

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KATRYM ALINE BORDINHÃO DOS SANTOS

A FORMA SHANDIANA EM CAMILO CASTELO BRANCO

CURITIBA
2016

KATRYM ALINE BORDINHÃO DOS SANTOS

A FORMA SHANDIANA EM CAMILO CASTELO BRANCO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Marilene Weinhardt.

CURITIBA

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Katrym Aline Bordinhão dos
A forma shandiana em Camilo Castelo Branco / Katrym Aline
Bordinhão dos Santos – Curitiba, 2016.
188 f.; 29 cm.

Orientadora: Marilene Weinhardt
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Castelo Branco, Camilo, 1825-1890 – História e crítica. 2.
Literatura portuguesa. 3. Romance português. I. Título.

CDD 869.3



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **KATRYM ALINE BORDINHÃO DOS SANTOS** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Marilene Weinhardt, Presidente, Antonio Augusto Nery, João Carlos Vitorino Pereira (por Skype), Luciene Marie Pavanelo, Marcelo Sandmann arguiram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese: **“A FORMA SHANDIANA EM CAMILO CASTELO BRANCO”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. ^a Marilene Weinhardt (Presidente)	<i>M. Weinhardt</i>	<i>Reprovada</i>
Dr. Antonio Augusto Nery	<i>A. Nery</i>	<i>Reprovada</i>
Dr. João Carlos Vitorino Pereira	<i>J. C. V. Pereira</i>	<i>Aprovada</i>
Dr. ^a Luciene Marie Pavanelo	<i>Luciene Marie Pavanelo</i>	<i>aprovada</i>
Dr. Marcelo Sandmann	<i>Marcelo Sandmann</i>	<i>Reprovada</i>

Curitiba, 03 de novembro de 2016.

Patricia da Silva Cardoso

Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Edna Bordinhão dos Santos, meu pai, Laudimir Rodrigues dos Santos, e meu irmão, Kleber Bordinhão dos Santos, por estarem ao meu lado durante todo o período de pesquisa e escrita desta tese;

À Marilene Weinhardt, por aceitar orientar este trabalho e a paciência com que lidou com todas as consequências desse ato. A experiência de ter sido orientada por alguém com uma trajetória tão reconhecida foi extremamente válida;

À CAPES pela concessão de bolsa durante um ano da realização desta tese e pela oportunidade de cursar um período na Université Lumière Lyon 2, por meio do programa de doutorado sanduíche PSDE (Processo BEX 4775/14-7);

Ao professor João Carlos Pereira, tanto pela orientação acadêmica quanto pela colaboração na logística de adaptação com a estadia em Lyon;

Aos professores Marcelo Sandmann e Antonio Augusto Nery, pela participação na qualificação desta tese e as importantes contribuições para o seu desenvolvimento. Ambos tiveram grande influência acadêmica no decorrer desses quatro anos de doutorado; e

À professora Luciene Marie Pavanelo, que esteve presente na banca de defesa desta tese, acrescentando sugestões válidas para a redação da versão final e continuidade da pesquisa.

RESUMO

A extensa obra de Camilo Castelo Branco comumente é abordada a partir de suas aproximações com a estética romântica. Cientes dessa abordagem, mas objetivando destacar outros aspectos importantes para a formação do romance como um todo, esta tese pretendeu demonstrar como o autor português se aproxima da linhagem narrativa denominada como forma shandiana, proposta pelo teórico Sérgio Paulo Rouanet. De acordo com esse autor, é possível estabelecer uma continuidade no tocante a quatro especificidades literárias usadas por autores que podem ser chamados de shandianos, uma vez que o início dessa forma se deu a partir da obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Assim, selecionamos quatro romances, que constituem uma espécie de panorama da obra camiliana, demonstrando, portanto, que houve uma manutenção na utilização desses recursos, para analisar como cada elemento da forma shandiana se mostrou. As obras escolhidas foram *Anátema*, *O que fazem mulheres*, *A queda dum anjo* e *A brasileira de Prazins*, e em todas foi possível demonstrar, com variações, como a forma shandiana foi empregada por Camilo Castelo Branco, permitindo que afirmemos que há, de fato, uma filiação com essa linhagem narrativa. Com isso, foi possível reiterar a importância do autor português para a formação do romance e ao mesmo tempo demonstrar sua habilidade em adaptar-se às mudanças enfrentadas pelo gênero no período.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Forma shandiana. Romance português.

RÉSUMÉ

La vaste œuvre de Camilo Castelo Branco est communément traitée à partir de son rapprochement avec l'esthétique romantique. Sachant de cette proximité, mais dans le but de souligner d'autres aspects importants pour la formation du roman dans son ensemble, cette thèse prétend démontrer comment l'auteur portugais s'approche de la lignée narrative connue comme forme shandienne, proposée par le théoricien Sérgio Paulo Rouanet. Selon cet auteur, il est possible d'établir une continuité en ce qui concerne quatre spécificités littéraires utilisées par des auteurs qui peuvent être appelés de shandiens, vu que le début de cette forme s'est donné à partir de l'œuvre *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, de Laurence Sterne. Ainsi, nous sélectionnons quatre romans, qui constituent une sorte de panorama de l'œuvre camilienne, en démontrant, donc, qu'il y a eu maintenance de l'utilisation de ces ressources, pour analyser comment chaque élément de la forme shandienne apparaît. Les œuvres choisies ont été *Anátema*, *O que fazem mulheres*, *A queda dum anjo* et *A brasileira de Prazins*. Dans toutes ces œuvres, nous démontrons, avec des variations, comment la forme shandienne a été employée par Camilo Castelo Branco, ce que nous permet d'affirmer qu'il y a, en effet, une filiation à cette lignée narrative. Avec cela, il a été possible de réitérer l'importance de l'auteur portugais pour la formation du roman et en même temps de démontrer son habilité à s'adapter aux changements auxquels le genre a fait face pendant cette période.

Mots-clés : Camilo Castelo Branco. Forme shandienne. Roman portugais

ABSTRACT

The extensive work of Camilo Castelo Branco is commonly approached from its relationship to the romantic aesthetic. Aware of this approach, but aimed to highlight other important aspects to the formation of the novel as a whole, this thesis aims to demonstrate how the Portuguese author approaches the narrative lineage known as shandian literary form proposed by theoretical Sergio Paulo Rouanet. According to this author, it is possible to establish a continuity with respect to four literary characteristics used by authors who can be called shandian since the beginning of this way took from the book *The Life And Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, by Laurence Sterne. Thus, were selected four novels, which are a kind of panorama of the Camilian work, demonstrating, therefore, that there was a maintenance in the use of these resources, to analyze how each element of shandian form were showed. The selected works were *Anátema*, *O que fazem mulheres*, *A queda dum anjo* and *A brasileira de Prazins*, and in all was possible to demonstrate, with variations such as the shandian form was employed by Camilo Castelo Branco, allowing affirm that there is indeed a membership to this narrative line. Thus, it was possible to reiterate the importance of the Portuguese author for the formation of the novel and at the same time demonstrate his ability to adapt to the changes faced by gender in the period

Keywords: Camilo Castelo Branco. Shandian form. Portuguese novel

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A FORMA SHANDIANA.....	12
2.1 A VIDA E AS OPINIÕES DO CAVALHEIRO TRISTRAM SHANDY (1760) – PRINCÍPIO DA FORMA SHANDIANA.	17
2.2 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS (1881) – CONTORNOS CONCEITUAIS	24
2.3 VIAGENS NA MINHA TERRA (1846), FORMA SHANDIANA PORTUGUESA E CONTEMPORÂNEA A CAMILO.....	28
2.4 A PRESENÇA CONSTANTE E CAPRICHOSA DO NARRADOR.....	31
2.5 DIGRESSIVIDADE E FRAGMENTAÇÃO	42
2.6 SUBJETIVAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO	48
2.7 RISO E MELANCOLIA.....	53
3 ANÁTEMA – VINGANÇA FAMILIAR E DIÁLOGO COM O LEITOR.....	57
3.1 “PARA NÃO FICAREM ELES DESACREDITADOS COMO INIMIGOS DAS LETRAS, OU EU COMO INVÁLIDO RABISCADOR DE ROMANCES”	57
3.2 “SIGAMOS TEXTUALMENTE A PRÁTICA DOS DOIS, CUJAS DIVAGAÇÕES ME FIZERAM QUEBRAR A PALAVRA DE ROMANCISTA”	67
3.3 “ESTE ROMANCE É UMA ESPÉCIE DE CARANGUEJO LITERÁRIO; RECUA, PELO MENOS, VINTE ANOS EM CADA CAPÍTULO”.....	75
3.4 “MAL PODEMOS SABOREAR UM RISO MENTIDO, PARA LHE AMARGARMOS O TRAVO INCONSOLÁVEL DAS LÁGRIMAS”	86
4. O QUE FAZEM MULHERES – METAFICÇÃO IRÔNICA.....	95
4.1 “CONTO OS FACTOS, E DEIXO AS LUAS AO ARBÍTRIO DO LEITOR”	95
4.2 “FAÇAMOS TREMENDAS REFLEXÕES”	105
4.3 “DESCARNA AS DESCRIÇÕES”	114
4.4 “HÃO-DE VER COM QUE ISENÇÃO DE ÂNIMO SE ESCREVE NESTA PROVÍNCIA DAS LETRAS”	123
5 A QUEDA DUM ANJO – IRONIA E RISO	130
5.1 “DIGNO DE MAIS CONSPÍCUO NARRADOR”	130
5.2 “ESPAÇO DE FASCINAÇÃO”.....	137
5.3 “O HOMEM DAVA AR DE QUEBRANTO E MELANCOLIA, SALVO SE O JÚBILO SE LHE INTROVERTERA AO CORAÇÃO”	143
5.4 “OROU, POR VEZES, COM SERIEDADE TAL DE PRINCÍPIOS, QUE NÃO SERVEM PARA ROMANCE OS SEUS DISCURSOS”	148
6 A BRASILEIRA DE PRAZINS – FRAGMENTAÇÃO, RISO E MELANCOLIA.....	154

6.1 “COMPUS ESTA NARRATIVA, ESPRAIANDO-ME POR ACESSÓRIOS DE DUVIDOSO BOM SENSO”	154
6.2 “COMO A GENTE, SEM QUERER, MOSTRA NUMA IDEIA A SUA CERTIDÃO DE IDADE E UMA RELÍQUIA TESTEMUNHAL DA IDADE DE PEDRA!”	161
6.3 “O MEU ROMANCE NÃO PRETENDE REORGANIZAR COISA NENHUMA” ...	166
6.4 “TUDO QUE NESTE LIVRO TEM BAFO DE VELHAS CHALAÇAS, IRONIAS E SÁTIRAS, É MEU”	170
7 CONCLUSÃO	175
REFERÊNCIAS	182
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	188

1 INTRODUÇÃO

“De pouco adianta ao teorizador sutil permanecer sozinho em suas opiniões, - a menos que lhes dê a devida vazão.”¹ (STERNE, 1984, p.93).

Esta tese pretende expor uma abordagem diversa das comumente apresentadas na análise da obra do escritor português Camilo Castelo Branco, cuja produção romanesca normalmente é lembrada por conta do romance *Amor de perdição*, lançado em 1862. A diversidade se dá pela escolha de quatro romances que destoam da linha passional/romântica a que Camilo normalmente é filiado, e a proposição de que tais obras o aproximam da forma shandiana, explorada por Sérgio Paulo Rouanet no livro *Riso e melancolia* (2007).

Tal forma engloba uma série de procedimentos textuais referentes ao narrador presentes na obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760), de Laurence Sterne, e que foram também exploradas pelos narradores de algumas obras de Machado de Assis. Uma das marcas do narrador típico shandiano é o comportamento que oscila entre o riso e a melancolia, pautado ainda por uma constante comunicação com o leitor, deixando-o a par, inclusive, da maneira como o próprio texto é construído.

Cientes da extensão da obra do autor, nos valem da colocação de Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.247) nesta proposta: “Ao estudar Camilo, é preciso não generalizar depressa de mais”². Essa generalização seria arriscada, como qualquer outra, especialmente por conta da numerosa produção do autor, que pode contestar qualquer determinação sobre o total de sua obra. Desse modo, proporemos a aproximação com uma forma narrativa tendo como base quatro romances, pretendendo refletir, a partir disso, sobre o uso que Camilo faz da ironia romântica no romance português.

Na apresentação de uma edição de *A queda dum anjo*, datada de 1997, Paulo Franchetti expõe a importância da escrita de Camilo para o período romanesco português:

¹ “Little boots it to the subtle speculatist to stand single in his opinions, - - - unless he gives them proper vent” (STERNE, 1832, p.50).

² É importante registrar que nesta tese as citações serão mantidas conforme a ortografia do original, sem adequações para o novo acordo ortográfico

escrevendo apenas alguns anos depois de Garrett e Herculano, Camilo já vive um outro momento histórico, no que diz respeito à formação dos públicos e às formas da produção literária. Se Garrett trabalhou muito para criar um público literário para a novela e o teatro, e se Herculano dedicou-se longamente à educação do novo homem liberal, através dos seus romances e do trabalho na revista *Panorama*, Camilo já tem à sua disposição um público bastante diferente do deles: mais amplo e multiforme, e muito alimentado nos romances e folhetins franceses. Por isso é que ele não tem nenhuma ilusão sobre o papel da literatura na correção dos vícios sociais e sabe que o máximo a que a literatura pode almejar, no que diz respeito à ação sobre o meio social, é a manutenção de um bom padrão linguístico. (FRANCHETTI, 1997, s/p.)

Essa consciência de Camilo parece estar presente nas diversas colocações sobre a expectativa do leitor diante dos rumos dos personagens e nas problematizações que faz sobre a própria estrutura do folhetim. Essa utilização de uma linguagem que versa sobre o modo como ela mesma se constrói, a literatura abordando como ela mesma é formada, motivou o nosso interesse em refletir acerca dessa relação que se estabelece entre leitor e obra.

Lélia Parreira Duarte menciona a preocupação com o sentido do texto camiliano no que diz respeito ao modo como se apresentam alguns de seus elementos:

se personagens e instituições da sátira camiliana não são confiáveis, também não é digno de confiança o seu narrador-autor. A partir de sua dubiedade irônica, o texto camiliano obriga o receptor a abandonar qualquer esperança de um sentido definitivo captável pela leitura de seu texto. (DUARTE, 1999, p.2)

Esse sentido, que não é definitivo, é o que permite tantos estudos e mesmo esta abordagem que aqui se pretende realizar. É novamente Paulo Franchetti quem nos expõe a validade e a ocorrência de estudos que envolvam a questão da ironia romântica na obra de Castelo Branco:

como é na economia do enredo e na eficácia da representação que se reconheceram e hipostasiaram as qualidades da novela típica camiliana, pouco se tratou até hoje - a não ser como defeito ou excrescências - tanto das divagações filosóficas, quanto da sua escrita metalingüística ou do artifício das suas locuções, ou seja, da utilização específica que ele faz da língua e das formas narrativas. (FRANCHETTI, 1999, p.93).

À vista da produção romanesca camiliana, Moizeis Sobreira Sousa (2010, p. 5) entende que o autor “parece ter deslocado seu interesse das questões políticas para a elaboração de uma reflexão programática (no interior e/ou paralelo aos seus textos ficcionais) acerca da narrativa romanesca, o que lhe permitiu esboçar e executar um projeto de implantação do romance”.

Assim, ao estudarmos aspectos específicos da obra camiliana teremos acesso, também, a algumas mudanças pelas quais o romance português passou, delineando o alcance desta pesquisa, que pretende, além de identificar Camilo como um autor shandiano, colaborar para a compreensão da trajetória desse gênero literário. Na esteira da leitura de Prado Coelho (2001, p. 276):

Ao atribuir um papel importante ao leitor através do narratário, seu representante na novela, e dialogando a cada passo com ele, Camilo situa-se na linha dos mais “modernos” romancistas do século XVIII, um Diderot, um Fielding, um Laurence Sterne, e de certo modo continua, em Portugal, com Garrett.

A proposta de abarcar o estudo do gênero tem em vista que um período de tempo importante para o seu desenvolvimento será abordado, de 1851 a 1882. Ao mencionar as inovações e qualidades do estudo de Jacinto do Prado Coelho, intitulado *Introdução ao estudo da novela camiliana*, Abel Barros Baptista (1988, p.34), destaca que “a delimitação do objecto anda associada à definição da perspectiva de estudo, que fica apresentada com dois traços: o estudo da novela em si mesma e o estudo da novela numa perspectiva histórico-evolutiva”.

Diante disso, a comparação entre os romances escolhidos para a análise não foi cogitada, uma vez que nos centramos em demonstrar como cada um, particularmente, se aproxima da forma shandiana e não se de algum modo um é mais shandiano do que o outro.

Em busca desses objetivos, esta tese será dividida em seis capítulos. No primeiro busca-se esclarecer a formação da teoria de Sérgio Paulo Rouanet acerca da chamada forma shandiana, ponto essencial para que possamos refletir sobre sua aproximação com os romances camilianos escolhidos no *corpus* desse trabalho.

Para tanto, optamos por iniciar o capítulo explorando os dois romances citados por Rouanet como fundadores e essenciais para a compreensão dessa forma literária: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Segundo o autor, esses livros apresentam proximidades e elementos romanescos que vão aparecer nos outros autores que ele denomina como shandianos, fornecendo, assim, a partir da própria concretização da literatura, um material para que possamos teorizar sobre ela.

É preciso esclarecer a quebra de cronologia que fazemos aqui ao abordar Machado de Assis, autor posterior a Camilo. Isso ocorre por conta do tratamento teórico dado a ele por Rouanet, conforme já mencionamos. Ao contrário de Sterne,

que pode ser visto como um precursor de Camilo, Machado é importante por conta da contribuição para o entendimento da forma shandiana, daí nossa insistência em mencionar o autor brasileiro.

Ainda nesse raciocínio, podemos supor que, embora Camilo não possa ter lido Machado, é certo que é bem provável que tenha tido contato com a obra de outro autor shandiano, Almeida Garrett. Inclusive, esse é o único shandiano citado por Camilo nos livros que serão aqui analisados.³ Diante da clareza com que a forma shandiana aparece em *Viagens na minha terra*, de 1846, optamos por abordar também essa obra, antes de adentrarmos na análise das características shandianas propriamente ditas.

Abordar esses autores se justifica por conta da importância de demonstrar como uma análise dessas obras pode fazê-las dialogar entre si, além de que expressam, cada uma a seu modo, inovações no processo de formação do romance. Sterne não poderia ser ignorado diante da importância de seu romance para a forma que leva até mesmo o nome de um de seus personagens; já Machado nos pareceu importante também por conta da proximidade com Camilo, apontada por Marcelo Corrêa Sandmann:

Um exame mais extenso das novelas camilianas de propensão mais satírica e seu cotejo com as narrativas machadianas da maturidade certamente poderia indicar outros interessantes pontos de contato, eventualmente evidenciando uma mais extensa leitura da obra de Camilo por Machado, ou, se não isso, pelo menos **a filiação a uma linhagem narrativa comum**. (SANDMANN, 2004, p. 445, grifo nosso).

Essa linhagem narrativa comum é exposta na continuidade do capítulo 2, em que cada característica da forma shandiana é trabalhada em um subcapítulo específico.

Em seguida, cada capítulo abordará um dos quatro romances selecionados, com subtítulos com as especificidades shandianas, pretendendo esclarecer como cada uma se mostra nos romances. Assim, o capítulo 3 aborda o primeiro romance

³ No capítulo XV de *A queda dum anjo* o narrador apresenta um discurso proferido pela personagem Dr. Libório na Câmara. Em determinado momento a personagem menciona Garrett:

Ao preso lide-lhe a mão na tarefa, sim; mas lide-lhe também a cabeça na ideia. Inclinando razoamento para isto, em todas as cadeias europeias lustram ciências, pulam saber, e se amenizam instintos. Veja-se o que diz o nunca de sobra invocado Aires, honra e joia da cidade de Sá de Meneses, de Andrade Caminha, de Garrett, cidade onde me eu rejubilo de haver vagado nas faixas infantis. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 909-910).

publicado por Camilo Castelo Branco, *Anátema*, de 1851. A escolha por essa obra adveio de sua organização folhetinesca, o que nos chamou atenção principalmente para o trabalho realizado com a representação do espaço e uso das digressões, importantes para a forma shandiana.

O capítulo 4 se concentra na análise de *O que fazem mulheres*, de 1858, escolhido principalmente por conta da organização da narrativa, aberta para o leitor por um narrador que não se priva de divagar sobre os rumos da literatura e mesmo do profissional das letras. Esse comportamento diferenciado é que nos chamou a atenção e que serve como base para se explicar como entendemos que o romance pode ser filiado à forma shandiana.

A queda dum anjo, de 1866, um dos romances mais famosos de Camilo, apresenta, por meio da ironia explorada na narração da mudança de vida de Calisto Elói, uma situação em que o narrador e o riso nos permitem explorar uma aproximação com a linhagem narrativa teorizada por Sérgio Paulo Rouanet.

Para encerrar esta tese, optamos por trabalhar com *A brasileira de Prazins*, de 1882, especialmente por conta de o romance ser um dos últimos publicados pelo autor. Essa publicação envolve uma polêmica sobre a aproximação com a corrente realista, promovendo uma discussão sobre o abandono da forma romântica pelo autor, objetivando um público que estava em crescimento: o realista.

A escolha por esses títulos foi movida pela tentativa de traçar um panorama sobre a recorrência de Camilo no que diz respeito a um estilo shandiano, já que transitamos entre os anos de 1851 a 1882. Optamos por romances que, a nosso ver, se destacam nessa tarefa, deixando de lado alguns dos exemplares mais famosos da carreira do autor, como *Amor de perdição e Coração, cabeça e estômago*, ambos publicados em 1862, tendo em vista a grande produção já publicada sobre eles. Cada um desses romances permite que se verifique uma opção romanesca que assume contornos diferenciais e que possibilitam aproximação com Sterne, fundador da forma shandiana, e Machado de Assis, prosseguidor dessa linhagem, o que justifica o porquê de nossa predileção.

A partir disso, reunimos as conclusões acerca de cada romance e apresentamos as conclusões sobre a aproximação de Camilo Castelo Branco com a forma shandiana, exposta e estudada por Sérgio Paulo Rouanet.

2 A FORMA SHANDIANA

Diante da importância que damos à ideia da forma shandiana e ao interesse de demonstrar como Camilo Castelo Branco aproxima-se dessa organização narrativa, é importante que esclareçamos no que, de fato, essa forma consiste. Essa configuração define-se a partir da proximidade entre a escrita de Machado de Assis e a de Laurence Sterne, e foi proposta e estudada por Sérgio Paulo Rouanet, doutor em ciência política, professor universitário, filósofo, diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras⁴.

Em artigo do ano de 2004, Rouanet analisa o tratamento diferenciado dado ao tempo e ao espaço em romances desses dois autores, aspectos que ele já percebia como importantes na forma shandiana. Nesse momento Rouanet tece considerações sobre a importância dessa forma no estudo da teoria literária e as relações possíveis de se traçar entre os seus dois principais estruturadores:

A forma shandiana é a refuncionalização romanesca da tradição menipéia⁵. A esse título, podemos dizer que Sterne inaugurou efetivamente uma forma, e que embora Machado conhecesse muito bem autores como Luciano e Erasmo, foi à forma shandiana, e não de modo imediato à literatura menipéia, que Machado de Assis se filiou em *Memórias póstumas*. (ROUANET, 2004, p.336)

Numa breve análise já percebemos as aproximações entre *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* (1760) e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

⁴ Informações constantes no site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=170&sid=177>. Acesso em 20 out. 2014.

⁵ O próprio Sérgio Paulo Rouanet esclarece o que considera como tradição menipéia ao usar essa denominação. Conforme nota de rodapé no artigo mencionado, o autor faz uso das características pontuadas por José Guilherme Merquior em "Gênero e estilo nas memórias póstumas de Brás Cubas", Colóquio/Letras, Lisboa, jul. 1972. Segundo Merquior (1972, p. 13-14), seriam as seguintes as principais características da sátira menipéia, todas direta ou indiretamente presentes em Machado:

a) a ausência de qualquer distanciamento enobecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspecto pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopeia e da tragédia; b) a *mistura do sério e do cômico*, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; [...]; d) a frequência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramento da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); e) o uso constante de *gêneros intercalados* – p. ex., de cartas ou novelas – embutidos na obra global (como as histórias de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almoceve, nas *Memórias Póstumas*).

(1881), que justificam essa filiação de Machado, atribuída por Rouanet, e que deu contornos específicos à forma shandiana, questões que veremos no decorrer deste trabalho.

Anos depois, Sérgio Paulo Rouanet em *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, cuja publicação ocorreu em 2007, apresenta a forma shandiana, teorizando-a a partir do estudo de cinco romances. A proposta da existência dessa forma envolveu uma reflexão minuciosa sobre os romances que a criaram, deram-lhe contornos específicos ou a seguiram. Tal intenção já havia sido anunciada pelo autor em artigo de 2004:

Um estudo completo da forma shandiana teria que abranger, além do próprio Machado, os três outros autores mencionados em *Memórias Póstumas* (Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett), e se possível outros, que Machado citou em várias passagens mas não incluiu na “família”, como Diderot, cujo *Jacques le fataliste* é um livro shandiano exemplar. **E teria que examinar, em cada um desses autores, em suas semelhanças e diferenças, o funcionamento das quatro características estruturais da forma shandiana: a hipertrofia da subjetividade, a digressividade e a fragmentação, a mistura de riso e melancolia, e a subjetivação do tempo e do espaço.** (ROUANET, 2004, p.336 -337, grifo nosso).

O trecho destacado apresenta a tarefa a que nos dedicaremos nesta tese, ao analisar de que forma ocorre o funcionamento dessas mesmas características estruturais em obras de Camilo Castelo Branco, mesmo que ele não seja citado por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, critério que parece ter presidido a escolha dos autores a que Rouanet atribui a filiação à forma shandiana, mas que não é definido como restritivo.

De qualquer forma, ao pensarmos na teorização sobre a escrita de Camilo Castelo Branco⁶ nos deparamos com autores que o aproximam de Machado de Assis, e, inclusive, do romance fundamental para a ideia de forma shandiana – *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Camilo até mesmo designa um dos romances que nos propomos a analisar – *O que fazem mulheres* – como um romance filosófico, tal qual o romance machadiano, além de que a denominação de prática narrativa se aplica às diversas colocações sobre a escrita romanesca.

⁶ “Ao novelista atraíam os ‘amores desastrosos, tragédias que estrondearam, ridiculezas que vos deram pábulo ao riso e à sátira’. Tais casos estrondosos tornaram-se a sua especialidade, a ponto de ‘camiliano’ encerrar as ideias de ‘romanesco’ e de ‘patético’.” (COELHO, 2001, v.2, p.227).

Essas constatações, ligadas à instância autoral, aproximam Camilo e Machado de Assis, como se atesta na fala de Paulo Franchetti (2011, p.6):

De fato, dentro dos romances do autor português, bem como nos prefácios, encontraremos múltiplas ocorrências de reflexão sobre a ficcionalidade, o ato e os limites da escrita, e sobre as expectativas de leitura do leitor romântico, que depois vieram a ser postuladas como índice da modernidade inovadora de Machado. E em muitas das suas obras – mas especialmente nas *Novelas do Minho, 1875-7* – deparamos com uma pletera de construções e torneios sintáticos semelhantes aos que depois seriam vistos como característicos do estilo machadiano.

Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.290) aponta que

Tal atitude e tais processos [expectativas e comunicação com o leitor] situam Camilo na linha que vai de Sterne até Machado de Assis, donde certas reminiscências camilianas que nos acodem ao espírito quando lemos o genial autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Paulo Franchetti, na apresentação de uma das edições do romance camiliano *Coração, cabeça e estômago* (2003), remete a essa vinculação entre autores que se aproximam da forma shandiana:

Camilo nos aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Sterne ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto (2003, p. XXXI-XXXII).

Tanto Garrett como Xavier de Maistre são citados por Rouanet como shandianos, como já apontamos, e próximos de Camilo, conforme Franchetti. É justamente o interesse na proximidade de escrita romanesca, e não somente de conteúdo, que move o ideário da forma shandiana, que ao ser teorizada por Sérgio Paulo Rouanet apresenta-se como a junção da aparição de especificidades constantes em cinco romances que parecem fazer parte dessa linhagem narrativa romanesca, que teve origem em uma das obras que ajudaram a moldar o romance como tal, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*⁷ (1760), de Laurence Sterne, que será tratada mais adiante nesta tese.

⁷ Uma das maiores contribuições dessa obra para a construção do romance enquanto gênero está na sua inventividade: “*Tristram Shandy* é não tanto um romance como uma paródia de romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente” (WATT, 2010, p.311)

Os outros quatro romances considerados como afiliados à forma shandiana são *Viagem em torno do meu quarto*, de Xavier de Maistre, publicado em 1795; *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, de 1846; e o já citado *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, lançado em 1881. O autor opta por considerar a forma shandiana também em *Jacques o fatalista*, publicado por Denis Diderot em 1771 e justifica: “com efeito, *Jacques o fatalista* pertence inequivocamente à linhagem shandiana, e sua inclusão permitiria pôr à prova o alcance genérico do conceito de ‘forma shandiana’, testando sua aplicabilidade a outros autores, e não somente aos enumerados por Machado de Assis.” (ROUANET, 2007, p. 32). Essa aplicabilidade justifica o nosso objeto de pesquisa, considerando que pretendemos inserir algumas obras de Camilo Castelo Branco como pertencentes a essa linhagem, embora seu nome não seja mencionado por Machado de Assis, conforme já esclarecemos.

Como se percebe, os romances shandianos pertencem a diferentes áreas geoculturais, afastando possíveis explicações geográficas que justificariam a proximidade de temáticas e modos de utilização de aspectos romanescos. A forma shandiana compreende dois romances franceses, um português, um irlandês e um brasileiro, sendo que os dois últimos não só se filiam à linhagem como estão intimamente ligados à sua formação. O fato de os autores dessas obras terem sido leitores uns dos outros, o que poderia marcar uma intertextualidade, intrínseca à literatura, voluntária, sublinha a importância e a validade da discussão dessa proximidade.

Rouanet esclarece que os romances têm pontos em comum que são capazes de definir a forma shandiana, que difere de *shandyism*, cujo conceito trata da filosofia de vida da personagem Tristram Shandy. A linhagem narrativa que se criou a partir do romance de Sterne é uma forma literária caracterizada

(1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa [...], (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia. (ROUANET, 2007, p. 30).

É importante destacar que essas características aparecem em Tristram Shandy, mas são, de fato, indicadas por Machado de Assis⁸, a quem Rouanet atribui a concretização dos elementos da forma shandiana:

Machado de Assis definiu exaustivamente essa forma, mas não a nomeou. Para preencher esse déficit terminológico, decidi usar o adjetivo “shandiano”, para deixar claro que a origem da forma está no romance de Laurence Sterne, Tristram Shandy. Não estou querendo dizer com isso que Sterne não tenha tido antecedentes, porque depois que José Guilherme Merquior escreveu um ensaio pioneiro em que enquadrava Machado de Assis na tradição da sátira menipéia, ninguém tem o direito de ignorar que Sterne é herdeiro dessa tradição que se iniciou no século III a.C. com o filósofo cínico Menipo de Gandara, prosseguiu, na Antigüidade, com Varrão, Sêneca e Luciano de Samósata, e continuou, na Renascença e no Barroco, com Erasmo de Rotterdam e Robert Burton, antes de chegar, no século XVIII, ao autor de Tristram Shandy. Mas não me parece que Sterne possa ser incluído, sem maiores mediações, no veio central da tradição menipéia, porque esta, tanto em sua maneira clássica quanto na renascentista, aplicava-se essencialmente à sátira, à comédia, ao diálogo filosófico, enquanto Sterne extraiu da literatura menipéia uma forma aplicável especificamente ao romance. (ROUANET, 2004, p.336)

Vale ressaltar que essa capacidade de extrair da própria obra literária material para inovações teóricas, e mesmo formais, terá uma atenção especial nesta tese, dada a abundância desse tipo de reflexão presente na obra de Camilo Castelo Branco, nosso principal interesse, e que, a nosso ver, pode ser considerada como parte da presença caprichosa do narrador, elemento inerente à forma shandiana.

Tendo estabelecido o *corpus*, Sérgio Paulo Rouanet analisa como os aspectos que entende como principais na forma shandiana são explorados, possibilitando um exercício teórico em torno desses elementos, ao mesmo tempo que cria uma teoria, ao demonstrar como é possível denominar os romances como pertencentes a uma linhagem. E, com isso, esclarece que espera ajudar “a alcançar um melhor conhecimento tanto de Machado de Assis como da linhagem intelectual a que ele se filiou” (ROUANET, 2007, p. 242).

É fundamental esclarecer que ao denominar os autores como shandianos, Rouanet (2007, p. 31) explica que “subentende-se que nem ele [Machado de Assis] nem seus ‘moldes’ são shandianos sempre, mas somente em obras muito específicas”.

⁸ O autor faz questão de deixar clara a importância do escritor brasileiro na concepção da forma shandiana: “Sterne a criou, mas não a definiu. Quem a definiu, dando-lhe contornos conceituais, foi um dos mais perfeitos cultores da forma shandiana, nascido 126 anos depois de Sterne e a muitos milhares de quilômetros de sua Irlanda natal: Machado de Assis” (ROUANET, 2007, p. 29).

Tendo em mente a importância dos romances de Laurence Sterne e Machado de Assis para a estruturação da forma shandiana, apresentaremos brevemente de que forma as características shandianas estão presentes nas obras mencionadas por Sérgio Paulo Rouanet.

2.1 A VIDA E AS OPINIÕES DO CAVALHEIRO TRISTRAM SHANDY (1760) – PRINCÍPIO DA FORMA SHANDIANA.

No início da leitura desse romance o leitor percebe que está envolvido numa trama que não segue um tipo de organização comumente⁹ apresentada em romances, uma vez que o narrador faz um uso exacerbado do domínio que exerce ao contar os fatos. Rouanet (2007, p.62) chama a atenção para esse fato:

Estamos longe do *moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor numa instância neutra por intermédio da qual a realidade se auto-representa. Ao contrário, Sterne faz questão de dizer que sua obra é uma construção subjetiva, uma bela máquina cujas engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor.

Essa subjetividade e apresentação das engrenagens da escrita esclarecem mais um ponto em comum entre Machado de Assis, Laurence Sterne e Camilo Castelo Branco, haja vista que todos abordavam, visivelmente, através de seus narradores, os meios e estruturas utilizados na construção romanesca, aludindo até mesmo aos efeitos que poderiam causar durante a leitura.

Retornando à narrativa de Sterne, a possibilidade de o leitor se sentir confuso no acompanhamento da trama se dá, principalmente, pela aparição desordenada de digressões ao gosto do narrador, que muitas vezes sequer chega a terminá-las. Ele mesmo assume que esqueceu qual assunto tinha motivado o início de uma digressão, assumindo estar perdido na própria narração.

No próprio título, e durante todo o decorrer do livro, as opiniões assumem um papel mais importante do que a narrativa da vida propriamente dita de Tristram Shandy¹⁰, que acaba apenas figurando em segundo plano. É possível entender que o meio encontrado pelo narrador para expor e ordenar essas opiniões dentro da

⁹ Entendemos aqui como comum a organização da narrativa com início, meio e fim claramente marcados.

¹⁰ Essa especificidade é outra marca engenhosa para um romance da época: “Laurence Sterne foi um desafio aos preceitos da estética neoclássica, ao deslocar o foco da narrativa das ações para as opiniões, do exterior para o interior” (CARREIRA, 2005, p.7).

estrutura organizacional da trama foi a utilização da digressão, que funcionou como forma de expressar opiniões sem um envolvimento direto com sua autoria, transferindo aos personagens essa responsabilidade.

Para ilustrar essa ideia, usamos as colocações sobre as digressões expostas por Sérgio Paulo Rouanet ao analisar a concepção da forma shandiana. De acordo com o autor (2009), podemos encontrar ao menos quatro tipos de digressões em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*: extratextual, autorreflexiva, narrativa e opinativa.

Na extratextual vemos a inserção de textos de terceiros, não pertencentes – ou com intenção de parecer que não pertenciam – ao narrador e a nenhum dos personagens, como um sermão lido pela personagem Trim. As opiniões acerca do processo de composição da obra se mostram através das digressões autorreflexivas, tendo por objetivo o próprio livro, e que aparecem diversas vezes na narrativa, inclusive graficamente, quando o narrador representa as linhas que seguiu durante a escrita dos quatro primeiros volumes (STERNE, 1984, p.461).

Essa metalinguagem explícita, manifestada através da digressão, não tem relação direta com o caso que se pretende contar, uma vez que se trata da vida e das opiniões de uma personagem, ao mesmo tempo em que mantém a ligação com ela por contextualizar sua construção. Em suma, esses pensamentos metalinguísticos promovem um deslocamento do foco de atenção dos fatos em si para a forma de apresentá-los, o que colabora no realismo atribuído à obra, no sentido que Ian Watt (1990, p.13) entende o realismo, isto é, na forma como a vida é representada. De acordo com Rouanet (2007, p.87), “para Sterne o real é inesgotável, todos os pormenores contam, e um percurso em linha reta impediria o viajante de fazer justiça à imensa riqueza do mundo objetivo”, o que poderia justificar a recorrente afirmação de que o que se conta é de fato documentado, portanto, passível de ser comprovado.

Nas digressões narrativas nos são apresentados episódios paralelos à trama principal, como a vida de personagens secundários, por exemplo. São digressões que funcionam como esclarecedoras de origens e motivos para ações dos personagens. Por fim, Rouanet classifica como opinativas aquelas digressões que comportam conteúdo de cogitação acerca dos mais variados assuntos, como o grande número de suposições da família Shandy sobre, entre outros assuntos, a medicina e a importância de nomes para o futuro de uma criança.

Um exemplo desse tipo de digressão aparece na espécie de constatação, logo no início da obra, sobre os percalços no ato de escrever: “o que mostra que quando um homem se senta para escrever uma história, (...) nem de longe desconfia que obstáculos e impedimentos irá encontrar pelo caminho” (STERNE, 1984, p.76)¹¹. Há, nessa conclusão, um esclarecimento em torno do ato de escrever a obra, o que não deixa de figurar, também, como uma opinião acerca desse procedimento.

Tais digressões são de fácil localização na obra literária e exercem um papel estratégico ao deslocar a atenção da trama principal ao mesmo tempo que colaboram na contextualização, fornecendo maiores detalhes, o que contribui na configuração da narrativa como romance, uma vez que “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos” (WATT, 1990, p.31). Entendemos que a utilização dessas digressões com tal intuito figura num universo originalmente literário, uma vez que colaboram na formação de um gênero que à época estava traçando seus limites. Mais uma vez, somos confrontados, na própria concretização da obra literária, com os contornos novos que o romance começa a assumir.

A preocupação com o relato autêntico mencionado por Ian Watt fica clara na cena em que a personagem Obadiah, empregado da casa, vai buscar o médico Dr. Slop para ajudar no parto de Tristram. Somos apresentados a uma descrição minuciosa do encontro entre os dois personagens, que resultou num estrondoso choque – “não se pode imaginar nada mais terrível do que tal Reencontro, – tão desprevenido!”¹² (STERNE, 1984, p.134) –, cuja descrição ocupa um capítulo inteiro, e em que o próprio narrador assume sua intenção: “Por favor, senhor, permiti-me interessar-vos um momento que seja nessa descrição”¹³ (STERNE, 1984, p.133).

Todo o trabalho orquestrado pelo narrador culmina na impressão da gravidade do choque que ocorreu, justificando a inserção de diversos pormenores descritivos. Essas minúcias podem ser consideradas como colaboradores na função de dar um caráter mais realista à obra, tendo por base as observações feitas por Ian

¹¹ “Which shews plainly, that when a man sits down to write a history, (...) he knows no more than his heels what lets and confounded hinderances he is to meet with in his way” (STERNE, 1832, p.31).

¹² “Nothing, I think, in nature, can be supposed more terrible, than such a Rencounter, - so imprompt!” (STERNE, 1832, p.95).

¹³ “Pray, Sir, let me interest you a moment in this description.” (STERNE, 1832, p.94).

Watt quando aponta que “Sterne encontrou um modo de conciliar o realismo de apresentação de Richardson e o realismo de avaliação de Fielding” (WATT, 1990, p.252-253).

