *Melancolia, tristeza e cura da alma no Renascimento português*. V. N. Famalicão: Húmus, 2024.
- CARVALHO, C. A. S. A construção da vivência da paixão nas *Lettres portugaises*. Aspectos da semântica literária, médica e moral. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Estética e Política*, n. 11, p. 75-120, 2013.
- CARVALHO, C. A. S. Mandeville and the therapeutics of melancholic passions. In: BALSEMÃO PIRES, E.; BRAGA, J. (eds.) *Bernard de*

Mandeville's Tropology of Paradoxes: Morals, Politics, Economics, and Therapy. Berlin: Springer Verlag, 2015. p. 147-166.

CARVALHO, C. A. S., *On the significance of Galen's concept of Hegemonikon and its role in the therapy of passions.* Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2016.

CARVALHO, C. A. S. O tratamento da melancolia em Ficino. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 28, n. 56, p. 297-354, 2019.

CARVALHO, C. A. S. Biran et le traitement moral de la subjectivité mélancolique (Edition bilingue). In: UMBELINO, L. A. *Corps ému: Essais de Philosophie Biranienne.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021. p. 95-150.

CARVALHO, C. A. S. Acedia and its care. In: BRAGA, J.; SANTIAGO DE CARVALHO, M. *Philosophy of Care: New Approaches to Vulnerability, Otherness and Therapy.* Zurich: Springer, 2021b. p. 297-323.

CARVALHO, C. A. S. Robert Burton on the Society of Jesus and Coimbra. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 30 n. 59, p. 9-52, 2021c.

CARVALHO, C. A. S. O campo gravitacional da melancolia segundo Tellenbach. In: MEITINHOS, J.; RODRIGUES, V.; GUERREIRO, V. (org.). *A Filosofia em discussão.* Covilhã: Praxis, 2022. v. 1, p. 281-305.

CARVALHO, C. A. S. Visual forms and the therapeutic medium of melancholy. *The Polish Journal of Aesthetics*, n. 66, v. 3, p. 29-47, 2022b.

CARVALHO, C. A. S. *Robert Burton on the melancholic plague:* Social, political and economic bases of therapy. UK: Ethics Press, 2024.

CARVALHO, C. A. S. Human nature and therapeutic forms in B. Mandeville. *Studies in History and Philosophy of Science*, v. 110, p. 76-87, 2025.

CASTELO BRANCO, C. *Onde está a felicidade?*. Lisboa: A. M. Pereira, 1905.

CASTELO BRANCO, C. *O que fazem mulheres, romance philosophico.* Porto: Cruz Coutinho, 1863.

CASTELO BRANCO, C. *Doze casamentos felizes.* Porto: Typographia da Revista, 1861.

- CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: INCM, 2019.
- CASTELO BRANCO, C. *No Bom Jesus do Monte*. Porto: Viuva Moré, 1864.
- CASTELO BRANCO, C. *Noites de insomnias, offerecidas a quem não pôde dormir*. Porto; Braga: Livraria Internacional, 1874.
- CASTELO BRANCO, C. *Eusébio Macário: História natural e social d'uma família no tempo dos Cabraes*. Porto e Braga: Livraria Internacional, 1880.
- CASTELO BRANCO, C. *A Brasileira de Prazins: cenas do Minho*. Porto: Lello & Irmão, 1974.
- CASTELO BRANCO, C. *O vinho do Porto*: processo de uma bestialidade ingleza, exposição a Thomaz Ribeiro. Porto: Liv. Civilisação de E. da C. Santos Faro & Lino, 1884.
- CASTELO BRANCO, C. *Nostalgias*: Ultima prosa rimada. Porto: Manuel Luiz de Sousa Ferreira, 1888.
- COELHO, J. P. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.
- COELHO, J. P. *Coração, cabeça e estômago: Uma estética da ambiguidade*. In: COELHO, J. P. *A letra e o leitor*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977. p. 107-118.
- FERREIRA, G. A. *Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*. 2007. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FLASHAR, H. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin: Walter de Gruyter, 1966.
- FRANCHETTI, P. Apresentação: a novela camiliana. In: CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 9-50.

- GONTA COLAÇO, B. Carta á minha irmã. In: *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*. Lisboa: Portugália Ed., 1922.
- LEPENIES, W. *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.
- LOPES, Ó. Claro-escuro camiliano. In: *A busca de sentido: Questões de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994. p. 5-34.
- LOPES, Ó.; CARLOS, L. A. *Ensaios Camilianos*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2007.
- LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- MARQUARD, O. *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*. Faderborn: München Fink, 2003.
- MANDEVILLE, B. *By a society of ladies*. In: GOLDSMITH, M. M. (ed.). *Essays in the Female Tatler*. Bristol: Thoemmes Press, 1999.
- MARTINS, J. C. O. Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: humor e afastamento crítico-paródico da herança romântica. In: XAVIER, A. C.; MAZZARA, L. C. (org.). *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 38-51.
- MONTALTO, F. *Arquipatologia*. Trad. D. Lucas Dias, I. Ornellas e Castro, J. M. Costa. Lisboa: Edições Colibri, 2017.
- OLIVEIRA, P. M. Riso e melancolia: figurações do amor em um mundo desencantado. In: OLIVEIRA, P. M. *III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Ed., 2002.
- PAVANELO, L. M. *Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- PIGEAUD, J. *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

PIGEAUD, J. *Melancholia: Le malaise de l'individu*. Paris: Payot & Rivages, 2008.

PIGEAUD, J. The Triumph of Dualism in Ancient Psychopathology. *J Psychol Psychother*, v. 5, n. 3, 2015.

SANTOS, J. C. *Os malefícios da literatura, do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1992.

SLOTERDIJK, P. *Palácio de Cristal: Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*. Trad. M. Resende, Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

STAROBINSKI, J. Ironie et Mélancolie II, *Critique*, n. 228, p. 438-457, 1966.

STAROBINSKI, J. *L'Encre de la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.



Camilo Castelo Branco: ser romancista em um pequeno reino à esquina do planeta

Camilo Castelo Branco: Being a Novelist in a Small Kingdom on the Corner of the Planet

Paulo Motta Oliveira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

pmotta@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-8351-467X>

Resumo: Este artigo começa por analisar de forma rápida o primeiro romance de Camilo Castelo Branco, *Anátema*, publicado em 1851, buscando mostrar como já nele pode ser encontrada a tentativa de conjugar duas vertentes: a utilização de temas e técnicas narrativas habituais nos romances franceses, então muito lidos em Portugal, com características específicas da cultura portuguesa. Em seguida, após uma referência sumária a seus romances publicados em 1854 e 1855, a atenção se centra no diptico *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios*, ambos publicados em 1856. O texto busca mostrar como, nestes dois romances, Camilo consolida as tendências anteriormente apontadas, transformando-se, por isto, durante cerca de 20 anos, no mais importante romancista de seu país.

Palavras-chave: romance oitocentista; literatura e história; ascensão do romance em Portugal; Camilo Castelo Branco.

Abstract: This article begins by briefly analyzing Camilo Castelo Branco's first novel, *Anátema*, published in 1851, seeking to show how it already contains an attempt to combine two strands: the use of themes and narrative techniques common in French novels, which were widely read in Portugal at the time, with specific characteristics of Portuguese

culture. Then, after a brief reference to his novels published in 1854 and 1855, the focus is on the diptych *Onde está a felicidade?* and *Um homem de brios*, both published in 1856. The text seeks to show how, in these two novels, Camilo consolidates the tendencies previously mentioned, thus becoming, for about 20 years, the most important novelist in his country.

Keywords: nineteenth-century novel; Literature and History; rise of novel in Portugal; Camilo Castelo Branco.

Estamos em 18 de maio de 1850. Um escritor, conhecido então principalmente como poeta e autor teatral,¹ lança em *A Semana* as primeiras páginas de seu romance *Anátema*.² A história não chegará a seu termo neste periódico, mas no ano seguinte será publicada, na casa editorial de Francisco Gomes da Fonseca, livreiro e editor do Porto, a versão completa deste romance de Camilo,³ início de uma longuíssima série, de mais de uma centena de narrativas ficcionais, que só virá a findar em 1886, com *Vulcões de lama*, quatro anos antes de sua morte.

Anátema é, como já notou Maria Alzira Seixo, um livro não muito estudado.⁴ Mas já aqui estão alguns dos ingredientes que depois comporiam o universo ficcional camiliano. E já nele podemos perceber uma questão que seria de suma importância para a sua produção.