Essa aproximação se justifica porque ao mesmo tempo que Sterne descreve minuciosamente certas cenas, de modo similar a Richardson, não se dá por satisfeito e manifesta sua opinião acerca do que está acontecendo, indo ao encontro do realismo de avaliação de Fielding. Outro momento em que essa situação ocorre é na descrição da aparição da palavra “bravo” em um sermão apresentado na narrativa:

Embora não com destaque, – pois a palavra está situada a duas polegadas, pelo menos e a meia distância (e abaixo) da última linha do sermão, bem no fim da página, naquele lado direito que, como sabeis, é geralmente encoberto pelo vosso polegar; e, para fazer-lhe justiça, foi escrita com pena de corvo, em letra minúscula italiana, num traço tão leve que mal atrai a vista para aquele lugar, quer nele esteja ou não vosso polegar, – pelo que, a julgar da maneira com que foi escrita, a palavra meio como que se desculpa; tendo sido traçada, ademais, com tinta muito fraca, diluída quase por completo, – é mais um *ritratto* da sombra da vaidade do que da VAIDADE propriamente dita¹⁴ (STERNE, 1984, p.423).

Vemos que todo esse emaranhado narrativo torna a palavra muito específica, criando no leitor uma ideia exata de como ela estava disposta no sermão, o que nos remete ao intuito da descrição autêntica da experiência, mencionada por Watt. De qualquer forma, com esse tipo de digressão torna-se claro como o tempo fica suspenso nesse retrato e como o narrador se comporta, prestando-se a tamanha descrição, que ocorre já dentro de uma digressão, ficando a narrativa estagnada.

Além das digressões que contribuem na forma diferenciada pela qual a narrativa é contada, o trato ao tempo também não segue nenhum tipo de organização, exatamente o que o título do prefácio à edição em português, de José Paulo Paes (1984), nos sugere – o horror à linha reta. Em parte por conta de suas digressões, o narrador vai e vem na sua narração, nos deixando confusos sobre o que já aconteceu, está para acontecer ou se apenas trata-se de sua imaginação tomando a pena.

¹⁴ “ — Though not very offensively, — for it is at two inches, at least, and a half 's distance from, and below the concluding line of the sermon, at the very extremity of the page, and in that right hand corner of it, which, you know, is generally covered with your thumb; and, to do it justice, it is wrote besides with a crow's quill so faintly in a small Italian hand, as scarce to sollicit the eye towards the place, whether your thumb is there or not, — so that from the manner of it, it stands half excused; and being wrote moreover with very pale ink, diluted almost to nothing, —'tis more like a *ritratto* of the shadow of vanity, than of VANITY herself” (STERNE, 1832, v.II, p.22).

Por outro lado, as digressões podem ser consideradas um efeito que dialogaria com a ideia de esclarecer como a ficção se constrói, e não teriam relação com o intuito realista, ideia defendida por Miguel Ramalheite Gomes (2008, p.166):

A descontinuidade no mundo ficcional, resultante da intrusão do autor, não resulta num maior realismo, numa aproximação ao histórico, mas, bem pelo contrário, serve para lembrar o leitor da negatividade essencial da ficção, impedindo-o de confundir facto e ficção.

Considerando que a metalinguagem possa ter um caráter didático ao explicar como se constrói um romance e, mais exageradamente, ensinar a lê-lo, os problemas enfrentados pelo narrador com a descrição do tempo também poderiam servir como embasamento para essa ideia de esclarecimento da diferença entre real e ficção.

Como vimos, algumas digressões aparecem entre os acontecimentos no intuito de especificar os personagens que os cercam, colaborando no que funcionaria como real para o público. Sterne pensa tanto na manifestação, e na consequente recepção do que ocorreu que tenta narrar a vida da personagem de acordo com o tempo da leitura:

Faz cerca de hora e meia de leitura razoável desde que o tio Toby tocou a sineta e Obadiah recebeu ordem de ensilhar um cavalo para ir buscar o Dr. Slop, o parteiro; – pelo que ninguém pode dizer que não dei a Obadiah tempo suficiente, poeticamente falando, e tendo outrossim em vista a situação de emergência, tanto de ir como de voltar; – conquanto, verdadeira e moralmente falando o homem mal tivesse tido tempo talvez de calçar as botas.

Todavia, se o hiper crítico quiser examinar isto e resolver-se, ao fim e ao cabo, a pegar um pêndulo e medir a verdadeira distância entre o toque da sineta e a batida à porta; – e, após verificar não ter excedido dois minutos, trinta segundos e três quintos, – tornar a si insultar-me por tal quebra da unidade (...) – eu lembraria a ele que a idéia de duração e dos seus modos simples advém tão-só do encadeamento e sucessão de nossas idéias¹⁵ (STERNE, 1984, p.132).

¹⁵ It is about an hour and a half 's tolerable good reading since my uncle Toby rung the bell, when Obadiah was order'd to saddle a horse, and go for Dr. Slop, the man-midwife; - - - so that no one can say, with reason, that I have not allowed Obadiah time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come; — tho', morally and truly speaking, the man, perhaps, has scarce had time to get on his boots. If the hypercritick will go upon this; and is resolved after all to take a pendulum, and measure the true distance betwixt the ringing of the bell and the rap at the door;— and, after finding it to be no more than two minutes, thirteen seconds, and three fifths, — should take upon him to insult over me for such a breach in the unity (...) — I would remind him, that the idea of duration and of its simple modes, is got merely from the train and succession of our ideas. (STERNE, 1832, p.92 - 93).

Utilizamos novamente esse episódio para demonstrar como ao mesmo tempo que o narrador mostra a intenção de contar o episódio de acordo com o tempo que leva para se desenvolver, num exagerado intuito realista ou de justamente demonstrar a diferença entre ficção e real, acaba definindo a sua concepção particular de tempo, que estaria totalmente ligada à ordem de surgimento das ideias, sem uma progressão cronológica que seguisse uma ordem previamente estabelecida. Exatamente o que é esclarecido por Rouanet:

Um trecho que pode ser lido em uma hora deve descrever um episódio que, de fato, teve a duração de uma hora. Mas essa regra auto-imposta de correspondência temporal é evidentemente absurda, e Tristram expõe comicamente os seus numerosos fracassos. Assim, passam-se apenas dois minutos, treze segundos e três quintos entre o momento em que Walter tocara a campainha (sic), mandando o criado Obadiah chamar o Dr. Slop, e o momento em que Obadiah bate na porta, trazendo consigo o médico. Segundo seu método, o narrador deveria ter entremeadado entre os dois momentos materiais que pudessem ser lidos em dois minutos, treze segundos e três quintos. Em vez disso, ele é obrigado a reconhecer, diante das objeções de um imaginário “hiper-crítico”, ter violado a lei da verossimilhança temporal, intercalando passagens que exigem no mínimo uma hora e meia de leitura. Para seu desespero, ele verifica que estava trabalhando há seis semanas, e ainda não tinha nascido (ROUANET, 2004, p. 337)

Para levar a narrativa adiante o narrador faz uso de diversos recursos temporais como prolepse, analepse e imobilizações para retratar os acontecimentos, situação explorada por Shirley Carreira (2005, p.8):

Ao entrar em contato com as teorias de Locke, Sterne transpôs para Tristram Shandy, como artista, a tese fundamental da percepção do mundo a partir dos dados sensíveis da experiência pessoal, na tentativa de captar a trajetória de uma consciência, ou melhor, a história de sua duração. Suas técnicas de retardo e digressão narrativa – amplamente utilizadas por Machado de Assis – assim como a presença de um narrador dramatizado, nasceram do contraste entre o tempo objetivo e a duração subjetiva.

Na tarefa de retratar esse tempo objetivo, de duração subjetiva, o narrador faz questão de poder contar com a colaboração do leitor: “o respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos”¹⁶ (STERNE, 1984, p.136). Tal esclarecimento visa passar a impressão de que o leitor também tem influência no desenvolvimento da narrativa. Sabemos que isso não é verdade, a ironia do narrador está justamente na tarefa de enganar o leitor,

¹⁶ “The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.” (STERNE, 1832, p.98)

atribuindo alguma importância a ele. Para tanto, chega até a colocar à disposição do leitor uma página em branco, espaço para que expresse através do desenho o que para ele representa a beleza da viúva Wadman, admitindo o caráter ambíguo que a descrição do belo pode causar. Ao mesmo tempo, chama a atenção do leitor para a importância de se manter atento e colaborar na construção da narrativa.

É possível que se leia esse convite como um verdadeiro desafio às convenções. Claro que uma página em branco no meio de um romance é um choque, e pode ser visto como inovação. Da mesma forma, marcar a subjetividade da beleza da viúva é deixar de lado uma convenção de conceito de beleza que tal descrição poderia causar.

Essa aproximação com o público não será totalmente pacífica, de modo que quando passa por sua cabeça que o leitor não está seguindo a direção que lhe foi referenciada, não titubeia em dizer de quem é a culpa:

se o leitor não tem uma nítida idéia do rood e meio de terreno que fica nos fundos da horta do tio Toby (...) — a culpa não é minha, — mas da imaginação do próprio leitor, — pois estou certo de ter-lhe dado uma descrição tão minuciosa que quase me envergonhei dela¹⁷ (STERNE, 1984, p.435).

A relação com o leitor, aliada à narração de eventos que beiram a comédia — como a transcrição da concepção do bebê Tristram — ilustram ainda outros elementos importantes para os shandianos, o riso e a melancolia. Mesmo que apareçam momentos de extrema delicadeza sentimental, como o trauma da personagem tio Toby após sua participação e ferimento na guerra, o narrador não se priva de recorrer a uma fina ironia quando se refere à vida amorosa do tio, por exemplo, ou a tantos outros fatos que adquirem uma verve jocosa por conta do modo escolhido pelo narrador para retratá-las.

Essa situação, tipicamente shandiana, é destacada por Eduardo Portella (2009, p. 15) no prefácio do livro de Rouanet: “Observem que entre o riso e o desencanto sobressai a ironia bem calibrada que, não raro, inclui o cinismo, evitando o encaminhamento dicotômico ou binário. O riso ajuda a melancolia a ultrapassar os acidentes da estrada”. Tal constatação parece descrever exatamente o narrador de Sterne, assim como o machadiano em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

¹⁷ If the reader has not a clear conception of the rood and the half of ground which lay at the bottom of my uncle Toby's kitchen garden,(...) — the fault is not in me, — but in his imagination; — for I am sure I gave him so minute a description, I was almost ashamed of it. (STERNE, 1832, v.II, p.35)

2.2 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS (1881) – CONTORNOS CONCEITUAIS

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontramos um material considerável em que o narrador aproveita oportunidades para, além de se comportar caprichosamente, explicar como organizou seu romance e refletir sobre questões teórico-literárias.

O texto “Ao leitor”, que antecede os capítulos, é notável por suas interações com o leitor, mediadas por uma tensão entre a proximidade amistosa e mal-educada do narrador. Conforme aponta Sérgio Paulo Rouanet (2007, p.53-54), “o fantasma da soberania aparece com especial clareza na relação com o leitor, percorrendo toda a gama de variações do sadismo, da amabilidade aparente à agressão aberta, na qual o vínculo senhor-escravo aparece sem disfarce”.

A preocupação com o número de leitores, que abre o prefácio, é seguida pela menção aos diversos autores que exerceram influência na escrita do defunto autor, e, logo, pela primeira demonstração da visão do narrador sobre a “gente” que leria o livro: “Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual” (ASSIS, 1992, p.16).

Sabendo estar exposto e suscetível a esses elementos da recepção romanesca, faz questão de demonstrar que o leitor não encontrará os clichês a que está acostumado, ao passo que a crítica poderá, ao menos, encontrar algumas de suas tipicidades tão bem esculpidas. Em suma, um equilíbrio desequilibrado que exprime a tão mencionada inventividade machadiana.

O narrador eleva a posição daquele que pode ser visto como o leitor grave, capaz de compreender que há, de fato, marcas de um legítimo romance no relato de suas memórias. Ainda declara estar preocupado com a opinião, conferindo uma rapidez ao prólogo, que serviria como agrado à maioria, demonstrando, assim, uma tática que colaboraria na captação de leitores. Tendo em mente a necessidade da brevidade, o narrador acaba demonstrando o primeiro de muitos momentos de agressão jocosa ao leitor e sua opinião: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (ASSIS, 1992, p.16). Brás, portanto, sabe o modelo comumente utilizado em

prólogos, mas opta por modificá-lo, o que o aproxima de uma especificidade da literatura, de acordo com Jhonatan Culler (1999, p.47):

A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes – produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance - mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente.

O prólogo nos parece uma das convenções romanescas que Brás desafiará, explicitando esse status paradoxal mencionado por Culler. No início do primeiro capítulo ele retomará esse questionamento do modelo ao discutir qual seria a ordem que usaria para contar sua narrativa.

A ameaça do piparote volta à temática da importância da opinião dos leitores, que serão exaustivamente solicitados durante a leitura, tendo de se submeter às dicas e reviravoltas empreendidas pelo narrador a cada capítulo, um típico comportamento shandiano. Eis o que explica Maria Santos (1995/1996, p.293):

Os 160 capítulos que compõem a narrativa privilegiará (sic) a relação autor/leitor, nos quais Brás Cubas-autor caracteriza-o como obtuso, desatento, curioso, ignaro, ignorante, etc. Mas, evidenciando a função didática do processo metanarrativo, reconhece o leitor (pelo menos este novo que está a ser “formado”) como parte indispensável da relação. Desse modo, chama-o de “amado leitor”, “fino leitor”, etc., mas, ao fim e ao cabo, é a reflexão a pedra de toque de Brás Cubas enquanto autor.

Vemos, portanto, que é, também, nas interações com o leitor que o narrador Brás demonstra seu interesse em explicar como organiza e cria sua obra romanescas, mesmo que para isso ele precise ensinar o leitor a compreender e participar desse processo. Se a formação é necessária ao leitor, é porque ele não sabe, não foi treinado o suficiente, ou era exposto a obras que pouco exigiam dele.

No romance machadiano temos a prática shandiana da expressão de opinião sobre os mais diversos assuntos, que irrompem, em sua maioria, por meio de digressões, que se afastam do enredo principal, tendo apenas o intuito reflexivo,

e que aqui podemos denominar de filosófico, tal qual o romance camiliano¹⁸. Segundo José Guilherme Merquior (1972, p. 14),

Brás Cubas é um caso de novelística filosófica em tom bufo, um manual de moralista em ritmo foliônico. Em lugar do humorístico de identificação sentimental de Sterne, o que predomina nessas pseudomemórias é o ânimo de paródia, o rictus satírico, a dessacralização carnavalesca. Quase nenhum sentimento, nenhum valor ou conduta escapam a essa chacota corrosiva.

O tom “bufo” referido por Merquior se mostra nas inúmeras manifestações de impaciência com o leitor, evidenciadas por Brás, como no trecho abaixo:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo (ASSIS, 1992, p.66).

A impaciência para com o leitor, que duvida de suas colocações e o tem como cínico, leva Brás até mesmo a ameaçá-lo, apesar da sua preocupação com o número de leitores que terá. A clara referência à temática do capítulo anterior e a possível dúvida criada também demonstram a aparição da autoteorização, haja vista a autorreflexividade contida na imaginada interpretação que atribui ao leitor.

Há outro momento em que o narrador Brás exprime sua opinião sobre o “Senão do livro”, em que não perde a oportunidade de atacar seu leitor, que, para ele, é o verdadeiro defeito do livro:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1992, p. 103)

Vê-se como há a problematização da recepção por parte do público diante de romances que possuem estilo “regular e fluente”, diferente do que o narrador se

¹⁸ Essa marca filosófica está presente nas diversas reflexões genéricas expostas nos enredos. Segundo Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.255): “É fácil tirar das novelas camilianas centenas de máximas que exprimem uma filosofia de vida”.

propõe a escrever. Os magros capítulos, em referência à extensão, também são um diferencial do romance que destoava do que era praticado à época. O leitor, portanto, é atacado explicitamente pelo narrador, que em muitos momentos vinha se mostrando amigo próximo. O fato é que esse leitor precisa agir durante sua leitura, procurar seguir um caminho que não se apresenta totalmente retilíneo e de fácil acompanhamento. Sobre essa questão, explica Maria Santos (1995/1996, p.291-292):

ao enfatizar a importância do papel do leitor, ao exigir sua intervenção na decodificação da paródia metaficcional, Machado antecipa a visão moderna (e contemporânea) da equação escrita/leitura, na qual o leitor é levado a encontrar sozinho as regras do jogo e, deste modo, impelido a participar da produção do texto de forma consciente e criadora.

A participação na construção do texto fica tão marcada que Brás sugere até mesmo que o leitor escolha se quer ou não ler:

Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo, vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que passou na minha cabeça, durante uns vinte a trinta minutos (ASSIS, 1992, p.25).

Essa exigência de ação e a consciência das interpretações por parte do leitor confirmam como o romance expõe a preocupação em torno de sua recepção, temática e organização. O tom autorreflexivo da narrativa de Brás irá se manifestar ainda outras vezes no decorrer do romance, promovendo uma demonstração proveniente e constitutiva da forma shandiana, questionando ao mesmo tempo os contornos da forma romanesca e da literatura da época.

Concisamente, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* nos deparamos com um narrador que se diz totalmente livre para expor suas opiniões, dada a sua condição de defunto. Tendo isso esclarecido, não economiza na interação com o leitor, de quem se aproxima e provoca, pois o leitor deve tornar-se um aliado desse autor narrador. Nesse jogo de aproximação chama o leitor de defeito do livro, deixando sempre claros os bastidores da escrita de capítulos que podem até ser pulados na leitura, além de esclarecer os motivos que o levaram a escrever, como escreveu e quais são suas preocupações diante do que apresenta.

Com essas inovações, ao menos para a literatura brasileira da época, Machado de Assis colabora para a estruturação do que Rouanet denomina como forma shandiana, acerca da qual ele escreve o seguinte:

Por um lado [Machado] acenou para os críticos, sugerindo-lhes tacitamente que seu livro fosse interpretado à luz das categorias que ele tinha formulado. Por outro lado, deixou entrever a possibilidade de que, num movimento de retorno, essas mesmas categorias servissem para iluminar também a obra de seus modelos. [...] É o caso pouco banal de um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou. (ROUANET, 2007, p.33).

Dessa forma é possível que trabalhos como o desta tese se estruturem, com o objetivo de chamar a atenção para a obra de Camilo Castelo Branco, já que ao mesmo tempo Machado jogou luz sobre a sua própria obra e os rumos que o romance começava a tomar. Assim, compreendemos a importância de se mencionar sua obra para o entendimento sobre a forma shandiana.

2.3 VIAGENS NA MINHA TERRA (1846), FORMA SHANDIANA PORTUGUESA E CONTEMPORÂNEA A CAMILO

Salta aos olhos a aproximação que o narrador de *Viagens na minha terra*, de 1846, faz questão que seu leitor mantenha com o processo de escrita romanesca. Seja quando dedica um capítulo inteiro para dar a receita de como se escrever um romance ou na admissão de que não sabe fazer romances que sigam essa mesma receita, desculpando-se por faltar com o leitor¹⁹. De acordo com Aníbal Pinto de Castro (1976, p.108), “sabe-se como Garrett fizera da parceria estabelecida entre narrador e leitor um dos meios mais eficazes para a renovação do seu estilo”.

Conforme já apontamos na introdução desta tese, existe um contato entre as obras de Camilo e Almeida Garrett. Diante disso, a apresentação do romance garrettiano demonstrará como também esse autor português é importante para a compreensão da forma shandiana.

Para Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 93)

Em *Viagens na minha terra*, a novela shandiana recupera toda a sua complexidade. As narrativas paralelas voltam a ser numerosas e extensas [...] De novo, há digressões de todo tipo, que se interseccionam entre si e com a narrativa principal, estilizando a obra em fragmentos múltiplos.

De fato, notam-se diversas das características shandianas muito bem marcadas nesse importante romance português. Ao mencionar que a complexidade

¹⁹ O trecho em questão é o que segue: “Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas *Viagens*; se te faltou, sem o querer, a promessa que julgaste ver neste título [...] eu não sei compor desses livros; e, quando soubesse, tenho mais que fazer”. (GARRETT, 1992, p.189).

da forma está de volta, entendemos como Rouanet valoriza essa produção, que se mostra importante para compreender como Camilo também fez uso dessa complexidade.

No capítulo um do referido romance o narrador já tece uma clara referência à também narrativa de viagem publicada por Xavier de Maistre, outro autor citado por Sérgio Paulo Rouanet como shandiano. Diz o narrador:

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de inverno, em Turim, que é quase tão frio como Sam Petesburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal. (GARRETT, 1992, p.23).

A menção à obra do autor francês nos remete imediatamente à nota de Machado de Assis, quando no prólogo a *Memórias póstumas de Brás Cubas* destaca que Brás teria esclarecido que “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” (ASSIS, 1992, p.16).

Não cabe aqui demonstrar a já mencionada relação entre esses autores, mas compreendemos que ao realizar essa citação aos escritores que fazem parte da linhagem narrativa shandiana logo no início do romance o narrador esclarece uma possível proximidade com essas obras. A filiação declarada a um modelo que corresponde, também, a uma atitude shandiana nos atrai para uma análise mais detalhada, em que pretendemos demonstrar como há, também, relação com o que o Camilo produzia.

Envolvido na intenção de contar a história de sua viagem entre Lisboa e Santarém, o narrador de *Viagens na minha terra* insere uma digressão longa, em meio a tantas outras²⁰, em que se dispõe a contar a história de amor entre Carlos e Joaninha, fazendo lembrar imediatamente as diversas digressões de Sterne. São os

²⁰ Durante esse percurso inconstante, o narrador percebe os efeitos que causa:

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com estas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no meio da ponte de Asseca. Perdoa-me, por quem és; demos de espora às molinhas, e vamos, que já são horas (GARRETT, 1992, p.73).

fragmentos múltiplos mencionados por Rouanet que tomarão grande parte da obra²¹, sendo que todos os tipos de digressões apontados por ele serão ali representadas.

A viagem, outro recurso admirado pelos shandianos, acaba sendo sintetizada, principalmente no seu retorno, como explica Rouanet (2007, p.185) “[o narrador] omite virtualmente todos os detalhes da volta do narrador a Lisboa”. Como veremos, o elemento viagem também será explorado de forma diferenciada por Camilo, principalmente em *Anátema*.

Para Abel Barros Baptista (1988, p.94):

Em resumo, a utilização da viagem faz com que o próprio discurso viaje: nenhum plano fixo, nenhuma verdade prévia, nenhuma retórica do desenvolvimento, o texto divaga, deambula, passeia, vadia, viaja. A digressão é o *modus ambulandi* discursivo da viagem: uma mesma operação que permite ao texto organizar-se na variação contínua, na sistemática fuga a qualquer plano de desenvolvimento, e conter um espaço dialógico em que reflecte sobre esse modo de andar. Portanto, a digressão funciona como estratégia de fuga e instrumento de reflexão.

Parece, então, que essa inserção da aventura de viagem cabe bem ao modelo shandiano, tendo em vista que permite, por conta do modo como se estrutura, a narração e reflexão sobre o modo como é realizada. Podemos ver nisso uma alegoria para o que ocorre com o romance, que, por conta da estratégia de apresentação utilizada, desregrada, propicia espaço para a ponderação sobre seu trajeto.

Talvez seja essa a explicação para o gosto especial demonstrado pelos shandianos, que inserem esse elemento nos romances que são denominados como tal. A subjetividade com que tratam o espaço e o tempo também nos parece uma estratégia que visa manter essa possibilidade de paradas para cogitações em meio aos acontecimentos.

Vejamos um exemplo desse tipo de comportamento:

Entraremos, portanto, em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas digressões fatais, nem das interrupções a que sou sujeito. Irá direita e corrente a história da nossa Joanhinha até que a terminemos... em bem ou em mal? Dantes um romance, um drama em que não morria ninguém, era havido por sensabor; hoje há um certo horror ao trágico, ao funesto que perfeitamente quadra ao século das comodidades materiais em que vivemos.

²¹ Sérgio Paulo Rouanet destaca a aparição dessas digressões: “As digressões opinativas são intermináveis. Como todo narrador shandiano, Garrett tem opiniões sobre tudo, e as exprime sem cerimônia, interrompendo constantemente a narrativa principal e as demais digressões”. (ROUANET, 2007, p.96).

Pois, amigo e benévolo leitor, eu nem em princípios nem em fins tenho escola a que esteja sujeito, e hei de contar o caso como ele foi. (GARRETT, 1992, p.201-202).

Ao mesmo tempo que conversa com seu leitor, tentando localizá-lo em meio às digressões, o espaço fica aberto para a ponderação sobre o destino da personagem e as tendências de leitura da época. A ironia shandiana se faz presente com a finalização citando a independência de escolas e regras literárias.

Não estar sujeito à escola do momento soa como um recado aos modelos praticados à época e que obtinham sucesso. Estando o romance ainda em desenvolvimento, é claro que para obter sucesso os autores ficavam atentos às tendências que melhor atingiam as expectativas do público.

Tanto tal citação quanto a constatação de Alexandre Cabral nos alocam diante de outra marca de *Viagens na minha terra*, a autorreflexão, tanto com relação à própria obra quanto com a literatura feita à época. Como em um dos inúmeros momentos em que essa situação é presente podemos citar o capítulo vinte, que nos apresenta o encontro de Joanhina e Carlos. Ao mencionar a figura da personagem o narrador admite que é preciso cumprir um dever da profissão que estava deixando de lado:

Mas certo que as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem, pelo menos, uma esquiça rápida, e a largos traços, do novo ator que lhes vou apresentar em cena. Têm razão as amáveis leitoras; é um dever do romancista, a que se não pode faltar (GARRETT, 1992, p.135)

Dessa maneira, o narrador deixa clara sua suposta preocupação com o leitor e com as regras do romance, método que irá explorar com mais vagar no capítulo vinte. Ao afirmar que tem ciência de sua obrigação como romancista pode-se notar também uma ironia perante as descrições romanescas.

Como veremos, a ironia é o grande destaque do narrador shandiano, que, por meio dela, cria um ambiente dúbio na maioria de suas colocações. Assim, permite que se tracem diferentes possibilidades de interpretação, seja para o andamento da narrativa ou do próprio gênero a que se dedica.

2.4 A PRESENÇA CONSTANTE E CAPRICHOSA DO NARRADOR

A primeira questão que Sérgio Paulo Rouanet atribui à forma shandiana diz respeito à figura do narrador. Esse assume e explora um papel de destaque,

comportando-se de forma a demonstrar o controle que tem sobre a narrativa (e mesmo aos que a leem), o que esclarece o sentido que “capricho” assume nesse contexto, e mantendo interlocuções com os leitores. Assim, exercendo o que o teórico chama de hipertrofia da subjetividade, “que se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (ROUANET, 2009, p.35).

É interessante perceber como em seu livro o teorizador da forma shandiana inicia o capítulo que aborda essa característica esclarecendo a diferença entre narrador e autor, declarando não ser “supérfluo dizer essa obviedade” (ROUANET, 2009, p.34). O nosso interesse nessa diferenciação se justifica porque um dos livros de maior importância sobre a instância narradora na obra camiliana, *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana* (1976), de Aníbal Pinto de Castro, também opta por iniciar suas colocações esclarecendo justamente essa questão:

Mesmo quando virtualmente coincide com a pessoa do autor, o narrador é, no fundo, uma personagem fictícia como qualquer outra e, por conseguinte, muito diferente dele. Por outro lado, ainda considerando essa coincidência, o autor, ao chamar a si a função de narrador de uma história, em certo momento de sua carreira de escritor, é, por força, diferente da entidade que, anos depois, assume idêntico encargo. (CASTRO, 1976, p.13-14).

A nosso ver essa opção inicial feita por Aníbal Pinto de Castro leva em conta o fato muito comum de se utilizar a biografia de Camilo Castelo Branco como mote para análises e teorizações sobre seus textos²². Naturalmente estamos cientes das correntes literárias que se ocupam da biografia como meio para se compreender, ou ao menos discutir, uma obra literária. Ocorre que no caso do autor português isso adquiriu um patamar elevado devido a sua agitada e divulgada vida pessoal, motivando a curiosidade e, sabendo-se das proximidades de enredos com episódios familiares²³, analisar a obra a partir da biografia de Camilo tomou proporções que colocam em risco a qualidade de trabalhos centrados na busca por resquícios pessoais presentes nas obras.

²² A ênfase, então, deveria ser deslocada para a atualidade das reflexões feitas à época: “Afigura-me, porém, ter chegado a hora em que a atenção dos investigadores deverá voltar-se para o estudo dos processos e dos mecanismos através dos quais se operou o milagre de transformar a vida de uma determinada época, historicamente finita como todas as épocas, em literatura que continua a atrair leitores” (CASTRO, 1987, p.4).

²³ Caso dos mais conhecidos é o fato de o narrador de *Amor de perdição* admitir que conta a história de um tio, que se sabe ter o mesmo nome de um tio de Camilo Castelo Branco – Simão Botelho.

Para esclarecer nossa posição diante da opção conceitual a ser desenvolvida nesta tese, levaremos em conta que mesmo sendo possíveis comprovações sobre proximidades biográficas com os relatos ficcionais, apenas o fato de essas informações figurarem numa obra literária – seja romance ou novela – já as insere no campo ficcional, excluindo possibilidades de comparações ou esclarecimentos que se pautem por informações biográficas, que são externas, portanto, ao universo ficcional, objeto de nosso trabalho.

Ainda nesse aspecto torna-se relevante informar que nos pautaremos na teorização sobre a figura do narrador especificamente na obra camiliana, considerando a importância dessa especificidade, que pretendemos apresentar como shandiana.

Uma das obras mais conhecidas e de maior importância para o estudo da obra de Camilo Castelo Branco teve sua primeira edição em 1946, e ainda hoje é considerada como primordial e inovadora na atenção que dá aos elementos na obra camiliana. Trata-se do estudo de Jacinto do Prado Coelho, intitulado *Introdução ao estudo da novela camiliana* (2001), que, dividido em dois volumes, ocupa-se da análise das principais obras do romancista, trazendo à baila elementos que tinham perdido espaço para o interesse biográfico que rondava, como já apontamos, esse universo.

A questão do narrador recebe grande atenção do crítico, que analisa, nos dois volumes em que a obra divide-se, aparições e especificidades narrativas nas novelas camilianas.

Do ponto de vista da técnica narrativa, na obra de Camilo encontramos um narrador fortemente personalizado, cuja imagem se vai construindo através de juízos implícitos, comentários, desabaços, digressões e máximas; esse narrador-autor, no acto de comunicar com o leitor (mediatizado pelo narratário), adopta uma atitude irônica perante si próprio e perante a literatura, colocando-se na linha de escritores por ele citados – Fielding, por exemplo, e Sterne. (COELHO, 2001, v.1, p.223).

Fica claro, portanto, que mesmo Jacinto do Prado Coelho já apontava essa proximidade entre o narrador de Laurence Sterne e Castelo Branco. Note-se como as características elencadas por esse camilianista condizem exatamente com a descrição do comportamento que o narrador shandiano assume, que exploraremos mais especificamente adiante com a análise de alguns romances.

A figura do narratário é mencionada pelo teórico como mediadora da comunicação com o leitor, ponto importante para a compreensão dessa questão. Lembremos sucintamente que é sabido que o narratário é o leitor previsto pelo autor, aquele que compreenderia de forma clara as intenções e rumos expostos na narrativa, conseqüentemente desfrutando de todas as possibilidades da leitura.

De modo mais aprofundado, Aníbal Pinto de Castro (1976) esclarece a diferença que se deve ter em mente para compreender como a comunicação do narrador camiliano é mediada pelo narratário, o que nos incita a apresentar a longa citação das palavras do teórico nesta explicação:

Leitor e narratário não são, pois, entidades iguais e não devem por conseguinte ser confundidas, visto que o narratário surge quase sempre definido pelo autor. Quando Camilo, dirigindo apelos explícitos aos seus "leitores" ou "leitoras", os particulariza, os individualiza, mediante uma qualquer qualidade moral ou característica psicológica, está, talvez inconscientemente, a obedecer à necessidade intuitiva de distinguir o leitor do narratário. Chamando-lhes embora leitores [...], o autor, pela qualificação variada que lhes atribui, toma-os por destinatários imediatos e específicos da sua narrativa, isto é, por narratários, enquanto os seus leitores serão aqueles, especificamente mencionados e todos os outros que, do momento da publicação até o presente, leram as suas obras, com o fim de nelas encontrar distração, prazer estético, motivo de estudo, etc. Nós, hoje, por conseguinte, seremos leitores de Camilo, mas raras vezes seremos os narratários a quem os narradores por ele encarregados da doação do discurso, se dirigem. (CASTRO, 1976, p. 97-98)

Vemos como há a indicação de que a particularização, e esclarecida atenção, que o narrador dá aos leitores seria um meio de deixar clara a diferença entre leitor e narratário. Tendo em vista que a demonstração de como o romance se articula mostra-se presente na obra camiliana, não nos parece indevida a constatação de que se trata de uma clara demonstração de como é possível arrebatador leitores, considerando um público específico que estará voltado para a leitura de sua obra. Naturalmente que sendo um prognóstico da recepção da obra, as tentativas de se aproximar do narratário, e mesmo do leitor, são um desafio. Nesse aspecto, torna-se compreensível a ampla publicação de textos camilianos em folhetins, antes de serem organizados em livros:

O folhetim, na acepção que hoje conhecemos, era o veículo privilegiado para essa experimentação do público, já que apresentava grande capacidade de evoluir de acordo com a recepção, isto é, de incorporar a recepção no seu desenvolvimento. O contacto com o leitor torna-se mais familiar e mais premente, o discurso aprende a representar as expectativas do público, a falar delas, a ultrapassá-las ou satisfazê-las, mas sobretudo

aprende que a escrita não persiste sem uma estratégia de condução de leitura. (BAPTISTA, 1988, p. 129).

O folhetim, portanto, dava abertura para o desenvolvimento mais livre do narrador shandiano, que podia levar em conta a recepção das obras por parte de seu público ao longo da publicação. Não é por acaso que em muitos momentos o narrador shandiano questiona as expectativas do leitor, – no caso de Camilo, na maior parte das vezes, a leitora – ora levando-as em conta, ora debochando dos rumos que destoam do que era esperado.

Essa estrutura de narrativa, de acordo com Marlyse Mayer (1996, p.30) “nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile de Giardin”. Sabe-se que Camilo publicou, nesse formato, *Mistérios de Lisboa*, de 1854, em que elementos tipicamente folhetinescos fazem aparição, como os apontados por Mayer (1996, p.31): “genial adaptação à técnica do ‘suspense’ e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, a História e as histórias fabulosas, etc.”

O folhetim, portanto, é simbólico para o curso do gênero romance em Portugal, conforme Andrea de Castro expõe, haja vista que, ao publicar *Mistérios de Lisboa*, “Camilo estaria apenas atualizando ao gosto português uma tendência do romance de terror inglês e do romance-folhetim francês” (2012, p.36). Se pensarmos que a forma shandiana aborda ao menos um romancista irlandês, o próprio Sterne, e um francês, Xavier de Maistre, temos mais uma evidência da filiação narrativa desses autores, mesmo que em sua análise Rouanet não aponte a forma folhetinesca como característica shandiana.

O leitor de Camilo à época, aliás, estava acostumado com essa estrutura e, naturalmente, tinha suas predileções temáticas e organizacionais no momento da escolha da leitura:

Não esqueçamos [...] que o leitor de Camilo e dos seus contemporâneos procurava na literatura romanesca, acima de tudo, emoção, e que essa emoção nascia em primeiro lugar, não apenas da sintonia das paixões, mas dos conflitos que opunham as personagens umas às outras, conflitos esses tanto mais violentos e profundos, quanto mais variados fossem os pontos de vista que, ao longo do discurso, essas personagens, ou os próprios narradores por elas, fossem assumindo. (COELHO, 2001, v.1, p.65).

Além disso, tanto Camilo como os outros escritores da época concorriam com a literatura traduzida, que era muito bem recebida no país. Assim, é preciso compreender as ações camilianas levando em conta que

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 Eugênio Sue ou Alexandre Dumas. (OLIVEIRA, 2008, p.177-178)

Ciente das necessidades de leitura de seu público, não será incomum que Camilo recorra à forma folhetinesca e mesmo à emoção²⁴ como mote para seus escritos. A escolha pelo folhetim pode encontrar resposta também pela sua praticidade, já que com o intuito de se tornar um profissional das letras Camilo publicava em um ritmo acelerado, tanto por conta da necessidade de dinheiro como por capacidade de perceber uma temática vantajosa para a produção literária e se destacar nessa tarefa²⁵.

Tendo isso em vista, nos parece que esse desejo de agradar e instruir o leitor pode encontrar resposta na observação de Luiz Costa Lima (2009, p.198):

o romance era o primeiro gênero a ser editado sem que se tivesse uma audiência previamente garantida (...) ou seja, cujo êxito dependia da aceitação por um público anônimo, o autor era obrigado a planejar sua obra de acordo com o horizonte de expectativas do provável receptor.

A preocupação com a recepção, porém, não tornará o narrador volúvel ou menos ferino na sua tarefa, sendo que muitas vezes até mesmo investe contra a capacidade de seu leitor²⁶. Em outras palavras, esse narrador manterá a atitude irônica a que Jacinto do Prado Coelho se referiu ao definir o narrador camiliano e que Rouanet denomina de soberania do capricho. A opção por esse comportamento irônico do narrador pode encontrar suporte na constatação de Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19):

²⁴ E é para conseguir o efeito dessa emoção que podemos compreender a colocação de Alexandre Cabral (1985, p.48): “Lei inflexível do universo romanesco camiliano: assim como a Felicidade é um bem praticamente inacessível, a punição é quase sempre inevitável”. Diante dessa constante tensão a emoção encontra terreno fértil para ser explorada.

²⁵ Esse destaque do ponto de vista qualitativo é, por vezes, questionado. Já a quantidade de produções fica atestada pelos dados apresentados por Paulo Motta Oliveira (2011, p. 250). “Camilo Castelo Branco, que, para viver quase que exclusivamente do que ganhava como escritor, teve não só de manter um grande ritmo de produção — se pensarmos apenas nos romances por ele escritos, foram 12 na década de 50 e 30 na década seguinte — mas também produzir obras bastante diversas.”.

²⁶ Aníbal Pinto de Castro (1976, p.118) explica que há casos em que “Ao justificar-se perante esses ‘leitores’ ávidos da emoção do enredo, mas desinteressados da análise psicológica das personagens, estava o Autor a defender determinado conceito de romance ao mesmo tempo em que definia certo tipo de público.”. A nosso ver é a aparição do intuito do narrador de narrar e, ao mesmo tempo, instruir seu leitor.

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas que ele deve perceber e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.

O narrador shandiano parece buscar esse tipo de leitor, ao questioná-lo, elogiá-lo e até mesmo guiá-lo no processo de leitura, chegando ao ponto de censurá-lo diante do não seguimento dos caminhos por ele traçados. Mostraremos adiante como o narrador camiliano assume exatamente esse tipo de postura, tal como Sterne e Almeida Garrett, o que demonstra que essa opção narrativa não se constituía como uma novidade, assunto abordado por Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p.107, grifo nosso):

É por demais evidente que Camilo, ao manter presente no discurso narrativo, de forma tão explícita, a personalidade do “leitor”, não trazia novidade digna de registo aos processos da literatura romanesca.

O romance setecentista consagrava vantajosa e perduravelmente este constante apelo ao leitor, herdado da tradição retórica, através da novela picaresca. **Esta presença permanente do narratário no pensamento e na boca dos narradores permitia não só tornar mais clara a organização da diegese como, sobretudo, justificar digressões e intromissões de intenção moralizadora ou crítica, muito relevantes na ficção romanesca tanto inglesa como francesa.**

Valerá talvez a pena citar dois casos, que se me afiguram de certo interesse para comprovar tais raízes, pela similitude que apresentam com relação à novela camiliana. Refiro-me a Henry Fielding e a Diderot.

O crítico cita Denis Diderot, também considerado um autor shandiano por Rouanet, para demonstrar esse comportamento diferenciado do narrador perante o leitor. O que nos chama a atenção nessa citação é o trecho destacado, em que o autor relaciona a posição do narrador com a inserção das digressões e a organização da diegese, pontos que são importantes para a forma shandiana. Ora, consideramos que essa proximidade com modos de escrita de autores de literaturas de outras nacionalidades dá suporte à ideia de que Camilo Castelo Branco foi fundamental para o gênero romance em Portugal. Conforme nos aponta Abel Barros Baptista (1988, p.72):

Era flagrante o confronto entre a evolução do gênero na literatura europeia e a inexistência de uma tradição nacional. Na percepção deste confronto se vai formar a consciência da crise: era preciso colmatar o atraso, renovar a literatura portuguesa de modo radical, sem que isso implicasse a perda do

carácter nacional. Creio que foi essa a tarefa que o movimento romântico português chamou a si.

Tendo em vista que propomos a ideia de que Camilo se filia à linhagem shandiana, assim como Almeida Garrett, a importância da inserção de elementos que vinham aparecendo nos autores estrangeiros, e mesmo o caso já citado de *Mistérios de Lisboa*, colabora na compreensão de que a escrita de Camilo, mesmo que não reconhecida à época pela crítica, colaborou para a evolução do romance enquanto gênero em Portugal. Essa ideia advém da colocação de Abel Baptista (1988, p.60) quando aponta que “a era de Camilo Castelo Branco é *grosso modo* a era da revolução romanesca”.

Pode parecer exagero o ato de indicar essa revolução tomando por base apenas a especificidade marcante da figura do narrador, haja vista que ainda analisaremos os outros elementos da forma shandiana apresentados por Camilo. Porém, acreditamos que a figura do narrador e o modo como organiza a narrativa, principalmente as que nos propomos a analisar, é capaz de demonstrar, por si só, a validade e importância da escrita camiliana para o gênero romanesco português.

Citando Aníbal Pinto de Castro apontaremos mais questões marcantes na figura do narrador camiliano que analisaremos nos romances. A primeira delas diz respeito, ainda, à relação com o leitor, aliada à preocupação demonstrada com a comprovação dos fatos que narrava, seja por textos, cartas ou fontes. Tamanha é essa preocupação, que

Sempre que presente no leitor uma dúvida, por ligeira que seja, quanto à verdade da sua informação em matéria diegética, ou suspeita uma acusação de onisciência, logo Camilo se apressa a apresentar uma justificação convincente e demonstrativa de que não recorre a poderes divinatórios ou a efabulações puramente imaginativas para construir a sua história. (CASTRO, 1976, p.43-44).

Essa preocupação de fato parece constante na obra camiliana, ao menos nos textos de nosso interesse. Sempre que possível o narrador explica ao certo onde encontrou as informações ou quem as testemunhou e, por isso, pode atestar com veracidade do que se trata. Parece, desse modo, almejar a confiança do seu leitor, que via com bons olhos, ao que consta, a tendência de inserir cartas e outras informações que pudessem creditar veracidade aos relatos:

Os livreiros e autores fazem tudo que podem para tornar crível que essas histórias secretas foram extraídas de manuscritos inéditos: bem sabem que

as intrigas amorosas e outras tantas aventuras agradam mais quando se crê que elas são reais do que quando se está persuadido serem apenas invenções. (BAYLE citado por COSTA LIMA, 2009, p.196).

Tal recepção positiva pode ser exemplificada logo naquela que é creditada como primeira publicação de Camilo Castelo Branco, *Maria não me mates que sou tua mãe*²⁷, de 1848, cuja gênese se encontra em uma notícia de assassinato ocorrida na cidade de Lisboa. A narrativa é apresentada de forma destacadamente dramática, uma vez que a cada ato passível de julgamento negativo o narrador se dirige aos céus, a Deus, aos Pais de família, entre outros. Esses vocativos são constantes e servem como uma estratégia para se chamar a atenção daqueles que o narrador espera que o leiam, quase que numa demonstração de sensacionalismo, que já aparece desde o próprio título da obra. De qualquer forma, o narrador chega a questionar esses entes envolvidos ou interessados no que é contado, e manifesta seu protesto diante de tais fatos ao se dirigir a Deus:

Oh Céus, onde estão os vossos raios que não caem sobre a cabeça deste infame, que pede a uma amante que mate sua mãe, para mais a salvamento gozar os seus escandalosos e torpes desejos! Oh Céus, como quereis que um homem vos insulte tão claramente, atrevendo-se a proferir estas palavras: ó filha, mata tua mãe... Meu Deus, eu sou um fraco bichinho da terra, e atrevo-me a interrogar a vossa sabedoria! Perdoai-me, meu Deus! (CASTELO BRANCO, 1991, p.15)

Como se vê, marcas de moralismo rondam a narrativa, mesmo quando o narrador fala de si mesmo. Para Abel Baptista (1988, p. 118), “o folheto é atravessado por forças romanescas que encontramos depois no conjunto do texto camiliano e que é a especificidade do gênero que faz o folheto disponível para ser organizado por essas forças”. É possível, assim, acreditar que essa era, também, uma tendência intrínseca a Camilo.

A busca pela confiança do leitor também parece ser o motivo da proximidade que os narradores camilianos desenvolvem com os fatos narrados. Depois de esclarecido que ali se recontam situações que de fato aconteceram, o narrador encontra uma maneira de mostrar como está envolvido na situação: “Era através dessa coesão e dessa proximidade entre narrador e personagens, por sua vez,

²⁷ Sobre essa publicação, é importante destacar que, de acordo com Eduardo Lourenço, em *Maria não me mates que sou tua mãe* Camilo “é já os três Camilos que nunca deixará de ser: o *folhetinista* assumido, (...) o *moralista* (...) e o *personagem*, explícito ou implícito, inscrito no texto, cujo destino não se separa do das suas criaturas, por mais longe que se esteja de uma identificação real ou simulada entre arte e autor-personagem” (LOURENÇO, 1995, p.13-14).

retratos vivos de muitos dos seus virtuais leitores, que ele mais fácil e subtilmente se insinuava na confiança e na familiaridade do seu público” (CASTRO, 1976, p. 25-26).

Com essa familiaridade, o narrador abria caminho para suas intervenções, o segundo ponto de nosso interesse:

Muitos são os momentos em que esta proximidade ou presença física dão azo a diálogos mais ou menos extensos e mais ou menos naturais, como se, no acto de escrever ou de narrar, o autor sentisse, pondo-lhe objecções ou fazendo-lhe sugestões, um leitor sentado familiarmente a seu lado ou espreitando por sobre o seu ombro, com malévola curiosidade ou mal contido interesse, perante o desenrolar da história ou a sorte das personagens. (CASTRO, 1976, p. 103).

Parece-nos que é imaginando esse cenário que o narrador camiliano opta por inserir comentários que giram em torno da própria organização do gênero romanesco, ou o modo de escrevê-lo. O comportamento do narrador e sua relação com o leitor guiam a ideia de hipertrofia da subjetividade, mas, a nosso ver, outra questão que não pode deixar de ser relacionada com esse comportamento do narrador, e se aplica tanto a Sterne quanto a Machado de Assis, é a existência dos comentários metaficcionalis. Assim, muitos dos comentários realizados pelo narrador, além de conterem esclarecimentos sobre os rumos da narrativa, explicam como ela foi criada, que rumos se esperar ou não e até mesmo críticas sobre sua organização.

O que nos interessa são as aparições de reflexões sobre o ato de narrar dentro do romance, discussões sobre aspectos que viriam a constituir a ficção, circunstância que chamaremos de metaficção, mas que poderia ser vista, também, como autoteorização, demonstrada nos momentos em que o narrador aponta para os caminhos e ferramentas utilizadas no processo da escrita, no caso, romanesca.

A escolha pelo termo “metaficção” nos pareceu a mais adequada devido a um texto de autoria da pesquisadora Patricia Waugh (1984, p. 2, tradução nossa), que define: “metaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente dá atenção ao seu status como um artefato com o propósito de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade”²⁸. Vemos, portanto, que o

²⁸ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

fundamento do conceito está nessa admissão de autoconsciência diante do ato de narrar, que, a nosso ver, se mostra na fala de narradores que se comunicam com seus leitores, antecipando interpretações e mesmo esclarecendo questões relativas à escrita de seus romances, ou textos ficcionais, de modo geral.

Assim, o texto parece se aproximar de um status que vai além da ficção, destacando, também, a realidade, sem que debatamos todas as discussões possíveis de se traçar diante desse termo, que ronda a produção. De modo que o prefixo “meta “na ficção (...) é necessário para o propósito de explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo fora da ficção”²⁹ (Waugh, 1984, p.3, tradução nossa).

Para Jonathan Culler (1999, p.41) “os romances são em algum nível sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência”, assim, o narrador camiliano parece querer apontar justamente para isso nos momentos em que se dirige aos seus narratários.

No fim de contas, é o autor que a si próprio se adverte, sempre preocupado com as reacções de virtuais leitores (...). No fundo, tem esperança de que o generoso conselho exerça função pedagógica, metendo em brios o leitor desinteressado de aprender.” (COELHO, 2001, v.2, p.280-281).

Diante disso, compreendemos que analisar a metaficção ao mesmo tempo em que demonstramos o comportamento caprichoso do narrador, colaborará no estudo da obra camiliana, oferecendo ainda mais material que comprove a especificidade do narrador camiliano, que parecia se importar deveras com a relação que estabelecia com o leitor:

Ora, ao inserir os seus narradores nos ambientes ou nos grupos sociais que se propunha “pintar” nas suas obras, o novelista dava-lhes – no plano da ficção, como é evidente – um conhecimento directo dos factos narrados que haveria por força de aumentar o grau de confiança do leitor, sempre sensível, particularmente no seu tempo e dentro da maneira de ser do espírito romântico, à estreita relação entre a literatura e a vida. (CASTRO, 1976, p.36-37).

Vale ressaltar a importância que essa reflexão sobre o processo de escrita dentro da própria obra desempenha na formação do romance português. À época era “como se em Portugal, nesse extremo ocidental da Europa, [...] com um século

²⁹ “in fiction (...) are required in order to explore the relationship between the world of fiction and the world outside the fiction”.

de defasagem, a aventura de descobrir uma *forma satisfatória* para o romance estivesse a ser refeita, como, por sinal também ocorria na Espanha” (OLIVEIRA, 2008, p.177). Com esse tipo de reflexão interna é possível questionar os rumos tomados pelo romance português, tanto por si mesmo quanto em comparação com os estrangeiros, situação que será explorada por Camilo Castelo Branco.

2.5 DIGRESSIVIDADE E FRAGMENTAÇÃO

A irregularidade da narrativa é perceptível em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e se confirma ao fim da obra, quando percebemos que o que aparecia no título como assunto – a vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy – foi reduzido somente às suas opiniões, que aparecem ao longo de todo o enredo e, em sua maioria, em meio a outros assuntos ou ações que estavam se desenvolvendo, interrompendo-os.

Tais inserções opinativas, e mesmo autorreflexivas, formam o todo do romance, com um destaque maior do que o da trama propriamente dita. Conforme destaca José Paulo Paes em texto introdutório a sua tradução da obra de Sterne:

O responsável pela maior parte das digressões do romance de Sterne é o seu mesmo narrador, que as faz não por um impulso instintivo, resultante do feitio da sua personalidade, como é o caso do seu pai e de seu tio, mas com vistas a um objetivo estético de que tem plena consciência (PAES, 1984, p. 33-34).

Há claramente, de acordo com Paes, a intenção de, com essas digressões, violar a ordem cronológica usada na maioria dos romances da época. Ao optar por iniciar sua narrativa com o momento de sua concepção, podia se esperar que essa ordem fosse seguida, o que não se concretiza e o próprio narrador atesta estar ciente disso. Considerando tais especificidades, Sérgio Paulo Rouanet expõe mais uma das marcas shandianas:

Onde as características de capricho e volubilidade da subjetividade shandiana se manifestam mais claramente é no método da digressão: sujeitos absolutos, os autores shandianos desdenham submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade da narrativa com ziguezagues sobre os quais não prestam contas a ninguém (ROUANET, 2007, p.60).

Mesmo ligada à primeira característica shandiana, o capricho e a volubilidade do narrador, essa questão fragmentária e de digressão é absolutamente

marcante e importante para se compreender o romance shandiano. Ao optar por não narrar linearmente, o narrador abre precedentes para obrigar o leitor a prestar atenção e acompanhá-lo durante a leitura, sob o risco de perder o rumo dos acontecimentos, o que pode acontecer, como sabemos, mesmo com a bem intencionada mediação do narrador. Novamente, estamos diante de uma pretensa didática de leitura.

Os ziguezagues mencionados por Rouanet são consequências das inserções de digressões realizadas pelo narrador, que, naturalmente, emaranha os rumos da narrativa. Antes de aprofundarmos a explicação sobre os tipos de digressão empregados por Sterne e que aparecerão posteriormente em outros autores shandianos, convém defini-las, esclarecendo os aspectos que as tornam importantes no romance.

A definição de digressão envolve a questão linguística do discurso, tendo em vista que

pode ser caracterizada como uma porção textual que não se acha diretamente relacionada com o segmento precedente nem com o que lhe segue; entretanto, não é acidental e tampouco cria uma ruptura da coerência, na medida em que é fruto de relações de relevância tópica (ANDRADE, 1993, p.1).

Maria Andrade (1993) esclarece que não há rupturas de coerência na utilização das digressões, pois elas ainda abordam assuntos que envolvem a temática do discurso. No caso de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, normalmente as digressões aparecem para explicar algum assunto que surgiu na narração, o que permite, nesse caso, que o narrador dê sua opinião sobre, entre outras matérias, a importância do nome na formação de uma criança, dos narizes ou de uma boa comunicação.

Outro ponto que merece nosso destaque é a ideia de que as digressões não são acidentais, ainda mais quando pensamos nos narradores shandianos, que tanto articulam seus textos em diálogo com o leitor, muitas vezes explicando os motivos que os fazem agir/narrar de determinada forma. Não sendo acidental, portanto, a digressão tem seus objetivos claros e, no caso em questão, podemos entender que se trata de mais uma forma de demonstração de poder do narrador, que decide por suspender temas e simplesmente emitir suas opiniões diante dos mais variados assuntos sem nenhuma ordem ou introdução aparente.

A interação que se dá entre narrador e leitor pode visar um efeito de leitura, a não-linearidade, desse modo é possível pensar que essa característica colabora na interatividade de uma narrativa, ou seja, a não-linearidade pode tornar a narrativa mais interativa.

Assim,

considerar a digressão como desvio no fluxo informacional (relevância tópica) passa a ser uma questão de perspectiva. Se considerada do ponto de vista textual ou de ação (ilocucionária), a digressão pode ser enigmática; porém, se considerada sob o enfoque interacional, passa a funcionar como uma estratégia por meio da qual se busca um determinado efeito de sentido. (ANDRADE, 1993, p.1)

Esse efeito de sentido pode estar ligado ao aguçamento da curiosidade do leitor, que se vê obrigado a esperar o retorno para o desfecho da ação, ou mesmo pode ter relação com o tratamento subjetivo que o narrador dá ao tempo e ao espaço da narração. Como é perceptível em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, o narrador faz uso de técnicas como inversão e imobilização de tempo, e, para isso, as digressões funcionam como ferramentas ideais.

Conforme esclarece Luiz Costa Lima (2009, p.339):

O problema da digressão não é tanto seu antagonismo à reta, como impor-se como obstáculo que impede a linearidade resultante de uma seleção pobre, encadeadora tão só de eventos razoavelmente esperáveis. O que vale dizer que a digressão é um procedimento que frisa a construção do verossímil – no sentido literal do termo, tal como ressaltado por Schlegel; por isso é ainda uma técnica de relativizar a verdade que a ele se prende com o esperável.

Assim, não é impossível que o narrador shandiano opte por utilizar as digressões justamente para desestabilizar um leitor acomodado e adepto às narrativas lineares. Aqui, portanto, nos aproximamos do efeito que a digressão desempenha no texto literário – a falta de linearidade, o que nos leva a outra definição desse procedimento:

Palavra que transcende um limite, que provoca o **abandono temporário de um percurso normal para a incursão por um caminho sinuoso, criando uma espécie de movimento próprio.**

Talvez até se pudesse dizer "estético": se se imagina a progressão textual como uma linha reta, a digressão faria com que essa linha se tornasse uma "serpentina", trazendo vivacidade ao discurso e carregando-o de um matiz singular. (ANDRADE, 1997, p.121, grifo nosso).

A utilização da expressão “percurso normal” exemplifica o efeito de estranhamento causado pelo abandono dessa normalidade narrativa, causada pela

inserção da digressão. O efeito, naturalmente, é a sinuosidade que advém do abandono da linearidade. Mas o que são a linearidade e um percurso comum em uma narrativa romanesca?

Ao se referir ao fato de que Sterne “fintou” a cronologia tradicional, Benedito Nunes, em obra introdutória sobre o estudo do tempo, *O tempo na narrativa* (1995), nos apresenta uma pista do que significaria essa sinuosidade:

Laurence Sterne embaralharia esse método, zombando das convenções de enredo, com as suas exigências especiais e arbitrárias do começo, meio e fim; da seqüência cronológica da ação que coibia a fórmula artística em conjunto; do princípio da casualidade, que envolvia uma seleção e economia rígidas de incidentes no interesse de uma padronização artificial da ação. (NUNES, 1995, p. 54).

Dadas as palavras de Nunes compreendemos que o percurso comum literário tinha ligação com a ideia de um começo, meio e fim bem delineados, com apresentações de situações que seguiriam uma ordem que, ao fim, demonstrasse suas conclusões. A não-linearidade da narração permite questionar nossa percepção de tempo e de história, e, no caso em questão, estamos diante dessa problemática na vida de Tristram e, por que não, em nossa própria concepção, no papel de leitor. Como sabemos, Tristram opta por começar seu romance levando em conta essa ideia de organização, descrevendo a sua concepção. Porém, com o desenvolvimento da narrativa, ele se vê obrigado a contar fatos que ocorreram antes de seu nascimento, o que o impele a fazer uso das digressões que darão a sinuosidade ao romance.

Conforme explica Benedito Nunes, era a padronização que Sterne desafiava; esse padrão literário vigente estaria diretamente ligado ao percurso normal esperado em uma narrativa, que a digressão interrompe, segundo Andrade. Nunes inclusive explica essa situação, exemplificando com a citação de um trecho de Sterne:

Anunciado no capítulo 5 do volume 1, o episódio do nascimento do narrador-personagem é interrompido por outros episódios, continuando no capítulo 8 do volume II, por motivos que o capítulo 6 do volume 1 explica: “No começo do capítulo anterior, informei-vos quando exatamente eu nasci: – mas não vos informei como. Não; esse particular estava inteiramente reservado para um capítulo em separado; – além disso, senhor, como somos de certo modo perfeitos estranhos um para o outro, não teria sido de bom tom fazer-vos saber, de uma só vez, tantas circunstâncias comigo relacionadas. – Deve o senhor ter um pouco de paciência. Propus-me, como sabe, a escrever não apenas minha vida mas igualmente minhas opiniões:..” (NUNES, 1995, p. 54).

O próprio narrador tem ciência do desafio temporal a que se propõe, solicitando a compreensão do leitor diante das interrupções que impedem a linearidade cronológica da narrativa. Não podemos deixar de lado o fato de que essa organização diferenciada do enredo está ligada à noção de tempo que o narrador divulga e usa nesse romance, um dos aspectos de mais destaque nessa obra de Laurence Sterne. Sabendo que essa relação específica com o tempo também é atribuída à forma shandiana (subjettivação do tempo e do espaço), desenvolveremos de modo mais aprofundado o critério do tempo em capítulo posterior.

Retornando à definição de digressão apresentada por Maria Andrade (1993), o movimento próprio que a narrativa adquire por conta do uso da digressão pode ser relacionado, segundo ela, à estética, pois a dotaria de uma marca específica. A metáfora conceitual que Andrade usa para exemplificar esse procedimento narrativo evoca a serpentina, tendo em vista os seus movimentos. Ela explica, em nota de rodapé, ter se inspirado justamente na definição que José Paulo Paes³⁰ atribui ao estilo de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trata-se do próprio romance servindo de base para uma definição de digressão, o que demonstra a importância dessa obra e do modo como ela recorre a essa técnica narrativa.

Vivacidade é outra qualidade que é atribuída à digressão, haja vista que na oralidade é comum que um assunto remeta a outro, que passa a ser abordado, e, em seguida, há o retorno para o tópico inicial. A proximidade com o leitor e sua percepção do tempo é o que sabemos estar notadamente presente nos planos do narrador shandiano, que pode, também, usar a digressão sabendo ser ela conhecida do público por conta de seu uso cotidiano na oralidade, mesmo que o efeito obtido possa não corresponder a esse objetivo.

Por fim, o caminho sinuoso mencionado na definição pode resultar na fragmentação da narrativa, que pode ser entendida de, ao menos, duas formas. A primeira relaciona-se com a fragmentação dos capítulos, se considerarmos que a cada digressão o narrador se preocupasse com a inserção de uma nova parte na narrativa, o que não é o caso de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*,

³⁰ Trata-se da introdução à versão de *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* traduzida pelo autor, em que ele menciona que “Para ele (a personagem Tristram), o amor não é, pois, a linha reta que parte do casamento no rumo da perpetuação da espécie, mas a linha serpentina do prazer pelo prazer, que pode regredir acidentalmente ao ponto de partida por culpa de um vexatório momento de impotência”. (PAES, 1984, p. 37).

que apesar de ser formado por um número de capítulos considerável e com durações variáveis, não apresenta a cada digressão um novo capítulo.

A segunda forma nos parece corresponder ao que Sérgio Rouanet propõe como marca shandiana. Novamente usamos as palavras de Maria Andrade para explicar essa forma: “a fragmentação configura-se na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, no fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, na reversão da ordem sintática” (ANDRADE, 2007, p.126).

Ora, parte das técnicas apontadas pela pesquisadora podem ser verificadas no romance de Sterne, cujo narrador, logo no início, discute a validade da ordenação temporal de seu relato³¹ e utiliza como técnica de corte a digressão, que também serve como abertura para a inserção de momentos de fluxo de consciência. Em suma,

a fragmentação é uma especificidade dos textos literários, a qual toma forma na sintaxe textual, mediante a não-linearidade discursiva. Também nos remete ao elemento fragmentário, que pode manifestar-se de formas distintas: no esfacelamento de perspectivas, na memória/digressão, no recurso da intertextualidade – prosa/poesia/drama ou literatura/cinema/teatro – na linguagem sintomática, ou ainda, na coexistência de alguns desses aspectos presentes no mesmo texto. (ANDRADE, 2007, p.122)

A não-linearidade, portanto, funciona em conjunto com a digressão, vista como elemento fragmentador e que dá suporte para o narrador “organizar” o material narrativo do modo planejado. Ao mencionar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Sérgio Rouanet reafirma esse caráter fragmentário do texto shandiano em geral:

É evidente que toda essa riqueza de digressões vai produzir uma fragmentação extrema. Como em todos os livros shandianos, a narrativa principal é seccionada por narrativas paralelas e por digressões de todo o tipo, que por sua vez se cortam entre si e são cortadas pela narrativa principal. (ROUANET, 2007, p.117).

³¹ O trecho em que o narrador problematiza ironicamente a sua escolha temporal é o que segue: “Horácio, bem o sei, absolutamente não recomenda essa maneira de narrar. Mas o cavalheiro em questão falava tão-só de um poema épico ou de uma tragédia; – (esqueci qual) – ademais, se assim não fosse, cumprir-me-ia pedir perdão ao Sr. Horácio; – pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse” (STERNE, 1984, p.50). Na versão original: “Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy; — (I forget which) — besides, if it was not so, I should beg Mr. Horace's pardon; — for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived.” (STERNE, 1832, p.5)

São esses cortes entre as narrativas paralelas que dão o tom dos romances shandianos, muitas vezes sustentados por essas digressões, sem apresentar assunto ou temática únicos. No caso de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, sabemos que as opiniões do narrador terão destaque na abordagem, mas também a vida dos que o cercam, sendo possível afirmar até mesmo que a vida do próprio Tristram é o que menos aparece no romance.

Por fim, vale destacar a importância dessa estratégia narrativa em outro autor shandiano aqui evocado em tantas passagens, Almeida Garrett. Ao mencionar *Viagens na minha terra*, Alexandre Cabral (1988, p.96) explica:

A digressão é a arma fundamental. À custa dela, o discurso nunca está onde se espera que esteja, escapa ao leitor e escapa ao próprio autor suposto, o viajante. Autor passa a ser o sujeito que se constitui na deslocação que a digressão obriga, quando se vê forçado a andar noutra espaço, que é um espaço do discurso, quando se vê a andar pensando e sonhando, quando se sabe arrastado para o exterior da deslocação espacial propriamente dita, existindo apenas na e pela deslocação do texto que o configura autor.

2.6 SUBJETIVAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO

Sérgio Paulo Rouanet explora como duas questões fundamentais da teoria literária, o espaço e o tempo, são abordadas na forma shandiana. Como sabemos, todas as características ditas shandianas se inter-relacionam, e funcionam justamente porque demonstram essa relação, que fica marcada pelo destaque atribuído à presença do narrador.

Uma das manifestações da ambição e soberania do narrador shandiano é sua maneira arbitrária de tratar o tempo e o espaço. Eles são dissolvidos na subjetividade do narrador, que os trata como tratou o leitor: despoticamente. Assim como se divertiu com o leitor, diverte-se também com o tempo cronológico e com o espaço métrico, forçando-o a dar cambalhotas e saltos mortais (ROUANET, 2007, p. 120)

A arbitrariedade, portanto, é a chave que explica como o narrador shandiano trabalhará com os elementos tempo e espaço; mas o que se entende por tratamento despótico? Inicialmente é preciso compreender, ou ao menos retomar, dada a ciência que temos sobre o assunto, a importância dessa organização espaço-temporal na obra literária, e, em especial no romance. Vítor Manuel Aguiar e Silva dá a dimensão dessa discussão ao introduzir a teorização sobre o tempo em seu livro *Teoria literária* (2009, p.745):

O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como sequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário). Estes dois tempos, o tempo da diegese – ou o tempo da história narrada, tempo do significado narrativo, *erzählte Zeit* – e o tempo do discurso narrativo – *Erzählzeit* –, e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance [...]

Como vimos, o tempo da diegese e o tempo do discurso constituem um dos problemas mais importantes do gênero romanesco, o que nos ajuda a compreender o porquê da escolha do narrador shandiano em questionar justamente esses elementos. Sabemos que Tristram Shandy desafia essa organização logo no início de seu romance, quando pretende fazer com que os dois tempos coincidam, objetivo que cai por terra quando percebe que ainda nem nasceu e sua narrativa já contém um número elevado de páginas. Ao compreender tal situação:

Tristram deixa claro que a hegemonia pertence ao tempo narrativo. [...] Ora, como quem determina o ritmo do tempo narrativo é o próprio narrador, segue-se que é este o verdadeiro senhor do tempo. O narrador sente-se autorizado a dispor sobre o tempo porque declarou com todas as letras que não se considerava sujeito a nenhuma regra. (ROUANET, 2007, p. 124-125).

Diante dessa admissão de não se submeter a nenhuma regra, seremos expostos a uma narrativa marcada pela utilização das mais diversas possibilidades de manejo do tempo. Recursos como analepse, prolepse e digressão são a marca da narrativa de Tristram, que, a cada personagem apresentado ou fato que o remeta a alguma opinião que julga como importante, paralisa o tempo ou até mesmo o suspende. O resultado é que “a duração é, pois, puramente subjetiva, e por isso o tempo pode passar lenta ou rapidamente, conforme nosso estado de espírito.” (ROUANET, 2007, p.125).

A relação do narrador com o tempo vai influenciar outra marca shandiana, a interpenetração do riso e da melancolia, que serão tratados no próximo capítulo, já que entendemos que é justamente a ciência de que não pode ter controle sobre o tempo que irá fazer com que o narrador insira o riso para equiparar os vários momentos melancólicos:

Os autores shandianos têm uma clara consciência do poder do tempo sobre as pessoas, seja porque ele as submete ao declínio e à extinção, seja porque impõe o peso do passado sobre o presente. Eles reagem a essa consciência fingindo ser senhores daquele mesmo tempo do qual se sabem meros joguetes (ROUANET, 2007, p. 140)

O tempo cronológico não encontra muito destaque em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, já que “as datas se convertem em marcos miliários, cuja exclusiva função é enquadrar a única história que verdadeiramente flui, a dos personagens.” (ROUANET, 2007, p. 122). Vemos, então, que será o tempo da narrativa que sofrerá esse tratamento subjetivo que Rouanet denomina como típico shandiano. Essa subjetivação aparecerá nos constantes retornos e adiantamentos da narrativa, e até mesmo suspensão de tempo, que culminam numa organização que não segue uma estrutura previamente ou comumente definida no romance (início, meio e fim), daí sua especificidade. Em suma, “a história é tão maleável às intenções do narrador, que perde toda fixidez. Os séculos desfilam diante dos nossos olhos, e podemos escolher os que nos convierem.” (ROUANET, 2007, p. 122).

Benedito Nunes, no conhecido livro *O tempo na narrativa* (1995), também utiliza o romance de Sterne para explicar a duração do tempo na narrativa:

O tempo do ato de escrever é tão fugidio como o tempo cronológico, que se desloca de um ponto a outro - nisso consistindo a técnica do salto temporal (time-shift), gerador de anacronias, sem preenchimento dos períodos vazios, usada mais tarde por Joseph Conrad, com extrema mestria, sobretudo em *Nostromo*. As anacronias em série de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* [sic] complicam-se, ainda, em decorrência do recorte do tempo cronológico pelo tempo vivido, que contrasta, por sua vez, com o tempo do ato de escrita, que contrasta com o presente da narração, que contrasta com a temporalidade do leitor. A essa zombaria do tempo, o narrador opõe as fintas do discurso, legitimando o seu relato pelo efeito humorístico da trama temporal de uma narrativa episódica "digressiva e progressiva" que, sem ter propriamente um enredo, enreda, conjuntamente, narrador e leitor. (NUNES, 1995, p.55)

O substantivo “zombaria” com que Benedito Nunes se refere ao processo temporal operado pelo narrador Tristram Shandy demonstra o tratamento diferenciado dispensado ao tempo nessa narrativa. Dessa constatação podemos depreender que a utilização do humor, juntamente com os esclarecimentos metaficcionalis que o narrador empreende, colaboram para fornecer uma unidade de narrativa, que não aparecerá no tratamento destinado ao tempo. Em outras palavras, todas as colocações folhetinescas que envolvem o enredo só funcionam porque o narrador envolve o leitor através de discursos humorísticos e sinceros sobre os rumos de sua narrativa.

Dessa forma, compreendemos os diferenciais de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* com relação ao tempo da narrativa, à medida que somos

envolvidos pelos diversos mecanismos ali utilizados, que questionam a própria organização romanesca, e não abandonamos uma leitura que é tão confusa do ponto de vista temporal.

Elemento fundamental na teoria do romance, a definição de espaço assume uma escolha teórica, e que, considerando o intuito desta tese, deve ser esclarecido neste momento. Diante das diversas teorizações sobre esse aspecto, optamos por levar em conta uma definição exposta por Paulo Soethe, no artigo intitulado “Espaço Literário, Percepção e Perspectiva”, publicado em 2007, que aplica tal teorização na análise do romance *Grande sertão: veredas*. Ao introduzir o assunto no artigo, o autor levanta algumas questões fundamentais para a compreensão da importância e da função do espaço em uma narrativa:

Dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicitar processos de percepção do entorno pelas personagens. (SOETHE, 2007, p.221-222)

Essa relação entre a compreensão do mundo em que a personagem vive e os modos como ela compreende esse espaço nos interessa sobremaneira, haja vista que o romance camiliano, considerando as obras que vamos analisar, parece se preocupar com essa explicitação, demonstrada já no caráter metaficcional, no intuito de envolver o leitor na descoberta e compreensão das atitudes advindas dessa vivência espacial da personagem. Nesta tese, tomaremos por base

a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. (SOETHE, 2007, p.221-222)

Tal escolha se dá principalmente por conta da percepção imaginária assumida pelos personagens e pelo narrador, abordada nessa definição, tendo em vista que consideramos esse caráter imaginário importante na ideia de tratamento subjetivo, que será a marca da abordagem espacial no autor shandiano.

Sérgio Paulo Rouanet dá especial atenção ao fato de que os romances shandianos por ele trabalhados tratam todos, a seu modo, de viagens. E é

justamente o modo como discutem e descrevem os locais por que passam que demonstra a subjetividade com que abordam a questão espacial nos romances: “a representação shandiana do espaço é tão caprichosa quanto a do tempo. Assim como o tempo do relógio, o espaço geométrico se desmaterializa, transformando-se em vivência subjetiva.” (ROUANET, 2007, p. 132)

Essa vivência subjetiva tem relação com a ambientação que o espaço percorrido vai criar na leitura, objetivando os efeitos planejados pelo narrador, seja de ordem folhetinesca ou humorística. Trata-se, também, da conceituação de espaço que cada um dos autores utiliza no que tange a essa abordagem. Um exemplo dessa ideia é a própria viagem descrita pelo narrador de *Viagem em torno do meu quarto*, em que a espacialização é tratada de modo diverso das *Viagens na minha terra*, ambos shandianos e subjetivos. Enquanto o romance de Xavier de Maistre trabalha com uma espacialização voltada para o modo imaginativo e significativo de cada parte do quarto, um espaço único do ponto de vista físico, Almeida Garrett apresenta locais de seu país que também evocam sentimentos subjetivos, mas, de fato, percorre diferentes espaços físicos na sua viagem. Conforme explica Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 198):

pode-se viajar de dois modos, ou seguindo um guia Baedeker ou obedecendo a impulsos subjetivos. A viagem shandiana pertence à segunda categoria. Seu itinerário é guiado pelo capricho, pela volubilidade ou pelo interesse sentimental.

Novamente o comportamento atribuído ao narrador shandiano aparece como marca de um elemento narrativo. Essa diferenciação sobre os tipos de viagem abordados pelos shandianos esclarece uma dúvida que pode surgir neste trabalho, que diz respeito à necessidade de uma viagem se desenvolver no enredo para que ele, de fato, corresponda à forma shandiana. A nosso ver não parece ser esse o caso, uma vez que a viagem não é denominada por Rouanet como uma característica, e sim um exemplo de como a subjetividade destinada ao tratamento do espaço pode ser aplicada.

É fato que a maioria dos romances abordados em *Riso e Melancolia* trata de uma viagem, com exceção de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que é encarada como forma de se compreender a subjetivação do espaço. Novamente nos remetemos à explicação de Rouanet sobre os tipos de viagem que podem ocorrer,

demonstrando a capacidade do narrador de manipular o espaço de acordo com suas intenções narrativas.

O narrador que relata essas viagens é igualmente caprichoso, só narrando o que interessa narrar. Aqui o capricho assume a máscara da objetividade: se o historiador vai sempre em frente, desdenhando os caminhos laterais, está omitindo a descrição de regiões inteiras da realidade. Para que o espaço real possa ser transposto sem falsificações no espaço narrativo, a totalidade desse espaço precisa entrar no texto. (ROUANET, 2007, p. 133)

A escolha de narrar somente o que interessa ao narrador demonstra seu comportamento caprichoso e o intento de mencionar o espaço que colabora para seus intuitos de efeito de leitura. O espaço, portanto, pode ocupar diferentes funções dentro da narrativa, conforme nos explica Aguiar e Silva (2009, p.742):

Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo.

Assim, destacamos a ideia de que, naturalmente, o espaço não serve apenas como a descrição física de onde se desenrolam os fatos. Com essa possibilidade de delinear cenários que colaboram nas conotações ligadas aos acontecimentos vividos pelos personagens, criam-se diversas possibilidades de abordagem do espaço, que os autores shandianos explorarão de forma diferente e que, no caso de Camilo Castelo Branco, serão notavelmente utilizadas como ferramenta para a delimitação do *locus*, conforme apontado por Aguiar e Silva.

2.7 RISO E MELANCOLIA

A última característica que Sérgio Paulo Rouanet atribui ser comum aos autores shandianos diz respeito à interpenetração do riso e da melancolia, situação muito marcante em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, uma vez que o narrador insere constantemente momentos de riso e ironia em meio a episódios melancólicos.

Um dos primeiros pontos de discussão que se coloca diante dessa constatação é a conceituação do que será compreendido por riso e melancolia nesta

análise, tendo em conta que também os adjetivos “satírico” e “irônico” aparecem com certa frequência quando se analisa o romance de Sterne, o que nos coloca diante do questionamento entre as diferenças entre o riso, a ironia, a sátira, a melancolia e a tristeza.

Com relação à ironia, vamos assumir os dois graus de evidência desse conceito, seguindo a leitura de Lélia Parreira Duarte (2006, p. 18): “um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo – caso da ironia *humoresque* –, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade do estabelecimento de um sentido claro e definitivo”. Essas ocorrências aparecem repetidas vezes nas obras camilianas, e nos encaminham para uma leitura shandiana no autor, especialmente por conta do *corpus* aqui escolhido. Ainda que não possamos definir essa abordagem como a que *Riso e melancolia* aborda, não podemos deixar de mencionar que seja justamente a utilização da ironia dessa forma que provoque o estranhamento que se atribui aos comportamentos dos shandianos.

Rouanet, ao tratar do assunto, descreve naturalmente a melancolia, ao dizer que Tristram sofre desse mal porque é “assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte” (ROUANET, 2007, p.202). Em seguida, explica que, ainda assim, Sterne concordava com a ideia de Rabelais, para quem “o riso era o remédio supremo contra a doença em geral” (ROUANET, 2007, p.202). Não será de se estranhar, portanto, a inserção do riso como antídoto diante dos rumos tristes que os personagens seguem.

Ao pontuar que o narrador mistura lances de tristeza e melancolia com momentos de bom humor, o autor vai mais além, demonstrando que no romance entende-se que o riso “produz leitores ideais” (ROUANET, 2007, p.203), já que esse narrador convida o leitor a rir com ele, ou sobre ele, desde que continue rindo. Com essa confiança e companheirismo, o narrador consegue garantir que o leitor siga suas colocações.

Compreendemos, então, que a ideia do riso e da melancolia abarca os períodos em que o narrador apresenta momentos de tristeza, relacionados à morte, melancolia, perda e a incontrolável passagem do tempo, com inserções de riso, que englobam situações felizes, satíricas e mesmo irônicas. Essas últimas além de servirem como atenuadoras do sentimento melancólico têm a função metaficcional que já apontamos em capítulo anterior, e ocorrem tanto em momentos abertamente

direcionados ao leitor, como de maneira mais sutil, em descrições de acontecimentos e personagens.

Assim, pode-se compreender que “o livro como um todo pode ser visto como uma panaceia contra a melancolia. Cada vez que aflora o tema do declínio e da morte, o riso o torna inofensivo” (ROUANET, 2007, p.203). O riso funciona como uma forma de abrandar a obscuridade que a melancolia dos fatos narrados poderia criar na narrativa, que contém diversos infortúnios e histórias mal sucedidas, mas que pelo modo como são contadas parecem mais leves e menos dolorosas.

Como se sabe, Sterne era leitor de Robert Burton, que em seu famoso *A anatomia da melancolia*, de 1621, apresenta algumas definições e explora o tema. É interessante notar como aponta-se uma aproximação inquestionável com a tristeza: “como determina Cícero a partir de um antigo poema, nenhum mortal pode evitar a tristeza e a doença, e a tristeza é uma companheira inseparável da melancolia (BURTON, 2011, p. 135).

Parece ser justamente contra isso que a inserção do riso parece lutar, é uma tentativa de não deixar que a tristeza tome espaço. Nesse intuito, os narradores optam pela inserção do seu oposto, o riso, que funciona de maneira especial nos shandianos se considerarmos que todos lidavam com a ironia como a grande ferramenta nas críticas, que culminavam no riso.

É justamente o que trata Lélia Parreira Duarte (2006, p.52): “o fato de o riso ser a defesa contra a morte por parte do homem consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo” o faz ser uma explosão, e pode ser provocado justamente pela ironia. Não há, por certo, uma definição inquestionável apresentada por Sterne, até porque esse não era um dos objetivos previstos para o seu relato, mas é interessante notar como as várias faces da melancolia são atenuadas pelo riso, ao mesmo tempo em que servem de mote para o sentido da vida de alguns personagens, o que irá se estender ao autores shandianos.

Outro exemplo de romance shandiano que trata desse assunto de forma nítida e nos ajuda a compreender porque essa é uma marca da forma em questão é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que, como sabemos, a personagem Brás sonha em criar um remédio contra a melancolia. Do modo como é narrado, podemos ver o riso como o grande antídoto à melancólica vida que Brás leva, sem concluir estudos ou mesmo relacionamentos, admitindo, ele mesmo, que sua vida é marcada por desistências e relações movidas por interesses.

Ao se referir ao romance de Machado, diz Rouanet (2007, p. 219):

como quase todos os narradores shandianos, Brás Cubas é um melancólico. A melancolia aparece na morbidez que permeia o livro, e mesmo em seu ritmo, que o método digressivo condena à lentidão. Segundo autores antigos, o passo vagaroso cadenciado é próprio da melancolia.