Este “romance original”, como o autor o qualificou, pode ser visto, entre outros aspectos, como um longo tratado sobre a vingança do padre Carlos Silva, bastardo que quer punir seu pai, Cristóvão da Veiga, por haver seduzido e abandonado sua mãe, Antónia Barcelar. O tema da vingança estava certamente em voga, lembremos do estrondoso sucesso de *O conde de Monte Cristo*, publicado em 1845-1846, e cuja primeira tradução para o português é, segundo Gonçalves Rodrigues

¹ Cf. *Bibliografia activa* (Cabral, 2003, p. 80-85)

² Camilo havia publicado antes deste livro, em 1848, uma narrativa, *Maria não me mates, que sou tua mãe!*, “folheto de 16 páginas (...), que saiu anônimo” (Cabral, 2003, p. 389).

³ Ver Cabral, 2003, p. 42 e Marques, 1897, p. 10-11.

⁴ “*Anátema* (...), não obstante o lugar pioneiro que ocupa na produção da novela camiliana (...), não tem sido objecto do olhar analítico demorado que merece.” (Seixo, 2004, p. 25)

(1992, p. 169), de 1848.⁵ Certamente existe uma enorme distância entre o padre Carlos, que consegue iniciar a sua vingança quase por acaso, fazendo com que a sua meia-irmã Inês da Veiga acabe por seguir uma trajetória parecida com a de sua mãe, e o hábil e meticoloso Edmond Dantès.⁶ Podemos, porém, perceber que Camilo se apropria do *horizonte de leitura do público* para, a partir dele, construir o seu, permitam-me utilizar o termo, nicho de mercado, articulando os temas em voga no romance francês com características da realidade de seu país.⁷

Como afirmou Roberto Schwarz (2000, p. 35) em relação ao Brasil, constatação que também é válida para Portugal, o romance aqui aportou antes de termos romancistas, e os leitores brasileiros, como os portugueses, aprenderam as regras do gênero lendo em outra língua, ou em traduções feitas a partir de obras originalmente produzidas, em sua maior parte, em uma das duas potências narrativas: Londres ou, principalmente no mundo lusófono, Paris.

Podemos pensar que se o romance ascende como gênero fundamental do século XIX através de uma guerrilha discursiva – de que, como apontou Abel Barros Baptista (1988), Camilo foi mestre – esta guerrilha não é apenas, nos países romanescamente periféricos, contra a alta cultura, ou as velhas formas. Como já indiquei (Oliveira, 2008), a guerrilha é também outra, mais árdua: contra a avalanche de

⁵ Curiosamente o autor não lista *O conde de Monte Cristo* entre as traduções de Dumas de 1848, apenas nas ocorridas em 1849, mas reproduz a página de rosto de uma edição de 1848, o que indica que já neste ano o livro havia sido traduzido para o português.

⁶ É importante assinalar que em 1853 foi publicado um livro com relações ainda mais evidentes com a citada obra de Dumas: *A mão do finado*, atribuído a Alfredo Hogan, que continua o enredo de *O conde de Monte Cristo*.

⁷ Teófilo Braga afirmou em 1892: “O inventário bibliográfico de todas as (...) produções [de Camilo] acusa também a situação do escritor, que longe de poder exercer uma direção espiritual na sociedade portuguesa, obedeceu às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros. Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritos: 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 o escândalo, os livros de polêmica.” (Braga, 1892, p. 241-242). Se, penso, não é pertinente imaginar Camilo como uma espécie de refém de seus livreiros, parece-me inegável que, ao escrever para editores de tendências tão diversas, o escritor possuía um nicho de mercado que transcendia o gosto do público que cada um deles tentava atingir.

obras originais ou traduzidas que vinham principalmente de Paris.⁸ No pequeno mercado português ou brasileiro, era necessário oferecer aos leitores tramas interessantes como as francesas, mas, ao mesmo tempo, suficientemente próximas das experiências cotidianas de brasileiros e portugueses para que estes, na hora decisiva da compra, preferissem um Camilo ou um Alencar, a um Eugène Sue ou Alexandre Dumas.⁹

Camilo já neste primeiro romance o sabia. E, se vai construir uma intricada história que se passa em vários núcleos temporais, percorrendo mais de um século de desatinos da família dos Veiga, não se esquecerá de ir pontuando que está a escrever para um público português, moldando a sua narrativa para – voltemos ao ponto – poder concorrer, talvez com alguma vantagem, com os originais que em Portugal aportavam e com as suas traduções feitas no país.

Dos vários exemplos que poderíamos aqui citar, começo por um, bastante significativo. O leitor do romance estava a seguir, já há algum tempo, as marchas e contramarchas da paixão de Távora, conde de S. Vicente, por D. Inês. O pai desta não havia aceitado o pedido de matrimônio e os dois enamorados acabaram por tentar resolver o dilema, da forma então possível – o rapto da amada, que obrigaria ao casamento.¹⁰ Logo depois de esta ser raptada, o narrador muda de perspectiva, e no

⁸ Como afirma Franco Moretti (2003, p. 197) sobre o período de 1800 a 1900, “duas cidades, Londres e Paris, dominam o continente inteiro por mais de um século, publicando metade (se não mais) de todos os romances europeus” (MORETTI, 2003, p. 197). No caso de Portugal a maior parte dos romances traduzidos, em meados do século XIX, eram franceses, como pode ser em verificado em Rodrigues, 1992, 1993.

⁹ É muito difícil verificar a quantidade de livros franceses que circulavam em Portugal em torno dos anos 50 do século XIX. Mas, graças aos segundo e terceiro volumes de *A tradução em Portugal* (Rodrigues, 1992, 1993) é possível saber o número provável de traduções de livros franceses no período. Em artigo que publiquei (Oliveira, 2012) fiz um levantamento, realizado a partir das obras de Rodrigues, sobre o total de traduções de alguns autores franceses entre 1850 e 1869. Alexandre Dumas teve 170 traduções (muitas vezes de um mesmo livro, obras publicadas por diferentes casas editoriais), Eugênio Sue 58 traduções, e Honoré de Balzac apenas 10, sendo basicamente histórias curtas. A sua primeira obra importante traduzida para o português foi *Eugénia Grandet*, o que só ocorrerá em 1873, 40 anos depois do lançamento do livro na França.

¹⁰ São inúmeros os relatos deste tipo de evento nas narrativas ficcionais oitocentistas. Na produção de Camilo, um dos mais famosos é o episódio de Fanny Owen, teoricamente baseado em fatos reais, publicado em *No Bom Jesus do Monte* (Castelo Branco, 1990,

capítulo seguinte cede a voz para uma série de personagens populares, que vão, de sua perspectiva, contar o que havia ocorrido na tempestuosa noite da fuga. Não resisto a reproduzir aqui um breve excerto.

O grupo de criaturas, assombradas pelo espetáculo da tempestade, conservava-se ainda ruminando a história da porca e sete leitões, quando mestre António, o bem conhecido sapateiro, abordou por ali concentrado, meditabundo, e assim a fugir para o romanesco.

– Ora, salve-as Deus!

– Deus o salve, mestre António – responderam as velhas à saudação fria e melancólica do sapateiro.

– Então?... estão vm.^{cês} a verem os estragos da noite passada, hem?...

– Bendito seja Deus, e Sua Santíssima Mãe!... Não consta assim uma cousa!... – respondeu a senhora Joaquina, dando à fisionomia certas rugas de santidade.

– Que me dizem aos moinhos do fidalgo!?

– Que lhe havemos nós de dizer, tio António!... é um louvar a Deus!...

– Quer não... o fidalgo não há-de empobrecer com isto – disse a senhora Brásia do Cabo da Vila.

– Inda o pior não é isso...

– Então, tio António, então?

– A fidalga fugiu esta noite.

– Que diz vmc., mestre António?! – bradou o grupo inteiro com um só brado, com uma só visagem rústica, parva, e alvarmente estúpida.

– É como vos digo... A fidalga fugiu, e ninguém sabe com quem, nem por onde, nem para onde... Parece que anda aqui...

– Sortilégio de bruxedo, não é isso, mestre António?... – interrompeu a senhora Joaquina.

– Mais do que isso... é obra do diabo, como diz Frei António das Dores...

– É obra do Diabo, não pode ser outra cousa... – afirmou ainda a senhora Joaquina.

– Ora pois... mais teremos ainda pra ver... Cada qual encomende-se ao seu anjo da guarda, pra que o livre de maus-olhados, e vizinhos

p. 679-793). Este episódio foi muitas vezes recuperado pela literatura. Entre as obras podemos destacar *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís (1979).

da porta... Anda daí, Maria, vamos pra casa, que são horas de amassar a fornada (Castelo Branco, 1982, p. 95-96).

Esta inserção da fala popular parece-me significar bem mais que a existência de uma “extraordinária memória verbal do novelista” que lhe permitia “fixar as maneiras de dizer correntes e o próprio ritmo habitual da conversa”, como apontou Jacinto do Prado Coelho (1982-1983, v. 2, p. 264). Julgo que podemos ver aqui um exemplo de como o autor vai conjugando uma trama de matriz *estrangeira* com a *cor local*, sem cair na defasagem entre um centro romanesco denso, mas postiço, e uma periferia menos tensa, mas mais verossímil, que o já referido Schwarz (2000) havia apontado como característica do romance urbano de José de Alencar. A própria trama da vingança e de seus desdobramentos é, em certa medida, nacionalizada, a partir de uma dupla presença em todo o enredo. Por um lado pela camada popular – como a acima descrita – sempre verossimilmente muito próxima dos personagens centrais. Por outro pelo papel importante do clero, uma das marcas, bem o notaria Antero de Quental (1982) alguns anos depois, da cultura ibérica, como o prova o fato do *vingador* ser um eclesiástico, e mesmo pela presença, menos significativa no enredo, da Inquisição, que teve um papel importante na península nos séculos XVI, XVII e no início do XVIII. Esta aparece através do filho de D. Inês, Timóteo de Oliveira, que, depois de muitas peripécias, será o inquisidor que arguirá, quase no fim da narrativa, o padre Carlos Silva.¹¹

Certamente não tenho aqui o espaço necessário para mostrar como, nas obras seguintes do autor, esta face múltipla, que atende às demandas de um público que quer ler “romances originais” que sejam portugueses, sem deixar de estarem filiados aos enredos a que estava habituado, vai se desenvolvendo. Mas basta lembrarmos que os dois romances seguintes do autor são *Os mistérios de Lisboa* e *A filha do arcediago*, ambos publicados em 1854, para podermos perceber de que forma o autor vai adestrando a sua pena de *escritor de um país periférico* ao papel que lhe cabe. O primeiro não é apenas uma versão portuguesa dos célebres mistérios de Sue. Com uma intrincada trama que se inicia em torno de 1777 em Portugal, depois continuada em *O livro negro do*

¹¹ Camilo voltaria a abordar o tema da Inquisição, de forma mais aprofundada, em dois romances históricos: *O Judeu* (Castelo Branco, 1986, p. 365-683) e *O olho de vidro* (Castelo Branco, 1986, p. 685-831), ambos de 1866.

padre Dinis de 1855, Camilo parece estar tentando aclimatar a tendência europeia dos *mistérios* – como já havia buscado, em 1851– 1852, Alfredo Hogan, com o seu *Mistérios de Lisboa* –, utilizando, para isso, novamente o papel central de um padre, desta feita não vingador como em *Anátema*, mas penitente: o padre Dinis.

No seu outro livro do mesmo ano tratará de um outro tipo de clérigo, também típico da realidade portuguesa: o arcediago de Barroso, pai de Rosa Guilhermina, a protagonista do livro. Se neste romance estamos distantes das grandes peripécias dos *mistérios*, e temos uma trama bem mais burguesa, não faltarão simulações e reconhecimentos. Em 1856 esta história seria continuada com *A neta do arcediago*, livro bem mais aventuroso, em que a personagem que lhe dá título acaba por ocupar um espaço não central, como indica Maria Lúcia Lepecki (1976), e em que pela primeira vez os acontecimentos terminam na atualidade, como também ocorrerá, como veremos abaixo, com o díptico que aqui nos interessa mais de perto, lançados no mesmo ano.

O prólogo de *Onde está a felicidade?* começa com o trecho:

Aos vinte e um de Março do corrente ano de mil oitocentos e cinquenta e seis, pelas onze horas e meia da noite, fez justamente quarenta e sete anos que o Sr. João Antunes da Mota, morador na Rua dos Arménios, desta sempre leal cidade do Porto, estava em sua casa. (Castelo Branco, 1983, p. 179)

Já *Um homem de brios*, em sua conclusão, chegará até 1856. O enredo, mesmo se iniciando quarenta e sete anos antes, ocorrerá principalmente no fim da década de 40 e na de 50. Estamos, assim, diante de um verdadeiro romance contemporâneo. Romance contemporâneo cujo enredo se articula, como veremos, com um fato central da história portuguesa oitocentista: a invasão francesa, em especial a que ocorre no Porto.

Trata-se, aparentemente, de uma história de amor. Após um prólogo, a que já voltaremos, somos apresentados a Guilherme do Amaral, jovem abastado, que se enamora de Augusta, uma simples costureira, e acaba por conseguir transformá-la em sua amante. Tempos depois, se interessa por uma prima, Leonor, e a segue para a Inglaterra, abandonando a sua amante, sem saber que ela está grávida. Augusta recusa o dinheiro que Guilherme lhe deixou, e regressa para a modesta casa da Rua dos Armênios em que ele a encontrara. Lá, apoiada por um primo que a ama, Francisco, e tendo a amizade de um Poeta e Jornalista que também

fora amigo de Guilherme, espera, escondida, o fim da gravidez, decidida a criar em segredo o seu filho. O filho nasce morto, e Francisco resolve enterrá-lo debaixo do assoalho da casa. Quando está a cavar, encontra algo que de início supõe ser uma pedra, mas acaba por se revelar como uma caixa em que estava um tesouro, sobre o qual já falaremos. Neste momento o narrador afirma:

Agora, leitora, ponha o livro sobre a sua mesa de estudo, sobre o livro ponha o cotovelo, à palma da mão direita encoste a sua face formosa, e adormeça, cinco anos, sobre os acontecimentos que viu desenvolvidos com uma fidelidade digna de melhor emprego. Passados cinco anos, acorde, e leia o capítulo seguinte. (Castelo Branco, 1983, p. 383)

Cinco anos depois Guilherme do Amaral regressa a Portugal, e descobre Augusta casada com Francisco e transformada na baronesa de Amares, momento em que se fecha o primeiro dos livros. No segundo veremos o reencontro de Augusta com Guilherme e seus desdobramentos. Ela ainda o ama, mas mantém-se fiel a seu marido. No fim da história, Augusta morre, Guilherme enlouquece, e vive em uma casa do barão de Amares que permanece vivo, criando um filho adotivo.

Se o enredo está centrado numa história amorosa, devemos notar que esta pouco possui dos grandes lances trágicos das paixões impossíveis. Há muito de burguês nos relacionamentos, e o impedimento maior de uma relação feliz entre Guilherme e Augusta se deve mais – o leitor atento o perceberá sem problemas – a motivos econômicos que a de qualquer outra ordem. Ela só poderia ser, dada a classe de que vem, amante dele, e jamais ser-lhe-ia possibilitado chegar a sua esposa.¹²

¹² Este tema da impossibilidade do amor devido à diferença de classes encontrará, na produção camiliana, uma das melhores realizações no amor entre Mariana e Simão, em *Amor de perdição*. Ela, filha de um ferreiro, só poderia esperar, no máximo, ser amante do filho de uma família aparentemente nobre. Só quando Simão aceita que ela parta com ele para o desterro é que chega a vislumbrar uma outra opção: “Desde este dia, um secreto júbilo endoidecia o coração de Mariana. Não inventemos maravilhas de abnegação. Era de mulher o coração de Mariana. (...) Amava, e tinha ciúmes de Teresa, não ciúmes que se refrigeram na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que não rompiam em lavareda aos lábios, porque os olhos se abriam prontos em lágrimas para apagá-la. Sonhava com as delícias do desterro, porque voz humana alguma não iria lá gemer à cabeceira do desgraçado” (Castelo Branco, 1984, p. 519).

Mas, como o prosseguimento da história o demonstra, não mais estamos em um mundo de barreiras intransponíveis. Ao encontrar o tesouro Francisco afirmara: “És rica, és riquíssima, Augusta... Não há fidalga mais rica do que tu!” (Castelo Branco, 1983, p. 383). O fato de ter se enriquecido fará com que ela e seu marido *passem a ser fidalgos*. A história desses amores contrariados se passa, sem via de dúvida, em um mundo regido pela força do capital e pela classe que o possui.

Algumas vezes Camilo afirmou que se considerava um discípulo de Balzac, como ocorre no prefácio à segunda edição de *Eusébio Macário* (Castelo Branco, 1988, p. 464).¹³ Certamente, nos dois romances que estamos tratando, Camilo está a construir uma trama com vários elementos balzaquianos. Mas Portugal, o afirmaria Antero (1982), não fazia parte da Europa culta. E o romance acaba por trazer questões que mostram isto de forma lapidar.

Antonio Cândido (1964), no ensaio que escreve sobre *O conde de Monte Cristo*, nota que o tesouro que acha Edmond Dantes permite-lhe transformar-se em um vingador moderno, mesmo que a origem de sua fortuna, bem como algumas concepções que o personagem possui, o vinculem ao mundo tradicional, e não ao burguês. Não ocorre o mesmo com a fortuna que, burguesamente, transforma uma costureira abandonada pelo amante em baronesa de Amares, dinheiro que oriundo do mundo tradicional permite que a personagem tenha um perfil moderno? Passemos pelo tesouro, e pelo prólogo que o explica.