O ritmo do romance, portanto, pode ser afetado pela melancolia, que colabora na manutenção de uma lentidão narrativa, que podemos perceber em outros romances shandianos e mesmo em alguns camilianos. A inserção dos momentos melancólicos, seguidos pelas digressões e ironias que objetivam o riso, podem colaborar na admissão de um enredo folhetinesco, e que demora a se desenrolar.

Mesmo assim, é importante ressaltar que Sérgio Paulo Rouanet não encara a melancolia apenas como algo negativo: “A melancolia não somente não pode ser vencida pela alegria, mas torna-se ela própria uma fonte indireta de alegria” (ROUANET, 2007, p.222). Ele chega a essa conclusão após explicar que o próprio Brás descobre que a melancolia pode ser prazerosa, mesmo que na maior parte de suas aparições tenha um status negativo, como quando experimenta o luto pela morte da mãe e encontra beleza nos símbolos que remetem a esse estado de espírito.

3 ANÁTEMA – VINGANÇA FAMILIAR E DIÁLOGO COM O LEITOR

3.1 “PARA NÃO FICAREM ELES DESACREDITADOS COMO INIMIGOS DAS LETRAS, OU EU COMO INVÁLIDO RABISCADOR DE ROMANCES”³²

Iniciamos pela obra considerada como o primeiro romance editado em livro por Camilo Castelo Branco³³. *Anátema* foi publicado em 1851, sendo que um ano antes já vinha sendo publicado em jornais³⁴. Há de se levar em conta que se trata do início do percurso romanesco do autor, de modo que a forma folhetinesca, por exemplo, é explorada à exaustão, com o enredo sendo entrelaçado em tantos acontecimentos que não é raro ter de retornar a leitura para confirmar o nome de determinada personagem e sua função.

O romance trata, em suma, da saga de vingança de um padre, Carlos da Silva, cuja paternidade nunca fora assumida e que atribui ao abandono do pai, Cristóvão da Veiga, todas as desgraças sucedidas com sua mãe. Esse episódio, porém, aparece a partir da terça parte do livro, como uma grande digressão que contorna a descrição da cena do encontro de uma família paupérrima e de um menino rico malcriado, o Manuelzinho, filho de Manuel da Veiga, que vem a ser filho legítimo de Cristóvão da Veiga. A digressão diz respeito à origem do nome d’ “A torre da chama”, que se deu após a tragédia de uma mulher lançar-se do alto da construção.

Ficamos sabendo que essa mulher foi D. Inês da Veiga, irmã do padre, e que passa diversos percalços por conta do desejo, cuja realização é impedida pelo pai, de se casar com o Conde de São Vicente. Todos esses obstáculos começam quando o pai lhe nega a mão ao Conde e eles decidem fugir juntos. Há, portanto, o início das provações em busca da felicidade, que farão parte da obra camiliana, conforme aponta Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p. 275-276):

A substância romanesca do *Anátema* será muitas vezes explorada em novelas posteriores: amores contrariados pelo orgulho nobiliárquico; intermediários que aproximam os amantes; raptos, perseguições, nascimento de filhos ilegítimos que só tarde vêm a conhecer a sua origem, encontros inesperados, vinganças implacáveis. Nas novelas camilianas da

³² CASTELO BRANCO, 1918, p.231.

³³ “A sua estréia literária foi *Anátema*, que ele próprio classificou de ‘romance tenebroso’. Aí são patentes influências de *Mrs. Radcliffe*, que Camilo muito admirava, e de Soulié”. (SOUSA, 1979, p. 58).

³⁴ Conforme nos aponta Alexandre Cabral (1989, p.32-33), “Como aconteceria com grande número de títulos camilianos, *Anátema* conheceu primeiro a publicidade nas colunas de *A Semana*, de Lisboa. (...). A 1ª edição é de Francisco Gomes da Fonseca, livreiro e editor, Porto, 1851”.

fase de maturidade observaremos as mesmas pechas (falta de verdade psicológica, economia defeituosa, divagações em excesso, lances folhetinescos, frases duma retórica falsa, pomposa e melíflua) e as mesmas qualidades (realismo e força na narração das peripécias, realismo no diálogo, vibração emotiva, linguagem castiça e, por vezes, de notável precisão e vigor).

Na tarefa de contar esse enredo entremeado por casos de vingança familiar, amores mal resolvidos, fugas e desgraças, o narrador não toma para si nenhum tipo de morbidez ou compaixão. A narrativa caminha, com uma série de retornos e adiantamentos, com a voz do narrador sempre demonstrando seu controle sobre o que conta, e que, como era de se esperar, tem suas comprovações. Além de se tratar de uma lenda do povo, o batismo da torre e a história que o envolve, o narrador atesta que existe um manuscrito de onde foram retirados os fatos. Assim, logo que pode, ele anuncia “Vamos agora cotejar a lenda do povo, com o manuscrito” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 39).

Como já explicamos, essa é uma tendência camiliana que visa a manutenção da verossimilhança e das expectativas do leitor da época, como fundamentamos com a colocação de Luiz Costa Lima (2009). A hipótese de que a preocupação com a veracidade do relato tem como objetivo o leitor fica marcada em vários momentos, dentre os quais relatamos um: “Vejam o perigo que corria a mocidade de D. Inês, se alguém, que não fosse o discreto auctor do manuscrito, que viu tudo pelos modos, tivesse observado a direção d’aquelle vulto!” (CASTELO BRANCO, 1918, p.77). Desse modo, o narrador parece atestar que suas colocações não são frutos de anedotas, mas de testemunhas dos fatos.

Já na introdução do romance, o narrador tece considerações sobre o ato de escrever, e demonstra estar ciente das tendências e expectativas que rondam a tarefa:

Para captar a benevolência da leitora, precisava-se da história de uns amores trágicos, urgentes e lamentosos. Para a do artista, cumpria ampliar-lhe a órbita do espírito apoucado, ostentando-lhe no molde do romance, a forma real, augusta e humanitária da arte. O estilo devia ser exagerado como o pensamento: quimérico, híbrido e mentiroso como todas as teorias, criadas no chão de todas as práticas. (CASTELO BRANCO, 1982, p.10-11).

Ciente da importância de conquistar leitores e crítica, o narrador demonstra saber os clichês que agradam a aqueles e as tendências romanescas valorizadas. Se já entendemos que há uma chacota do romantismo em alguns momentos da obra camiliana, aqui, logo em seu primeiro romance, parece que se mostra que o

exagero é o cerne que atrai os leitores. Veja-se o já mencionado excesso dramático a que se resume *Maria não me mates que sou tua mãe*. Ademais, as próprias regras que o narrador parece enumerar daquilo que se espera de um romance são questionadas como quiméricas, híbridas e mentirosas, distantes do que a prática produz ou permite que seja produzido. Temos, assim, uma crítica às práticas que se vinham implantando na confecção dos romances, ou mesmo à tendência estrangeira que ditava a “moda” que os romancistas locais acabam por adotar.

Esse trecho também nos remete aos dois outros autores shandianos a que nos referimos no início deste trabalho: Almeida Garrett e Machado de Assis. Dando mostras da real proximidade entre o estilo de suas obras, seus narradores, de forma semelhante, demonstram a preocupação com as expectativas tanto de público quanto da figura do artista da palavra. Vejamos o caso de *Viagens na minha terra*, em que o narrador esclarece a profundidade do que está escrevendo:

Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo... é um mito [...]. É um mito porque – porque... Já agora rasgo o véu e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda ideia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viangenzita que parece feita a brincar, no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig; não das tais brochurinhas dos *boulevards* de Paris. (GARRETT, 1992, p.3018).

Ao declarar que rasga o véu, o narrador claramente faz uso da metaficção, admitindo que não travestirá mais os processos que envolvem a escrita daquela obra. Sendo um mito, considerando o termo no seu sentido mais genérico, podemos entender que a obra pode aparentar ser o que não é. Como no início do romance esse narrador já havia demonstrado desprendimento com a viagem, que, por conta do título do romance, parece ser a ênfase em que a narrativa cairá, ele faz questão de esclarecer o status que destina à obra.

Ao definir os padrões de comparação com sua obra, o narrador demonstra uma tensão existente naquele momento para os escritores. Era preciso achar espaço em meio aos folhetins e tratados eruditos. Conquistar leitores era a tarefa que preocupava os “artistas”.

Tal constatação também é retomada pelo narrador camiliano, quando ironicamente expõe suas dificuldades, tanto com o público quanto com os editores. A citação acima mencionada é um exemplo disso, quando se deixa bem marcada a dicotomia entre expectativas de leitor e artista.

Machado de Assis, por sua vez, no prólogo de seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* demonstra aparente despreocupação com o que os leitores e crítica acharão de seu romance. Admite ter escrito com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1992, p.16) e encerra dizendo que “A obra em si mesma é tudo”.

Vale mencionar, também, que esse narrador assume uma postura que fugirá de seu controle no decorrer do romance: “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo” (ASSIS, 1992, p.16).

Sabemos que a linguagem desse prólogo e do romance inteiro é pautada pela ironia, mas isso não impede que a vejamos como contrária à preocupação exposta pelos narradores garrettianos e camilianos. Esse narrador machadiano parece não se importar com o que a crítica e o público acharão de sua obra, dizendo não esperar muitos leitores.

Tendo claro que o narrador shandiano costuma interagir com seu leitor, muitas vezes o desafiando e questionando, vemos como isso pode ser feito de maneiras diferentes. Trata-se de mais uma proximidade entre os três autores que nos permite demonstrar como há, de fato, uma relação que justifica a proposta desta tese.

Voltemos ao narrador camiliano. Sabedor do tipo de discurso que profere, e do modo como o organiza, e, com a preocupação voltada para o acompanhamento e consequente entendimento do que conta, ele não se recusa a inserir explicações ou recapitulações dos fatos³⁵. Um exemplo é o diário da mãe de Carlos da Silva, que é anunciado diversas vezes, interrompido, lido, e, por fim, retomado³⁶. Naturalmente que essa retomada ocorre muitas páginas depois de se ter esclarecido alguns fatos. Prevendo um possível deslocamento do leitor, o narrador organiza as falas dos personagens:

“ – É a segunda carta que ontem lhe li [...].

– Recordo-me dos pontos principais da carta – respondeu o conde.

³⁵ Em artigo sobre *Anátema*, Cleonice Berardinelli apresenta dados que atestam a recorrência de tais explicações e recapitulações: “Num levantamento aproximado da frequência da intromissão daquele narrador no próprio texto, verifica-se que ela se dá em mais de cem páginas das cerca de duzentas em que a narrativa está no nível extradiegético (as outras cem encontram-se no nível intradiegético)” (BERARDINELLI, 1995, p.238).

³⁶ Essa fragmentação também pode ser considerada como característica shandiana, e será analisada posteriormente.

– Podem resumir-se nisto: [...]” (CASTELO BRANCO, 1982, p.143).

E apresenta quais são os fatos essenciais para se compreender os rumos do que ocorreu. Saliente-se que a discrição não é uma constante no comportamento do narrador, que não perde a oportunidade de chamar a atenção de seu leitor ou mesmo de demonstrar que é ele quem está a organizar o enredo e que detém todas as informações necessárias.

Marcante no narrador shandiano, “o fantasma da soberania aparece com especial clareza na relação com o leitor, percorrendo toda a gama de variações do sadismo, da amabilidade aparente à agressão aberta, na qual o vínculo senhor-escravo aparece sem disfarce” (ROUANET, 2009, p.54-55). Já no seu primeiro romance, uma das justificativas que nos faz pensar que Camilo agirá como um shandiano, o romancista insere momentos como este:

Vamos fechar este capítulo.

– Com que lance dramático? – pergunta o leitor.

– Nenhum! – respondo eu.

E vai ele replica:

– Porque (sic) não inventaste um encapotado, que viesse perturbar este festim, como o *Mane Tacel Phares* de Baltasar?

– Era uma invenção lorpa – respondo eu.

– Pois não houve mais nada!? – torna o inoportuno.

Houve o seguinte:

O menino fazia anos, meteu-se na capoeira das galinhas e degolou-as todas!

Acaba melhor do que eu imaginara. (CASTELO BRANCO, 1982, p.15-16).

Vejamos como ao mesmo tempo em que o narrador abre um espaço de intimidade, simbolizado principalmente pelo uso do pronome “nós”, dando a entender que há uma cumplicidade no transcorrer do capítulo, ele prevê a expectativa do leitor, e, em seguida, rejeita-a abertamente, oscilando em poucas linhas na relação que trava com seu “acompanhante”. A nosso ver, trata-se de um exemplo do capricho do narrador, característica shandiana.

Como é nosso intuito inserir a metaficção como traço marcante desse narrador, outro trecho que soa como um diálogo com o leitor, rapidamente transformado em desabafo sobre o ofício da escrita, marca metaficcional, é apresentado quase ao fim do romance:

– Então onde fica a história? – pergunta o leitor arrependido de gastar o seu dinheiro em um livro, que nem ao menos é uma sincera novela.

Desta arte satisfazem-se as necessidades do leitor e as minhas, no que diz respeito ao espírito, que nos foros sacrosantos da matéria, convençam-se os benévolos compradores deste livro, que nem é bom falar, para não

ficarem eles desacreditados como inimigos das letras, ou eu como inválido rabiscador de romances. (CASTELO BRANCO, 1918, p.231).

É sabida a importância da literatura como meio de sobrevivência para Camilo Castelo Branco, e os problemas dessa dependência. O narrador de *Anátema* parece aproveitar a oportunidade para expor essa relação conflituosa entre material narrado, talento para a escrita e a rentabilidade dessa tarefa. Mesmo no primeiro romance camiliano já nos deparamos com a ciência do patamar da profissão e do público interessado em comprar livros, assim como a aparição da preocupação com o leitor, que, por fim, é visto como aquele que gasta seu dinheiro em um livro. Voltaremos a esse assunto nos outros romances a serem analisados, haja vista que nos parece que a questão da literatura como profissão será abordada de forma mais incisiva nos romances lançados mais tarde.

A metaficção, aliada ao humor inconstante do narrador, volta a aparecer em trechos em que a aparente amabilidade perante o leitor é desestabilizada:

[A vingança] Qual seria? Há de saber-se, se tiverem a paciência de deglutir para o estômago moral mais alguns indigestos capítulos d'estes que, segundo me consta, já tem feito chorar e rir muita gente ao mesmo tempo, qualidade rara em romances, diga o que é verdade (CASTELO BRANCO, 1918, p.235).

Note-se como além de questionar a curiosidade precoce do leitor, o narrador sugere que ele tenha a paciência necessária para apreciar adequadamente o texto que tem em mãos. Para isso, usa a metáfora do estômago (que se tornará presente em outras obras camilianas) no intuito de instruir seus leitores, e, por fim, chama a si a responsabilidade de estar escrevendo um tipo de romance que atinge os objetivos de chorar e fazer rir, dando a entender que nem todos cumprem esse requisito. Naturalmente trata-se de uma autocrítica com viés de autopromoção, que parece pretender reiterar a qualidade de seus escritos, novamente numa marca de doutrinação sobre o que configura um bom romance, situação que parece se repetir no trecho a seguir:

Vamos estabelecer alguma hipótese antes de virar folha ao meu precioso manuscrito. Supomos que o padre... Não supomos nada, que é o melhor... Sigamos textualmente a prática dos dois, cujas divagações me fizeram quebrar a palavra de romancista, que, de tão boa fé, vos dei, honrados leitores, no argumento do capítulo. (CASTELO BRANCO, 1918, p.204).

Ao mesmo tempo em que parece caminhar lado a lado com o leitor, o narrador não perde a oportunidade de deixar claro que é ele quem controla a leitura.

Abre-se um espaço para conjecturas, mas ele mesmo opta por fechá-lo, não sem antes justificar seu ato de forma heroica, atribuindo ao bom desenrolar do romance o cerceamento à divagação que acaba de realizar. É a caracterização de um narrador caprichoso e volúvel, que eleva seu trabalho ao patamar de valioso e destaca a importância de sua palavra.

Esclarecimentos ao leitor são constantes, colaborando na já mencionada oscilação entre comportamento amável e desafiador por parte do narrador, que não perde a oportunidade de ironizar a atenção dispensada à leitura da obra, como ao abrir o terceiro capítulo: “Quem lesse o primeiro capítulo d’esta bonita história, com a atenção de que ella se faz digna, lembrar-se-há de uma certa Michaela” (CASTELO BRANCO, 1918, p.27). Trata-se de um recado para que o leitor atente para a tarefa que está desempenhando.

Mais adiante, ele faz questão de defender a importância do método dentro de um romance: “Esta é a ordem do mundo leitores! Cinjamos os rins de silício, cubramo-nos de sacco, e baixemos a cabeça ao mundo conveniente, qual ele é, porque o método é uma necessidade prima, até no romance”. (CASTELO BRANCO, 1918, p.73).

A menção à existência de um método romanesco também já havia sido abordada por Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*. No capítulo cinco o narrador apresenta uma receita para a escrita de um romance, ocasião em que cita:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo; depois desta desgraça, não me importa já nada. Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler. (GARRETT, 1992, p. 45).

De modo parecido, é justamente esse método na construção do romance que parece ter um papel de destaque nas colocações do narrador de *Anátema*, e que revela, a nosso ver, como já em seu primeiro romance Camilo Castelo Branco demonstra interesse na reflexão sobre o gênero. Eis mais uma cena que apresenta um desses momentos:

Depois que o conde de S. Vicente entrou no quarto de D. Inês da Veiga, o público espera um fervoroso diálogo, em que de parte a parte se digam cousas de amor forte e incendiárias. E d’esta vez as exigências do público autorizam-se na prática de todos os romances! Onde é que *Eugénio Sue* ou *Dumas*, prepararam o conflito de dois amantes sozinhos no mesmo quarto, que os não fizessem dizer quatro páginas de nervosas exclamações, afora umas reticências? (CASTELO BRANCO, 1982, p.67).

Novamente é colocada em xeque a expectativa do leitor que, diante do casal que sofre para conseguir ficar junto, esperava nessa cena um dos momentos românticos da trama. Lembremos que em outro momento esse mesmo narrador estimulava e decepcionava a imaginação do leitor, mas agora, exercendo sua volubilidade, abre espaço para o desfecho esperado por ele. Para justificar sua atitude, atribui a validade de se apresentar ali “cousas de amor forte e incendiárias” à prática de dois autores importantes à época: Alexandre Dumas e Eugène Sue.

Já nos remetemos à importância de Sue para a literatura ocidental quando abordamos o folhetim, suas especificidades e como essa estrutura era marcada na obra camiliana. Aqui o narrador de *Anátema* parece fazer coro à nossa ponderação de que havia, sim, uma ciência por parte de Castelo Branco diante do alcance e validade da utilização desse tipo de estrutura perante o público³⁷.

Alexandre Dumas é mencionado provavelmente por conta do sucesso que fazia à época de Camilo. Os leitores portugueses tinham acesso a um grande número de traduções de suas obras, o que é explicitado por Paulo Motta Oliveira (2011, p.251): “Se em Portugal existiam poucos leitores, estes não eram prioritariamente leitores de romances portugueses, mas de traduções”. Ao explicar a quantidade de traduções de obras de Alexandre Dumas em Portugal entre os anos de 1851 e 1860, Oliveira aponta para o número de 109, o que demonstra a popularidade do romancista francês e, conseqüentemente, de seu estilo de narrativa com o leitorado português.

Esse estilo é justamente o que o narrador questiona, ao, indiretamente, criticar as descrições realizadas por Dumas e Sue. Certamente, competir localmente com romancistas estrangeiros de tanto apreço constituía um desafio a Camilo, que não deixou de abordar mais esse meandro metaficcional a que se viu exposto.

A menção a Dumas e Sue também é utilizada por Garrett, que prossegue, após elencar os elementos constitutivos de um romance:

vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks, forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. (GARRETT, 1992, p. 45).

³⁷ Situação, naturalmente, não exclusiva a Camilo Castelo Branco, mas que ele parece apreciar por conta da escolha por esse estilo de escrita já presente em sua primeira publicação, *Maria não me mates que sou tua mãe*, de 1848.

Vê-se, mais uma vez, a proximidade entre o comportamento dos dois autores portugueses, e shandianos, como tentamos demonstrar aqui, no que diz respeito às estratégias de escrita de um romance que tenha espaço na literatura da época.

Ao refletir sobre a ascensão do romance em Portugal, no texto “Machado e Camilo, Paulo Franchetti (2011) expõe alguns dados que são fundamentais para cogitarmos uma explicação para a citação específica desses autores no texto de Camilo Castelo Branco e, como vimos, também em Almeida Garrett. Franchetti explica que é possível estender a Portugal o que houve no Brasil, ou seja, o romance chegou antes dos romancistas ao país, de modo que os escritores locais se inspiravam nesses textos estrangeiros que liam, independente da qualidade dos escritos.

Dessa forma, de acordo com Paulo Motta Oliveira (2011, p.252):

quando, enfim, os romancistas portugueses passaram a existir — algo que ocorreu entre os anos 40 e 50 do século XIX (OLIVEIRA, 2008) —, tiveram de disputar mercado com a vasta produção francesa traduzida, tiveram de oferecer ao público um produto híbrido, ao mesmo tempo suculento para os leitores vorazes de Souvestre, Sue e Dumas, mas com algo a mais em sua preparação, certa *cor local*, em que o público poderia reconhecer traços de seu rosto.

Essa “cor local” é mencionada em *Viagens na minha terra*, em que o narrador esclarece que o romance discorria sobre uma viagem a importantes pontos de Portugal porque se estava escrevendo de lá. Ele diz compreender que outros romances, como *Viagem em torno do meu quarto*, escrito à beira dos Alpes, abordem viagens internas, mas que o seu, dadas as condições climáticas, teria de ser diferente. Tal esclarecimento pode ser compreendido como uma dessas adaptações locais. Nessa esteira, Camilo também faz algo parecido ao redigir o seu *Mistérios de Lisboa*, como que numa adaptação dos *Mistérios de Paris*.

Assim, também no trecho de *Anátema* em que há a descrição de uma conversa entre D. Inês e o conde, o narrador camiliano parece se dirigir ao leitor para acalmá-lo, explicando que ele irá encontrar ecos da leitura de Sue e de Dumas na escrita de um romancista português. Além da certeza de que tal escrito atrairá público, outro possível motivo é que o escritor Camilo tem de se adaptar às exigências editoriais, conforme também explica Paulo Motta Oliveira (2011, p.251):

Camilo teve de transitar entre vários gêneros, escrevendo para editores bastante diversos, condição essencial para tentar viver *das letras*. [...] estes editores pareciam já ter se especializado, dedicando-se a parcelas específicas do público português, o que não ocorria com os escritores.

Essa adaptação aos interesses editoriais poderá ser acompanhada em muitas das obras camilianas em que há a comunicação direta com o leitor. A abordagem do assunto é feita abertamente no romance³⁸ *Vinte horas de liteira*, publicado em 1864. Nele o narrador relata ter ouvido de seu amigo António Joaquim uma série de narrativas, que se propõe a publicar mais tarde. Entre as conversas com o amigo, fala-se abertamente sobre o mercado literário português:

Sem embargo da minha recusa, António Joaquim deu-me um cigarro, e perguntou-me se os editores em Portugal eram mais liberais do que ele. Pude convencê-lo de que os editores em Portugal eram as hóstias imoladas espontaneamente nas aras das letras pátrias, e que eu, à minha parte, havia arruinado uns poucos, e os meus colegas o resto, de teor e modo que, volvidos alguns anos, os poetas e romancistas, se não pudessem viver repletos e entouridos das suas fantasias, haviam de ir às praças, à imitação de Homero, narrar os seus poemas e romances às multidões, que, em paga, lhes enramariam as frentes de acácias e cilindras. (CASTELO BRANCO, 1985, p.1116).

Vemos, portanto, como o narrador abordou a questão editorial, que se mostra decisiva na redação do texto literário da época. Tendo claras as expectativas dos editores, para quem, de fato, venderia o romance a ser escrito, é possível que Camilo usasse essas comunicações com o leitor para deixar claro que estava seguindo os modelos impostos pelas editoras. Voltemos a *Anátema*, já que, mesmo diante dessa aparente adaptação ao que era solicitado, o narrador não perde a oportunidade de relatar ironicamente questões relativas à edição, como no título do último capítulo:

Que vale a pena de ler-se por ser o último, e por encerrar a acção de mais de meio século, cousa por certo nova e admirável, não só pelo muito que se diz, mas pelo muito mais que se poderia dizer, se o autor quisesse escrever o seu romance em quatro volumes. (CASTELO BRANCO, 1982, p.276).

Os títulos dos capítulos de *Anátema*, aliás, nas palavras de Maria Alzira Seixo (2004, p.27) são “verdadeiros sumários de sabor clássico torneados ironicamente, à maneira de Garrett ou mesmo de Sterne, marginalmente indicativos

³⁸ De acordo com Alexandre Cabral (1989, p.665), “não se trata verdadeiramente de um romance mas de uma sucessão de histórias ou narrativas que o amigo do autor, António Joaquim, lhe conta no decurso de uma viagem”.

dos assuntos que nele são tratados, embora quase sempre enganosos (...), brincalhões [...] e, afinal de contas, teorizantes”³⁹. As colocações de Seixo endossam nossa aproximação com a forma shandiana, por citarem a proximidade com dois autores shandianos, e apontam como até mesmo os subtítulos têm sua função teorizadora dentro do romance.

Já no primeiro capítulo, após uma introdução que explica os meios empregados para se conseguir leitores, temos a mostra de que a ironia irá andar junto com a autorreflexão: “No qual se prova que o autor não tem jeito para escrever romances” (CASTELO BRANCO, 1982, p.13). O narrador, portanto, admite não saber o que está fazendo, por mais que opte em fazê-lo, questionando tanto a capacidade de se escrever um romance como quem se põe a lê-lo, já que, ao menos aparentemente, desautoriza a instância do narrador.

Sabemos, porém, que esse mesmo narrador que desautoriza e se aproxima do leitor em outros momentos fará o contrário, fazendo uso de seu domínio na narrativa e demonstrando uma instabilidade diante do “produto” romance e do tipo de leitor que busca.

Em suma, o narrador de *Anátema* demonstra a ciência dos procedimentos de escrita de um romance, por mais que se declare incompetente para segui-los, e se empenha na tarefa de trazer o leitor para perto dessa narração, mesmo que para desfazer supostas expectativas do público. Faz questão de deixar claro o fato de que apenas reconta fatos documentados e verídicos, sem que sua interpretação esteja presente – se é que isso é possível. Por fim, faz teorizações constantes sobre como escrever romances e suas variações, sempre elevando a qualidade do “produto” que está apresentando aos leitores.

3.2 “SIGAMOS TEXTUALMENTE A PRÁTICA DOS DOIS, CUJAS DIVAGAÇÕES ME FIZERAM QUEBRAR A PALAVRA DE ROMANCISTA”⁴⁰

O caráter folhetinesco de *Anátema* já foi apontado neste trabalho, e se justifica especialmente porque retrata de forma marcadamente folhetinesca a história

³⁹ Essa característica também é lembrada por Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p.180) “ Mais concretamente, o estilo jocoso e divagativo de muitas novelas de Camilo, o caráter humorístico dos grandes sumários de capítulo denunciam influência garrettiana.”, que também aponta como as divagações e o viés humorístico também aproximam Camilo de Garrett.

⁴⁰ CASTELO BRANCO, 1918, p.204.

de D. Inês e do Conde de S. Vicente e como o amor entre eles passará por diversos obstáculos para que se concretize. O narrador faz questão de demonstrar desde o começo da narrativa como irá controlar a linha de acontecimentos: “Este começa por onde acabam os outros” (CASTELO BRANCO, 1982, p.13).

É natural que imediatamente lembremo-nos de outro autor shandiano que opta por essa mesma organização, não sem antes travar uma discussão sobre a validade de começar uma narração pelo seu fim. Vale a pena reproduzir o questionamento da personagem Brás Cubas, que, ao mesmo tempo, funciona como uma digressão no romance de Machado de Assis:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1992, p.17)

Da mesma forma que Brás, que, sabemos, é posterior ao romance de Camilo, mas é fundamental para o entendimento sobre a linhagem shandiana, o narrador de *Anátema* opta por essa organização de começar a narrar por onde os outros encerram, destacando o intuito de fugir à regra organizacional romanesca, que fica clara com a citação dos “outros”, que, naturalmente, seguem uma ordem cronológica comum. Ao mesmo tempo também se distancia da concepção que temos habitualmente do tempo, cuja linearidade nos conduz do nascimento para a morte. O início do romance apresenta o casamento feliz de Pedro da Veiga e D. Custódia, o que seria um típico final feliz. É a partir da exploração da vida do filho desses dois que o narrador chega ao caso da irmã de Pedro, D. Inês, que tomará a maior parte da narrativa.

Mas a vida de D. Inês só é contada a partir do capítulo V, quando o narrador faz questão de se explicar:

Não quero ser tido por uma imaginação inquieta e anárquica; mas antes quero que me chamem romancista descosido e extravagante, do que me adivinhem o pensamento. O meu manuscrito, cujos episódios e peripécias constituem um grande zigue-zague da inteligência, é justamente como eu, como a minha índole, como o meu romance, e como eu quisera que fossem meus leitores, para, sem o menor constrangimento, me acompanharem a transcendentes cousas passadas em 1701. (CASTELO BRANCO, 1982, p. 37)

Fica clara a admissão do próprio narrador de que se trata de um romance não linear, e, por coincidência, até mesmo o termo zigue-zague é utilizado para exemplificar a ordem a ser seguida. Os adjetivos “anárquico” e “inquieto” também caracterizam a narrativa que ele se propõe a realizar, o que, veremos, vai se concretizar. Consideremos, também, a cobrança de atitude do leitor, que deve estar disposto a seguir a leitura diante dessa caracterização da índole do romancista e do romance. De qualquer forma, é fundamental destacar que não estamos sequer na metade do livro e já tivemos, ao menos, quatro pequenas narrativas abordadas: a de Pedro da Veiga, de seu filho Manoel, do casal João Rodrigues e Jacinta e a de sua irmã Micaela, sem que ainda entrássemos no relato da vida de D. Inês.

Parece-nos que só neste início já visualizamos marcas da fragmentação do livro, que ainda abordará a história do padre Carlos da Silva, de sua mãe com Cristóvão da Veiga, e, por fim, a origem do nome “Torre da chama”, que é também a que conta a vida de D. Inês. Essa situação condiz exatamente com o que pontua Rouanet (2007, p.93) sobre os romances shandianos: “as narrativas paralelas [...] [são] numerosas e extensas, em contraste com as poucas historietas, muitas vezes apenas esboçadas”. A ordenação da aparição e introdução de cada uma dessas pequenas histórias está à mercê do narrador, que caminha entre elas sem maiores explicações, o que, como ele mesmo aponta no trecho acima citado, funciona como marca de originalidade, já que não lhe adivinham o pensamento – o rumo tomado pela narração.

Neste caso, trata-se do primeiro romance de Camilo Castelo Branco, mas essa abordagem da organização romanesca é vista como marcante em sua obra:

As constantes interrupções do narrador, de uma veemência pulsional ou de uma ironia subjectivamente implicada [...], as tortuosidades do relato, a direccionalidade anímica e sentimental [...], a torrencialidade de escrita que torna mais sensíveis, de quando em vez, inesperadas e severamente econômicas concisões de intensa expressividade, são traços estilísticos dessa passionalidade que Jacinto do Prado Coelho sempre considerou a marca específica da novela camiliana. (SEIXO, 2004, p.18)

Já exploramos anteriormente a ironia do narrador camiliano. Agora partimos para as tortuosidades do seu relato, ao mesmo tempo em que analisaremos a maneira como as digressões aparecem na narrativa, abrindo espaço para a difusão tipicamente shandiana; e que, como apontado por Maria Seixo (2004), mostra-se em diversas obras de Camilo.

A nosso ver a grande digressão do livro é a própria história de D. Inês, seguida pela do Padre Carlos da Silva, dada a extensão e atenção que as duas narrações recebem durante o romance. Como já apontamos, teremos outras pequenas narrativas rondando a obra, porém, é arriscado afirmar qual é a principal, mesmo que a de D. Inês, que sintetiza o título da obra, seja a de maior extensão. De qualquer forma, ainda dentro desses breves relatos abre-se espaço para que o narrador exponha suas opiniões, o que demonstra como a obra será fragmentada. Um dos primeiros momentos em que isso acontece é quando ele resolve discorrer sobre pressentimentos:

Eu creio cegamente nos pressentimentos. Não falo já daquela providência dolorosa, de que o espírito se atribula, quando a consciência nos vaticina a próxima ou tardia expiação de um crime. Neste sentimento, por assim dizer, lógico e rigoroso, é o remorso que magoa, é o castigo que se anuncia por um pavor estranho.

Quero falar daqueles tremores de dentro, que nos assaltam a alma, derramada nos folguedos de um baile, ou concentrada na meditação de um livro.

Não pulsa um coração debaixo do céu, que não sofra. (CASTELO BRANCO, 1982, p.30).

A ideia de um pressentimento tinha relação com o tópico abordado, o revés que um dos personagens vai sofrer em sua vida aparentemente feliz e justa. O narrador não perde a oportunidade, então, de exprimir sua visão sobre o pressentimento que a personagem sentiu. A opinião do narrador seria facilmente dispensável, mas, sendo ele o organizador da narrativa, faz questão de se colocar entre o desenrolar dos fatos, o que ocorre mais de uma vez.

Conforme já apontamos, os títulos dos capítulos de *Anátema* são verdadeiros tratados do narrador sobre o livro, sempre com vistas ao esclarecimento do leitor, e os mais diversos assuntos. Ao anunciar o que se passará em cada um deles, o narrador revela-se consciente de suas próprias intromissões digressivas no romance. Vejamos o exemplo do capítulo VI, em que se declara: “Em que o autor diz o que pensa a respeito das mulheres; pedindo vénia para ousadia tamanha” (CASTELO BRANCO, 1982, p.45).

De fato, trata-se de uma ousadia porque esse narrador simplesmente suspende sua narrativa, por aproximadamente três páginas, e se dedica a comentar sobre o caráter das mulheres. O pedido malicioso de licença é uma autêntica admissão de culpa diante da interrupção da narrativa, mesmo que soe como uma justificativa para o leitor.

Ocorre nessa digressão sobre a mulher, como vimos em uma das definições sobre digressão, a relação tópica, porque a partir dela o narrador explorará como D. Inês se encaixa em alguns desses adjetivos típicos das mulheres e servirá como mote para a continuação da história. Porém, novamente é apenas a opinião do narrador que se faz presente, sem que se inclua nenhuma informação realmente importante para a continuidade do que está sendo narrado.

A grande digressão do romance será a história de D. Inês, e essa denominação parece ser válida principalmente por causa de sua introdução, que tem origem na curiosidade acerca do nome de um castelo que o povo chamava de “Torre de D. Chama”. Inicialmente o narrador explica que a personagem tio António da Maria conta ser esse o nome do local porque seu pai tinha ouvido uma voz feminina a gritar “Chama, chama” numa noite em que por ali passara. Não satisfeito com essa explicação, o narrador prossegue: “Vamos agora cotejar a lenda do povo, com o manuscrito” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 39), com a ideia de criar um efeito de verossimilhança para a narrativa.

A partir daí, inicia-se a grande digressão, que contará a vida de D. Inês. Durante essa narrativa, como é de se esperar em um autor shandiano, ainda teremos outras que a interromperão. No caso, a principal interrupção trata da vida do padre Carlos da Silva, que, por sua vez, é um irmão bastardo de D. Inês, o que novamente atesta a relação tópica desempenhada nas digressões deste romance.

Ao explicar como D. Inês chega até o episódio que dá nome à torre, o intrusivo narrador insere pequenas interações com seus leitores, sempre disposto a defender as atitudes da personagem:

Há cousas notáveis a contar-se no capítulo seguinte. Qualquer que seja o palpite dos previdentes leitores, será sempre falso, quando envolva desonra para D. Inês da Veiga. Enquanto ao conde de S. Vicente, mostrem-me um na actualidade tão nobre quanto ele, que eu não irei aos séculos, que foram, mendigar tipos de honra para os meus romances (CASTELO BRANCO, 1982, p.73)

A citação já inicia com a utilização de um recurso retórico familiar à trama folhetinesca, a *captatio benevolentiae*, que visa buscar a empatia do leitor, já que se mostra próximo ao revelar futuros acontecimentos, e mesmo para exigir a companhia do leitor no decorrer do folhetim. Há, assim, uma espécie de anúncio⁴¹, que também soa como promoção do livro, dos próximos lances do

⁴¹ Que ocorre também em outros momentos, como o que segue:

enredo, estabelecendo uma relação de proximidade com o leitor, que pode ser lida como uma compensação diante da estrutura fragmentada a que ele está exposto.

O padre Carlos da Silva também conta uma história durante parte do romance, que é justamente a de sua origem, ou seja, o caso de amor entre Cristóvão da Veiga, pai de D. Inês e Pedro da Veiga, e Antónia Bacelar, sua mãe. Para narrar a sua história, o padre faz uso do diário de sua mãe, que serve como marca da veracidade do ocorrido, tal qual o narrador de *Anátema*, que se diz orientado por um manuscrito.

A leitura desse diário é anunciada pelo padre, e diversas vezes interrompida, num marco de fragmentação prevista, com possíveis intuitos folhetinescos. Numa das primeiras interrupções, a justificativa é a de que já havia se passado três horas de leitura:

“– Não lê mais? – perguntou o conde.

– Hoje não. Vamos tratar agora dos vivos, e depois voltaremos aos mortos, não lhe parece razoável, senhor conde?”(CASTELO BRANCO, 1982, p.206).⁴²

Novamente utilizando o espaço que dá nome ao capítulo, o narrador demonstra ironicamente que o ritmo da narrativa do padre Silva está sendo constantemente interrompido:

Em que o padre Silva *inquestionavelmente* narra a famosa história, não sabemos por ora de quem, mas com a ajuda de Deus a mais intelegível de todas as histórias. Obra de muita moral e edificação. Temos a anunciar interrupções, que nos não deixam gozar estes contos do princípio ao fim, com aquela fleugma lógica e imperturbável de uma novela inglesa. (CASTELO BRANCO, 1982, p.135)

No capítulo imediato veremos se esta respeitável mulher de virtude nos ilustra com a história de alguma outra porca, ou bicho daninho, ou outros quaisquer malefícios, como ligamentos, obras de veadeira, carântulas, e feitiços dados na comida a alguém, para querer bem ou mal a outrem, ou adivinhar em cabeça de homem morto, ou passar doente por debaixo de troviscos, ou em lameiro virgem...etc. (CASTELO BRANCO, 1982, p.94).

⁴² Essa justificativa para a interrupção da história aparece de forma análoga no romance camiliano *Vinte horas de liteira*, de 1864, em que em determinado momento se lê:

“– Eram duas horas da manhã - continuou António Joaquim. – A essa hora, quem pusesse o ouvido nos resquícios daquela porta, ouviria um gemer unísono de duas vozes, um arrancar da vida em ânsias estertorosas.

Depois... vamos deitar - disse abruptamente o meu amigo.

– Deitar?! E a história?

– Amanhã.

– É impossível! Eu não me vou deitar sem saber de que morreram.

– Amanhã. Tens-me interrompido com ironias: hei-de castigar-te com a ansiedade” (CASTELO BRANCO, 2002, p. 165).

Sabendo que a curiosidade do leitor é grande, o narrador atesta que inquestionavelmente a narrativa irá se realizar. É importante destacar que nesse momento o padre apenas anunciava a história sem dar os detalhes sobre de quem seria ou do que se tratava, daí o narrador não saber de quem era.

Mesmo com a promessa de que a narrativa, por fim, seria concretizada, o narrador aproveita a oportunidade para atestar que seu romance era formado por interrupções, o que o diferenciaria da novela inglesa, tão rígida na organização. Há, portanto, novamente a aparição de uma discussão de cunho teórico sobre a formação do próprio gênero que estava se fazendo uso: o romance.

Para explorar essa alusão à novela inglesa e sua organização impecável utilizaremos a explicação que Sandra Guardini Vasconcelos (2007) faz com relação às características que J. Paul Hunter trouxe para a discussão iniciada por Ian Watt sobre traços que caracterizam o romance. Segundo a autora, entre essas características estavam a “coerência e unidade de concepção: o romance, de modo geral, busca um princípio organizador que estruture suas diversas partes em torno de uma ação contínua” (2007, p.38). Aí encontraríamos a justificativa para tantos esclarecimentos do narrador sobre não seguir uma ordem.

Vale destacar que ainda sobre essas características Sandra Vasconcelos menciona que a “inclusividade, digressividade e fragmentação” (2007, p.38) são possíveis em um romance, sem que se perca a sua unidade. Ao fim da explicação, ao mencionar também a ocorrência da autoconsciência a autora cita exatamente *Tristram Shandy* para exemplificar como isso é possível. No caso de nossa análise o narrador traz para o romance a responsabilidade de não conter uma unidade tipicamente inglesa, demonstrando sua capacidade de ironizar a própria obra e o gênero romanesco.

Ainda uma última vez o narrador garante que o padre Carlos da Silva conseguirá concluir a história de sua mãe: “O editor destas cousas dá a sua palavra de romancista em como a história do padre Carlos da Silva não será interrompida.” (CASTELO BRANCO, 1982, p.143). Por fim, ciente dos zigue-zagues enfrentados na leitura do diário, o narrador sutilmente insere uma retomada dos pontos principais do texto, para localizar o seu ouvinte, Conde de S. Vicente, e, por que não, o seu leitor, que pode ter encontrado dificuldades para lembrar o que de fato se passou:

- É a segunda carta que ontem lhe li – disse o padre Carlos, sem olhar para o conde, que, em testemunho do seu bom coração, tinha os olhos rasos de lágrimas.
- Recordo-me dos pontos principais da carta – respondeu o conde.
- Podem resumir-se nisto – prosseguiu o padre com voz trémula, e as faces afogueadas de uma cólera que parecia ter-se incendiado lentamente. (CASTELO BRANCO, 1982, p.143).

Essa recapitulação aparentemente disfarçada do diário ocorrerá abertamente, agora com o intuito de esclarecer o porquê de se começar a narração falando de um Pedro da Veiga que tinha ficado de lado na narrativa: “Fizemos dizer uma vez a D. Cristóvão que tinha um filho chamado Pedro. Este Pedro, com que abrimos esta história, segundo nos era permitido pelas leis do romance moderno, é justamente o filho de Cristóvão da Veiga.” (CASTELO BRANCO, 1982, p.100-101).

Note-se como o narrador indiretamente justifica-se diante da possível confusão que criou iniciando a narrativa com uma personagem que não teve tanto destaque durante o seu desenvolvimento. Ao explicar que tal figura era o filho de Cristóvão, portanto, irmão de D. Inês, ele faz questão de inserir uma colocação metaliterária ao atribuir às possibilidades que o romance moderno permitiu à narrativa.

O caráter moderno do romance, mencionado pelo narrador, pode ter relação com a fala de Sandra Vasconcelos quando menciona a coerência como um traço marcante do romance que se desenvolveu a partir do século XVIII, o que corresponderia à modernidade no tempo de publicação de *Anátoma*. A ideia parece ser a de demonstrar como o narrador está ciente das tendências narrativas, ao mesmo tempo em que demonstra certo motivo nobre para o modo como escolheu organizar sua narrativa, que “começa por onde terminam as outras”, repleta de digressões e que não segue uma ordem pré-determinada de desenvolvimento.

Aníbal Pinto de Castro (1976) aponta a escolha dessa estrutura narrativa, que envolve o uso de digressões e sinuosidade, como um modo de aproximar-se do leitor. Ao teorizar sobre os *Mistérios de Lisboa*, ele explica:

Motivada pela inexperiência do autor, pelo conteúdo folhetinesco da matéria diegética, muito dentro do gosto do público, que exigia uma estruturação narrativa susceptível de criar suspense e capaz de manter acesa a curiosidade do leitor, ao longo de toda a publicação, esta variação estonteante do narrador não surpreende. Mas Camilo, mesmo quando dominar melhor a técnica narrativa, não vai renegá-la. (CASTRO, 1976, p.28)

Desse modo, podemos entender que essa digressividade se mostrará também em outras obras, caracterizando a escrita camiliana. Isso é iniciado de forma bem marcante em *Anátema* e, de fato, parece alcançar um patamar superior de digressões e desordenações narrativas em *Mistérios de Lisboa*, de 1854. O fato é que podemos compreender como essa utilização das digressões podia ser motivada pelo interesse do público leitor, o que garantiria as vendas à época.

3.3 “ESTE ROMANCE É UMA ESPÉCIE DE CARANGUEJO LITERÁRIO; RECUA, PELO MENOS, VINTE ANOS EM CADA CAPÍTULO”⁴³

O tempo cronológico que engloba os acontecimentos narrados em *Anátema* fica marcado no romance, pois o narrador em vários momentos cita o ano de 1701, que é quando D. Inês se joga da Torre da Chama, como o elementar para compreendermos a narrativa. Além disso, o ano em que o padre Carlos da Silva foi julgado pela inquisição e aconteceu o casamento de Pedro da Veiga, 1750, também aparece apontado pelo narrador. Ao finalizar o romance, cita 1764 como o ano em que as ligações dos adiantamentos e retornos finalmente fazem sentido, que é quando apresenta o jovem Manuelzinho, personagem que iniciou o romance.

Essa demarcação de datas pode dar uma falsa ideia de que o romance segue uma linha bem demarcada com relação aos mecanismos de apresentação do tempo, o que, propomos, não corresponde à realidade da narrativa. Isso se dá, a nosso ver, por duas questões fundamentais. A primeira, já abordada neste trabalho, é a profusão de digressões, que marca o romance desde seu início, e, que sabemos, trará consequências do ponto de vista temporal, o que marca a segunda questão, o tom vagaroso da narrativa, e que veremos a seguir.

Como já apontamos no capítulo sobre a inserção do riso e da melancolia, ao se referir a Machado de Assis, Sérgio Paulo Rouanet menciona que uma das consequências dessa situação é que a narrativa assume um ritmo lento de desenvolvimento, o que compreendemos ser resultado, também, das inserções digressivas que tanto permeiam o romance machadiano como o camiliano em questão.

⁴³ CASTELO BRANCO, 1982, p.37.

Para nós isso se deve à suspensão temporal que marca a introdução das digressões, o que faz com que a narrativa não se desenvolva, colaborando para o seu caráter folhetinesco, mas, ao mesmo tempo, lento, o que também é exposto por Rouanet (2007, p. 131): “Em vez de imobilizar e inverter, a câmara shandiana pode também retardar a ação. Esse efeito de retardamento é obtido principalmente pelas digressões”. Nessas digressões a utilização da analepse, que “constitui uma técnica utilizada pelo romance de todas as épocas – no século XVIII, Sterne escreveu essa obra-prima da narrativa analéptica que é *Tristram Shandy*” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 753), parece ser o mecanismo de manipulação temporal⁴⁴ mais apreciado pelo narrador shandiano.

A oportunidade de falar sobre a vida de personagens e opiniões do próprio narrador praticamente obriga-o a fazer incursões em fatos ocorridos antes do tempo da narrativa. Naturalmente que esse processo é comum quando se opta por narrativa em *media res*, por exemplo, mas o uso exacerbado dos retornos e adiantamentos parece agradar ao narrador shandiano, sendo que surge como uma oportunidade de demonstrar sua onisciência e poder diante da narrativa daqueles de quem conhece o passado.

Sabendo que esse “vai e volta” temporal é marcante em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, não é inesperado que busquemos algo parecido em *Anátema*, diante de nosso interesse em demonstrar como essa obra também pode ser entendida como shandiana. Sem pretender explorar os intuitos folhetinescos passamos para uma citação fundamental, que, a nosso ver, explica porque nossa afirmativa ao iniciar a abordagem do romance, sobre o tempo ser cronologicamente marcado, e esclarece a segunda questão que prova tal situação.

Já no início do capítulo V o narrador de *Anátema* esclarece aos seus leitores as atitudes tomadas nos quatro primeiros capítulos e nos apresenta qual será a concepção de tempo que adotará:

Se está decidido que os caranguejos não andam para diante, nem são estacionários, este romance é uma espécie de caranguejo literário; recua, pelo menos, vinte anos em cada capítulo! É preciso, talvez, um esforço de mnemónica, para enfaixar estas personagens de retrocesso, esta dispersão de caracteres duvidosos e imperscrutáveis! A originalidade, a verdade, a

⁴⁴ É interessante observar como Sérgio Paulo Rouanet denomina os mecanismos temporais utilizados por Laurence Sterne em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*: “Diderot usou as diversas estratégias de desorganização temporal inventadas por Sterne: a imobilização, a inversão, o retardamento e a aceleração.” (ROUANET, 2007, p. 169)

natureza e o mundo moral são cousas desalinhadas com o meu romance. O autor que não tem, como Afonso X, as pretensões de organizar um mundo melhor do que ele vai, entende que também não deve algemar à dedução analítica de uma novela inglesa os transportes de um gênio livre, que traçara em campanuda letra do século passado, estas cousas, que aqui se dizem. (CASTELO BRANCO, 1982, p.37)

Analisemos todas as informações que o narrador fornece nesse pequeno trecho, a fim de compreender porque são tão importantes e de que forma marcam a aparição da subjetividade dada ao tempo. Iniciemos pela escolha da metáfora para explicar sua abordagem temporal. Absolutamente clara, a escolha pelo caranguejo, numa alusão ao seu peculiar modo de se locomover, esclarece a todo o tipo de leitor o ritmo que a narração assumirá. A pretensa didática romanesca atribuída a Camilo Castelo Branco pode ser exemplificada nessa escolha, que, além de demonstrar que ele compreende outras formas de trabalhar com o tempo, mas opta por uma em particular, aproxima-o de um possível leitor, que veja em sua explicação uma demonstração de consideração diante de um deslocamento temporal no momento da leitura, já que o narrador admite o esforço que talvez seja necessário empreender na tarefa de leitura.

Não é difícil para o leitor compreender, então, porque o livro faz uso de tantos retardamentos, que dão um tom mais dramático e de suspense ao romance, que, por isso, e por outras características, assume uma tendência gótica, que ficará marcada, também, quando formos analisar a descrição do espaço que é realizada pelo narrador.

O desalinhamento que o narrador atribui ao seu romance pode ser visto como uma tentativa de tornar algo que inicialmente pode soar como negativo – o esforço para compreender um romance que retrocede vinte anos por capítulo – em diferencial. Ao sugerir que seu romance se distancia de questões que são previamente acertadas, parece querer captar um status de inovação e desapego a leis pré-estabelecidas. Podemos entender essas pretensões como a subjetivação temporal, que o narrador faz questão de divulgar aos seus leitores.

A liberdade para que seu gênio livre possa se expressar também eleva o tom desafiador diante das ditas leis do romance. Mais uma vez o narrador se refere especificamente ao romance inglês, e, sabendo ser *Anátema* uma espécie de viés português do romance gótico inglês, o narrador parece querer destacar os diferenciais de sua versão de forma positiva, naturalmente.

Os vinte anos parecem ser muito importantes para o narrador, que em outro momento, quase ao fim do romance, aborda novamente essa duração temporal:

Agora, amigo leitor, queres saber a razão deste retrocesso de vinte anos? Era preciso dizer-te quem era aquele Timóteo de Oliveira, seminarista de Braga, que em 1720 seduz a filha de um honrado cuteleiro. Nem mais nem menos – era o filho de D. Inês da Veiga, e de Manuel Carlos da Cunha e Távora, conde de S. Vicente. Quem se der a escrever romances, há-de dar razão do seu dito. (CASTELO BRANCO, 1982, p.275)

Como logo no início ele esclarece que haverá muitos retornos durante a narrativa, quando chega, finalmente, ao ponto em que se esclarece quem são os personagens e de onde vieram, explicando o mistério da “Torre da Chama”, o narrador parece gabar-se da finalização que foi capaz de construir. Esse esclarecimento final funciona como uma prova de que todo o enredo era controlado, havia um motivo real para tantas analepses, e tal causa ficaria absolutamente clara para aqueles que conhecessem como funciona a escrita de um romance. Notadamente nesse trecho ele acha uma maneira de diminuir a importância daqueles que não compreenderem ou acharem o romance confuso, demonstrando o capricho com que se portava, já que se alguém discordasse do método utilizado era simplesmente tachado de desconhecedor de romances.

Tal situação é explicada por Maria Alzira Seixo, que a aproxima da descrição de um dos espaços fundamentais onde a trama se desenvolve:

Em relação ao castelo, há que referir que a sua primeira manifestação no texto acontece por motivo de deslocação temporal, a seguir à narrativa da tragédia de Micaela e de Timóteo, que no final se saberá que é o filho de Inês, e que decerto por isso mesmo motiva o recuo de fundamentação existencial que é dar a história de sua mãe, embora o narrador apenas graceje sobre as alterações da ordem narrativa que, como sempre, liga às chamadas “leis do romance moderno”. (SEIXO, 2004, p.32)

A confusão temporal, portanto, era calculada e tinha motivos reais para ser realizada, salienta o narrador. Lembremo-nos da eterna relação de proximidade e rebaixamento do leitor. Não é porque muitas vezes o narrador põe-se a explicar seus métodos e chama o leitor para colaborar com ele que deixa de tratá-lo ironicamente, como no caso em que depois de muitas peripécias um anel perdido por D. Inês volta à baila: “O leitor é penetrante de mais para saber, sem que lho digam, que este anel caiu do dedo de D. Inês da Veiga na noite de 6 de fevereiro de 1701.” (CASTELO BRANCO, 1982, p.250). Nesse trecho além de rebaixar a

capacidade do leitor de lembrar-se do objeto, o narrador insere a data numa tentativa de esclarecer os retornos de vinte anos, tão comuns na narrativa, como ele próprio afirma. Sobre isso, Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p. 265) afirma:

Esta falta de respeito à cronologia [presente em *Anátema*] pode ser um processo de, no à vontade do folhetinista que deixa e retorna quando lhe apraz os fios de sua meada, tornar mais impressionantes para o leitor as coincidências de factos, os cruzamentos de vidas. E uma graciosa desordem estava na moda, desde o Garrett das *Viagens*.

Vale apontar, mais uma vez lembrando Garrett, que Jacinto do Prado Coelho compara os dois autores, aproximando-os por conta da “graciosa desordem” temporal de ambos, causadas, de forma parecida, pelas constantes digressões⁴⁵. De fato, ele destaca que esses enovelamentos do enredo tornam a narrativa ainda mais impressionante quando, por fim, se desenrola. Mais uma tática, portanto, para conseguir a atenção dos leitores, que são, em suma, os compradores de seus livros. A subjetividade temporal camiliana mostra sua especificidade, quase sempre apoiada pela mediação do narrador, como neste título de capítulo: “Que é necessário ler-se para entender o que vier depois. O autor esquece-se do romance algumas vezes.” (CASTELO BRANCO, 1982, p.52).

Conforme trabalharemos em momento destinado à abordagem do riso e da melancolia em *Anátema*, o romance nos apresenta duas viagens de destaque durante a narrativa, que funcionam mais como marcas que destacam a melancolia presente no enredo do que a questão do deslocamento propriamente dita. De qualquer forma, optamos por começar o enfoque do trabalho realizado por Camilo Castelo Branco com relação ao espaço justamente por essas viagens.

No trecho já citado de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2009), o autor explica que a descrição pode funcionar para ambientação do *locus* onde se desenvolve a ação. *Anátema* parece trabalhar com essa ideia, na medida em que apresenta o espaço sempre de forma a caracterizar o ambiente com traços que elevam o caráter gótico e dramático assumido pela narrativa. Como já destacamos, a ideia nesse romance parece ser justamente uma aproximação com o romance gótico inglês, que fazia sucesso à época, no qual a espacialidade assumia grande importância:

⁴⁵ O narrador garrettiano, tipicamente shandiano, admite a desordem de sua obra: “Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçosa meada.” (GARRETT, 1992, p.203).

a narrativa gótica, que se estabelece a partir de meados do século XVIII, encontra na revitalização do espaço medieval um de seus elementos mais característicos, ao lado de todo um imaginário sombrio, supersticioso e assombrado. Um dos primeiros pontos a se notar sobre isso é a recorrência de três espaços “góticos” privilegiados: o castelo, o espaço religioso e a natureza. O que não evidencia, obviamente, que um único texto, para ser gótico, tenha que explorar todos eles em seu enredo. (MENON, 2011, p.147).

Ora, é justamente essa ambientação que irá perpassar a narrativa de *Anátema*, o que nos parece uma evidência de que o romance se aproxima, de fato, da tendência gótica. Como o próprio Maurício Menon (2011, p. 147) assegura, não é necessário que os três elementos espaciais góticos estejam presentes em um romance para que ele seja entendido como tal. No nosso caso encontramos referências à natureza e ao castelo, como vemos, por exemplo, em um dos trechos que descreve como foi a viagem de fuga de D. Inês, quando ela resolve abandonar a casa paterna e partir com o conde de S. Vicente:

E galopavam, galopavam por aquele terreno brejoso, e cavado de lorgas e abismos. Os bulhões de ventanias contrárias brincavam com as nuvens, impeliam-nas de um para outro cabeço das montanhas, fendiam-nas umas contra o seio das outras, e os bagos de chuva glacial, e frígida, cortavam a face enregelada de D. Inês. (CASTELO BRANCO, 1982, p.85)

Há nesse trecho uma descrição que se afasta do *locus amoenus*. O espaço percorrido por D. Inês nessa primeira viagem é marcado pelos efeitos negativos que causam à moça, como se o desconforto físico por que ela passa fosse uma previsão dos sofrimentos futuros que tal ato lhe causaria. O trecho se refere a uma grande tempestade que está a se formar e que os personagens enfrentam rumo ao castelo do conde de S. Vicente, onde o casal passará a viver.

O castelo, aliás, é um dos ambientes mais clássicos quando nos referimos à cultura gótica, conforme já apontado. Ao analisar a questão espacial em *Anátema*, Maria Alzira Seixo faz menção à descrição dos espaços interiores na narrativa, mas esclarece que “é o outro espaço de Inês, essencialmente o do exterior, que vai construir uma paisagem específica, de negror e presságio, de pesadelo e aflição, que desde o início atinge a personagem e a conduzirá à morte: a paisagem do Lordelo.” (SEIXO, 2004, p.32).

O Lordelo é onde se localiza o castelo, e, portanto, o local do ápice do sofrimento de D. Inês, quando se joga da torre, que passará a ser chamada de D.

Chama; e por onde ela circula em suas duas melancólicas viagens. Especificamente sobre a descrição desse ambiente, Seixo atribui ainda outra interpretação, que destoa do viés gótico, mas que julgamos importante ser mencionada:

No *Anátema*, o trecho mais significativo, a este respeito [descrição dos ambientes], é o capítulo do rapto de Inês da Veiga (...) não passa despercebida a tonalidade erótica da descrição, e o que ela implica de cruzamento entre o rapto da mulher amada e o instinto dominador e inelutável de toda a natureza. (SEIXO, 2004, p. 36)

Mesmo que consideremos que a tonalidade erótica atribuída a essa primeira viagem, que Seixo chama de rapto, afaste-se do viés gótico, temos a menção à força da natureza durante o percurso. Conforme o trecho do romance que já citamos, de fato, a natureza será, mais de uma vez, descrita de forma a colaborar com a ambientação do sofrimento pelo qual a personagem está passando. Podemos compreender isso como uma aproximação com o gótico por conta da constatação, novamente, de Maurício Menon (2007, p.148):

quando se trata da criação do ambiente gótico “[...] a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.” (FILHO, 2007, p.50), levam-se em conta não apenas o espaço da narrativa, mas outros elementos que a ele se juntam e, dessa forma, constituem uma das principais características dessa espécie de ficção.

Essa constatação do pesquisador nos é útil para compreender a abordagem do espaço em *Anátema* justamente porque dialoga tanto com a definição de espaço que optamos por utilizar nesta tese quanto com a ideia da colaboração para a criação de um clima e de uma descrição psicológica, que o aproxima da subjetividade que se diz ser marca do autor shandiano. Não encontramos menções ao fato de que a espacialização do romance gótico é subjetiva, mas aqui queremos comprovar que em *Anátema* isso acontece. Assim, outro trecho do romance nos ajudará a continuar com essa hipótese. Vejamos:

Contavam-se os destroços da tempestade. Consignava-se a noite passada, como uma dessas revoluções da natureza, que anunciam a próxima dissolução do universo. Viam-se choupanas inteiras com os seus colmados a branquejarem nas águas lodosas da torrente, toros enormes de árvores, tombadas do pendor das matas, aparelhos e armações de moinhos, e reses afogadas em seus currais. (CASTELO BRANCO, 1982, p.91)

A anunciação da dissolução do universo pode fazer referência também, ao universo da personagem, de modo que o espaço irá refletir exatamente o que a personagem está passando. Há aqui um destaque dado às consequências da

terrível tempestade que Inês enfrentou ao lado do conde, confirmando a ambientação de um *locus horrendus*, em que a força da natureza se destaca, apresentando mais um clássico ambiente gótico.

As descrições assumem vital importância para a caracterização gótica:

Os elementos naturais constituirão, portanto, uma relação análoga com os personagens revelando e ampliando o interior destes. Em vista disso não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa – a floresta cerrada e inacessível, geralmente envolta em brumas, salpicada por charnecas, sacudida por tempestades e recortada por precipícios assustadores. Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, os personagens góticos apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados. (MENON, 2007, p.149).

Essa relação da natureza com a personagem é nítida no caso de D. Inês, como já apontamos. A proximidade do romance com o que o pesquisador aponta é marcante, o que demonstra os traços de uma espacialização tipicamente gótica presente na primeira obra romanesca camiliana. A caracterização de D. Inês também condiz com a atribuída aos personagens góticos, cuja melancolia marca grande parte da vida e o desequilíbrio a leva ao suicídio. Nos trechos do romance percebemos que há uma clara explicitação dos processos de percepção do entorno pela personagem, que, emoldurada pelo espaço gótico, ilustra a sua luta interior e a que trava com a natureza a seu redor.

Acerca da denominação e aproximação que fizemos do gótico, é importante salientar o estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, intitulado “O horror na literatura portuguesa” (1979). Nessa obra a autora esclarece algumas denominações que envolvem o termo “gótico” apontando para o fato de que houve modificações nessa denominação com o passar do tempo, tendo-se generalizado em seu lugar o termo ‘negro’, de origem francesa, que permite cobrir toda a série de tendências que marcaram a evolução do panorama inicial” (1979, p.7).

Aqui, propomos a aproximação do romance *Anátema*, especificamente com o viés inglês dessa tendência, por isso a opção em manter a vinculação com esse termo, além de que consideramos os estudos de Maurício Menon (...) a esse respeito, já devidamente citados. De qualquer forma, a obra de Maria de Sousa nos apresenta um esclarecimento acerca dos contos publicados no século XIX ainhados com essa tendência do “negro”, que se aproximam claramente da ambientação de *Anátema* a que nos detemos: “O negro destes contos reside principalmente no

ambiente, está mais próximo da melancolia depressiva dos românticos que da preocupação do terrífico e sensacional dos romancistas góticos” (1979, p.21).

A subjetividade se mostra aí, a nosso ver, porque as descrições espaciais realizadas no romance, que, é preciso destacar, não são em grande número, ocorrem quase que sempre com esse intuito específico de representar/ilustrar/localizar a situação de D. Inês diante dos acontecimentos. As viagens, como comentamos, parecem ser espacialmente descritas com o intuito de emoldurar a situação da personagem, destoando de uma finalidade de apresentação física, comum nesse tipo de relato. Não há, portanto, uma espacialização que siga algum tipo de rumo ou ordem pré-estabelecida, o narrador faz questão de destacar aspectos espaciais que colaborem para a compreensão do momento vivido pela personagem e que, também, criam uma ambientação gótica.

A valorização do espaço pode desempenhar ainda outra consequência na narrativa:

A descrição pode apresentar, porém, uma função predominantemente *decorativa*. [...] Esta virtualidade expansiva e digressiva permite ao narrador utilizar a descrição com uma função *dilatória*, retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.741)

Conforme já sabemos, a demora no ritmo da narrativa de *Anátoma* é marcante, principalmente por conta das suas digressões, que colaboram para o caráter folhetinesco da obra. Aguiar e Silva chama a atenção para como o espaço também pode desempenhar esse papel. Notamos como isso acontece nos trechos já citados, haja vista que além de colaborarem para uma ambientação gótica, as descrições retardam o momento que consistirá, de fato, no desenrolar da ação, prolongando o tempo de leitura.

Até mesmo o próprio narrador faz menção a essa demora ocasionada pela descrição: “O leitor está torturado com esta profusão de graça. Não há nada mais importuno que a demora do relatório de uma cena tão bonita, como é uma menina acordada por um beijo, ficar sorrindo e olhando carinhosamente para o que a beijou!” (CASTELO BRANCO, 1982, p.123).

A menção a esse trecho serve como ilustração para demonstrar como o narrador recorre a esse expediente, também, como uma espécie de anunciador de algum fato importante que vai acontecer. Parece claro que quando essa descrição está pautada pelo espaço que envolve os personagens, e dado que, como vimos,

esse espaço está normalmente impregnado por uma ambientação gótica, será apresentada alguma consequência ligada ao sombrio destino de D. Inês. Como exemplo vejamos a descrição que se faz do espaço em torno das construções principais do romance:

A faixa negra da noite cinge o véu dos horizontes. A lâmpada mortiça do crepúsculo não a ergueu ainda a mão invisível do Eterno, por detrás das cumeadas do Levante. Cruzam-se os tufões, que rolam dos visos penhascos das serras de Santa Bárbara, Mesio, e Marão. Ao fundo, na balça escura dos povoados, vai passando o vórtice do desbarate. Lascam-se as florestas vergadas pelos braços flexíveis da tempestade movediça. É o gigante da destruição, que finca um pé sobre as açoteias do castelo dos Távoras, outro nos torreões de Vila Real, e fustiga com o látego do destroço aquela natureza, que geme, estorcendo-se nos braços da procela. (CASTELO BRANCO, 1982, p.84)

Vemos aparentemente a descrição do local percorrido por D. Inês, que serve como uma introdução ao que é esclarecido no final da citação, quando o narrador explica que é o gigante da destruição que se instala no local, numa referência clara ao futuro da jovem. Portanto, o espaço em *Anátema* parece desempenhar tanto o papel ambientador e marcador do caráter gótico, com o intuito da demarcação de um *locus horrendus*, como o de introdutor de sensações e percepções a serem experimentadas pela personagem D. Inês, indo ao encontro do conceito de espaço aqui assumido.

Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a descrição é usada como introdutora de acontecimentos importantes, e também, de acordo com João Paulo Braga, em tese que aborda a obra camiliana:

Em *Anátema*, romance marcado por um forte investimento na função metadiscursiva e comunicativa do narrador, surge uma das tradicionais fórmulas metalépticas de transição de espaço, como introdução à representação de um diálogo:
 “Iremos com ela ao quarto do velho, porque já agora não desengraça aqui um diálogo de contraste, depois que ouvimos o muito metafísico do conde, e, pelo que ele disse, da futura condessa de S. Vicente.” (OC I, p. 78).
 Outro exemplo, carregado de sentido humorístico, ocorre mais à frente, na mesma obra: “E escutaram, mas não ouviram mais que o sonido represado de vozes. Era ainda o diálogo, que nós poderemos ouvir se o travesso do Veiga nos não puser fora do quarto.” (OC I, p. 166). (BRAGA, 2011, p.115-116).

Há, conforme apontado por Braga, uma utilização do espaço interno como metalepse. É interessante perceber como o narrador faz uso da descrição do ambiente interno conforme apontado pelo pesquisador, para introduzir diálogos, o

que colabora para o caráter humorístico que permeia o romance, mesmo que notadamente gótico.

É nos espaços interiores que D. Inês passará por seus momentos de maiores sofrimentos, tanto na casa de seu pai quanto no castelo do conde, seja inicialmente pela negativa de seu pai para o casamento, seja depois por conta da vingança do padre Carlos da Silva. Tal situação reitera o que é colocado por Cleonice Berardinelli (1995, p.234): “o espaço não surge tão desqualificado, já que o narrador se deteve na descrição das terras e casas das duas principais famílias da história – Os Veigas e os Távoras”.

O comentário de Berardinelli dá destaque à qualificação do espaço por conta da ideia comum de que Camilo Castelo Branco não destinava atenção para a descrição espacial em seus romances. Ao citar o caso do romance *Vingança*, diz Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p. 388):

declara-se “avesso às descrições” (p. 84), certo de que o leitor o acompanha nessa antipatia, já, aliás, confessada na introdução do *Anátema*, mas não se priva de pintar largamente a sala em que o fidalgo da Veiga recebe Constantino. Reconhecer tais contradições, contorná-las, justificá-las, lamentá-las, assumir a própria negligência – pertence à arte do diálogo camiliano com o amável, mas vário, leitor.

O trecho menciona como há uma colocação do próprio narrador de *Anátema* sobre essa repulsa à descrição, mas é justamente o trecho final da citação que explica o porquê de, mesmo assim, o narrador fazer uso da descrição espacial. O narrador busca o diálogo, a aproximação com o leitor, e diante disso faz uso dos mais diversos expedientes para alcançar seu objetivo, mesmo que envolva a descrição.

Pode ser que a subjetividade camiliana referente ao espaço se mostre também aí, ao utilizar a descrição espacial nesse momento apenas para seu intuito de comercialização. Sendo o romance gótico à época um sucesso, faz-se uso de uma espacialização gótica, que irá demandar algum tempo destinado à descrição, não muito apreciada pelo autor, mas que garante leitores. Assim, o espaço aparece majoritariamente para servir aos intuitos autorais, um típico comportamento shandiano.

3.4 “MAL PODEMOS SABOREAR UM RISO MENTIDO, PARA LHE AMARGARMOS O TRAVO INCONSOLÁVEL DAS LÁGRIMAS”⁴⁶.

Mesmo considerando que se trata do primeiro romance camiliano, já poderemos nos deparar com algumas das marcas do autor no que diz respeito à abordagem do humor e da melancolia. Sobre a abordagem da ironia,

Francisco da Cunha Leão, em *O Enigma Português*, de 1960, considerará “de fundo sentimental” a ironia dos Portugueses (Castelo Branco Chaves já também o afirmara de Camilo) e explicará “Ironizamos os malogros e defeitos nossos; a tristeza, o medo que sentimos; disfarçamos com ironia as próprias virtudes e os mais íntimos desejos”. (VENÂNCIO, 1993, p.102).

Além de ser considerado irônico, Camilo também fora denominado como satírico: “Castelo Branco Chaves, num de seus *Estudos Críticos*, de 1932, atribui-nos [portugueses] um ‘forte e característico temperamento caricatural’, de que Camilo teria sido a melhor prova.” (VENÂNCIO, 1993, p.101). Certamente conseguiremos verificar como o tom caricatural de Camilo se mostra, e se pensarmos sobre a própria figura do português, mencionada na citação, podemos dizer que *A queda dum anjo* é a representante desse tipo de abordagem, como veremos no capítulo destinado a esse romance.

Em *Anátema*, o riso e a melancolia aparecem de forma, a nosso ver, desigual. A narrativa de todos os sofrimentos enfrentados por D. Inês nos parece pender mais para o lado melancólico e trágico do que para o cômico. Isso se dá por conta da estrutura do romance, mas também porque se trata de uma especialidade do autor: “Desde as suas primeiras novelas – as de 1848 – Camilo nos transporta a um clima psicológico em que dominam as desgraças amorosas, os destinos cruéis, as vinganças terríveis e os remorsos que matam.” (COELHO, 2001, v.1, p. 395).

Naturalmente que isso não resume toda a obra do autor, mas sabemos ser essa uma fórmula muito bem explorada por ele. No caso em questão, a prevalência da melancolia ocorre a partir do momento em que a narrativa principal passa a ter destaque no romance, o que o próprio narrador admite:

Leitor!... É sublime de angústia esta prova de martírio; mas ajuda-me nestas choradas memórias do que fomos, do que éramos para um mundo ingrato, e como dessa face poética do mundo, ervado de materialismo, mal

⁴⁶ CASTELO BRANCO, 1982, p.68.

podemos saborear um riso mentido, para lhe amargarmos o travo inconsolável das lágrimas (CASTELO BRANCO, 1982, p.68).

Assim, passemos a examinar de que forma isso acontece. Iniciemos pelo riso, que fica quase que completamente representado pela figura do narrador, que, como já apontamos, muito próximo do público, não perde a oportunidade de se dirigir ao leitor de forma a provocar o riso ou, ao menos, de forma irônica. Logo após expor os personagens principais de sua narrativa ele faz uma espécie de apresentação: “Ouçamos agora estas criaturas mefíticas, simbólicas, sofredoras e muito dignas de terem praça num romance com seus palpites de humanitário, social e regenerador” (CASTELO BRANCO, 1982, p.20). Tais apresentações, aliás, assumem um caráter irônico nos títulos dos capítulos, que são sucintos e até mesmo galhofeiros, como já apontamos no capítulo em que tratamos do narrador. A própria utilização do termo “regenerador” demonstra a ironia com que essa função era encarada, já que Camilo não acreditava nessa capacidade literária de regenerar⁴⁷.

O trecho citado revela uma linguagem que pode ter, à primeira vista, um significado melancólico, tendo em vista a utilização de designações como “sofredoras” e “humanitária”, mas que surge como irônica, à medida que, ao intitular os personagens e o romance de tal modo, o narrador cria a impressão de estar dizendo o contrário. É possível que ele até mesmo esteja questionando se, de fato, é necessário que se tenha à disposição esse tipo de “criatura” para a realização de um romance, que também parece estar sendo questionado, do ponto de vista de sua validade e funções social e regeneradora.

Há aqui, portanto, um exemplo da aparição de um momento irônico que também vai funcionar como metaficcional, situação que já destacamos e concluímos estar presente de forma marcante no primeiro romance de Camilo Castelo Branco. De qualquer forma, essa interpretação que sugerimos se aplica exatamente à ideia de convivência entre riso e melancolia, já que pode ser vista dos dois modos, tanto metaficcional quanto irônica.

Lembremo-nos, porém, que nossa hipótese gira em torno do predomínio da melancolia sobre a ironia neste romance, mas também que seu início é notadamente

⁴⁷ Essa ideia sobre Camilo é referendada por Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.17) “Num momento em que já não acredita na acção moral das novelas, Camilo dirá: ‘Não são os romances que formam os costumes bons e maus; são os costumes que formam os romances. E casos há em que as novelas saturadas de virtude são inverossímeis e puramente fantásticas. Eu já escrevi algumas, e nomeadamente *Lágrimas Abençoadas* e *As três irmãs*. Ninguém acreditou naquilo...’”.

tomado pelo clima risonho, haja vista que já começamos sabendo das diabruras do filho de D. Pedro da Veiga e por descrições como a que segue:

Jacinta Rosa era uma mulher alta, de cabelos eriçados como uma estriga, escavacada e angulosa na face, seca do peito como um bacalhau, e cortante de braços e de pernas como as quatro lâminas de uma roda de navalhas. Tinha trinta anos e um filho de nove. Este era gago, e desmentia prodigiosamente a fealdade de seus progenitores, obrigando-os a julgarem-se, senão lindos, ao menos, simpáticos, à vista da revoltante cara de seu filho. (CASTELO BRANCO, 1982, p.17-18).

Instantes antes dessa descrição pautada pelo riso, tendo em vista o tratamento exagerado que é dado à condição de feiura da família, o narrador falava sobre o período de falta de dinheiro por que passavam. Era um momento, em suma, melancólico e triste, diante das possibilidades escassas de mudança daquela situação. Como bom autor shandiano, o narrador tira o foco dessa tristeza ao desdenhar da aparência do filho de Jacinta, e ao destacar o cheiro que envolvia a casa da família: “volvamos a casa do sapateiro, se é que não está aí leitora de olfacto tão susceptível como o de Manuelzinho” (CASTELO BRANCO, 1982, p.20).

Manuelzinho, como se vê, não aguentara o odor que envolvia a casa e a família de Jacinta. O narrador, procurando a aproximação com o leitor e tentando fazer com que ele se envolva na tarefa de imaginar o cheiro relatado, esclarece que vai retomar a narrativa, a menos que alguma leitora, atentemos para essa especificidade de gênero, sinta-se incomodada com o odor e, como Manuelzinho, retire-se da cena.

Esse é um dos raros momentos em que o narrador recorre a esse riso escatológico, pois em outras ocasiões de bom humor não se recorre a esse tipo de expediente. No início do romance, D. Inês é descrita como a “mais linda fidalga vila-realense no tempo do príncipe regente D. Pedro II” (FERRAZ, 2002, p.57), o que atraía o interesse de pretendentes, como o próprio conde de S. Vicente. Em um dos momentos em que tenta conquistá-la, testemunhamos uma declaração que D. Inês julga com uma ironia que beira o riso, situação que será incomum no transcorrer de sua história:

– Porventura, senhora, a formosa que fascina pelos encantos da sua face, deve ter um pé que impiamente esmague o coração do atrevido que a fitou?...Não vê que a Lua vai passando tão alta no céu e, menos orgulhosa que V. Ex.^a, não nega os seus resplendores ao que a namora?
 – Está muito poeta, conde!... Não tem composto algum rimance de justas, algumas trovas como as do Bernardim?
 –Tenho-as aqui, senhora...

–Aí?! Dê-mas...

–Aqui no coração... onde rasga uma dor como a de Bernardim Ribeiro...Escrevi-as de sangue e de lágrimas... Deixá-las aí estar...estão no seu sepulcro...

–Está tão fúnebre senhor conde!...Ouço sempre essas palavras da corte... são da corte, pois não são?

–Senhora, uma ironia é um ultraje para mim... Manhã deixá-la-ei com seus remorsos... (CASTELO BRANCO, 1982, p.41)

Aqui vemos um momento em que ela aparece como controladora da situação, demonstrando até mesmo uma atitude irônica. Não encontraremos novamente D. Inês em posição tão positiva, pois o enfoque estará nos percalços por ela vividos. Antes de se envolver com o conde ela é até mesmo encarada como uma mulher cruel, que dispensa seus pretendentes, o que, indiretamente, insere um clima descontraído na narrativa.

Ao mesmo tempo, para Maria Alzira Seixo (2004, p.31), “é na história principal do romance, a da execução da vingança do Padre nos amores de Inês e de Manuel, que a jocosidade e o humor, de índole irônica ou não, se dão livre curso”. Concordando com essa colocação, vejamos como é na vingança que o humor aparece e não na vida de D. Inês propriamente dita, uma vez que ela será a personagem que mais sofrerá.

A aparição dessa jocosidade nesse ponto específico do romance realmente se mostra, e note-se como a autora destaca o fato de que esse tom humorístico não é, necessariamente, irônico. A nosso ver, isso ocorre justamente porque o que está em pauta é a interpenetração do riso e da melancolia, que pode ter origem em um ideal de abrandamento, com o uso do riso, diante de tantos fatos tensos e dolorosos por que os personagens passam. Lembremo-nos de que o narrador se dirige especialmente às leitoras, que podem experimentar demasiado sofrimento na leitura e, tal qual a reação com o cheiro da família de Jacinta, abandonar a tarefa. Ao mesmo tempo, pode se obter o efeito contrário de, ao se depararem com tamanhos percalços, o destino dos amantes pode se tornar ainda mais contemplativo, dado o sucesso das tramas folhetinescas naquela época.

O narrador camiliano aproveita a proximidade com essas leitoras e, em tom jocoso, as aconselha: “Daqui em diante dou de conselho às leitoras que a não imitem. D. Inês da Veiga principia a ser romântica, ou desgraçada, que é quase sempre o mesmo.” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 51). Duplamente shandiano, esse narrador demonstra sua proximidade ao mesmo tempo em que insere uma

passagem digna de riso, a desgraça que há em se tornar romântica, criticando os clichês do romantismo, em um momento tenso do romance, em que o leitor visualiza que as peripécias do enredo começarão a tomar forma.

Para Cleonice Berardinelli é exatamente esse tipo de comportamento do narrador que atenuará a tensão do romance, o que pode atestar nossa proposta de que o narrador se preocupava em abrandar o sofrimento exposto:

Este jogo que o narrador estabelece com o leitor, tornando visível a este a enunciação [...], não lhe permite mergulhar na estória narrada mas, ao contrário, fá-lo ficar à tona, entre os dramáticos lances do narrado, que dificilmente chegam a emocioná-lo, porque o narrador os fez preceder ou suceder de observações que lhe tiram toda a seriedade. (BERARDINELLI, 1995, p. 239)

A pesquisadora aponta justamente o fato de que essa mistura de riso e melancolia tem por resultado a perda da seriedade dos fatos, que podem não emocionar o leitor. Pode ser um efeito inesperado, como também proposital, diante da necessidade de fazer com que o leitor continue naquela leitura, sem sofrimentos excessivos, que poderiam motivá-lo a desistir, ou mesmo considerá-la demasiada séria.