No início de *Onde está a felicidade?* o jovem João Antunes da Mota, que mais tarde receberá a alcunha de Kágado, vai com seu tio para o Porto “Com o destino de embarcar para o Brasil”. No cais os dois foram

¹³ É importante assinalar que é outra a postura que possui o narrador de *Amor de perdição* em relação ao escritor francês: “Deviam de ocorrer-lhe ideias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebeia. O estilo vai de má vontade para coisas rasas. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões: não conheço, nos cinquenta livros que tenho dele, um galã num entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que pague ao alfaiate, ou se desembarace das redes que um usurário lhe lança (...) Disto é que os mestres em romances se escapam sempre.” (Castelo Branco, 1984, p.448.). De qualquer forma, se aqui aponta uma diferença, não deixa de assinalar que conhecia parte importante da obra balzaquiana. Devemos ainda assinalar que, pelo que já indicamos, se o narrador possuía cinquenta livros de Balzac, eles não poderiam ser em português.

abordados por um “homem gordo”, “dono de duas lojas de mercearia na Fonte Taurina” que “desejava meter numa delas um rapaz, que tivesse boa pinta para o negócio” (Castelo Branco, 1983, p. 180). Achou que o jovem João poderia servir, e fez a seguinte observação ao tio dele:

(...) quer vossemecê deixá-lo comigo? *O Brasil é em toda a parte*. Tenha ele cabeça, e boa aquela para o negócio, que o mais em toda a parte se arranja dinheiro. (...) João Antunes entrou em casa do patrão (...). Poucos anos decorridos, o sobrinho do tio António Cabeda era o primeiro caixeteiro, mais tarde o genro de seu patrão, e depois o seu herdeiro. (Castelo Branco, 1983, p. 180-181, grifos nossos)

Quando, anos mais tarde, enviuvou sem descendência, passou o negócio para parentes colaterais “e retirou-se com o seu grande capital” para a modesta casa da Rua dos Armênios. Ali, por “não achar expediente mais lucrativo, dava dinheiro a juros [exorbitantes] sobre hipotecas” (Castelo Branco, 1983, p. 181).

Sua vida será alterada pela invasão francesa. Apavorado com a perspectiva de ser assaltado pelos franceses, esconde seu tesouro no lugar que já conhecemos e foge, morrendo em seguida no desastre da Ponte das Barcas, em que falecem mil pessoas que fugiam dos franceses.

Certamente qualquer leitor do período, que soubesse ler em francês,¹⁴ perceberia que a matriz desta pequena história de Kágado é a história do mais famoso avarento de Balzac: o pai Grandet. Basta pensarmos na precariedade em que ambos vivem e na enorme fortuna que acumularam. Mas esta própria aproximação já nos mostra uma diferença significativa. Grandet enriquece usando a seu favor todos os lances do conturbado período que viveu, como demonstram os fatos ligados ao início de sua fortuna:

Quando a República francesa pôs à venda, em Saumur, os bens do clero, o tanoeiro [...] dirigiu-se, então, munido de sua fortuna pessoal e do dote, num total de dois mil luíses de ouro, ao distrito, e ali, mediante uns dez mil francos oferecidos por seu sogro ao austero republicano que fiscalizava a venda dos bens nacionais, obteve, por uma ninharia, legalmente, senão legitimamente, os

¹⁴ Como anteriormente indicamos, apenas em 1873 *Eugênia Grandet* seria traduzida para o português.

mais belos vinhedos das redondezas, uma velha abadia e algumas herdades. (Balzac, 2013, p. 211)¹⁵

Já a riqueza de João Antunes se fez antes *do aburguesamento de Portugal*, e ele é um homem que enriquece no antigo regime. Um pequeno trecho é significativo: “O Sr. João emprestava de quarenta por cento para cima, e não cansavam fidalgos que lhe fertilizassem o dinheiro, capitalizando no título a usura enorme com que se divertiam e arruinavam. (Vejam-se os filhos desses, e contemporâneos nossos.)” (Castelo Branco, 1983, p.181).

Não se trata de um comerciante como Grandet, mas de um espoliador que, mesmo antiliberal, vai sugando dos nobres que ainda o tem o dinheiro necessário para aumentar o seu capital. O dinheiro não produz, apenas se acumula, e pode ser guardado em uma caixa debaixo de um assoalho qualquer. Constrói-se no romance um enredo em que o trabalho praticamente não existe no presente – está apenas representado por pequenos artesões e comerciantes, como era o caso de Augusta e Francisco, ou pelo Jornalista/Poeta, personagem a que já retornaremos – e a riqueza que modifica o enredo é anterior à invasão francesa. Anterior, assim, à fuga da família real.

Se confrontarmos este prólogo com o final do segundo livro, poderemos perceber alguns aspectos importantes. Lá ficamos a saber que o autor ficou conhecendo toda a história que narrou graças ao Jornalista/Poeta, aquele amigo de Guilherme que havia apoiado Augusta quando este a abandonou. O autor então acrescenta:

Eu queria fazer mil perguntas ao poeta, mas ele delicadamente me preveniu que o incomodava muito a continuação deste assunto. Procurei-o dias depois, e soube que ele, saindo para o Brasil na véspera, sem poder despedir-se, me deixara um maço de papéis. Eram os apontamentos dos dois romances, que salvos os nomes e as localidades, fielmente coordenei. (Castelo Branco, 1983, p. 602-603)

¹⁵ “Lorsque la République française mit en vente, dans l’arrondissement de Saumur, les biens du clergé, le tonnelier [...] alla, muni de sa fortune liquide et de la dot, muni de deux mille louis d’or, au district, où, moyennant deux cents doubles louis offerts par son beau-père au farouche républicain qui surveillait la vente des domaines nationaux, il eut pour un morceau de pain, légalement, sinon légitimement, les plus beaux vignobles de l’arrondissement, une vieille abbaye et quelques métairies.” (Balzac, 1839, p. 12)

Após explicar o destino de alguns personagens, acrescenta: “O literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranjou ainda o valor dum preto velho” (Castelo Branco, 1983, p. 603).¹⁶

Parece-me significativa a impecável simetria entre o começo e o fim deste duplo romance. Se no início o jovem pobre que é João Antunes não chega a embarcar para o Brasil, pois para ele, ou melhor, para o período em que vive, o Brasil poderia ser em qualquer parte, o jornalista/poeta, um dos raros personagens que, como indicamos, efetivamente trabalha, é obrigado, no fim da narrativa, a ir para o Brasil, única escapatória possível – e mesmo assim não de toda exultante – para melhorar a sua situação financeira.

Por baixo de um enredo aparentemente amoroso – que não deixa de agradar a um leitor que busca este tipo de entrecho – e trazendo para a cena o mundo do dinheiro – outro tema extremamente presente na novelística do período –, Camilo acaba por construir uma imagem muito precisa de seu país. Um Portugal sem um efetivo mundo burguês que possa vir a ocupar o lugar de uma decadente e empobrecida nobreza, que não mais consegue acumular riquezas, e cujo destino parece estar totalmente dependente de sua ex-colônia. A imagem de um país que sem efetivas colônias não consegue encontrar o seu espaço no concerto das nações. Assim acabamos por ter neste romance uma obra que consegue, de forma precisa, aclimatar as grandes estruturas do gênero à específica realidade portuguesa, dando ao público leitor aquilo que este buscava: um livro como os franceses, mas que só poderia ocorrer em Portugal.

Não é assim de estranhar que Alexandre Herculano na introdução da segunda edição de *Lendas e narrativas*, de 1858, ao se referir à evolução do romance em Portugal, aponte o primeiro destes dois livros como uma espécie de marco: “Nestes quinze ou vinte anos criou-se uma literatura, e pode dizer-se que não há ano que não lhe traga um progresso. Desde as *Lendas e narrativas* até o livro *Onde está a felicidade?* que vasto espaço transposto!” (Herculano, 1858, p. VII).

Por sinal Camilo foi considerado, tanto por Sampaio Bruno, como por Teófilo Braga, como o criador do romance contemporâneo em Portugal. O primeiro, em *A geração nova*, publicado em 1886, afirmou:

¹⁶ É curioso as semelhanças entre o destino deste Jornalista/Poeta, e o de um efetivo amigo de Camilo, que chega a ser citado no romance, Faustino Xavier de Novais, e que dois anos mais tarde seguiria os passos deste personagem.