Em uma das muitas inserções metaficcionalis presentes na obra camiliana, no livro *Vinte horas de liteira* encontramos uma possível explicação para esse abrandamento de sofrimentos e da seriedade. Um dos personagens dá sua opinião sobre tendências romanescas praticadas à época:

Não louvo nem detraio o que se fazia há cem anos. Reprovo a contrafacção dos tipos, que modernamente se dão no romance, e com particularidade nos teus romances. Quando eu lia novelas, preferia as da escola dos castelos lóbregos, dos fantasmas da meia-noite, dos vampiros que dispensavam as sanguessugas, e dos carnílices de olhos esbugalhados, que relampejavam nas trevas das masmorras. Isto entretinha-me e horrorizava-me, enquanto lia. Lido o volume, dava uma gargalhada, e dizia em elogio do autor: “Que grande patusco!”. Porém, se lia algum raro romance da escola real, ou realista, como dizem os franceses, acabada a leitura, **não ria; ficava-me a cismar tristemente, e dizia comigo: “Isto é verdade; o mundo é assim; as misérias do género humano argumentam contra a perfeição das obras divinas dos astros para baixo.** O físico do homem é admirável como o físico do insecto microscópico; mas o moral do homem é repelente, é hediondíssimo!” Aqui tens a causa da minha abominação dos romances trasladados da natureza. (CASTELO BRANCO, 2002, p. 14, grifo nosso).

Trata-se de um panorama distante do que o vivido pelo autor quando da publicação de *Anátema*, pois estava em curso a discussão sobre as tendências

realistas e românticas do romance, como a própria personagem explica. De qualquer forma, o trecho destacado demonstra como a suposta realidade do mundo podia entristecer, causar um efeito que o leitor não estava acostumado e que poderia demovê-lo da ideia de ler mais romances como aquele. Sabemos que a preocupação com os leitores, vistos como clientes, era levada em conta por Camilo, e tantos outros, que viviam de seus escritos. Desse modo, parece possível afirmar que o efeito de “cismar tristemente” podia ser negativo para o leitor, o que fazia com que houvesse uma preocupação em abrandar essa situação com a inserção de momentos jocosos, o que explicaria a opção pela interpenetração do riso e da melancolia nas obras camilianas.

Retornando a *Anátema*, citemos um desses casos. A descrição de António Gil é feita de forma a elevá-lo a um status de homem perfeito, cumpridor de seus deveres. Trata-se de um pai de família cuja filha engravidará misteriosamente; como se sabe, à época isso era visto como um destino terrível para um pai e, sobretudo, para uma moça. Mesmo diante desse episódio negativo, há a inserção de um episódio jocoso, que atua como atenuador da situação:

António Gil, considerado cidadão, artista e pai, era exemplar de virtude, de honra e de ternura. Amava o género humano na sua totalidade. Estremecia os seus filhos e os dos outros. Acariciava sua mulher e, se não podemos dizer que fazia o mesmo às dos outros, estimava-as respeitosamente, sendo o primeiro a perdoar-lhes as faltas. (CASTELO BRANCO, 1982, p.30).

A insinuação sobre o tratamento destinado às mulheres dos outros é dispensável, mas é mais uma inserção do riso numa história que será marcada por desgraças. Essa história especificamente explorará a vida de uma menina que engravidou de um padre. O destino por ela enfrentado e mesmo o trecho anterior que citamos dão uma mostra de outra característica presente na obra camiliana, a orientação didática através do exemplo.

Essa pedagogia camiliana pode ser considerada tanto no que diz respeito às consequências dos atos de seus personagens como com relação à tarefa de ler romances e, acima de tudo, compreendê-los. É possível encontrar críticas que questionam o caráter moralizante de Camilo ao parecer querer demonstrar através dos exemplos dos personagens as consequências de atos de que discorda, ou que a sociedade em geral condena. Como já abordamos em capítulo anterior, há quem

defenda a ideia de que Camilo tentava instruir seus leitores⁴⁸, no intuito de torná-los melhores, mais exigentes, e, especialmente, capazes de seguir suas orientações e inovações romanescas.

No caso de *Anátema*, verificamos ao menos uma dessas interações, surgida em meio a um momento em que o tom irônico aparece diante de uma constatação aparentemente metaficcional:

– Leitores! O romance perdeu o seu mau sestro estopador. Exultai! [...] Por não ter melhor coisa em que pensar, penso sinceramente no rápido desenlace desta enredada lenda [...] Por um triz não invento algum episódio imaginoso, e o encravo a martelo nesta verídica, mas algumas vezes desapegada história. Tenho sinceridade literária. Dói-me a consciência de perturbar o século XIX com questões renhidas sobre a veracidade desta mentira. (CASTELO BRANCO, 1982, p.261)

Verificamos o caráter absolutamente crítico acerca dos temas que seriam considerados como dignos do romance do século XIX e a validade do reconhecimento como fato real ou ficção, questão que o narrador já havia justificado no início do romance, quando admite fazer uso de um manuscrito e uma lenda contada pelo povo para narrar a história.⁴⁹

É possível considerar a inserção do riso no trecho acima tanto por essa banalidade da verdade quanto pelo viés didático, por conta da consciência que o narrador cria no leitor ao explicar que a matéria a ser apresentada em um romance é passível de manipulação. A admissão de que “por um triz” não inventa alguma coisa chama a atenção para a estrutura do livro e para a necessidade de concluí-lo, mesmo que soe como pejorativa e irônica.

Dessa forma, o riso além de atenuar o sofrimento ali retratado, assume uma função reflexiva. Consideramos que se trata, em suma, de

uma ironia fina e sutil, que não se contenta com o facto de levar o leitor visado a sorrir, a rir ou a condenar os vários objetos de sátira, mas que o procura sobretudo levar a pensar, que procura desmascarar preconceitos e lugares-comuns, que procura instaurar dúvidas em sistemas de crenças instituídos. (JESUS, 1987, p.72).

⁴⁸ É o caso do estudioso Carlos Reis (1995, p.66). “As reflexões camilianas ocorrem num tempo cultural propício a uma espécie de pedagogia do gosto e de doutrinação do leitor”.

⁴⁹ Situação que faz jus à constatação de Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p.358): “Em 1850, no *Anátema*, [o narrador] respondia a hipotéticas objecções do leitor que esperaria, neste ou naquele passo, um diálogo melodramático ou uma peripécia sensacional; e respondia alegando o culto da verdade, muito embora a verdade fosse, algumas vezes, prosaica”.

A função do riso em *Anátema*, portanto, parece ser o intuito reflexivo. Há de se mencionar, também, que o riso acaba sendo uma das marcas do próprio romantismo. Ainda que em número reduzido, temos material suficiente para questionamentos sobre a sua função em toda a obra camiliana, o que continuaremos a explorar nas análises dos próximos romances.

Tendo esclarecido essa função, passemos para o apontamento dos trechos melancólicos que envolvem a história de D. Inês, que se aproxima da típica novela amorosa, que Jacinto do Prado Coelho caracteriza nos seguintes termos:

A novela amorosa era, pois, o seu domínio. [...] não era o amor feliz, idílico e repousado que principalmente lhe interessava (esse dava apenas algumas páginas de evocação e novelas curtas como nos *Doze Casamentos Felizes*), mas o amor tenso e combativo, que vence obstáculos, se debate em angústias, teima, em último caso, na resistência passiva, e acaba por sublimar-se na sombra do convento ou nas torturas da morte lenta. (COELHO, 2001, v.1, p. 394)

A justificativa para o maior aparecimento da melancolia parece estar apresentada na fala de Coelho, o que abre maior espaço para a exploração da melancolia (e seus temas relacionados, como a angústia, tensão e desencontros) diante do riso. Riso e melancolia fazem parte do *pathos* romântico, sendo o riso romântico imbuído de melancolia, ainda que Camilo não queira ceder.

Como já referiu Maria Alzira Seixo, é no momento da vingança do padre Carlos da Silva que o riso irônico se apresenta de forma mais marcante, mas é também aí que surge uma das imagens mais melancólicas de todo o romance: a da mulher grávida que, prestes a dar à luz, sai em viagem, na busca por seu companheiro. O episódio em si é cheio de significações, que parecem, *a priori*, demonstrar a frieza do padre diante do seu objetivo de se vingar. Mesmo sabendo tratar-se de uma informação falsa, já que ele mesmo interceptou as cartas do conde de S. Vicente e inventou que ele estava na Itália, o padre acompanha a viagem cheia de atribulações realizada pela futura mãe, que acabará em decepção.

As viagens desse romance foram abordadas quando analisamos a subjetividade do espaço em *Anátema*, mas torna-se necessário neste momento pontuar que as duas viagens de D. Inês constituem, a nosso ver, os maiores

momentos de melancolia e tensão do romance, dadas as condições, climáticas e pessoais, e o que está em jogo na concretização dessas travessias⁵⁰.

Em ambas notaremos como o narrador cria uma atmosfera tensa e dramática, principalmente no que se refere à D. Inês, que se vê exposta às intempéries do ambiente, mas também às consequências de seus atos, já que só está realizando-as devido à escolha de não obedecer a seu pai, daí o caráter moralizante, suscetível de se atribuir a alguns escritos de Camilo.

O trecho a seguir ilustra a dramaticidade que a execução da vingança do padre Carlos Silva cria no romance, demonstrando como a carga melancólica é explorada de forma destacada:

D. Inês, num êxtasis de desesperada agonia, ajoelhou com as mãos erguidas. O abade, imóvel na sua postura meditativa, afigurava-se o homem prostrado pela dor, que já nem pode socorrer-se de Deus, elevando-lhe o espírito aflito. E Deus sabe que mão de angústia infernal o suspendia pelos cabelos sobre o abismo da vingança cavada por ele para aquela vítima sem culpa! As torturas de D. Inês começavam a emparelhar-se com as de Antónia Bacelar. Ambas mães, ambas abandonadas, o vilipêndio, a desonra e a perdição principia para Inês como um ponto escuro no horizonte alvíssimo das suas esperanças, qual vinte e seis anos antes negrejava para D. Antónia Bacelar (CASTELO BRANCO, 1982, p.266).

Para concretizar a vingança era necessário o sofrimento, daí talvez outro motivo que explique porque o riso não aparece com tanta frequência na narrativa. A simbologia de D. Inês grávida, ajoelhada e prostrada, com as mãos erguidas, demonstra o clima que envolve a finalização do romance, que, como sabemos, apresentará o seu suicídio, que se dá na Torre da Chama. Antes do fim do romance o narrador ainda arremata “A escala de sofrimentos humanos é infinita. A morte seria o menor deles para os que sofrem como D. Inês da Veiga em Madrid, e Manuel da Távora em Lisboa!” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 269).

⁵⁰ Essa situação atesta o que Maria Seixo constata: “As viagens são, portanto, aqui [em *Anátema*], um sinal de inutilidade e de busca infrutífera”. (SEIXO, 2004, p.26).

4. O QUE FAZEM MULHERES – METAFICÇÃO IRÔNICA

4.1 “CONTO OS FACTOS, E DEIXO AS LUAS AO ARBÍTRIO DO LEITOR”⁵¹

O romance, publicado em 1858, nos apresenta a moça Ludovina e sua mãe Angélica em meio aos desdobramentos enfrentados por conta de suas vidas amorosas. Logo de início somos apresentados à inteligência da mãe, que prevê o interesse na figura de um jovem por quem Ludovina se julgava apaixonada. Justamente por conta do afastamento desse primeiro amor, “instada pelo pai, Mechior Pimenta, e convencida por sua mãe, resolve deixar-se casar com João José Dias, um *brasileiro* de torna-viagem rico, porém velho, feio e excessivamente gordo” (PAVANELO, p.37).

Usamos das palavras de Luciene Pavanelo para destacar a situação de Ludovina ao deixar-se casar. Esse detalhe colabora para que possamos apresentar essa personagem de uma forma menos simplista. Após o casamento, seu marido desconfia de sua fidelidade, acabando por descobrir que a infiel é Angélica, cujo amante é, biologicamente, o pai da menina. É justamente o desenrolar dessa situação que pauta a narrativa.

Durante o enredo, o narrador de *O que fazem mulheres* faz jus à denominação de shandiano, sempre disposto a dar suas opiniões, comunicar-se com o leitor e demonstrar como o controle da narrativa está em suas mãos. Ao mesmo tempo, faz questão de se aproximar do leitor e esclarecer minúcias sobre a tarefa de escrever.

Tanto o texto que precede os capítulos quanto o “suplemento prefácio”, que aparece ao final do romance, apresentam proximidades com o texto introdutório da obra machadiana, principalmente no que diz respeito à aproximação com o leitor. No caso de Camilo, “o prefácio é de pura troça, e um dos visados o próprio autor, que, recorrendo à ironia, se assume uma vez mais nas suas contradições.” (COELHO, v.1, p.376). No texto intitulado “Aos que lerem”, após expor algumas condições de escrita do romance, o narrador camiliano já trata de se comunicar com o leitor, sem demonstrar benevolência:

Almas plebeias! não sabem o que é a fidalguia do talento, que tem alcáçar nos astros, e nos antros lúgubres da terra; não entendem este fadário do

⁵¹ CASTELO BRANCO, 1983, p. 1265.

«génio», que eles chamam «excentricidade», como se não houvesse um nome português que dar a isto.

O leitor sabe o que isto é? Já sentiu na alma o apertar de um caustico? Excruciaram-no, alguma vez, os flagelos da inspiração corrosiva, como duas onças de sublimado?

Se não sabe o que isto é, estude farmácia, abra um expositor de química mineral, e verá.

Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma cousa: inteligência; — e, se não bastar esta, valha-se da resignação.

Ora, está dito tudo. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1232- 1233, grifo nosso).

O comportamento caprichoso fica marcado pelas indagações e demonstrações de como o processo de escrita a que o narrador se dedica coloca-o numa posição superior. A não experiência atribuída ao leitor pode prejudicá-lo na leitura, segundo o narrador, que aproveita para dar uma sugestão direta àqueles que nunca sentiram na alma o apertar de um cáustico. Ao questionar essa experiência do leitor e valorizar o ato da escrita, o narrador põe em discussão a figura do escritor e do leitor, desqualificando esse último e demonstrando, mais uma vez, o caráter metaficcional do romance.

Mais direto e mal educado é o trecho destacado, momento em que o narrador esclarece a necessidade de um tipo diferenciado de leitor, diverso daqueles que se acham aptos para a leitura, questionando, caprichosamente, a capacidade do leitor. Utilizamos mais uma vez a explicação de Jacinto Coelho acerca da especificidade dessa obra camiliana:

achamos não só a defesa de uma concepção da novela mas um testemunho sobre a existência de leitores com ela identificado, e suficientemente numerosos para o novelista prosseguir na mesma senda, com aplauso do editor. O que também pode ser uma tática para conquistar adeptos (2001, v.1, p.101).

Destaque-se o fato de que ao afirmar que é mais difícil ler do que escrever o narrador ironiza a situação dos escritores da época, que escreviam rápido e muito, questionando a qualidade desses escritos. Isso pode ser visto como uma auto ironia do autor sendo apresentada por meio do narrador. Veremos adiante como algumas questões, como o número de páginas da obra, eram levadas em conta no momento da negociação do escritor com seu editor. Essa temática não é rara na obra camiliana, que em muitos momentos abre espaço para que o suposto escritor da obra fale sobre suas dificuldades e métodos de escrita.

A frase final da citação assemelha-se a uma colocação da personagem machadiana Brás Cubas, ao afirmar que a obra em si é tudo. Ao explicitar que o ato da leitura não é algo simples, o narrador camiliano parece querer esclarecer o fato de que é preciso que o leitor aprenda a ser participativo no processo de leitura, que só ocorre de forma satisfatória se houver esforço por parte do leitor. Aquele que não possui a inteligência, fundamental para o entendimento de um romance, deve se resignar.

Em outros trechos do prefácio, além de deixar marcado seu controle diante do que é narrado, o narrador chega ao ponto de guiar o leitor no processo de leitura, incentivando-o a saltar páginas⁵²:

Sei quantos devo, e que favores impagáveis me deveria, leitor bilioso, se eu lhe encurtasse as horas com páginas galhofeiras, picarescas, salitrosas, travando bem à malagueta, nos beijos de toda a gente, afora os seus.
Tenha paciência: há de chorar ainda que lhe custe.
Se respeita a sua sensibilidade, fique por aqui; não leia o resto, que está aí adiante uma, ou duas são elas, as cenas das que se não levam ao cabo, sem distilar em lágrimas todos os líquidos da economia animal. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1232)

Vemos que, além da relação narrador/leitor, já nos é esclarecida uma constante do romance em questão, a autorreflexividade sobre o modelo de romance romântico. Interessa-nos entender, neste momento, como o narrador ironiza as lágrimas que ainda não de brotar no leitor que por acaso venha a desconfiar de que não se trata de um romance que aborde as já comuns temáticas românticas. Vejamos como no início do prefácio já se anuncia uma tipicidade folhetinesca e, por consequência, romântica:

É uma história que faz arrepiar os cabelos.
Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demónios.
É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia de juízo!
Isto sim que é romance!
Não é romance; é um soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1231).

Ao anunciar os desdobramentos do enredo, esse autor aguça a curiosidade do leitor, situação que podemos considerar como tipicamente folhetinesca, e a

⁵² Tal como fará o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no decorrer do romance, ao sugerir que se saltem capítulos inteiros “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais pode saltar o capítulo; vá direto a narração” (ASSIS, 1992, p. 25). E, ainda, Almeida Garrett, conforme mostramos no subtítulo destinado a *Viagens na minha terra*.

menção aos sofrimentos vai ao encontro das aventuras românticas da época. As críticas à sociedade, representada aqui pelo soalheiro, são constantes até mesmo na expectativa dos leitores, que aguardam um desfecho para o amor romântico apresentado logo nas primeiras linhas do capítulo I, que será rapidamente desmontada, conforme abordaremos adiante.

No “suplemento prefácio”, novamente teremos a experiência de interação com o leitor, mas, conforme apontado por João Paulo Braga Correia da Silva (2011), há, também, esclarecimentos sobre a criação e a finalização do romance. Envolvido com as explicações que teve de formular dada a pequena extensão da obra (somente duzentas páginas), o narrador demonstra a preocupação com o leitor, mesmo que de forma irônica:

Não tolera um leitor sisudo que se lhe encampe à credulidade enfadonhas narrativas que agorentam a verossimilhança, ou enfastiam a atenção benévola.

Após uma renhida desavença da qual ia resultando a perda do manuscrito, que eu insensatamente sacrificaria ao meu bem entendido orgulho, viemos ao acordo de se publicar o magro volume com grandes margens, grandes entrelinhas, exuberância de reticências, e alguns juízos críticos dos meus amigos que serviriam de indigitar ao leitor em que páginas estão as belezas que ele não viu. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1350).

A inteligência que o narrador dizia ser fundamental para a compreensão de um romance, no texto inicial, agora é abertamente questionada quando da enganação passível de ser realizada apenas com a inserção de detalhes para o aumento de páginas. Os juízos críticos “de amigos” também venderiam uma ideia positiva sobre o romance, já que especialistas a tinham referendado, o que instigaria a leitura.

Vale destacar, também, a menção ao conceito de verossimilhança, uma mostra de que Camilo trabalha, através de seus narradores, na tarefa de “manter um equilíbrio delicado entre sustentar a convicção do leitor e mostrar abertamente a natureza ilusória do texto” (FRIER, 2005, p. 227). Mesmo duvidando da capacidade dos leitores, ao se acharem suficientemente surpresos com algumas exuberâncias estéticas, entende que o questionamento da verossimilhança pode colocar abaixo qualquer romance. Isso não acontecerá somente no prefácio: “Mais de uma vez, na verdade, a ficção abre fendas para o narrador por elas se esgueirar e, galhofeiro, cínico, se apresentar ao leitor como negociante das letras” (COELHO, 2001, v.2, p.289).

Esse narrador cínico repassa ao leitor até mesmo supostas impressões obtidas por aqueles que lhe admiravam a escrita, numa atitude que poderia desautorizar alguma opinião negativa porventura obtida:

O romance estava acabado. Os meus numerosos admiradores, que eu regalara com a leitura dessas duzentas páginas, haviam asseverado, com a costumada franqueza, que este volume era a flor da virtude a rescender perfumes de deleitosa aspiração para as almas. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1349).

Ainda chama a atenção daqueles que podem não ter entendido os rumos do enredo: “De vinte leitoras, dez estão na dúvida. Se V. Ex.^a é uma das dez perplexas, desperte as suas reminiscências com os seguintes traços: [...]” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1351). Esse trecho caracteriza uma clara exemplificação do que é exposto por Jacinto Coelho (2001, v.2, p.272):

O leitor, previsto no texto como entidade virtual, será um colaborador activo, um co-autor, no momento em que se realiza cada leitura. Pode, porém, surgir prefigurado no texto sob a espécie do *narratário*. (...) O *narratário* também pode ser extradiegético, alheio, portanto, à acção, e emergir ou abstractamente, como todo e qualquer receptor da comunicação, ou mais ou menos individualizado, concretizado, no diálogo que tende a travar-se entre as figuras denominadas do *narrador* e do *leitor* – diálogo em que até às vezes não só imaginamos como “ouvimos” o leitor.

No trecho do romance, acima mencionado, e em outros momentos, veremos essa resposta a supostos questionamentos por parte do leitor. Abre-se um espaço para que o leitor sintá-se ouvido, o que, supomos, compõe uma das estratégias de aproximação com esse elemento, em meio a questionamentos de sua capacidade, caracterizando o capricho com que é denominado o narrador shandiano.

Envolvido, ainda, no processo de elevação da qualidade de seus escritos, o narrador se justifica diante das descrições realizadas. A ideia parece ser a de demonstrar que é preciso acção por parte dos leitores, também, para acompanhar e compreender os lances expostos no romance:

Cheio de encantadora modéstia, perguntei se a virtude da minha heroína precisaria de mais três ou quatro capítulos para ser vista a toda a luz celestial com que a Providência lhe irradiara o espírito. Disseram-me, à uma, que não escrevesse mais uma só linha, **que deixasse à perspicácia das leitoras o desvelarem mistérios do coração, que eu não saberia iluminar sem profaná-los, que deixasse às lágrimas das almas sensíveis o fecho desta história**, que esperasse, finalmente, alguns anos, para então escrever a segunda parte da biografia da baronesa de Celorico

de Basto, que talvez os colégios de meninas adoptassem para uso das educandas. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1349, grifo nosso).⁵³

Novamente toca-se na necessidade de o leitor saber interpretar o que lhe é apresentado. A certeza de que a obra estava completa e que seria um sucesso de vendas é abertamente admitida pela constatação de que poderá até mesmo figurar como um manual didático de educandas. Lembremo-nos que o narrador sempre se refere às mulheres leitoras, e diante da moralidade e comportamento de Ludovina, a obra poderia ser útil para a educação nos colégios de meninas, instituindo um papel didático à literatura.

Afinal, no encerramento do “suplemento prefácio”, o narrador se sujeita, à comum⁵⁴ definição da mulher romântica, a que Ludovina se aproxima:

Deixemos falar este homem sem alma, leitores!
Ludovina continua a ser a flor da criação, o espelho de infelizes, o elo que prende a criatura ao Criador, o anjo que chora, esperando que os anjos a levem deste desterro. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1367).

Tal descrição do tipo de mulher que Ludovina continuou sendo, mesmo após o desenrolar de sua vida de casada, reivindica a pureza de caráter da menina e a impossibilidade de se adivinhar o que ocorreria no romance, já que era previsível que ela em algum momento sucumbisse diante de tanto sofrimento. A preocupação do narrador em reafirmar a distinção de seu romance pode ser explicada com a constatação de Luciene Pavanelo (2009, p.12):

Camilo nos mostra, através de romances como *O que fazem mulheres*, uma visão crítica do fazer literário de sua época, como uma forma de distinguir a sua obra do restante da produção oitocentista vigente. Pelo interesse que ainda desperta, mais de um século após a sua morte, podemos afirmar que foi bem-sucedido: o bruxo de Ceide garantira o seu lugar na História.

É justamente essa problematização da produção oitocentista que abre espaço para a autorreflexividade, que permite que o narrador apresente a seus leitores rumos diferentes aos comuns à época, e os questione, aproveitando para, ao

⁵³ A denominação de “almas sensíveis” às leitoras também aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mais especificamente no capítulo XXXIV, temos um trecho que exemplifica bem essa expectativa que o narrador atribui às leitoras: “há aí uma alma sensível que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia” (ASSIS, 1992, p.66). Essa alma sensível é, certamente, a ironia que o narrador destila sobre as expectativas das leitoras da época, tal como faz Camilo na citação apresentada.

⁵⁴ Comum no sentido de uma recorrente forma de apresentar as heroínas românticas. Para Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.187): “De facto, as suas heroínas podem ser frágeis, delicadas, mas não vergam senão raramente no que diz respeito ao seu amor. Preferem o convento ou a morte”.

mesmo tempo, colaborar para a formação de um novo tipo de leitor, que seria exigido com as mudanças enfrentadas pelo gênero.

A já mencionada reflexão a que o leitor terá de se submeter pode ser verificada na denominação de romance filosófico que aparece como subtítulo de *O que fazem mulheres*: “São as ideias gerais sobre o homem que permitem a Camilo classificar de filosóficas algumas das suas novelas (*O que fazem mulheres*, por exemplo)”. (COELHO, 2001, v.2, p. 255-256). Dessa forma, o tom filosófico do romance fica marcado pelos desdobramentos dos atos desempenhados pelos personagens e mesmo pelas opiniões que o narrador faz questão de inserir, que podemos considerar como digressões.

Paralelamente, ele cria momentos em que se dirige ao leitor, encaminhando-o ou mesmo questionando-o diante de suas opiniões. Sobre essa relação narrador/leitor fala Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p. 286):

O diálogo entre narrador e narratário tem, na verdade, muito que ver com a “ironia romântica” no sentido particular que esta designação tomou, formulado o conceito numa perspectiva histórica: ironia emergente da ambiguidade das relações dialéticas entre vida e ficção, homem-autor e autor-inventor de histórias, vocação ou missão do escritor e negócio do livro. Pela “ironia romântica” a literatura desmascara-se, denuncia a sua própria facticidade, autodestrói-se à medida que se constrói.

Esse desmascaramento parece representado quando o narrador de *O que fazem mulheres* se pronuncia sobre o entendimento de suas leitoras:

Não sei se rasgue estas cinco páginas do manuscrito. Se alguém me assegura que entre vinte mil leitoras (orça por isto o número das senhoras que compram livros em Portugal) se me asseguram que entre as vinte mil há duas que me entenderam a parlenda, e me ficam desejando muita saúde e graça para servir a Deus, não rasgo as páginas, embora os homens me mandem, em portuguesíssima frase, bugiar.

Quando comecei o capítulo, tinha de olho dizer, à quarta linha, que, acerca de culpas de mulheres, jamais consulto homens. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1302-1303).

Vejamos como o narrador orça como vinte mil o número de suas leitoras⁵⁵, essa segurança de público já aparece marcada quando da previsão de edições que

⁵⁵ Lembremo-nos que Brás Cubas também profetiza sobre o número de leitores que alcançaria, mas mantendo seu pessimismo:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. (ASSIS, 1992, p.16).

o livro iria alcançar: “Convenci-me disto, e mandei ao meu editor o romance, com a profecia de ser este um livro cuja décima edição apenas bastaria para aquietar as ânsias dum terço do país” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1349).

De qualquer forma, mesmo explicando essa preocupação inicial com o entendimento da maioria, admite o risco, considerando que valeria a pena mesmo que apenas duas leitoras compreendessem a obra. Além dessa descrição sobre o próprio conteúdo do romance vemos como o narrador demonstra que tem controle sobre o que escreve, podendo até mesmo rasgar algumas páginas do romance.

Essa sinceridade na previsão do número de leitores é abordada por Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p.94):

Não é só em cartas a editores ou amigos que se manifesta a faceta comercial do romancista: igualmente nos seus livros ela vem à tona: em prefácios e em digressões à margem da narrativa, Camilo refere-se ao número de leitores, que já encara, como hoje se faz em Sociologia da Literatura, sob a espécie de “consumidores”.

Já mencionamos a importância da literatura como profissão para Camilo, e nos parece que não há intenção de se disfarçar essa preocupação com o número de leitores que serão atingidos ou mesmo como conseguiu-os em maior quantidade. O que está em jogo é demonstrar que ele sabe o que esses leitores querem, e para conquistá-los faz uso das técnicas que estão a sua disposição.

Outra forma de demonstrar que o narrador tem ciência da qualidade e método de seus romances se mostra na inserção do seguinte diálogo, que justifica a longa citação:

Há pouco acabei eu de ler os doze capítulos passados a quatro luzeiros do orbe literário, e um deles, acabada a girândola dos elogios, teve a descocada impertinência de me dizer uma coisa assim:

— Os teus romances do meio em diante adivinham-se.

— Ora essa!

— Adivinham-se, e coxeiam por isso. **O sexto sentido do romancista é o invento da surpresa. A concatenação lógica e natural dos sucessos danifica a peripécia, e aguarenta a curiosidade do leitor.**

— O leitor é que não é capaz de entender-te essa linguagem assaralhopada. Tu calunias o gosto dos meus leitores. Sou informado pelo órgão da opinião pública, o órgão que eu mais respeito, o meu editor, que o bom senso dos consumidores escolhe o romance verosímil, amalgamado com arte e discernimento, escrito de modo que seja o reflexo da sociedade, e que possa de per si reflectir também na sociedade, amoldurando-se nas formas costumeiras e exequíveis.

— Enfreia lá os ímpetos, modesto escritor! não soltes a parlenda inexorável. Concordo com o bom senso publico. **O natural e o reflectido da vida apraz**

e cativa o leitor; mas a providência dos capítulos advenientes esfria o empenho, e dessabora a curiosidade.

— Aceito a correção, e tu aceita a aposta. Se adivinhares o enredo dos capítulos subsequentes, eu prescindo dos meus títulos de Henri Heine, Alphonse Karr português, e escrevo repertórios de hoje em diante. Se não adivinhares, escreve-me uma crítica literária em que hás-de provar aos incrédulos basbaques que eu alojo na cabeça um desses lobinhos cerebrais que chamam «génio» os galiparlas da nossa terra. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1314-1315, grifos nossos).

O diálogo demonstra como a recepção dos romances já estava ameaçada, haja vista a repetição de um modelo de enredo. A personagem comenta, conforme destacado, como a ordem natural afastava a curiosidade dos leitores. Atribuindo esse problema ao leitor que não sabe ler, o narrador admite dar créditos somente a seu editor, encerrando o assunto ao propor um desafio sobre a adivinhação do desenrolar do enredo.

Tal situação ocorre no capítulo treze, porém, o início do romance parece nos apontar justamente essa quebra de expectativa do enredo. O diálogo se dá entre Ludovina e sua mãe, Angélica, sobre o casamento da menina. Ao revelar estar apaixonada por um homem diferente do que o pai pretende lhe oferecer como marido, seria natural que, conforme os modelos folhetinescos da época demonstravam, o casamento por amor fosse defendido. Porém, a mãe de Ludovina esclarece que a pobreza pode atrapalhar a felicidade:

«Ainda ontem li um folhetim contra as mulheres que se deixam seduzir pela «fortuna» de estúpidas criaturas...

— Leste? De quem era o folhetim? Se o autor for rico, e tiver quarenta anos, o autor é insuspeito, e, nesse caso, digo-te que sujeites o teu destino á determinação do folhetim. Escreve uma carta ao autor, e conta-lhe que és uma menina pobre, virtuosa, com excelentes jóias de espirito. Oferece-lhe o teu coração, e promete que hás-de levar-lhe a felicidade com a pobreza. Se ele te vier buscar, peso-te a ouro ao santo que fizer o milagre. Ora, se o folhetinista é um talento raro, um elegante de grande bigode e luneta, mas pobre, faz-lhe o mesmo oferecimento, prevenindo-o de que és tão pobre como ele. Se o folhetinista te vier pedir, é um dia de festa nesta casa... (CASTELO BRANCO, 1983, p.1244).

Além de toda a crítica por trás daqueles que pregam a felicidade pautada pelo dinheiro, vemos uma grande quebra de expectativa diante do desenrolar da conversa entre mãe e filha. Ludovina é suficientemente alertada sobre o pouco interesse de pobres por pobres, e o diálogo encerra-se com a chegada de Ricardo de Sá, afeto da menina, que é desmascarado por D. Angélica, com o objetivo de fazê-la entender as reais intenções do rapaz.

A própria figura do escritor do folhetim é encarada de forma crítica, pois D. Angélica revela uma consciência muito clara de que o relato que o ficcionista faz não corresponde, exatamente, ao que vive, problematizando o conceito de verdade e ficção, tão presente na obra camiliana e objeto de confusão até nos dias de hoje, quando se considera que o autor do livro vivenciou a experiência por ele relatada.

O narrador problematiza, portanto, a questão da verossimilhança tanto no folhetim quanto no próprio romance que está narrando, o que configura um dos momentos mais autorreflexivos do romance, demonstrando sua marca questionadora e reflexiva quanto ao papel da literatura. Essa atitude do narrador camiliano é abordada por Luciene Pavanelo:

Ao mesmo tempo em que utiliza um palavreado repleto de lugares-comuns apreciados pelos leitores de folhetins românticos, Camilo ridiculariza esses mesmos procedimentos romanescos, fazendo uso da ironia apreciada pelo “leitor inteligente”, cujo prazer tirado da leitura é de outra ordem. (PAVANELO, 2009, p.4).

É aí que vemos a marca autorreflexiva e ao mesmo tempo irônica, que entendemos como diferenciadora do narrador shandiano. Ao optar por questionar o modelo fazendo uso dele mesmo o narrador atinge o leitor que busca, capaz de perceber essa manipulação do enredo, e didatiza aquele que ainda desconhece as questões que envolvem um folhetim romântico. Ocorre uma comunicação com os diversos tipos de leitores, ainda que pautada pela ironia, presente tanto no enredo quanto no modo de se dirigir ao leitor.

Em outro momento, o narrador apresenta “Cinco páginas que é melhor não se lerem”, formadas por digressões mirabolantes, que não acrescentam informações ao desenrolar da história de vida de Ludovina, ainda mais se considerarmos que “a Camilo, como a Dostoievski, impressionava, sobretudo, o mistério do sofrimento dos inocentes” (COELHO, 2001, v.2, p.206). Acontece, portanto, mais uma demonstração de domínio diante do que se está escrevendo, uma vez que se pode até mesmo escolher em que momento as tais cinco páginas serão lidas, assim como a constante inserção de digressões.

O narrador de *O que fazem mulheres*, portanto, faz questão de demonstrar seus conhecimentos sobre o romance e as expectativas dos leitores, o que não deixa de ser uma manifestação do poder que seu cargo dispõe. Assim, nos parece que essa característica shandiana da presença do narrador caprichoso fica muito

bem marcada neste romance camiliano, que mesmo sem grandes manipulações por parte do narrador no que diz respeito à cronologia, demonstra como tem controle sobre o que é ali apresentado.

4.2 “FAÇAMOS TREMENDAS REFLEXÕES”⁵⁶

As digressões em *O que fazem mulheres* são marcantes devido ao próprio subtítulo da obra, que esclarece tratar-se de um romance filosófico. Assumir esse status logo na capa é uma forma de deixar claro para o público, comprador, como se pretende abordar o assunto, que já é suficientemente destacado pelo título. O que tornará filosófica a abordagem do tema é o ponto que nos interessa, ao mesmo tempo em que voltaremos nossa atenção para os efeitos obtidos com as inserções dessas reflexões.

O narrador camiliano age caprichosamente durante toda a narrativa, conforme já demonstramos, e parte desse capricho aparece nas diversas demonstrações de opiniões e histórias que ele faz questão de mencionar em meio aos acontecimentos que giram em torno da vida de Ludovina. Sem nenhum motivo aparente o narrador insere pequenas histórias, textos ou mesmo opiniões à narrativa principal, demonstrando o poder que tem de organizar o romance.

Lembre-mos que a interação com o leitor marca o comportamento desse narrador, que também fará uso desse expediente para explorar questões relativas à literatura como um todo através das digressões. Como já apontamos, a metaficcção, igualmente, se mostra presente em *O que fazem mulheres*, e é interessante observar como o narrador explora esse assunto por meio das digressões, o que o aproxima ainda mais dos narradores shandianos.

Paulo Franchetti, na apresentação de uma edição de 2003 de *Coração, cabeça e estômago*, remete a uma vinculação, motivada também pela digressão, entre autores que se aproximam da forma shandiana:

Camilo nos aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Sterne ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espiritualoso

⁵⁶ CASTELO BRANCO, 1983, p. 1239.

aparecia como o ponto distintivo do gosto. (FRANCHETTI, 2003, p. XXXI-XXXII).

Há, portanto, um comportamento sobre a teorização da própria prática narrativa que envolve a escrita desses autores, como que uma comprovação de que a metaficção caminha em conjunto com a intenção de narrar os fatos. Sterne aparece ao lado de Xavier de Maistre devido à aproximação cronológica, enquanto Camilo e Garrett são aproximados também por conta de sua nacionalidade. Os únicos shandianos não citados por Franchetti, o que naturalmente não era o ponto de interesse do autor nesse momento, são Machado de Assis e Denis Diderot, que, sabemos, farão uso da metaficção da mesma forma.

Assim, tal como esses autores, Camilo não perderá a oportunidade de permear *O que fazem mulheres* com questões filosóficas, relacionadas à figura da mulher na sociedade, o casamento, o adultério, o amor, a pobreza, o desempenho da paternidade e mesmo os meandros do processo literário. Basta lembrarmos a conversa que abre o romance, em que D. Angélica esclarece a Ludovina que o casamento por amor é coisa que só funciona em romance, que, por sua vez, certamente tem um autor pobre.

Tendo isso em vista, as digressões camilianas podem ser analisadas como marcas shandianas, já que Sérgio Paulo Rouanet esclarece que elas colaboram no processo de fragmentação da obra, vista como a constante interrupção da narrativa principal, que embaralha o desenrolar da trama, principalmente no que diz respeito ao tempo.

Ao mesmo tempo, ele define tipos de digressões mais utilizadas pelos narradores, de acordo com o tema e função em meio à narrativa. De acordo com o autor, podemos encontrar ao menos quatro tipos de digressões em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*: extratextual, autorreflexiva, narrativa e opinativa, e que também aparecerão nas obras shandianas, conforme já explicamos ao apresentarmos a obra⁵⁷. Cabe aqui, ainda, retomar essas definições para a melhor compreensão do caso camiliano em questão.

A digressão extratextual apresenta a inserção de textos de terceiros, não pertencentes – ou com intenção de parecer que não pertenciam – ao narrador e a nenhum dos personagens. Nas palavras do autor: “há digressões compostas de materiais já prontos, externos ao texto, e nele incorporados em bloco, sem

⁵⁷ A explicação sobre a especificidade de cada digressão está no capítulo dois.

alterações significativas. Podemos chama-las de digressões ‘extratextuais’.” (ROUANET, 2007, p. 61). Assim, esse tipo de digressão demonstra a capacidade do romance de aceitar outros gêneros em sua concretização.

Discussões, problematizações e opiniões acerca do processo de composição de um romance, e da literatura em geral, se mostram através das digressões autorreflexivas: “as digressões mais características têm como objeto o próprio livro – comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição” (ROUANET, 2007, p.62). Trata-se, portanto, da manifestação de discussões metaficcionais, que no caso de Camilo aparecem, também, em meio aos diálogos, como apontamos ao analisar a figura do narrador.

Nas digressões narrativas nos são apresentadas histórias paralelas às da trama principal, como a história de vida de personagens secundários, por exemplo. Esse tipo de recurso funciona muito bem em meio a acontecimentos que causam grande curiosidade no leitor, de modo que, para manter esse clima e prolongar o desdobramento da situação, o detalhamento da vida de personagens secundários ou pormenores aparentemente desnecessários colaboram na protelação do desenrolar da trama.

Por fim, Rouanet (2007, p.64) esclarece que, no caso de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, “em grande parte o material digressivo é composto de opiniões, como seria de esperar a partir do título. São as opiniões do narrador, mas também as do seu pai Walter e as do seu tio Toby. Chamemos de ‘opinativas’ essas digressões”. Para um narrador caprichoso e decidido a mostrar seu poder na narrativa, inserir esse tipo de digressão é tarefa trivial, e tendo como aporte o subtítulo de filosófico, as digressões opinativas marcarão a narrativa de *O que fazem mulheres*.

Começemos pela análise e apresentação dessas digressões. Jacinto do Prado Coelho esclarece como o título da obra já apresenta essa intenção opinativa que ficará demonstrada a partir do uso das digressões “São as ideias gerais sobre o homem que permitem a Camilo classificar de filosóficas algumas das suas novelas (*O que fazem mulheres*, por exemplo).” (COELHO, 2001, v.2, p.256).

Essas ideias gerais serão expostas pelo narrador por meio da digressão, que, a nosso ver, tem tanto destaque que até mesmo ocupa capítulos inteiros, como o primeiro, intitulado “CAPÍTULO AVULSO. PARA SER COLOCADO ONDE O LEITOR QUISER”.

Nesse desafio metaficcional, o narrador apresentará um fato na vida de Francisco Nunes, personagem que não aparecerá mais durante toda a narrativa, mas que por jogar um pedaço de charuto no jardim da família de Ludovina acaba criando o estopim para as desconfianças de João José Dias, seu marido. Temos acesso, portanto, a uma digressão narrativa, que explora a relação de Nunes com o vício do tabaco⁵⁸. Em meio a essa descrição o narrador não perde a oportunidade de demonstrar sua ironia diante dos fatos e insere a primeira de muitas digressões opinativas que vão aparecer, desdenhando do sobrenome da personagem:

Que nome tão peço e charro! Francisco Nunes!
 Pois se o homem chamava-se assim!?
 Deus sabe que tristezas eram as dele por causa deste Nunes. O rapaz tinha talento demais para escrever folhetins líricos, e outras cousas. Pois nunca escreveu porque não queria assinar-se Nunes.
 Há apelidos que parecem os epitáfios dos talentos.
 Um escritor Nunes morre ao nascer.
 Bem o sabia ele. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1237)

Apresenta-se, assim, uma opinião sobre sobrenomes, demonstrando o julgamento social desempenhado pelo narrador, e metaficcional, à medida que questiona a validade do sucesso na literatura, que pode muitas vezes ser avaliado apenas pelo sobrenome. O interessante é perceber como em meio à explicação sobre a vida da personagem o narrador simplesmente emite uma opinião, como se fosse um pensamento em voz alta. O sobrenome, tampouco o sucesso de um escritor, não tinha relação qualquer com a descrição da caminhada da personagem, sem demonstrar qualquer tipo de vinculação temática, deixando clara a colocação absolutamente arbitrária do assunto.

Dois outros momentos marcantes do ponto de vista da digressão opinativa estão relacionados especificamente à figura de D. Angélica e a sua atitude de manter um amante, escondendo que ele era o verdadeiro pai de Ludovina. Movido por esse drama, o narrador destina duas páginas inteiras à exploração da função da mulher na sociedade, o que pode ser visto como um modo de justificar o título de seu livro. Citamos alguns trechos que elucidam como se trata, abertamente, da demonstração de opinião do próprio narrador, que utiliza justificativas para defendê-la:

⁵⁸ Nesse capítulo, há uma série de descrições sobre os malefícios e componentes do tabaco, que podem ser lidos levando em conta o espaço que as descrições científicas estavam ganhando na literatura da época.

Mulheres são os melhores juízes de mulheres.

[...]

A mulher não pode ser julgada por nós. Somos os senhores feudais da razão. A nossa alçada respira a prepotência do barão e cutelo. Estamos em insurreição permanente contra o santíssimo apostolado de Jesus, que baixou seu divino braço por igual sobre o homem e mulher.

Não podemos superintender no foro do coração, porque a nossa jurisprudência é toda de cabeça, e o nosso código em pleitos da alma é estúpido ou hipócrita.

[...]

Ficamos nós cá, os açambarcadores do entendimento escrevendo livros, que sacrilegamente denominamos de moral derivada do Evangelho, e neles demarcamos a profunda raia que extrema RAZÃO de SENTIMENTO. A razão para nós, o sentimento para elas. Se, todavia, o sentimento claudica nos preceitos da razão pautada e insofrida, condenamos a mulher pela culpa de se deixar perder na escuridade, à mingua de uma lâmpada que lhe negáramos. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1301-1302)

O narrador para o que estava contando para se dedicar à reflexão sobre as mulheres e os juízos que se pode fazer sobre elas. Tamanha foi a mudança de assunto que ele admite ao fim da reflexão não saber se deve rasgar essas folhas do manuscrito. De qualquer forma, nos parece que a intenção é questionar o caráter de D. Angélica, atribuindo essa tarefa às leitoras, pois é a elas, no feminino, a quem ele se dirige normalmente. Ao afirmar que os homens não podem julgar mulheres, tenta aproximar as leitoras e a narrativa, ao mesmo tempo em que indireta e ironicamente demonstra sua opinião, mesmo que aparentemente tente isentar-se da responsabilidade, dizendo-se inábil para tal ato.

Após essa inserção, o narrador descreve a versão de uma amiga de D. Angélica sobre os acontecimentos e o seu caráter, tentando abrandar uma possível condenação precipitada⁵⁹. O capítulo continua com revelações de momentos difíceis e os rumos que levaram a mãe de Ludovina até o casamento com Melchior Pimenta, como que numa tentativa de justificar porque o adultério ocorria há tantos anos.

Por fim, apresenta-se, ainda, uma digressão extratextual, retirada da Bíblia, com o intento de arrematar o julgamento que as leitoras poderiam fazer sobre o caso:

Então lhe trouxeram os escribas e os fariseus uma mulher que fora apanhada em adultério: e a puseram no meio.

E lhe disseram: Mestre, esta mulher foi agora mesmo apanhada em adultério.

E Moisés, na lei, mandou-nos apedrejar estas tais. Que dizes tu logo?

⁵⁹ Antes de julgar a atitude de D. Angélica o narrador opta por mostrar outro caso de adultério e apresentar como foi o seu desfecho, como que promovendo a possibilidade de se discutir os motivos da infidelidade, neste caso, feminina.

Jesus, inclinando-se, escreveu com o dedo na terra.
 E, como eles teimavam em interrogá-lo, ergueu-se Jesus, e disse-lhes: O que de entre vós está sem pecado seja o primeiro a apedrejá-la.
 E, tornando a curvar-se, escrevia na terra.
 Eles, porém, ouvindo-o, saíram um a um, sendo os mais velhos os primeiros; e ficou só Jesus e a mulher que permanecia, no meio, em pé.
 Então ergueu-se Jesus, e disse-lhe: Mulher, onde estão os que te acusavam? Ninguém te condenou?
 Ninguém, Senhor; — respondeu ela. Então, disse Jesus: Nem eu tão pouco te condenarei: vai e não peques mais.
 O SANTO EVANGELHO DE JESUS CRISTO, SEGUNDO S. JOÃO —
 Capítulo VIII. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1306)

Essa inserção extratextual pode evocar um espírito de misericórdia diante da atitude de D. Angélica, e colaborar, também, para que se pense na situação de Ludovina, que será defendida como incorruptível mesmo diante de tantas tristezas em sua vida e esse histórico familiar. A própria origem do texto já demonstra o apelo cristão a que o narrador vai se apegar para a discussão da culpa de D. Angélica.

Há, também, o propósito de prolongar o desfecho da situação, já que a essa altura Melchior Pimenta ainda não sabia da traição da esposa e essa digressão parece tentar comprovar uma tese sobre as mulheres, apresentando casos e opiniões que se aproximam. Sobre essa característica, fala Luciana Picchio (1995, p.254): “Nesta linha do romance filosófico em que as personagens actuam como instrumentos invocados a demonstrar uma tese, o próprio enredo tem importância secundária”.

Talvez venham daí as constantes inserções do narrador para esclarecer a veracidade de seu relato e a pureza de caráter de Ludovina. Destinado a comprovar a tese de que seu romance não é adivinhável e que Ludovina, portanto, não vai fraquejar em seu casamento, o enredo acaba desempenhando um papel secundário, e, por conta disso, acaba sendo constantemente fragmentado pelas digressões.

Outro momento em que o narrador insere uma digressão de longa duração envolve a discussão da paternidade de Ludovina. Sabendo-se que Melchior Pimenta não era o pai biológico da menina, o narrador dedica grande espaço à discussão do conceito da paternidade, em capítulo cujo título dá mostras, novamente, de que se trata de uma incursão diferenciada em meio ao romance: “Cinco páginas que é melhor não se lerem”.

Novamente fazendo jus à colocação de Luciana Picchio, o narrador organiza essa digressão, que pode ser considerada opinativa, para demonstrar uma tese: a de que, mesmo sem ser o pai biológico de Ludovina, Melchior Pimenta pode ser

considerado, ao menos, um tipo de pai. Para isso, cita leis do “Código do Imperador Justiniano” e no fim insere um corolário, apresentando a conclusão a que chegou: “Melchior Pimenta era um dos pais presumidos na intenção do *Digesto*, na lei citada, do L. 5.º de *in jus voc.*, e C. da Rocha no cap. *Paternidade e filiação legítima*”. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1327).

Além de inserir sua opinião, o narrador cria todo esse aparato para convencer o leitor de que o papel de pai pode ser discutível, já que entende que a paternidade também pode ser atribuída a Melchior Pimenta, que criou, de fato, Ludovina. Trata-se de uma tese, que visa debater mais uma das moralidades abordadas por Camilo, que normalmente abre espaço para discussões sobre as convenções sociais em seus romances.

O tipo de discussão que parece ter mais ênfase neste romance, porém, não diz respeito à moralidade, e sim ao próprio romance. A nosso ver, a maior parte das digressões corresponde às denominadas autorreflexivas, ou seja, aquelas que falam sobre o próprio romance.

Já no capítulo de abertura, em meio à descrição que realizava, o narrador faz uma interrupção:

Enquanto ele repuxava o vapor do incombustível rolo de erva-santa (que blasfêmia!... *santa!*) fazemos tremendas reflexões:

Um «manual de química para uso dos leitores de romances» é instantaneamente reclamado. Sente-se na literatura este vazio, desde que a novela é um estendal da ciência humana; e esta pode, sem imodéstia, graduar-se assim. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1238-1239)

Ora, o manual de química tem relação com o fato de que muitas especificidades “químicas” estão sendo abordadas nesse capítulo, e, como se sabe, a temática científica estava em voga, com a exploração de termos e assuntos da área, dificultando a leitura dos distantes desse universo. Assim, ao mencionar a erva-santa, o narrador aproveita a ocasião para demonstrar como esse tipo de informação passara a ser constante nos romances. A ideia parece ser essa por conta das palavras finais do trecho, esclarecendo que esse manual seria necessário às novelas que abordam a ciência humana, epíteto que atribui também à sua obra, demonstrando conhecimento sobre a nova estética.

O assunto parece ter grande importância para o narrador, que ainda problematiza a questão de como o romancista poderá inserir esse tipo de informação no romance:

Ora, o romancista há-de, por força de sua natureza científica, despejar no romance a ciência que lhe traz entumecido o estômago intelectual; e o romance, assim, deixará de ser lido, se o conselho superior de instrução pública não organizar os estudos de modo que as ciências transcendentais, em consórcio com as da natureza física, desbravem o espírito-charneca de muito leitor sandio, que não pode entender a iracúndia química de Francisco Nunes. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1239).

Nesse trecho faz-se referência, novamente, à necessidade de se ensinar os leitores a ler, apreciar a obra literária, que passaria a exigir um novo tipo de comportamento. Pode ser uma ironia à nova tendência romanesca, mas também uma ideia que Camilo menciona em outras obras: a de colaborar para a formação de leitores. Mesmo diante dessa dupla possibilidade de interpretação, fica nítido que a discussão sobre o próprio romance está em jogo, demonstrando o intuito autorreflexivo.

Jacinto do Prado Coelho chama a atenção para a importância desse tipo de digressão:

Neste passo [em *O que fazem mulheres*] achamos não só a defesa de uma concepção da novela mas um testemunho sobre a existência de leitores com ela identificado, e suficientemente numerosos para o novelista prosseguir na mesma senda, com aplauso do editor. O que também pode ser uma tática para conquistar adeptos (COELHO, 2001, v.2, p.101).

O próprio Jacinto do Prado Coelho já havia mencionado essa consequência advinda da interação com o leitor, ou seja, além de permitir a discussão sobre o estatuto do romance (o teórico utiliza o termo novela por acreditar ser o mais adequado para as produções de Camilo), é possível que abrir os bastidores da escrita e da mudança da forma como o romance é realizado faça com que o leitor ganhe confiança para essa leitura, tornando-se “fiel”.

A ideia de ser aplaudido pelos leitores e editores, afinal é desses que se precisa para que as publicações continuem, é bastante explorada por Camilo em *O que fazem mulheres*, como já apontamos, e o capítulo XIII parece ser o ponto alto dessa necessidade de promover uma autocrítica. Nesse capítulo o narrador explica como coloca seus romances à disposição de avaliadores, “alguns peritos”, e a reação deles sobre seus escritos. Ao ser acusado de previsível, defende-se, dizendo que seu editor assegurou que os leitores preferem os romances verossímeis.

Um de seus críticos, então, insinua como seria a continuação do romance, ao que o narrador esclarece que, como não escreve sobre fantasia, relatando o reflexo da sociedade e sua verdade, o romance não tomará tais rumos. Trata-se de uma

discussão sobre possíveis rumos comuns que os romances da época tomavam, e que o narrador faz questão de contrariar. A menção à importância de escrever de acordo com o que o seu editor aconselha traz à tona a questão da comercialização do livro como um produto, já que sem a aprovação do editor não há publicação. Assim, o escritor levaria em conta o gosto de leitores (definido como o bom senso pelo narrador) e as exigências do editor.

Além desse caráter autorreflexivo, essa digressão pode desempenhar ainda outra função, de acordo com Aníbal Pinto de Castro (1976, p.120): “Mas pode também acontecer que o autor, interrompendo o discurso narrativo, com mais demora, consagre a estas justificações antecipadas algumas páginas ou mesmo capítulos inteiros como em *O que fazem mulheres*, onde todo o capítulo XIII visa essa finalidade”.

De fato, o capítulo XIII se localiza no meio da descrição da agonia de Ludovina ao descobrir que a mãe era amante de António de Almeida. A cena que finaliza o capítulo doze descreve o desespero da menina diante da descoberta e a iminência da morte de António de Almeida, que fora ferido pelo marido de Ludovina, ciente de que ele era o amante de sua esposa. O momento de extrema tensão e drama é simplesmente interrompido pelas colocações sobre a avaliação dos romances do narrador. A digressão, dessa forma, desempenha um papel de retardamento do desenrolar do conflito, mantendo o leitor curioso e, ao mesmo tempo, elevando-o ao patamar de leitor de “bom senso”, já que está lendo um romance verossímil.

Alçar o leitor ao papel de participante da construção da obra é outra técnica demonstrada por esse narrador por meio de uma digressão opinativa. Ao divagar sobre a notícia da lua de mel de Ludovina e os desdobramentos dessa denominação para a viagem realizada por noivos após o casamento, esclarece: “– Eu não decido, porque sou supinamente ignorante em astrologia judiciária. Conto os factos, e deixo as luas ao arbítrio do leitor” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1265). Por meio dessa escolha relegada aos leitores toca-se na problematização dos casamentos que não eram motivados, necessariamente, pelo amor. O narrador faz uso da digressão justamente para alcançar o questionamento acerca da instituição casamento, demonstrando, ao mesmo tempo, o caráter digressivo e filosófico de sua obra.

4.3 “DESCARNA AS DESCRIÇÕES”⁶⁰

Ao se referir ao tratamento despótico e caprichoso que o narrador shandiano atribui ao tempo, Sérgio Paulo Rouanet destaca que mesmo que se aponte uma localização temporal em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, “a história é expulsa para os bastidores, transformando-se em pano de fundo.” (ROUANET, 2007, p. 122).

A ação de *O que fazem mulheres* se desenvolve entre os anos de 1854 e 1858, de acordo com o *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1989, p. 534), de Alexandre Cabral. Tal constatação é passível de ser conferida porque o narrador, de modo natural e corrente, explica a duração dos eventos, como o casamento de Ludovina, o tempo que passa junto a sua mãe no convento, e, quando apresenta o fim do seu romance, esclarece o dia exato em que conclui a narrativa: “São hoje 15 de fevereiro de 1858” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1348).

Sabendo que o romance também foi publicado em 1858, ano, portanto, em que o enredo termina, o romance parece atestar uma constatação de Alexandre Cabral (1985, p. 19):

Mesmo quando remontam a épocas recuadas (caso do *Anátema* em que se relatam factos e amores ocorridos em 1701), as intrigas desfecham invariavelmente na contemporaneidade, isto é, no momento exacto em que o autor está a escrever. Noutros casos, em percentagem avultada, a localização do entrecho romanescos no tempo fixa-se de preferência num período que foi decisivo nas opções assumidas por Camilo: as décadas de 40 e 50 da centúria oitocentista, porventura o período mais rico de experiências de vária ordem.

Essa marcação temporal, dia, mês e ano, é única durante todo o romance, haja vista que as menções temporais e mesmo recursos ligados ao tratamento do tempo são escassos, para não dizer inexistentes. Em alguns momentos o narrador explana o momento do dia em que a ação decorre, mas sempre para esclarecer melhor o ambiente que envolverá os acontecimentos, colaborando na criação de uma atmosfera de suspense, marcada quase sempre por acontecimentos noturnos: “Era, pois, meia-noite e um quarto no relógio da Lapa, e fazia luar como de dia. Às dez horas e meia, tinha entrado para a casa nº 12, da Rua *** um vulto sinistramente rebuçado: era o barão de Celorico de Basto” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1292).

⁶⁰CASTELO BRANCO, 1983, p. 1361.

Note-se como a temporalização do momento ocorre mais para indicar que algo de inesperado poderia ocorrer naquela incursão noturna do barão do que propriamente para designar o tempo da diegese. Vemos, portanto, que as diversas manipulações temporais, tão marcantes em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e no autor shandiano, não aparecerão nesse romance. Essa falta não põe em questão a vinculação de Camilo à linhagem shandiana, e sim se sustenta na subjetividade que Rouanet diz ser a marca do tratamento dado ao tempo e ao espaço pelo narrador shandiano. Lembremo-nos que esse não será o caso de utilização do tempo subjetivo, definido por Aguiar e Silva (2009, p.747) como “o tempo vivencial das personagens, [...] a temporalidade, refractária à linearidade cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário e do relógio”, mas sim a subjetividade no uso do tempo, de modo que nessa passagem o termo subjetivo assume um sentido de escolha de uma significação própria, específica do indivíduo e de seus interesses.

Sobre o romance de Sterne, Rouanet explica: “a história é tão maleável às intenções do narrador, que perde toda a fixidez. Os séculos desfilam diante de nossos olhos, e podemos escolher os que nos convierem.” (2007, p. 123). Como sabemos ser essa a matriz shandiana, podemos encontrar situação parecida em *O que fazem mulheres*, tendo em vista que os anos passam sem grande destaque diante do leitor. É certo que, contrariamente à narrativa de Tristram Shandy, não temos acesso a aparições de recursos de manejo temporal – que, agora sim, envolveriam a designação de tempo subjetivo –, como “temporalidade cruzada, a inversão, o retardamento e a aceleração” (ROUANET, 2007, p. 127).

A exceção é, talvez, a aparição de um momento de retardamento da narrativa, que pode ser entendido como tal se considerarmos o “Suplemento prefácio”, inserido pelo narrador depois do fim oficial da narrativa. Como ele próprio explica, apenas Francisco Nunes, personagem absolutamente secundário, faleceu, e os outros seguem com suas mesmas características. Porém, com a inserção desse apêndice ao fim do livro, mais uma das demonstrações caprichosas do narrador que ainda exploraremos, temos mais um desdobramento do enredo. Através do diálogo do narrador com a dita fonte oficial dos acontecimentos, Marcos Leite, parece-nos que ocorre uma extensão da duração dos fatos, como que numa espécie de desafio, também, ao leitor, que pode vir a desconfiar da pureza de caráter da personagem Ludovina justamente pelos novos acontecimentos que ali aparecem.

Ainda nesse “suplemento prefácio” o narrador questiona os rumos dados aos acontecimentos, provavelmente por conta de uma crítica que ele relata ter recebido, segundo a qual todos os seus romances eram fáceis de serem adivinhados. Diante disso, o narrador parece sempre querer lembrar como, ao contrário de qualquer expectativa ou rumo comum que a narrativa poderia seguir, a verdade a que se sujeita mostrará que a finalização de seu romance é inesperada.

Possivelmente com o intuito de manter a curiosidade do público diante do que constituirá esse rumo inesperado é que o tempo da narrativa é retardado nessas últimas páginas de suplemento. Algumas digressões são aí incluídas para esse efeito, prática comum, conforme explica Rouanet (2007, p.131): o “efeito de retardamento é obtido principalmente pelas digressões”. Com isso, delonga-se até as últimas linhas o fim inesperado da moça: o retorno para os braços do marido.

Não parece ocorrer em outro momento do romance maior atenção ao elemento tempo, ao contrário do que já constatamos em *Anátema*. O motivo para essa diferença pode estar explicado nas palavras de Alexandre Cabral (1985, p. 182):

A verdade é que a cronologia serve apenas ao romancista [Camilo Castelo Branco] para tornar verídicas à inteligência do leitor as suas ficções. É um artifício para as autenticar, para as tornar fidedignas. Acrescente-se, todavia, que, invariavelmente, o escritor infringe a coerência cronológica com uma ligeireza espantosa, como coisa de somenos, o que demonstra que para Camilo a cronologia era um mero acessório, era o meio eficaz de atingir o seu supremo objetivo: tornar credível o relato dos lances romanescos.

De fato, encontramos inúmeras menções do narrador sobre a suposta veracidade de sua obra. Há uma preocupação em *O que fazem mulheres* para que se compreenda que se trata de uma história autêntica, sem alterações, como neste trecho: “Ao cair da noite, recebera ele uma carta anónima, da qual não pude haver cópia, e, podendo inventar uma, não o faço, que mo veda o propósito de fidelidade.” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1282). Diante disso, é possível compreender que um dos motivos possíveis para que o tratamento dado ao tempo não tenha destaque tem relação com a principal preocupação do narrador, fazer com que se creia que a narrativa é verdadeira.

Isso corresponde, a nosso ver, à subjetividade apontada por Rouanet, pois o narrador, ao não trabalhar de forma clara com o tempo, apenas o utilizando com o fim que busca – a já mencionada intenção de veracidade –, demonstra mais um de

seus comportamentos caprichosos, no caso, o de dar a função que lhe interessa para o tempo. E ao optar por usar o tempo de acordo com suas próprias intenções faz uso de um critério subjetivo.

De acordo com Eduardo Lourenço (1995, p.11) “o ‘efeito tempo’ não engrandece, nem sublimiza, nem altera a maneira como Camilo aborda os seus personagens, sejam eles figuras reais do passado ou personagens imaginários”. No caso de *O que fazem mulheres* o tempo serve, além da função de veracidade já mencionada, para dar destaque ao drama e sofrimentos enfrentados por Ludovina. Nas poucas marcações temporais presentes no romance a ênfase está na duração de eventos em que Ludovina está envolvida, como o tempo em que permaneceu feliz no casamento e a sua incursão no convento para acompanhar a mãe.

Tal comportamento com relação ao trato que se dá ao tempo no romance parece análogo com o que ocorre com o espaço, que também não tem maiores destaques. É certo que a narrativa se desenvolve quase que totalmente em espaços internos: as casas em que Ludovina mora. Primeiramente, a casa que divide com os pais quando é solteira; depois a habitação que o marido constrói e para onde também leva os pais; e, por fim, o convento. Mesmo quando o barão flagra António de Almeida saindo de sua casa é do interior de um casebre que ele atira. Essa interiorização não é uma justificativa para que o espaço fique restrito, pois sabemos que seria possível explorá-lo da mesma forma; o que chama a atenção é o fato de que o exterior dessas casas e mesmos passeios externos são praticamente ignorados durante a narrativa.

A resposta para essa questão pode estar indiretamente exposta em um diálogo entre o narrador e Marcos Leite, o informante que lhe passa as supostamente verdadeiras informações sobre a história de Ludovina. No “suplemento prefácio” a personagem anuncia novidades no caso, advindas de uma troca de cartas entre o informante e a esposa do barão. Como já assinalamos, essas novidades são contadas em um ritmo muito lento, e, em meio às revelações, o narrador ri das palavras da personagem:

Nada de chacota. Daqui em diante fala-se sério. Logo que saí fui ao convento. Era por uma bela tarde de maio. Soprava de leste uma viração suavíssima, que, sacudindo as urnas das flores, embalsamava a atmosfera de fragrantos aromas. No horizonte...

— **Se me pudesses dispensar do idílio!... Guarda as reminiscências bucólicas para o Inverno, quando estivermos ao fogão. Por mais que fantasies não deslumbras a realidade do belo espectáculo que nos**

está dando aqui a natureza em primeira mão. Descarna as descrições, e diz o que passaste no convento com a baronesa.
 Estás materialmente estúpido, homem! Foi-se-te a poesia toda no fabrico dos romances. Vocês, os que trabalham no coração humano com o escalpelo sanguinário da análise, tornam-se áridos, brutais, e famulentos de sensações rijas... (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1361, grifo nosso).

O trecho destacado pode ser lido, ao menos, de duas maneiras. Primeiramente, podemos entender que o narrador simplesmente protesta diante da demora de Marcos em revelar o que de fato aconteceu entre ele e Ludovina, já que todo esse capítulo mostra a ironia e incredulidade com que o narrador ouve as colocações da personagem. Por outro lado, e já demonstrando o ponto a que queremos chegar na segunda hipótese de leitura, pode ser também uma colocação metaficcional, em que indiretamente o narrador evidencia que sabe identificar os mecanismos que causam o retardamento na narrativa e, especialmente, as descrições espaciais minuciosas.

A personagem reage diante da insensibilidade do narrador, creditando-a à falta de poesia presente no “fabrico dos romances”. Possivelmente aí está embutida uma crítica/discussão sobre a redação de romances que retratassem a realidade propriamente dita e também a velocidade com que se colocavam à venda os folhetins, tão comuns à época. A ânsia em produzir e se adaptar às exigências editoriais poderia estar prejudicando a sensibilidade poética dos romancistas, o que é visto como negativo pela personagem.

De qualquer forma, é importante explorar principalmente a fala do narrador com relação à descrição, denominada de idílio, passível de diferentes sentidos, mas que, indiscutivelmente, é utilizada com o intuito de negativar a exposição iniciada pela personagem. Não podemos questionar, também, que é o traço campestre que parece incomodar o narrador, que faz referência ao idílio e ao tom bucólico, desqualificando-os.

Diante de tanta negação, o narrador se justifica alegando que nada que ele fale conseguirá retratar com fidelidade o “belo espetáculo” dado pela natureza. Nesse momento novamente encontramos implicitamente uma possível justificativa que aponte o porquê de ele, narrador, não realizar descrições espaciais no seu romance. Sabemos da constante preocupação com a demonstração de que o relato era verídico, e talvez preocupado com a impossibilidade de se descrever verdadeiramente a natureza é que ele deixa a tarefa de lado. Em suma, a

superioridade da natureza não permitiria a sua consistente descrição, o que soa um tanto exagerado, mas que pode ter um bom efeito perante o público folhetinesco.

O fato é que sabemos que Camilo Castelo Branco não era grande adepto de descrições espaciais, conforme nos fala Jacinto do Prado Coelho (2001, v.2, p.245): “o novelista era avesso a quadros de paisagem, como ele próprio confessava”. De fato, mesmo em romances cuja temática é a viagem, como *Vinte horas de liteira*, a descrição física não tem grande destaque, como também esclareceu-nos Luciene Pavanelo:

Não por acaso, a ausência de descrição é compensada pela supremacia da digressão – e podemos dizer que o romance é composto, na verdade, de uma longa digressão: nele, a viagem é acessória, e a paisagem nacional praticamente não aparece. (PAVANELO, 2013, p.177)

A digressão, no caso em questão, parece tomar o destaque no romance, deixando a paisagem como mero acessório, o que nos parece ser o caso de *O que fazem mulheres*. O questionamento sobre as atitudes de Ludovina e a não previsibilidade do que irá ocorrer parecem ser o cerne da discussão, que pode, também, ser entendida como uma digressão, se atentarmos para a preocupação de Camilo em inserir como subtítulo a denominação de romance filosófico.

Essa hipótese advém, também, da colocação de Alexandre Cabral quando justifica o seu entendimento sobre a abordagem do espaço por Camilo Castelo Branco:

é tão grande a preocupação da coerência dos heróis romanescos (as peripécias das suas biografias *apenas* em consonância com as suas idiossincrasias idealizadas e os códigos que regem o universo novelístico camiliano), que o autor não dispensa excessiva atenção à paisagem, ao meio natural, que, em regra, se reduz a breves anotações. É verdade que sempre sugestivas e expressivas. (CABRAL, 1985, p. 205)

Ao mencionar a coerência dos personagens, Cabral nos remete à, tantas vezes referida, preocupação com a veracidade do romance: “Eu já disse em mais dum livro que não escrevo de fantasia. A verdade e a observação dispõem-me as situações como tu as não inventas.” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1316). Diante de todas essas reiterações sobre não ser obra de invenção, o narrador deixa de lado a descrição espacial, ainda que algumas vezes ao menos as apresente, como as cidades pelas quais os personagens transitam, Porto e a região do Minho, que corresponderiam às breves anotações espaciais mencionadas por Alexandre Cabral.

Outro desses casos, e constatamos serem de número reduzido, é o que prefigura um dos tantos momentos de tensão do romance:

Eram três horas e meia da manhã. As trevas descondensavam-se. A nebrina do mar serpenteava por entre as ribas marginais do Douro. O clarão da luz ia-se descorando ao arraiar do crepúsculo. Era a hora menos poética das vinte e quatro da rotação deste planeta, onde, às três horas e meia da manhã, dorme toda a gente que tem juízo, e sabe um pouco de higiene. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1284)

Ao iniciar um processo de descrição mais detalhado sobre a ambientação espacial da cena, mesmo que se concentre na cidade e não no jardim em si, local da ação, o narrador rapidamente transfere o foco para a ironia com que trata as pessoas que permanecem acordadas àquela hora, mesmo que testemunhem a paisagem, designadas como sem juízo. A nosso ver, trata-se de uma prova da pouca atenção destinada às descrições, pois o trecho parece servir apenas como uma introdução para o que realmente importa naquele momento: demonstrar como esse ato sem juízo de permanecer acordado pode resultar em algo ruim, como, no caso, será a descoberta de que António de Almeida frequentava a casa da família à noite.

Dessa forma, o narrador esclarece o espaço e a importância que desempenha no desenrolar daquela ação, “pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns” (SOETHE, 2007, p.1). Porém, ele não se aprofunda nessa problematização devido à escolha de abordar de forma mais destacada o decorrer daquele momento, o efeito devastador que aquela descoberta irá criar para a vida de Ludovina.

Trata-se da escolha subjetiva da abordagem espacial, tal como relatado e comprovado ter sido o caso da manipulação temporal realizada pelo narrador de *O que fazem mulheres*. Naturalmente não é porque o narrador não se delonga na tarefa de descrever os locais que o romance não aborda o espaço, o que ocorre somente é que fica clara uma falta de atenção para esse tipo de descrição que pode ser compreendida como marca dessa escolha subjetiva, que terá como consequência outro tipo de situação tipicamente shandiana: “esse tratamento arbitrário dispensado ao tempo e ao espaço [...] se reflete no caráter arbitrário das

diferentes unidades lógicas – dedicatória, prefácio, capítulos.” (ROUANET, 2007, p. 134).

Essa lógica arbitrária na organização das partes formadoras do romance aparece marcadamente em *O que fazem mulheres*. Inicialmente o romance exhibe um texto intitulado “A todos os que lerem”, em que apresenta a temática do que será contado, “uma história que faz arrepiar os cabelos” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1231). Em seguida apresenta-se um breve texto que tem como título “A alguns do que lerem”. O narrador faz uma distinção entre seus leitores, em textos que parecem prefácios, mas que, mais tarde saberemos, não levam essa designação porque o prefácio aparecerá, de forma deslocada, ao final do livro.

Ora, conforme o próprio Rouanet explica, “É óbvio, para qualquer autor não shandiano, que um prefácio deve vir antes do texto.” (ROUANET, 2007, p. 134). Como propomos, Camilo assume sua veia shandiana ao questionar essa colocação do prefácio no início do romance, deslocando-o para o final e, ao mesmo tempo, designando-o como suplemento, situação que é explicada por João Paulo Braga Correia da Silva, (2011, p.67), já que o texto tem

a dupla função do elemento paratextual onde se inclui o enunciado transcrito, paradoxalmente intitulado “Suplemento Prefácio”: é um “prefácio”, na medida em que explicita a gênese da obra; é um “suplemento”, na medida em que fornece informações posteriores ao desfecho.

Como sabemos, o narrador explica que esse suplemento fez-se necessário devido às novidades que Marcos Leite tinha sobre o caso de Ludovina e que lhe contou em um encontro ocorrido após a finalização do romance. Ciente de que eram poucas as páginas da publicação, conforme seu editor lhe tinha dito, aproveita o encontro ao acaso e relata novas ações que colaboram para confirmar sua tese sobre o caráter de Ludovina e, finalmente, aumentar o número de páginas. Destaque-se que o suplemento tem mais páginas do que muitos capítulos, além de que o conteúdo também é mais consistente. A dupla função presente no título e explicada por João Braga fica clara e demonstra o total descaso com uma ordem pré-estabelecida que regesse a função e a localização do prefácio.

Essa opção pela inserção do suplemento prefácio também cria a incomum aparição de dois fins, já que após o capítulo intitulado “Conclusão” o narrador apresenta a palavra FIM e, depois do suplemento, novamente insere um FIM,

demonstrando, mais uma vez, a caprichosa atitude do narrador, que opta por um arranjo diferenciado.

Esse arranjo pode ser assim explicado: os textos que introduzem os capítulos, como já apontamos, têm como título o tipo de público a quem se dedicam, e contêm, essencialmente, colocações do narrador sobre o conteúdo do romance e a possibilidade da existência de uma mulher como Ludovina. Em seguida, apresenta-se um “Capítulo avulso – para ser colocado onde o leitor quiser”; em que novamente o narrador debocha da organização romanesca com um capítulo que poderia figurar em qualquer momento sem alterar a ordem dos acontecimentos.

O capítulo em questão apresenta a figura de Francisco Nunes, que ao passar em torno da casa do barão de Celorico arremessa um charuto por cima do muro, objeto que simbolizará a fixação do barão pela ideia de que está sendo traído. Trata-se, portanto, do esclarecimento de um fato, a origem do charuto, cuja simbologia é importante para o romance, mas que, sim, pode aparecer em qualquer momento, pois o tempo em que ocorre permite essa localização imprecisa.

É oportuno que nos remetamos novamente às “cinco páginas que é melhor não se ler”, já analisadas quando mencionamos as digressões do romance. O texto, que aparece entre os capítulos XIV e XV, funciona como uma espécie de aprofundamento de um fato apresentado no capítulo anterior: a possibilidade de Ludovina ser filha de António de Almeida e não de Melchior Pimenta. O narrador, então, divaga sobre o significado de ser pai e quem de fato pode assumir esse papel, mas de forma genérica, sem mencionar o caso de Ludovina, que será abordado somente ao fim do trecho.

Para encerrar as cinco páginas o narrador insere um corolário, com conclusões a que se pode chegar, agora sim, citando o caso de Melchior Pimenta. Essa constatação serve tanto para concluir seu raciocínio como para esclarecer ao leitor o porquê das colocações dessa espécie de capítulo. A negativa no título pode ter relação com a constatação dramática de que Ludovina pode não ser filha de Melchior, perigosa para as leitoras mais sensíveis, ou mesmo para colaborar com a manutenção da tensão que acompanha cada ato narrado.

Por fim, nota-se a irregularidade da extensão dos capítulos, outro comportamento que comprova mais uma marca shandiana: “A extrema irregularidade no tamanho dos capítulos exprime o arbítrio do narrador no tratamento dos ritmos temporais.” (ROUANET, 2007, p 139).

4.4 “HÃO-DE VER COM QUE ISENÇÃO DE ÂNIMO SE ESCREVE NESTA PROVÍNCIA DAS LETRAS”⁶¹

O enredo de *O que fazem mulheres* explora, em suma, o comportamento impecável de Ludovina diante de todos os acontecimentos que envolvem sua vida amorosa e as consequências do casamento arranjado a que se submeteu. Diante disso, a narrativa se volta para a constatação de como o caráter da menina é indiscutível, premissa que o narrador sempre reitera, incluindo a ideia de que demonstrará como seu romance não será “adivinhável”.

Como sabemos, o casamento de Ludovina se transformará em sofrimento a partir do momento em que João José Dias torna-se obsessivo pela ideia de que está sendo traído, e, por conta disso, acabará descobrindo que quem trai o marido é a mãe da esposa, D. Angélica. Com essa temática em pauta, é natural que os momentos de tensão sejam constantes na narrativa, colaborando no suspense em torno da descoberta, e que haja destaque principalmente nos acontecimentos noturnos, que revelam a traição.

Entre esses momentos o narrador insere colocações irônicas que desempenham um papel jocoso, tanto do comportamento dos personagens quanto da ação em si. Esse tipo de procedimento é mencionado por Sérgio Paulo Rouanet como marca do narrador shandiano, como vemos nesta explicação sobre um dos romances pertencentes a essa linhagem: “Observamos em *Jacques o fatalista* uma preocupação [...] de atenuar pelo riso o efeito das passagens melancólicas.” (ROUANET, 2007, p.205).

As passagens melancólicas de *O que fazem mulheres* aparecem em grande número, focadas no sofrimento de Ludovina, e assumem um traço que beira o dramático, como vemos no trecho abaixo:

Ludovina rompeu em gemidos, e caiu de joelhos orando com o fervor da desesperação.

Nada mais triste neste mundo que o espectáculo daquele quarto! Não é preciso grande coração e poder de fantasia para aceitar um quinhão de tamanha angústia. A alma de pedra estala de encontro a este conflito que esmorece na pintura. Cada lágrima ardente de Ludovina bastaria a reacender a luz de piedade apagada no coração humano. Já imaginastes uma vida com este imenso horto de agonia? Na previsão de todos os infortúnios, concebeu alguém as torturas daquela mãe, e da filha que aceita a desonra para salvar-lhe o nome? Desamparados da esperança e de Deus, cobra e alento nas dores com que não podeis, agradecei ao vosso anjo mau os suplícios vindos, pedi-lhe mais, pedi-lhos todos, menos o cálice

⁶¹ CASTELO BRANCO, 1983, p.1258.

de Angélica, e Ludovina, porque há aí o suco de todos os venenos provados neste inferno da vida, obra prima de uma causa eterna, obra que mais me espanta a mim que a criação dos astros, do mar, e do homem. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1313)

A ênfase no sofrimento de Ludovina colabora para a diferenciação de seu caráter, já que mesmo diante de tanto sofrimento a mulher se mantém fiel tanto ao marido quando à mãe, não abandonando nem o primeiro quando enlouquece, nem a segunda quando se recolhe a um convento. Além de assumir perante a sociedade ser ela a adúltera, quando é a mãe que desempenhava esse papel. A ação das duas mulheres, aliás, justifica a escolha do título do romance.

Parece-nos que justamente para demonstrar o quanto Ludovina sofre e mesmo assim não se deixa corromper é que os momentos dramáticos aparecem em maior número durante o romance. Já no início da narrativa testemunhamos que a menina era enganada pelo moço com quem queria se casar, já que ele não tinha a mesma intenção, situação evidenciada inteligentemente por sua mãe. Esse evento dá início a uma série de situações negativas que envolveram sua vida.

O pai arranja-lhe casamento com um brasileiro, designação dada ao português que voltava enriquecido da colônia, muito mais velho. Já nesse momento o narrador atesta o mau negócio que a menina estará fazendo ao descrever o noivo, João José Dias, destacando as suas características físicas:

João José não tinha pescoço: as espáduas ladeavam-lhe os bócios da garganta, alteando-se ao nível das orelhas escarlates, com bolbos da mesma cor, e não sei que excrescências no lóbulo, simulando pingentes de coral.

Disse-se que era todo barriga o homem, já que Buffon e Cuvier asseveram que é homem, feito á imagem e semelhança de... não ousamos escrever a blasfêmia. O que se não sabe é que a barriga lhe marinava peito acima, até levar de assalto o campo onde fora pescoço.

As pernas de João José eram dois cepos, postos em peanha a uma esfera armilar. Tão curtas eram elas, e tão desmesurados os pés, que me não seria dificultoso convencer-vos de que a natureza, em hora de travessura, fez da porção de matéria, destinada para perna e pé, duas partes iguais, juntou-as e o ponto de junção denominou-o calcanhar. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1254)

As comparações utilizadas pelo narrador ao descrever o futuro marido de Ludovina beiram a sátira, em meio a um trecho em que se discutia a validade de realizar o casamento. O intuito de ridicularizar a personagem parece claro, como que para validar o drama que envolve as atitudes de Ludovina e demonstrar como aquela situação era delicada. Depois dessa descrição, D. Angélica atesta que, de

fato, não esperava que o futuro genro fosse tão “horrrível”. A mistura de riso e melancolia, representada pela tensão da situação, parece bem marcada no relato do narrador, que não perde a oportunidade de designar negativamente o brasileiro.