[...] com as qualidades e os defeitos que apontamos, este homem [Camilo] tinha naturalmente de fundar entre nós o romance de costumes, como o fez (...). A sua gloriosa figura de predecessor próximo do naturalismo tem, pois, de ser registrada desenvolvidamente, como [...] o mais curioso documento literário do nosso tempo, simbolizando o nosso subjectivismo nacional, amostrando o nosso viver comum, os nossos costumes, o aspecto dos nossos campos, a intriga das nossas cidades, a nossa tristeza céptica e o rapto do nosso lirismo que resiste à realidade, o nosso talento de ironia e a nossa prontidão em assimilar tudo, com a nossa indolência, que nada efetua, a influência das sugestões alheias, literárias e políticas, e a revertência última ao tipo tradicional. (Bruno, 1886, p. 50-51)

Seis anos depois, em *As modernas ideias da Literatura Portuguesa*, o segundo dos críticos acima referidos afirma:

Na literatura portuguesa contemporânea, Camilo Castelo Branco é a mais poderosa organização estética, exercida em uma prolongada e continua idealização, refletindo na sua obra todo o estado moral de uma época perturbada por falta de uma doutrina. Cabe-lhe a glória de ter criado um novo gênero literário – o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana. (Braga, 1892, p. 240)

Após a publicação dos dois últimos romances que analisamos, a ficção portuguesa mudou de padrão. Camilo, praticamente contemporâneo de Flaubert, transformou-se, ironicamente, no Balzac que o país necessitava, neste país com um pequeno mercado editorial¹⁷ em que nem mesmo Balzac podia ser lido em português. Camilo transforma-se no primeiro escritor profissional de Portugal e no mais importante romancista de seu país durante quase duas décadas.¹⁸ Certamente incontornável, neste pequeno reino à esquina do planeta.

¹⁷ Como já indiquei (Oliveira, 2011), nas décadas de quarenta e cinquenta do século XIX a população alfabetizada em Portugal era em torno de 500 mil pessoas, enquanto na Inglaterra era de cerca de 12 milhões, o que mostra como o mercado português era proporcionalmente pequeno.

¹⁸ Sobre este aspecto ver, entre outros, Feijó, 2011.

Referências

- BALZAC, H. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 2013. v. 5.
- BALZAC, H. *Eugénie Grandet*. Paris: Charpentier, 1839.
- BAPTISTA, A. B. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal, 1988.
- BESSA-LUÍS, A. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.
- BRAGA, T. *As modernas ideias da Literatura Portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron, 1892.
- BRUNO, S. *A geração nova*. Porto: José da Silva Teixeira, 1886.
- Cabral, A. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 2003.
- CABRAL, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1964.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; novelas. Porto: Lello & Irmão, 1982. v. 1.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; novelas. Porto: Lello & Irmão, 1983. v. 2.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; novelas. Porto: Lello & Irmão, 1984. v. 3.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; novelas. Porto: Lello & Irmão, 1986. v. 5.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; novelas. Porto: Lello & Irmão, 1988. v. 8.
- CASTELO BRANCO, C. *Obras completas*: Romances; Poesia; Narrativas. Porto: Lello & Irmão, 1990. v. 11.
- COELHO, J. do P. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982-1983.
- FEIJÓE, J. T. *O legado do último Camilo romancista e a (auto-)cila da realista*. Fanmalicão: Casa de Camilo, 2011.
- HERCULANO, A. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Viúva Bertrand, 1858.
- HOGAN, A. *A mão do finado*. Lisboa: Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna, 1853.

- HOGAN, A. *Os mistérios de Lisboa*. Lisboa: Luís Correia da Cunha, 1851.
- LEPECKI, M. L. Sobre o arquétipo do mal na ficção camiliana: *A neta do arcediago*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 30, p. 30-40, 1976.
- MARQUES, H. *Bibliografia camiliana*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 1897.
- MORETTI, F. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- QUENTAL, A. *Prosas sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- OLIVEIRA, P. M. A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais. *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, v.10, p. 173-181, 2008.
- OLIVEIRA, P. M. Cartografia de muitos embates: a ascensão do romance em Portugal. *Floema*, v. VII, n. 9, p. 249-282, 2011.
- OLIVEIRA, P. M. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. In: REIS, C.; BERNARDES J. A. C.; SANTANA, M. H. (org.). *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia de Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 613-630. DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-1164-8_36.
- RODRIGUES, A. A. G. *A tradução em Portugal:1835/1850*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992. v. 2.
- RODRIGUES, A. A. G. *A tradução em Portugal: 1851/1870*. Lisboa: ISLA, 1993. v. 3.
- SEIXO, M. A. *O rio com regresso*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

RESENHAS



CLÁUDIO, Mário. *Diário incontínuo*. Portugal: D. Quixote, 2024.

José Vieira

Universidade de Pádua, Pádua, Veneto / Itália

Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa / Portugal

jose-cvieira@outlook.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2117-9575>

Publicado em julho de 2024, *Diário Incontínuo* é o mais recente livro de Mário Cláudio, um dos escritores da literatura de língua portuguesa com a mais extensa obra, a par com Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa-Luís, não por acaso invocados.

De todos os géneros literários, o diário é aquele que apresenta – em teoria – um tom mais confessional e intimista, uma vez que nele é relatado de forma consistente, ou até, “intermittently, (...) thoughts, feelings or events.” (Abbott, 2005, p. 106)

Entre o registo pessoal e a função de recetáculo da memória, o diário é uma narrativa que apresenta “caminhos e pistas para entender a vida, o percurso e a obra de um escritor.” (Vieira, 2024) Na literatura portuguesa, entre outros autores, o caso mais flagrante é o de José Saramago com os seus *Cadernos de Lanzarote*, visto que o Nobel conjuga de forma hábil o discurso pessoal e intimista com aquello que é mais ensaístico e reflexivo. Tal hibridização do género reflete, pois, a sua vitalidade e pujança.

Diário Incontínuo apresenta também essas características, acabando por levar a hibridização a um novo patamar, ao conjugar estratégias do romance intermedial nas suas páginas. Encontramos no diário de Mário Cláudio não só fotografias familiares, mas também manuscritos do próprio diário, para além de capas de livros, desenhos, pinturas e fotografias com outros escritores. Desta forma, o autor de *Amadeo* inverte paródicamente aquela ideia *romântica* do diário em

que o autor guardava uma pétala de rosa ou uma folha de uma árvore ou um fio de cabelo subvertendo, assim, a tradição literária (cf. Hallet, 2009, p. 141-144), pondo em xeque o logocentrismo. Outra característica particular desta obra é o facto de termos em anexo um conto intitulado *Chiascina, a Peregrina*, que relata a história da adoção de uma cadela vadia em terras italianas, miscigenando e revestindo, deste modo, o livro de um outro tipo de hibridez literária.

Por ser *Incontínuo*, o diário apresenta diversos hiatos temporais, correspondentes ao período da guerra na Guiné, às longas jornadas por Inglaterra e ainda às visitas demoradas à Sereníssima cidade de Veneza. De 1958 até 2019, Mário Cláudio dá-nos conta de 60 anos com os seus dias dentro, das impressões que eles foram causando no escritor a partir de episódios familiares, pessoais, amorosos, literários e mediáticos.

O diário de Mário Cláudio apresenta três grandes momentos que são entremeados com diversos episódios, peripécias e observações muitas vezes em jeito aforístico: essas três partes podem ser associadas ao escritor em formação, ao escritor confirmado e reconhecido e ao autor consagrado, que são, em jeito metonímico, espelho e reflexo do percurso do autor. Dito por outras palavras, poderia adiantar-se uma divisão entre juventude, idade adulta e velhice. Ora, tal divisão ou distinção não é estanque, mas sim complementar, uma vez que há temas e autores que surgem repetidamente, ora por um sentimento de afinidade eletiva, como é o caso de Agustina Bessa-Luís, ora por afastamento ou distanciamento crítico. Nada disto exclui, no entanto, que a predileção pela autora de *Os Incuráveis* não seja acidulada, como se verá.

No que diz respeito à juventude, é de realçar a entrada de 27 de agosto de 1958: Rui Costa é um jovem de 16 anos e escreve a partir do Hotel Cecil Oriente, em Sevilha: “O Alcazar é um palácio do século XIV. (...) O arabesco e o motivo da decoração, envolvendo paredes e capitéis. Junto ao lago das ablucções, parecem dissolver-se ainda, no ruído das águas, as rimas líricas de Almotanabi. Nos jardins respira-se a languidez das noites estivais. A carícia do vento, nos arbustos, leva até à frescura das fontes as intimidades dos idílios, os *oaristus* brandos, que os bosquezinhos guardam. Na sua capela, a Virgem de la Macarena é bela em demasia, o que lhe prejudica a santidade. O lenço de renda, que suspende entre os dedos, tem um acento de tal modo *coquette*, que apenas esse toque tão leve serviria para justificar a asserção” (Cláudio, 2024, p. 26-27).

A escrita impressionista e pictórica demonstra e revela a capacidade de observação, mas também a maestria no domínio da língua literária, servindo, assim, o diário, como uma espécie de oficina do escritor em devir, revelando, logo nas primícias, um marcante imaginário e um colorido bem garrido.

Anos depois, e ainda nos tempos da juventude – consideremos, para o que interessa aqui, a juventude do escritor até aos seus 44 anos, ou seja, 1985, ano da entrega do prémio da APE pelo romance *Amadeo*, que confirma Mário Cláudio no mundo das letras –, surge a admiração, *cum grano salis*, por Agustina Bessa-Luís, que ocupará várias entradas do diário. Veja-se a entrada de 13 de junho de 1981: “No comboio para Lisboa, há semanas, o Alberto Luís contou-me de que forma a Agustina se decidiu pelo seu *Santo António*: em Pádua, após as orações junto ao túmulo do taumaturgo, confessava nada conhecer da vida do Santo; vão ambos à primeira livraria, compram uma biografia elementar, que folheiam logo no almoço. Agustina: «Vou escrever a vida dele.»; junto ao sepulcro foi tomada de uma espécie de choque eléctrico. Vejam só! A Agustina!” (p. 53) Páginas depois, a 11 de dezembro do mesmo ano, nova referência à pitonisa do Norte, desta feita em clave cáustica: “Memória da monomania literária: a Agustina, que não gosta de mim por sermos tão próximos, evidentemente.” (p. 78)

Já em 1982, a de 7 de setembro, lê-se a seguinte entrada que acaba, uma vez mais, por estabelecer o equilíbrio na relação de dois escritores que partilham imaginários e interioridades: “Visito a Agustina Bessa-Luís, um pouco em serviço. Falamos de muita coisa, (...) num espírito de larguíssima conciliação e fervor. (...) Oferece-me um exemplar da tiragem especial de *Sebastião José*, com uma belíssima dedicatória. Acontece isto exactamente no dia em que concluo a leitura da edição normal, e me pergunto como resistir à grandeza desta prosa inarticulada, tanto mais saborosa quanto descosida, de modo igual àquilo que faz de um pudim deformado iguaria maior do que, tantas vezes, o pudim escorreito.” (p. 88-89)

A relação com Agustina não deixa de ser o reflexo da condição humana nas suas contradições, defeitos e virtudes, o que fica transposto de forma soberana nas entradas do diário de Mário Cláudio. Desengane-se, porém, quem pensar que esses paradoxos ou contradições não acompanham as outras fases da vida e do diário. Já em 2005, em pleno período do escritor estabelecido e confirmado – consideremos esse período, *grosso modo*, de 1985 até 2011, data da publicação de *Tiago*

Veiga. Uma Biografia –, o autor de *Camilo Broca* escreve sobre Agustina, na entrada de 16 de julho de 2005: “Estou numa mesa com a Agustina, opinando sobre “O Futuro dos Romances”. Ela abraça com entusiasmo o papel de sibila jubilada, servida agora por aquele jeito folgazão que a transforma numa espécie de grande bobo do Reino, sempre pronto ao chiste, mas sempre respeitado” (p. 196).

Agustina é simultaneamente o “monstro sagrado” – expressão de Tom Jobim a propósito de Heitor Villa-Lobos –, e o termo de comparação, isto é, o mestre a alcançar e, quem sabe, a derrubar.

A fase da confirmação do escritor corresponde também, curiosamente, mas não por acaso, à procura de um lugar a Norte do Norte para assentar e ainda à escrita e projeto de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, o ponto de viragem e de consagração de Mário Cláudio. E a procura começa, não por acaso, logo em 1985, como se lê na entrada de 6 de junho: “Com o Joaquim, lá sigo por estradões e estradas e estradinhas do Alto Minho, em busca da casa e do pedaço de terra onde possa implantar-me, algumas vezes, ao menos, sem livros nem coisas, com certa música, inteiro. Mas é, sobretudo, este destino de ter sempre de sustentar nas mãos um projecto avassalador, antes que a sombra ou o tédio me tomem, aquilo que fundamentalmente me espanta.” (p. 106) A instalação definitiva dar-se-ia em 1992 (p. 113).

Porém, o assentar arraiais na Casa da Ramada prolongar-se-á ao longo dos anos, o que acaba por ficar presente não só no livro em análise, mas também no romance de 2021, *Embora Eu Seja Um Velho Errante*, recorrendo o autor, deste modo, à transfiguracionalidade como estratégia narrativa.

Em plena idade adulta, Mário Cláudio utiliza o diário não só como espaço de reflexão e meta-reflexão, mas também como campo de hipóteses literárias, qual(is) esboço(s) para o futuro. Em 2005, a 4 de julho, escreve o diarista: “Será desta que encarreiro na escrita de um diário, atravessadas as tentativas que vêm da mais funda juventude? Um diário alimenta-se das horas que fabricam a mocidade, quando tudo é escavação, ou das que pertencem à velhice, quando resta o inventário. Em nenhum destes lugares corresponde o diário a um exercício artístico.” (p. 191)

É em 2005 que são lançados *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*, ano importante para a construção dessa “vasta machine” que será a biografia do “esfinge magra”. O leitor mais incauto poderá achar o encontro das datas mera coincidência, no entanto, em escavando um

pouco e em prestando atenção ao texto “Incontinências”, que serve de prefácio ou preâmbulo ao *Diário*, encontrará o seguinte no que diz respeito a faltas de informação ou de detalhes no livro agora dado à estampa: “A quantos apetecer espreitar semelhantes lacunas, e colmatá-las com um grão de sal, sugerir-se-á a romagem às páginas de dois livros da lavra do plumitivo, *Tiago Veiga e Astronomia*. ” (pp. 8-9) Ora, não por acaso, publicados em 2011 e 2015, ambas as obras fazem parte do período da consagração do escritor e podem ser consideradas narrativas autoficcionais, como tive oportunidade de dizer num outro lugar. Este remeter para outros livros, para além da transficcionalidade, ativa também mecanismos de intertextualidade, tornando assim o texto mais denso e mais rico, apresentando pistas outras àqueles que se aventuraram na leitura deste *Diário Incontínuo*.

Ainda a propósito desses dois livros – *Tiago Veiga e Astronomia* –, é de realçar que são as obras que mais vezes surgem citadas ao longo do diário, o que demonstra não só a sua importância no percurso do escritor, como também a relevância da sua leitura como complemento e adenda. No caso de Tiago Veiga, são 40 as referências entre *Os Sonetos Italianos*, a escrita de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, os projetos abandonados pelo poeta e a sua receção, num arco temporal que vai de 2005 até 2013; já *Astronomia* surge, pelo menos, 3 vezes, de 2011 a 2014. Se é certo que em número muito menor, não é despicienda a sua presença ao longo das páginas do diário, visto que estes dois livros podem ser considerados dois dos mais representativos e bem conseguidos do autor que leva 55 anos de vida dedicados às Letras.

Ainda a propósito da *Biografia* de 2011, escreve o diarista a 20 de maio de 2010: “Concluo *Tiago Veiga*, e só falta o prefácio, com a sensação de ter encerrado um capítulo da minha vida.” (p. 399)

Os anos de 2011 até 2019 são, portanto, os da consagração do escritor multipremiado e reconhecido, que vê ser criado em Venade o Centro de Estudos Mário Cláudio a 12 de outubro de 2013, memorizando – em registo auto-irónico, mas nunca despido dos mais ternos sentimentos por Paredes de Coura, sua terra do coração – o seguinte: “O faraozito contempla a sua pequena mastaba, e sorri “como quem tem chorado muito.” (p. 457)

No fundo e no fim, a escrita de *Diário Incontínuo* demonstra “um desassombro que está longe de ser o dominante num meio literário, como o português, onde as inconfidências raras vezes são plasmadas em letra de forma” (Almeida, 2024), jamais despojada, no entanto, de um forte

ingrediente humorístico e auto-irónico, revelando a antiga sabença de jamais se levar demasiado a sério, Agustina *dixit*. É o que fica plasmado, por exemplo, na entrada de 30 de agosto de 2014: “Na (...) Póvoa do Varzim, um desconhecido vem felicitar-me pelo meu trabalho, tecendo encómios e agradecimentos. E registo aqui a ocorrência, imitando o José Saramago que fez algo idêntico, ao anotar no seu diário o júbilo por se ver reconhecido por uma hospedeira do ar. Que inseguros que somos todos nós, os da escrita, com ou sem Nobel à vista!” (p. 470)

A constante referência ao outro, ou aos outros, sejam eles escritores, artistas plásticos, académicos ou amigos e familiares, condensa e reflete escorreitamente não só o que perpassa as páginas deste *Diário Incontínuo*, mas também toda a obra de um autor a quem tarda o Prémio Camões, como ficou explícito no programa *Primeira Pessoa*, de outubro de 2024: “A nossa grandeza faz-se do outro e não de nós próprios. (...) O facto de serem precisos dois para fazer um maior já constitui um convite a uma certa humildade. Ninguém é grande sozinho.”

Referências

- ABBOTT, H. Porter. Diary. In: HERMAN, David et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.
- ALMEIDA, Sérgio. Deitar contas à vida sem perder rumo. *Jornal de Notícias*, 2024.
- PRIMEIRA PESSOA. Entrevistado: Mário Cláudio. Entrevistadora: Fátima Campos Ferreira. 2024. 1 vídeo (32 min). Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p12800/e800197/primeira-pessoa>. Acesso em: 9 out. 2024).
- HALLET, Wolfgang. The multimodal Novel: The integration of Modes and Media in Novelistic Narration. In: HEINEN, Sandra; SOMMER, Roy (Eds.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2014.
- VIEIRA, José. A escrita de todos os dias: *Diário Incontínuo*, de Mário Cláudio. *As Artes entre as Letras*, n. 372, 2024.

Data de submissão: 21/11/2024.

Data de aprovação: 06/03/2025.

GERSÃO, Teolinda. *Autobiografia não escrita de Martha Freud.* Portugal: Porto Editora, 2024.

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais / Brasil

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Autobiografia não escrita de Martha Freud é o mais recente livro publicado por Teolinda Gersão, em 2024. Esta é uma narrativa muito propícia para se pensar a relação do romance híbrido, não histórico, conforme ressalta a autora, haja vista que recorre a documentos reais, mas particularmente das cartas trocadas entre Sigmund Freud e sua futura esposa Martha Bernays, durante o noivado, entre 1882 e 1886, mas também em cartas que Freud escreveu a outros. Romance híbrido porque detém em si o romance histórico (narrativa que se baseia em fatos históricos) e a escrita de si (o autor se identifica como o narrador; há uma escrita confessional e um olhar para as coisas que nos cercam).

Autobiografia não escrita de Martha Freud explora, de maneira complexa e sensível, a trajetória da personagem Martha Freud, uma mulher que reflete sobre sua vida, seus desejos e a construção de sua própria identidade. O livro é, ao mesmo tempo, uma busca por autoconhecimento e uma crítica às limitações impostas pela sociedade patriarcal e pelas normas que regulam o comportamento feminino ao longo das décadas.

O livro é marcado por uma estrutura fragmentada que reflete o processo de introspecção da protagonista, Martha Freud. A narrativa possui trinta e cinco capítulos distribuídos entre temas ligados à identidade (eu) e a alteridade (o outro), cujas palavras-chave versam sobre início, fim, felicidade, delírio, tempo, mal-estar, fantasmas, sexualidade, homossexualidade, incesto e “quarto secreto”. Ademais, o romance em apreço não segue uma linearidade estrita, mas se constrói a partir

de memórias, reflexões e anotações, como se a protagonista estivesse tentando organizar e recontar sua própria história. Esse estilo fragmentado reflete a ideia de que a identidade é algo que não se revela de maneira direta, mas sim, por meio de uma série de camadas que precisam ser descobertas e desveladas ao longo do tempo.

A escolha do título, *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, aponta para a tensão entre aquilo que é vivido e aquilo que é contado. Embora seja uma personagem fictícia, Martha Freud reflete sobre aspectos que poderiam fazer parte de uma autobiografia, como suas relações familiares, amores, fracassos e sonhos. A narrativa questiona o que define uma autobiografia e até que ponto a escrita pode capturar a verdadeira essência de uma vida. “Estou portanto cercada e paralisada, perante uma autobiografia já nascida morta. Mas, apesar de tudo, será razão suficiente para interromper a escrita?” (Gersão, 2024, p. 17).

Teolinda Gersão cria um jogo entre ficção e realidade, em que a vida de Martha se torna um espaço para a autora discutir questões de gênero, identidade e a própria função da escrita. Gersão afirma: “a única coisa que inventei [...] é que Martha, na última fase da sua vida, procurou ler e reler todas as cartas que pôde, [...] para descobrir quem tinha sido afinal ela própria, e também o homem com quem se casou” (Gersão, 2024).

Nicolle Rosen (2008) afirma que Martha Bernays se casou com Sigmund Freud em 1886. Durante o noivado, Freud enviou quase mil cartas à amada, entretanto, a vida conjugal a posicionou em um “apagado segundo plano”. De um lado, Freud fazia nascer à psicanálise e, de outro, ela cuidava da casa e educava os seis filhos. Submissa, ficou esquecida nos bastidores de um casamento que a anulou.

O paradoxo do silêncio e da voz de Martha se torna uma forma de discurso contra a posição do marido. Em termos psicanalíticos, o silêncio frequentemente fala mais alto que as palavras, carregando em si o peso das narrativas reprimidas e dos desejos não expressos. A natureza “não escrita” desta autobiografia aponta para uma verdade mais profunda sobre a experiência feminina no movimento psicanalítico – o paradoxo de ser simultaneamente central e marginalizada no desenvolvimento da teoria psicológica.

Dito isso, Jacques Lacan (2008), no *Seminário A lógica do fantasma*, fez uso de dois nomes distintos com o intuito de conceituar o silêncio, isto é, *sileo* e *taceo*. *Taceo* consistiria na palavra não-dita, no ato de calar, do silenciar ou ser silenciado. Em contrapartida, *sileo*

constituiria um silêncio fundante, estruturante, indicativo da ausência efetiva da palavra, da fenda da significação. Em outras palavras: “[...] *sileo* não é *taceo*. O ato de calar-se não libera o sujeito da linguagem apesar de que a essência do sujeito culmine nesse ato...” (Lacan, 2008).

Nesse sentido, o silêncio é a marca, na linguagem, da incompletude, quer dizer, a produção de sentidos múltiplos condiciona essa possibilidade, quanto mais ausente, mais silêncio se instala, mais produção de sentidos se evidencia. Em linhas gerais, “o não-dito [torna-se] necessário para o dito” (Orlandi, 1997, p. 51).

Martha projeta para dentro de si a experiência do conhecer-se, o modo de (re) agir, especialmente quando a casa recebia muitas pessoas, vozes, sentimentos ditos ou não, indagações e embates. “Quando alguma coisa me inquietava e deixava ansiosa, isolava-me numa solidão bem-vinda, à procura de uma solução possível” (Gersão, 2024, p. 12). Ela acrescenta ainda que essa solidão repousada no silêncio do espaço da casa suscita que o tempo mudou muitas coisas: “é também assim que agora me encontro, sozinha à escuta, nesta casa que me parece vazia, e em que todas as lembranças voltam, como se o tempo nunca as transformasse” (Gersão, 2024, p. 12).

Gersão emprega os conceitos psicanalíticos revelando a estrutura fragmentária da narrativa, por exemplo, espelha não apenas a natureza da memória, mas também o próprio processo psicanalítico – o desvelamento gradual do significado através da associação e da retrospecção. Os “trinta e cinco capítulos” mencionados podem ser lidos como sessões, cada uma revelando outra camada da realidade psíquica de Martha, pois o olhar atento da protagonista para as realizações profissionais de Freud transitam entre o delírio, o mal-estar, as muitas viagens de Sigi, a relação do psicanalista com o outro, o amor, a pulsão de morte e os segredos ocultos.

Um dos temas centrais do romance é a busca de Martha Freud por sua própria identidade. Ao longo da obra, a protagonista se questiona sobre o papel que desempenhou na vida dos outros – como mãe, filha, amante, amiga – e sobre como esses papéis influenciaram a percepção de si mesma. Martha Freud busca compreender quem ela é além das expectativas e das narrativas que foram impostas a ela. O romance, portanto, se torna um processo de libertação pessoal, em que a personagem tenta encontrar uma forma de se escrever, ou seja, de se compreender e se aceitar.

Gersão também utiliza a história de Martha Freud para criticar as normas e expectativas sociais que limitam a liberdade das mulheres. A personagem reflete sobre como sua vida foi moldada por um mundo que a viu, principalmente, por intermédio dos olhos dos homens e dos papéis tradicionais que lhe foram atribuídos: “precisava entrar dentro de mim, para entender o que acontecia” (Gersão, 2024, p. 11) e, continua: “Tenho mais de oitenta anos, estou a chegar ao fim, sinto-me frágil e cansada, sei o que é viver e morrer, criar filhos e netos, ser esposa, mãe, anfitriã, dona de casa, avó, sei tudo e vivi tudo [...]” (Gersão, 2024, p. 12). A crítica é sutil, mas poderosa, revelando as frustrações e os silêncios que as mulheres enfrentam em uma sociedade que nem sempre lhes permite serem protagonistas de suas próprias histórias.

O tema da memória é fundamental em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, pois a personagem se coloca rememorando as lembranças de sua vida, tentando entender os momentos que definiram sua trajetória. A passagem do tempo é vista como algo que tanto apaga quanto revela, sendo a memória um espaço de disputa entre o que se deseja esquecer e o que se quer preservar. A relação entre memória e escrita é um eixo importante na obra, em que a escrita se torna uma forma de resistir ao esquecimento e de conceder sentido ao que foi vivido.

A escrita de Teolinda Gersão é conhecida por sua profundidade e delicadeza e em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, a escritora adota um tom introspectivo e poético que reflete o estado de espírito de Martha Freud. A narrativa é permeada por reflexões filosóficas e psicológicas, que dão ao texto um caráter meditativo, o exercício do pensamento sobre ele mesmo. As descrições são precisas, mas carregadas de subjetividade, permitindo que o leitor entre na mente da protagonista e compartilhe de suas angústias e descobertas. “Mas, se ainda estou viva quando não *deo* nada, então é porque este tempo *me* é devido, ocorre-me, e posso sem reserva chamar-lhe *meu*” (Gersão, 2024, p. 13, grifos da autora).

Michel Foucault (1992) em seu texto “A escrita de si” pontua que uma forma de escrita praticada por aquele que escreve sobre si seria a correspondência, que atende a proposta da discussão do livro em estudo, porque abordam as cartas trocadas entre Martha e seus (inter)locutores. “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe” (Foucault, 1992, p. 153).

A missiva do texto destinado ao outro permite, pois, o exercício pessoal e, desse modo, Gersão, ao desenvolver tal narrativa, leu o que se escreveu nas cartas trocadas entre Freud, Martha e outros. Isso porque se tratando de pesquisa documental essa ação foi importante para a composição e trato literário, haja vista que a autora se baseou em figuras reais, históricas, uma mistura entre fantasia do escritor com o mundo real, de maneira que o leitor sente-se confuso sem saber onde começa a imaginação e onde se inicia a história real. Em outras palavras, “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault, 1992, p. 156).

A carta opera no destinatário e no remetente uma “introspecção” que se conceitua como “deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (Foucault, 1992, p. 157). A constituição do discurso de si é realizada pela coleta de discursos dos outros e essa correlação, Gersão apresentou como resultado em sua narrativa, uma narrativa de si que é a narrativa da relação consigo mesma, atividade cotidiana, narração do dia e desenrolar da natureza da vida sendo escrita.

A importância da correspondência se deve ao espaço para exploração de como as cartas funcionam sendo objetos transicionais (em termos psicanalíticos) – nem completamente do *self* nem do outro, nem puramente privadas nem inteiramente públicas. Os elementos epistolares servem não apenas como documentos históricos, mas como artefatos psíquicos, mapeando o território entre expressão consciente e desejo inconsciente.

Gersão reitera que o romance em questão por se tratar de uma figura histórica, no caso de Martha Freud, representada por meio de documentos, cartas e circunscrita em um discurso literário como personagem desse lugar enunciativo, tal narrativa não trata, pois de um romance histórico, o enfoque do livro é o de lidar com a escrita de si, objetivo analítico deste texto.

Nesse sentido, a escrita dos movimentos de registros interiores nasce como uma experiência criativa que quer consagrar o secretismo do indivíduo, quer dizer, a sombra e os fantasmas que, por ventura possam aparecer no “combate espiritual”. Esse movimento da escrita por meio do pensamento tenta dissipar a nuvem negra que amedronta e afronta o indivíduo e a revelação epifânica se acentua destacando a função da escrita na cultura e sociedade.

A transformação desse processo criativo acontece no corpo e na alma. É preciso ler, mas também escrever. O olhar sobre o eu e o outro permite comparar as ações cotidianas com a fórmula normativa da vida. Assim sendo, *A autobiografia não escrita de Martha Freud* está profundamente ligada à reflexão sobre a própria escrita e seu papel na vida de Martha Freud. Escrever sua autobiografia, mesmo que de forma não completa, se torna uma tentativa de encontrar um sentido para sua existência.

A escrita é vista como um ato de resistência ao apagamento e ao silêncio, uma forma de organizar as memórias e de reivindicar uma identidade própria. A “não escrita” do título sugere tanto as dificuldades de se narrar a si mesma quanto à possibilidade de encontrar liberdade naquilo que não precisa ser dito.

Esse “não escrito” nesta autobiografia pode ser entendido como análogo ao próprio espaço terapêutico – uma área potencial onde o significado pode emergir através da ausência. Gersão utiliza este espaço não escrito para examinar não apenas a vida de Martha, mas a própria natureza da autonarrativa e da cura, visto que libertar-se de quaisquer amarras condicionam o indivíduo a expressar sentimentos, pensamentos e promover o autoconhecimento: “já tinha escrito mais de uma centena de páginas, em longas tardes em que me alheava de tudo à minha volta e mergulhava na narrativa que me exigia inteira” (Gersão, 2024, p. 12). E ainda conclui: “[...] sem ter consciência de mais nada, quando de repente tive um sobressalto: a força, e portanto o perigo, das palavras no papel” (Gersão, 2024, p. 12).

A ideia de que a vida de uma pessoa não pode ser completamente capturada pela escrita é central ao romance. Martha Freud reconhece que há silêncios, espaços em branco, coisas que não podem ser ditas ou que não encontraram palavras. Esse silêncio, no entanto, não é apenas uma falta, mas também um espaço de/ em potência, onde a personagem pode encontrar uma forma de ser que escapa às narrativas convencionais. A incompletude da autobiografia de Martha reflete a própria complexidade da existência humana, que nunca pode ser totalmente fixada em palavras.

Vale lembrar que tal narrativa é um romance cujo título expressa a intenção da escritora em descrevê-lo como autobiografia de Martha Freud e que, portanto, intentou-se analisá-lo sendo uma escrita de si. As diferenças são sutis, mas sua conceituação torna-se evidente, por exemplo, a autobiografia é um gênero literário em que uma pessoa narra à história da

sua vida, de forma objetiva, o seu sentido enquanto a *escrita* ou, melhor, *registro da vida*, do grego, *bios*, vida e *gráphein* que, por sua vez, está para escrever, desenhar, gravar, entre outras possibilidades (Mitidieri, 2010). A autobiografia se constitui ainda pela interpretação do narrador na procura do vivido do outro, uma maneira de acessar introspectivamente na vida do outro, posicionando-se no tempo, espaço, conferindo seu lugar na história, legitimando seu poder de fala e formação de sua identidade.

Com efeito, a escrita de si se caracteriza pela produção de narrativas que se aproximam a ficção da realidade, uma ficcionalização que Gersão realiza de uma vivência individual que transpassa a experiência do coletivo, o tempo é circular, com trânsito frequente entre o passado e o presente, exercício literário inerente da modernidade.

Considerações finais

A *Autobiografia não escrita de Martha Freud* é um livro que, através da personagem Martha Freud, oferece uma reflexão profunda sobre a identidade, a memória e os desafios de se contar a própria história. Teolinda Gersão constrói uma narrativa que vai além das convenções da autobiografia, transformando-a em um espaço de questionamento e autoconhecimento. As correspondências trocadas entre Freud, Martha e outrem revelam o quanto da experiência pessoal se constrói no cotidiano e de como essas relações são diluídas na ação do tempo e, além do mais, de como o deciframento que se dá ao outro sobre si mesmo contempla um fenômeno carregado de sentido para quem escreve a história da cultura de si, ou melhor, o cuidado de si, a partir da coleta dos discursos dos outros.

Portanto, o livro de Gersão é uma leitura que convida à introspecção, ao mesmo tempo que levanta questões importantes sobre o papel da mulher na sociedade e a luta por uma voz própria. A partir de uma escrita de si, poética e sensível, a escritora cria um texto que se mantém atual e relevante, explorando a tensão entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de abarcar tudo o que uma vida pode conter. “Nenhuma saída é limpa, qualquer das escolhas acarreta danos. [...] Quero e não quero. Quero, mas sem consequências negativas para quem amo. Mas tudo o que fizemos atinge-nos, a nós e aos outros. Queiramos ou não” (Gersão, 2024, p. 16).

Referências

- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.
- GERSÃO, Teolinda. *A autobiografia não escrita de Martha Freud*. Portugal: Porto Editora, 2024.
- GERSÃO, Teolinda. E-mail Lançamento Livro *A autobiografia não escrita de Martha Freud* enviada ao Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão. 2024.
- LACAN, Jacques. *A lógica do fantasma: Seminário 1966-1967*. Trad. Letícia Fonseca. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2008.
- MITIDIERI, André Luis. *Como e porque (des)ler os clássicos da biografia*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.
- ROSEN, Nicolle. *Madame Freud: um retrato íntimo e revelador do pai da psicanálise pelo olhar de sua esposa*. Trad. Marisa Rossetto. Campinas: Verus, 2008.

Data de submissão: 26/10/2024.

Data de aprovação: 09/12/2024.