João José Dias atira no amante de D. Angélica quando ele sai de mais um de seus encontros, ferindo-o gravemente. Ao saber da situação, a mãe de Ludovina reage desesperadamente, considerando que o amante pode morrer e seu segredo vir à tona, criando motivo para outra grande descrição melancólica:

D. Angélica expediu um grito, um ai vibrante, de uns que o seio arremessa de si, como se nesse esforço expelisse um espinho arrancado ao coração. Ao grito de Angélica sucedeu o terror confuso de Ludovina. Neste intervalo de silêncio a lastimável mãe concebeu um desígnio atroz. Deu um salto para precipitar-se da janela, e achou-se travada nos braços da filha, que pedia socorro, a altos brados, repuxando-a para o interior do quarto, com a força miraculosa da angústia. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1295)

O aparecimento do riso, sutil, seguirá essa cena de desespero. Vimos como a reação de D. Angélica é estrondosa, e o narrador aproveita esse mote para brincar com a situação, ao inserir uma justificativa para esclarecer ao público como o marido, Melchior Pimenta, não se fez presente nesses momentos.

Melchior Pimenta não aparecia, sendo o seu quarto paredes meias com o de sua mulher. Deliciava-se nas profundezas de um sono do qual só podia emergir, quando a última molécula de três grãos de morfina se perdesse através dos filtros nervosos. O dormir do sonolento empregado da Alfândega explica-se com as vigílias aturadas de D. Angélica. Vá sem reticências.

[...]

O barão tinha saído imperceptível. D. Ludovina debruçou-se, debruçada em lágrimas, sobre o leito.

Melchior Pimenta, no quarto imediato, espreguiçando-se fazia com os abrimentos de boca uma toada em falsete, ríspida como o uivar do mastim. Abençoados quatro grãos de morfina que lhe povoastes o sono de deleitosas visões!

Melchior Pimenta, eu, quando quero fantasiar um marido bem aventurado, lembras-me tu.

Se vejo algum, desconcertado como as veleidades da metade que se despega, para entrar como excrescência no complemento de outras existências, que se reputam inteiras, dá-me vontade de lhes perguntar se já experimentaram a morfina.

Eu tenho visto a suprema felicidade dos minotauros. (CASTELO BRANCO, 1983, p.1296, 1299-1300).

Indiretamente o narrador questiona e explica os motivos que levaram Pimenta a ser enganado durante tanto tempo sem ter ao menos desconfiado das

traições da esposa. Aqui vemos a exploração, também, do poder da mulher diante das situações, o controle que ela é capaz de exercer, chamando a atenção para a denominação que se atribuía à figura da mulher pelos românticos, ou era o anjo imaculado ou o diabo, representando os mais diversos tipos de tentações, conforme explica José Candido de Oliveira Martins (2010, p.58):

No imaginário romântico, em grande parte configurado por uma cultura multissecular anterior, a mulher era considerada como um ser mais débil e emotivo, caprichoso e aureolado de mistérios; por oposição ao homem, mais viril e racional. A figuração da mulher oscilava entre dois extremos tipificados: entre a menina angélica ou *mulher-anjo*, jovem, bela e virgem, que encanta; e a demonização da sedução amorosa da *mulher-fatal*, filha do diabo que perde o homem irremediavelmente.

Tendo em vista tal colocação, podemos depreender que a própria escolha do nome D. Angélica figurando na mulher que não corresponde à mulher anjo é um jogo proposto pelo autor, ciente do efeito do significado do nome nas ações que essa personagem vai desempenhar. Tanto Ludovina quanto a sua mãe também podem ser consideradas como as que causaram sofrimento aos seus homens. João José fica louco diante da suspeita da traição, e Melchior Pimenta é traído durante todo o seu casamento. Embora seja inegável que nenhum dos dois passa pelas situações extremas que as duas enfrentam quando assumem perante a opinião pública as decisões de suas vidas.

De qualquer forma essa dicotomia mencionada não fica determinada de forma tão contrastante, já que D. Angélica não é mostrada como uma criatura diabólica todo o tempo, mas fica marcada por uma inteligência que lhe permite controlar, de certo modo, a vida dos personagens que a cercam. Ludovina não se casa com o homem a quem primeiramente desejava devido aos alertas da mãe, que a levam a contrair matrimônio com João José. Ele, por sua vez, tem o cotidiano influenciado pelas decisões da matriarca, que não hesita em defender a felicidade da filha quando ela é impedida de frequentar os bailes. Lembremo-nos que João José atribui à sogra as atitudes de Ludovina, como vemos nessa fala: “Não te zangues, Ludovina... Foi tua mãe que te meteu na cabeça essas palavras? Bem diz lá o ditado: «Livra-te da sogra, que eu te livrarei do diabo.»” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1279).

Por fim, tanto a vida de Melchior Pimenta, o marido, e a de António Almeida, o amante, são controladas por D. Angélica, e parece ser o que o narrador faz

questão de esclarecer, e o faz através do riso, explorando uma maneira comum de tratar os maridos traídos, apelando para comparações ou ingenuidades injustificáveis. António de Almeida viveu solteiro a vida inteira, dedicando-se à amante e às visitas à sua família, enquanto que Melchior Pimenta permaneceu pacato diante da traição da mulher graças à morfina que ela cuidadosamente lhe aplicava diariamente.

Ludovina, por sua vez, é retratada como a mulher anjo mencionada por Cândido Martins, pois age pensando também no bem dos que a cercam e permanece fiel ao marido e à mãe durante todo o romance, situação que o narrador faz questão de reafirmar no “suplemento prefácio”. Outro momento, aliás, que é pautado pelo riso, valendo evocar mais uma vez a afirmação de Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p. 376), “O prefácio é de pura troça, e um dos visados o próprio autor, que, recorrendo à ironia, se assume uma vez mais nas suas contradições”.

O enredo do romance corresponde exatamente à problematização da felicidade no casamento, situação abordada também por Cândido Martins (2010, p.60):

como sabemos, o casamento assumia tantas vezes uma forma de enorme violência emocional, ignorando o desejo e a escolha passional dos jovens cônjuges. Os interesses financeiros e de classe social sobrepunham-se ao sentimento amoroso. E assim, de um certo ponto de vista, se poderia falar na “decepção do casamento”, como temível forma de domesticação das inclinações naturais do coração, contrária à livre afirmação da fantasia e do desejo amoroso.

A ideia parece ser explorar exatamente essa domesticação advinda do casamento de forma irônica e crítica, pois, como já foi dito, o romance começa com o alerta de D. Angélica diante da escolha de marido para a filha, dando a entender que os casamentos arranjados funcionam, que se passa a amar com o tempo, exemplificando com sua própria experiência. Diante do acerto sobre as intenções do primeiro pretendente de Ludovina, o leitor é levado a confiar nas palavras da mulher, porém, mais tarde, sabemos que ela mesma não leva à risca essa ideia, uma vez que mantém encontros com seu amante, com quem foi impedida de se casar.

De forma irônica, portanto, a instituição do casamento, e o comportamento das pessoas diante dele, é problematizada na figura dessas duas mulheres. Com essa abordagem, o narrador de *O que fazem mulheres* parece atestar a colocação de Maria Saraiva de Jesus sobre a obra camiliana em geral:

Configuram nuances de uma ironia fina e sutil, que não se contenta com o facto de levar o leitor visado a sorrir, a rir ou a condenar os vários objectos de sátira, mas que o procura sobretudo levar a pensar, que procura desmascarar preconceitos e lugares-comuns, que procura instaurar dúvidas em sistemas de crenças instituídos... (JESUS, 1987, p.72).

Esse questionamento que leva à reflexão sem dúvida é uma marca camiliana, principalmente quando voltamos nossa atenção para a figura do narrador como crítico da própria narrativa, situação que estamos explorando quando nos remetemos ao caprichoso narrador shandiano. Em *O que fazem mulheres* essa tendência metaficcional também é combinada com o riso, e novamente o motivo dessa abordagem é João José Dias.

Depois da descrição física a que nos remetemos acima, o narrador faz questão de explicar os modos da personagem e como ele conseguiu fortuna no Brasil, fazendo uso do mesmo tom com que descreveu a sua aparência. Nessa esteira, percebe que essa atitude pode causar desentendimentos com a colônia e, para evitá-los, insere algumas colocações que soam irônicas:

Não querendo eu, nem por sombras, indispor contra os meus fiéis escritos o império do Brasil, peço ao meu sisudo editor que faça estampar o seguinte epílogo deste capítulo:

[...]

Do Brasil vem muita gente galante.

Tenho na pasta um esboço de romances onde figuram quatro brasileiros bonitos.

Hão-de ver com que isenção de ânimo se escreve nesta província das letras.

Acabou-se o epílogo, e preveniu-se uma crise literária no Brasil. (CASTELO BRANCO, 1983, p 1257-1258)

Novamente o riso é usado como expediente para atenuar uma situação de tensão, além de funcionar como uma reflexão metaliterária sobre as consequências do que é propagado em um romance, ainda mais em um cuja preocupação com a veracidade é constantemente reiterada. Ao inserir informações que elevam a figura dos brasileiros, que, sabemos, também podem ser vistos como consumidores do produto romance, o narrador acaba criando uma espécie de troça parecida com a que tece nos seus prólogos. O tom irônico e, nesse caso, risível acaba chamando ainda mais atenção para a figura de João José Dias, que juntamente com o sogro são as únicas figuras ridicularizadas, o que é de se destacar se considerarmos a forma como as mulheres são representadas no romance:

o título da novela afigura-se ambíguo, mas são as mulheres que, na escala de valores inculcada, se impõem pela força de carácter, pela firmeza de sentimentos, pela altivez, elas que comandam a acção, elevando-se acima da mediocridade burguesa. (COELHO, 2001, v.1, p.377).

A menção ao fato de que escreveu alguns romances, mais precisamente quatro, em que aparecem brasileiros bonitos também revela a predileção de Camilo, autor, pela abordagem dessa figura. São vários os seus romances que têm como personagens principais os brasileiros.

Conforme mencionamos, a abordagem de D. Angélica não a trata como uma mulher-diabo, mesmo que seja ela a responsável por momentos de tensão no romance. Para Cleonice Berardinelli, seus sofrimentos são destacados em mais um desses momentos em que o riso e melancolia se misturam:

Num romance em que a tônica é o humor, calcado na ironia, na sátira, ou mesmo gratuito, esta [o trecho em que insere passagens do evangelho] é uma passagem séria: os versaletes (na máxima da interlocutura) contribuíram para a valorização das usadas na citação do livro sagrado para indicar a supressão de frases, na frase interrompida funcionam para dar a entender que muito mais aconteceu a Angélica, além de ser julgada e punida. (BERARDINELLI, 1994, p.231)

Vemos que a pesquisadora destaca o humor como tônica do romance, ao contrário de nossa colocação sobre a maior aparição da tensão e da melancolia. Essa discordância pode estar presente na constatação da autora sobre esses momentos que consideramos tensos e em maior número: “o livro tem páginas repassadas de emoção, situações dramáticas, reflexões enternecidas, diálogos tensos, mas a tensão do leitor se afrouxa, a lágrima seca, ao som da voz do narrador.” (BERARDINELLI, 1994, p.235).

De qualquer forma, a colocação de Berardinelli atesta, também, como a trama de *O que fazem mulheres* corresponde à mistura de riso e melancolia, cara à forma shandiana, já que, segundo ela, o sério não consegue se manter durante toda a narrativa justamente por conta desse comportamento do narrador ao inserir o riso quando o assunto torna-se demasiado sério, desempenhando exatamente a situação apontada por Rouanet quando se referiu ao narrador de *Jaques, o fatalista*.

5 A QUEDA DUM ANJO – IRONIA E RISO

5.1 “DIGNO DE MAIS CONSPÍCUO NARRADOR”⁶²

A queda dum anjo, publicação de 1866, é comumente classificada como um romance satírico. O enredo gira em torno da figura de Calisto Elói, que vivia com a esposa, Teodora, na cidade de Miranda. Lá tinha uma rotina pacata, dividida entre as leituras em sua biblioteca e a socialização após a visita à igreja. Inesperadamente acaba ganhando a eleição para representar a cidade na câmara em Lisboa. A narrativa, então, explora como se deu essa mudança para a capital e suas consequências.

Fica claro para qualquer leitor minimamente experiente que a crítica acerca dos costumes portugueses, especialmente os da capital, está por trás de cada ação narrada ali, especialmente a queda que nomeia o romance. Essa denominação satírica já apresenta o motivo que nos impele a demonstrar como a história de Calisto Elói, que passa de pacato cidadão de Miranda a deputado infiel em Lisboa, e a forma como é contada aproximam Camilo, mais uma vez, da forma shandiana. Nas palavras de Lélia Parreira Duarte (2006, p. 24), “a erudição vazia [do protagonista] é ironicamente criticada”.

Diferentemente do narrador de *Tristram Shandy*, que nomeia o romance com uma situação que não consegue narrar, uma vez que sabemos que *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* ficam restritas quase que somente às suas opiniões, o narrador dessa obra camiliana narra exatamente o processo de “ascensão” e queda de Calisto Elói. O mirandense é apresentado como um grande leitor, que acredita que a representação realizada nos livros corresponde tal e qual a uma versão da realidade.

Vivendo uma relação matrimonial pacífica com sua prima Teodora, Calisto não tem grandes preocupações, além de suas leituras e horários de refeição, que seguia à risca. Esse hábito colabora para a descrição marcada pelo humor que o narrador faz sobre sua aparência:

A sensível e dissimétrica saliência do abdómen devia-se ao uso destemperado da carne de porcos e outros alimentos intumescentes. [...] Tinha o nariz algum tanto estragado das invasões do rapé e torceduras do

⁶² CASTELO BRANCO, 1986, p. 898.

lenço de algodão vermelho. A dilatação das ventas e o escarlate das cartilagens não eram assim mesmo coisa de repulsão. Estes narizes, se não se prestam à poesia lírica, inculcam a serenidade de seus donos, o que é melhor. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 865-866).

Percebe-se notadamente o tom irônico da descrição de Calisto, que mantinha hábitos considerados semelhantes ao de um anjo, haja vista seu apego às tradições, devidamente apreendidas em suas leituras e pesquisas, que preenchiam o casamento e a vida social. Dessa forma, ele “se torna risível: leitor inveterado e ingênuo, Calisto não sabe contextualizar as suas leituras nem é capaz de atualizá-las com a observação” (DUARTE, 2006, p.25).

De início, o leitor é exposto a uma dedicatória que deixa bem clara qual é a visão do autor do livro, que admite que para comover o amigo, a quem dedica a obra, “tinha feito uns livros futilíssimos, à imitação deste que lhe ofereço” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 835). A ironia se faz presente de imediato, sendo retomada na advertência que ele se vê obrigado a fazer, uma vez que:

O autor cuidou, quando escreveu esta novela, que alguma intenção moralizadora se transluzia na contextura da história. Hoje, por lhe haver dito um amigo franco, está persuadido que o seu livro não morigerou; mas também não escandalizou ninguém. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 837).

Já mencionamos em outra oportunidade como a questão do romance moralizador parece rondar a produção camiliana, especificamente a parcela por nós analisada. Novamente aqui nos deparamos com essa situação, tendo em vista que sabemos que o próprio título já remete a uma situação que não parece positiva, a queda de uma suposta santidade. De fato, mesmo que diga não ser o caso de fazer julgamentos, vemos em muitos dos acontecimentos uma breve demonstração de opinião condenando o que o narrador julga como errado. Para Maria Jesus (1987, p.76-77).

O narrador – neste caso porta-voz do autor – assume o papel de moralista em grande parte da obra, e isto é evidente na grande utilização do discurso valorativo, em numerosos trechos de discurso abstracto, nas contínuas intromissões do narrador no curso da diegese, para reflectir, comentar, julgar os actos das personagens e remetê-los para juízos de ordem geral, que se pretendem de valor universal...

Além de referendar nossa impressão de caráter moralizante, a pesquisadora aponta mais uma questão de nosso interesse e que é presente no narrador shandiano: as interrupções na narrativa. Como se presta a julgar e comentar, ele acaba inserindo digressões, que analisaremos com mais vagar ao abordarmos a

fragmentação da obra. O que nos importa destacar neste momento é que há ocasiões em que esse narrador faz questão de também remeter para juízo o que ali acontece, demonstrando, mesmo que irrisoriamente, que o leitor tem papel nesse esse processo.

Em meio às descrições das atitudes apaixonadas, e aparentemente errôneas de Calisto, o narrador lança: “Amou quem isto lê, e tresvariou aos vinte anos? Passou por uns horrídeos eclipses de entendimento, que após si deixam lágrimas tardias e vergonhas insanáveis? Amisere-se, pois, daqueles lucidíssimos espíritos de Calisto” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 931). Essa é apenas uma das colocações em que o narrador parece querer aproximar a narrativa do leitor. Como já mencionamos, Sérgio Paulo Rouanet destaca essa característica shandiana denominando-a como hipertrofia da subjetividade, dada a versão pessoal que o narrador parece a todo momento ter necessidade de demonstrar.

No caso do narrador de *A queda dum anjo* há uma diferenciação nas observações que ele realiza com o intuito de colocar o leitor como participante direto da narrativa. Além de fazer comparações com situações vividas também pelo leitor, vemos a inserção de observações entre parênteses que guiam a atenção a determinado fato na leitura. Conforme Lélia Parreira Duarte (2006, p.39): “múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a indicar-lhe o caráter de jogo e autoparódia do texto, tornando visível o material que utiliza a ironia romântica com que se constrói”.

Como exemplo, temos a caracterização psicológica do vizinho de Calisto, o mestre-escola Brás, que aparecerá na narrativa em momentos bem distintos do ponto de vista das ações empreendidas pelo protagonista. A primeira aparição se dá na saída da igreja, momento crucial para que os cidadãos demonstrem admiração pelo comportamento de Calisto. Vejamos como o narrador chama a atenção do leitor para a característica que acha importante destacar:

– Isso não, perdoará vossemecê, tio José do Cruzeiro – observou o mestre-escola – os impostos é necessário pagá-los. Sem impostos, não haveria rei nem professores de instrução primária (observem a modéstia da gradação!) nem tropa, nem anatomia nacional. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 845).

A negativa em relação à postura de Brás parece querer alertar o leitor sobre as atitudes da personagem que, mesmo dizendo publicamente que apoiava a candidatura de Calisto Elói, vota em si mesmo para representante de Miranda. Quase ao final do romance, tendo Calisto já caído do status de anjo, novamente o

narrador usa desse expediente ao mencionar uma conversa do professor com a prima Teodora sobre os efeitos da estadia de Calisto em Lisboa, em que remete à votação: “Foi uma asneira mandá-lo às Cortes; eu bem não queria... mas enfim... tanto me azoïnaram os abades e os lavradores, que eu deixei-me ir com os outros... (O impostor que tinha votado em si!)” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 964).

Fica muito claro que o narrador quer que o leitor desconfie dessa personagem, e haveria outras possibilidades para esclarecer isso que não fossem as inserções dessas observações diretas. Aníbal Pinto de Castro (1976, p.64) já chamava atenção para essa opção camiliana: “Por vezes um simples parêntese é suficiente para que o narrador concretize a sua intervenção na óptica que pretende inculcar para a interpretação da diegese, em tom ferozmente satírico”.

A sátira marcará o capricho do narrador de *A queda dum anjo*. Além de fazer uso dela para assinalar a implicância com essa personagem, a utilizará na ordem com que narra os acontecimentos e nos momentos de inserção de suas opiniões. Ao se referir ao andamento da narrativa, como déspota que faz questão de demonstrar seu controle, como menciona Rouanet, provoca a curiosidade do leitor acerca do que irá ocorrer, como já fazia, por exemplo, o narrador de *Anátema*.

Aníbal Castro novamente aparece como esclarecedor dessa atitude: “Casos há em que a interpelação ao “leitor” lhe oferece um estratagema destinado a criar uma ansiosa suspense [sic] perante o segmento da diegese ainda por narrar” (CASTRO, 1976, p.117). Trabalhar com o suspense, como já vimos no caso de *Anátema*, é um recurso caro ao narrador camiliano, e, como sabemos, ao shandiano.

Trata-se, também, de mais uma característica que se aproxima da tendência folhetinesca utilizada por Camilo. Nessas chamadas do narrador, parece que visualizamos uma propaganda para os próximos lances da decaída de Calisto, que ficam também representados nos títulos dos capítulos⁶³. Analisemos mais a fundo dois desses episódios.

No primeiro, o narrador questiona a índole e o destino da personagem principal, mesmo que isso já esteja claro no título do romance: “Irá perder-se aquela alma tão portuguesa, aquele exemplar marido, aquele sacerdote e glorificador dos

⁶³ Vejamos alguns exemplos: “Tentação! Amor! Poesia!” (capítulo XIV), “Vai cair o anjo!” (capítulo XVII), “Tenta o seu anjo-da-guarda salvá-lo mediante uma carta da esposa” (capítulo XXIII), “Vence o demónio! Choram os anjos!” (capítulo XXXI), “Escândalos” (capítulo XXXIII), “Perdida!” (capítulo XXXVI).

clássicos lusitanos?” (CASTELO BRANCO, 1986, p.927). Como sabemos da presença da sátira em todo o romance é claro que não podemos ignorar a ironia com que ele trata características que atribui ao povo português e que marcavam Calisto Elói. De qualquer forma, o destaque nacionalista dado à personagem não aparece ali sem segundas intenções.

Não muito distante dessa primeira aparição temos uma colocação do narrador que, além de demonstrar sua opinião, configurando-se, portanto, como uma digressão opinativa, insere ironicamente uma expectativa de comportamento da personagem:

Calisto Elói não será capaz de repudiar nem degolar Teodora, porque neste país há leis que reprimem os patetas sanguinários; todavia, eu não assevero que ele seja incapaz, alguma hora, de lhe chamar parva e hedionda, e de lhe atirar com a touca e com o lençol azul de três pontas à cara vermelha de pudor. Veremos. (CASTELO BRANCO, 1986, p.938)

Novamente fazendo uso da ironia, o narrador brinca com a curiosidade do leitor acerca da possibilidade de um fato policial acontecer em meio à calma do romance. Como sabemos, a proximidade com uma verdade, ou realidade vivenciada pelos leitores, era uma preocupação constante. Tanto que no já mencionado *Maria não me mates que sou tua mãe*, vemos a inspiração do mote que move toda a narrativa ser um crime que virou destaque na página policial.

O drama que tal situação poderia causar na já sofrida Teodora é misturado com o riso, dado que o narrador parece debochar da touca e do lençol utilizados por ela ao anunciar para o leitor que apenas a continuação da leitura provará se o xingamento realmente ocorrerá. Mais uma vez, a ironia do narrador perpassa a figura da esposa, de Calisto e de Portugal como um todo, dada a menção às leis do país.

Cabe lembrar que a denominação de satírico atribuída ao romance parece ficar registrada nessa abordagem do relacionamento social vivido por Teodora e Calisto. Designado o casamento como um claro caso de negócios⁶⁴, vemos também uma crítica ao desenvolvimento do país como um todo e aos tipos que eram os representantes do povo.

⁶⁴ Sobre esse tipo de casamento, comumente retratado por Camilo, José Cândido de Oliveira Martins aponta: “Os interesses financeiros e de classe social sobrepujam-se ao sentimento amoroso. E assim, de um certo ponto de vista, se poderia falar na “decepção do casamento”, como temível forma de domesticação das inclinações naturais do coração, contrária à livre afirmação da fantasia e do desejo amoroso” (MARTINS, 2010, p.60)

Compreendemos como esse narrador também se aproxima da questão que envolve o trabalho com o riso e a melancolia nos romances shandianos, situação que abordaremos adiante na análise do romance. Por hora, retornemos a mais um comportamento que pode ser considerado como “caprichoso”: a inserção dos supostos “bastidores” que envolveram o processo de escrita do romance, como que em mais uma tentativa de estabelecer algum tipo de relação com o leitor – seja positiva ou não.

Inicialmente, ao abordar *A queda dum anjo* já nos referimos a esse tipo de fala na dedicatória e na advertência do romance; agora nos deteremos nas aparições que ocorrem ao longo da narrativa. A longa citação que faremos se justifica pela clara aparição de dois comportamentos correntes desse narrador: comentários sobre a própria organização que faz do romance e o contato com o leitor, trecho que também pode ser considerado uma digressão autorreflexiva:

Assim que os personagens dos romances começam a ganhar a estima ou aversão de quem lê, vem logo ao leitor a vontade de compor a fisionomia do personagem plasticamente. Se o narrador lhe dá o bosquejo, a imaginativa do leitor aperfeiçoa o que sai muito em sombra e confuso no informe debuxo do romancista. Porém, se o descuido ou propósito deixa ao alvedrio de quem lê imaginar as qualidades corporais de um sujeito importante como Calisto Elói, bem pode ser que a intuição engenhosa do leitor adivinhe mais depressa e ao certo a figura do homem que se lha descrevessem com abundância de relevos e rara habilidade no estampá-los na fantasia estranha.

Não devo ater-me à imaginação do leitor neste grave caso. Calisto Elói não é a figura que pensam. (CASTELO BRANCO, 1986, p.865)

O narrador, como se vê, apresenta duas possibilidades de descrição de personagem, e opta por uma em que leva em conta que o leitor, aquele mesmo a quem tenta se aproximar e guiar no processo de leitura, agirá erroneamente, demandando um esforço de sua parte nessa tarefa. A valorização de seu trabalho, emoldurada pela ironia fina da constatação, demonstra claramente que estamos lidando com um narrador preocupado em provar sua ciência diante do que está fazendo, a estruturação do romance, no caso, e como o estão interpretando.

Pretende-se, ao menos, aparentar certo controle, tanto do que escreve quanto do que é interpretado pelo leitor. Em outras palavras, é o exemplo do “*self-conscious narrator*, que intervém constantemente na narrativa, como Fielding, Furetière ou Scarron, mas distingue-se dos outros pelo caráter caprichoso e imprevisível dessa intervenção” (ROUANET, 2007, p.35).

A imprevisibilidade parece bem representada pelos momentos em que se dirige diretamente ao leitor, tal como outros autores shandianos, aparentando gentileza ou exigindo ação de sua parte. O trecho a seguir demonstra essa especificidade:

Entrou Calisto na sala um pouco mais tarde que o costume, porque fora vestir-se de calça mais cordata em cor e feitio. **Não me acoimem de arquivista de insignificâncias.** Este pormenor das calças prende mui intimamente com o cataclismo que passa no coração de Barbuda. Aquela alma vai-se transformando à proporção da roupa. Assim como o leitor, à medida que o amor lhe fosse avassalando o peito, escreveria páginas íntimas, ou ainda pior, cartas corruptoras à mulher querida, Calisto, em vez disso, muda de calças. (CASTELO BRANCO, 1986, p.915-916, grifo nosso)

Ao mesmo tempo em que se justifica perante uma possível impressão que o leitor teria, a ironia novamente se faz presente com o questionamento dos pormenores descritivos que o narrador lança mão. Como se sabe, Camilo transitou entre a estética romântica e realista, sendo que as questões de descrição ganharam importância nessa última, o que nos permite considerar que essa menção à exposição de pormenores seria uma possível referência irônica, mais uma vez, à produção romanesca da época. Atribuir ao leitor a responsabilidade de denominar arquivista a quem narra dessa maneira é apenas mais uma demonstração de autoridade desse narrador, que acredita saber prever o modo como sua narrativa seria interpretada. A aproximação com uma situação vivida pelo público também funciona como alternativa de aproximação e identificação com a diegese.

A responsabilidade de compreender sua escrita também é transmitida como exclusiva do leitor: “Dito isto, dispensa o leitor que se enumerem outras virtudes a facto só por si tão significativo. As outras virtudes hão-de vir aparecendo naturalmente” (CASTELO BRANCO, 1986, p.913).

Tentando demonstrar uma proximidade com esse elemento da narrativa, pois, dada a importância que se atribui ao leitor pode se entender que ele faz parte do ato, o narrador se justifica ainda outra vez diante das expectativas que supõe surgirem no percurso de leitura:

Entremos no coração de Calisto Elói.
Cuidava o leitor que não tínhamos que entender com aquela entranha do homem? Estou que a julgaram inviolável às suspeitas da história em acto de tanto alcance na biografia deste personagem! (CASTELO BRANCO, 1986, p.883)

Esse tipo de comportamento, que transita entre o mistério que a retardação de uma descrição pode causar, a suposta sabedoria das expectativas do público e a tentativa de elevar e demonstrar a importância do papel do leitor, comprova a subjetividade que o narrador assume, ao dar contornos próprios à história. Ao mesmo tempo, comprova o que propõe Lélia Parreira Duarte (1993, p. 96):

o narrador exhibe-se ao leitor como um escritor em ação, a indicar marotamente os fios com que tece a sua novela, que é colocada como resultado da produção de um artista que pode ligar o amor ao casamento ou fazer as personagens realizarem o amor independentemente da convenção social, pois é ele quem constrói a obra.

Essa exibição, sabemos, pode ser enganadora, veja-se o comportamento do narrador, mas é fato que pode ter como consequência o agrado àquele leitor que se vê representado e como elo importante da organização que culmina na produção romanesca. Para um público que estava se formando à época, trata-se de uma boa estratégia.

Em meio a essa espécie de tática, a suposta modéstia quanto à qualidade de seu trabalho serve como demonstração final de sua personalidade: “Aqui é que foi a cena, digna de mais conspícuo narrador” (CASTELO BRANCO, 1986, p.898). Ao referir que a cena não merecia ser narrada por ele, o narrador na verdade livra-se da tarefa de descrever a cena, que no caso era extremamente ingênua, tendo já alcançado seu objetivo de colaborar na consideração de Calisto como um anjo. Mais uma vez, a ironia e a metaficção se unem num narrador cuja subjetividade é o que mais se destaca, marcando mais uma característica shandiana.

5.2 “ESPAÇO DE FASCINAÇÃO”⁶⁵

Sabemos que a subjetivação do modo como o tempo e o espaço são trabalhados pelos narradores shandianos não será a grande marca que dominará *A queda dum anjo*. Aparentemente seguindo uma ordem cronológica, aliás, marcada por alguns esclarecimentos específicos sobre as datas dos acontecimentos, incluindo a data que em que o romance foi escrito, em mais uma demonstração metaficcional, o tempo não é explorado de forma caprichosa pelo narrador como em outras obras camilianas.

⁶⁵ CASTELO BRANCO, 1986, p. 955.

Devemos destacar, também, que a designação na obra de Rouanet do que configura o capricho com que o autor trata o tempo e o espaço não se refere apenas ao trabalho com experimentações. O autor destaca como os narradores parecem tentar demonstrar que têm algum tipo de controle sobre o tempo, mesmo sabendo não ser possível, ao apresentá-lo de forma diferenciada no romance (ROUANET, 2007, p.140). Se considerarmos as paradas temporais quando da inserção das digressões, podemos marcar esse procedimento como a única aparição da subjetividade do tempo na narrativa. O fato é que, como já mencionamos, *A queda dum anjo* parece não ter nada de mirabolante perto do que os outros narradores shandianos, inclusive camilianos, costumam fazer.

A primeira, e possivelmente única, marcação temporal aparece logo no início do romance: “Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, morgado da Agra de Freimas, tem hoje quarenta e nove anos, por ter nascido em 1815, na aldeia de Caçarelhos, termo de Miranda”. (CASTELO BRANCO, 1986, p.839). A nota da edição que usamos como base aponta para a especificidade de que ele fazia referência ao presente como a data da primeira edição do livro, 1865.

O ano parece figurar apenas para emoldurar a cena, sem importância aparente. A partir disso, o narrador põe-se a narrar a história de Calisto tendo como ponto de partida sua eleição como deputado e as consequências disso. Em meio a algumas analepses que esclarecem as origens de personagens e suas ligações com Calisto, parece haver uma continuidade cronológica (início, meio e fim), marcada pela duração do mandato e início da nova vida do morgado.

A outra marcação temporal clara que se mostra no texto é o tempo que a personagem Sarmento constata ter sido suficiente para modificar o comportamento de Calisto: “Lamentou que, em menos de três meses, o modelo do português dos bons tempos se baralhasse com os usos modernos e viciosos” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 929). Esse trecho colabora para que concordemos com a explicação de Aníbal Pinto de Castro para a simplicidade no trabalho com o tempo:

o autor pretendia tratar uma figura, não propriamente narrar uma história, entendida como uma sucessão de acontecimentos. Estes só são objecto de sua atenção na medida em que servem para revelar ao narratário ou ao leitor a transformação completa do protagonista. (CASTRO, 1976, p.86).

De resto, só percebemos mais uma marcação digna de nota, a descrição de uma cena no capítulo XXI, que envolve também uma atenção destinada ao espaço

que consideramos não se repetir no romance. Envolvido na tarefa de verificar o motivo da viagem de Adelaide, por quem se apaixonara, Calisto se dirige até a quinta onde a menina está hospedada sem avisar os moradores e nem mesmo ser convidado. A cena retrata um dos momentos que demonstra a ainda inocência que envolvia a figura de Calisto, haja vista que a partida inesperada de Adelaide para a quinta lhe soou como prova de sofrimentos vividos por ela. Movidos por essa ideia, podemos ver uma cena que justifica as constantes aproximações com a figura de D. Quixote, dado que “esta conjectura atirou com Calisto para os tempos cavaleirosos” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 931). Como já mencionamos, a personagem era um leitor voraz, e vez ou outra confundia realidade com ficção. Assim, essa atitude específica parece ter sido tomada justamente por conta de alguma história que ele possa ter lido e tentava aplicar em sua vida.

Tendo feito esse introito, o narrador claramente quer criar um ambiente que emoldure a atitude romântica e cavalheiresca tomada por Calisto, o que justificaria o destaque que dá à representação temporal e espacial da cena:

Era por uma noite escura e fria de Abril. O vento esfuziava nas ramalheiras de Campolide. A lua, a longas intermitências, parecia, *wagon* dos céus, correr velocíssima entre nuvens pardas, para ir engolfar-se noutras. Então era o carregar-se a escuridão da terra, e mais para pavores o rangido das árvores sacudidas pelos bulcões do setentrião. Soaram doze horas por igrejas daqueles vales. Era um como crebo soluçar da natureza por pulmões de bronze. Era o grão clamor da terra em angústias parturientes de alguma enorme calamidade. Àquela hora, e por aquela noite capeadora de assassinos e bestas-feras, Calisto Elói, embrulhado num capote de três cabeções e mangas, que trouxera de Caçarelhos, passava rente com o muramento da quinta de Adelaide. (CASTELO BRANCO, 1986, p.933).

Notemos como essa descrição minuciosa da cena parece ser feita por conta do interesse do narrador, que pretendia torná-la misteriosa e até mesmo gótica – vide o ambiente criado pela descrição espacial. O desfecho dessa situação demora a ocorrer e acabará envolvendo ainda outra personagem, mas ficamos diante de uma possível demonstração da manipulação da representação temporal e espacial perante os interesses do narrador. Tendo o intuito de demonstrar sua capacidade de narrativa tipicamente romântica, considerando que o romance não perde oportunidades de tecer autorreflexões, o narrador lança mão de um tipo de descrição que não tinha realizado até então.

Como aponta Rouanet (2007, p.198), “Em geral os personagens shandianos se relacionam com o espaço através da viagem, e não de perambulações

automáticas”. Calisto não será exceção. Mesmo que o enfoque da viagem não seja destacado no romance, temos as experiências advindas dela, que é o grande motivo para a queda do anjo.

Quando menciona o percurso de Calisto até Lisboa após vencer a eleição, o narrador declara, em mais um de seus momentos de autorreflexão:

A pessoa de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda foi em liteira, e chegou a Lisboa ao décimo dia de jornada, trabalhada de perigos, superiores à descrição de que somos capaz. De propósito, saltamos por cima dos pormenores da partida, para não descrever o quadro lastimoso do apartamento de Calisto e Teodora. O apartamento de Teodora e Calisto era título para dois capítulos de lágrimas. (CASTELO BRANCO, 1986, p.850)

Inicialmente o narrador novamente faz uso de uma falsa modéstia, já mencionada quando analisamos especificamente a figura do narrador, demonstrando que os riscos da viagem de liteira não poderiam ser descritos por ele dada a sua capacidade. A viagem já se mostra aí, mas diferentemente do modo como outros shandianos a descrevem, tendo em vista que não é o seu relato que tem destaque e sim a consequência de sua ocorrência. No caso de *Anátema*, como já vimos, a descrição da viagem assume tamanha importância que até mesmo aproxima a narrativa de um viés gótico, ao mesmo tempo que funciona como atenuadora das desgraças por que a personagem principal passa.

Não podemos deixar de mencionar como essa supressão dos detalhes também pode fazer parte da estratégia do narrador, que, em seguida, diz que poupa os leitores das descrições do apartamento e dos “pormenores da partida” porque elas causariam capítulos de lágrimas, que naquele momento poderiam não ser interessantes para a narrativa.

No caso de *A queda dum anjo* o narrador abre mão desse tipo de detalhamento espacial, optando por um trabalho com o espaço que funcionará em torno da comparação entre dois locais, Miranda e Lisboa, e como o modo de vida praticado nesses espaços influenciará na vida de Calisto. Essa dualidade espacial ficará muito marcada, tanto pelas colocações do narrador quanto pelas falas de diversos personagens, parecendo ser a partir dessa localização que o romance assume um caráter moralista, e, ainda assim, satírico.

Mantendo sua característica quixotesca, ao chegar a Lisboa, Calisto vai até alguns pontos específicos da cidade em busca de comprovações do que havia lido. A decepção do já deputado se mostra a cada nova constatação:

Por fins de Janeiro, chegou Benevides de Barbuda a Lisboa, e alugou casa no bairro de Alfama, por lhe terem dito que, naquela porção de Lisboa antiga, a cada esquina havia um monumento à espera de arqueólogo competente.

Ao cabo de três dias, Calisto mudou-se para rua mais limpa, supondo que os lamaçais de Alfama haviam tragado os monumentos, lamaçais em que ele desastrosamente escorregara, e donde saíra mal-limpo, e assoviado por marujos e colarejas, seus vizinhos mais chegados. Mau agouro! (CASTELO BRANCO, 1986, p.851)

Calisto assusta-se por não encontrar os tais monumentos cuja grandeza o fascinava durante as leituras. Em meio a essa busca, passa por situações embaraçosas, que culminam até mesmo numa doença, que piora justamente por usar as águas já insalubres de um monumento que julgava milagroso.

Mesclando o riso a essas situações, o narrador vai demonstrando como o amor que desenvolve por Adelaide, motivado, como o livro faz parecer, pelas tentações lisboetas, vai modificando os modos de Calisto, tanto do ponto de vista físico, já que ele passa a se vestir diferentemente e sua aparência vai se transformando, quanto psicológico.

Lisboa aparece retratada como uma cidade pecaminosa, movida pela modernidade que já transformara o modo de vida dos lisbonenses e que, fatalmente, atingirá Calisto, como diz o mestre-escola:

Lisboa é uma Babilónia, fidalga. Quem para lá vai com um bocado de temor a Deus, perde-o; e quem não tiver muito lume no olho, e alguns anos de tarimba e experiência do mundo, como eu, pode contar que em lá chegando fica à expressão mais simples. (CASTELO BRANCO, 1986, p.964)

É esse tipo de descrição que mais envolverá a questão espacial no romance, e que se aplica ao conceito que esclarecemos nesta tese. Trata-se, também, da percepção do entorno pela personagem, o que parece ocorrer tanto com Calisto quanto com seus conterrâneos, que visualizam nele as mudanças operadas pelo espaço. Naturalmente que podemos atribuir essa mudança ao sentimento desenvolvido por Adelaide, mas até mesmo o adultério advindo dessa aceitação de que seria possível se apaixonar por alguém mesmo sendo casado é atribuída aos ares lisbonenses.

Em outras palavras, nos parece que a relação com a cidade é que move a preocupação do narrador com o espaço,

pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns. (SOËTHE, 2007, p.15).

Entendemos, então, que há em *A queda dum anjo* a problematização dessas relações humanas no compartilhamento do espaço lisbonense, visto como corruptor. Numa esfera mais restrita, a câmara dos deputados também parece ser problematizadora das relações, haja vista que lá os próprios deputados questionam os posicionamentos de seus companheiros, e, igualmente, acabam influenciando o modo de pensar Calisto. O abade, amigo de Calisto na câmara, tenta advertir o deputado:

— Ora o morgado tem coisas! V. Ex.^a parece que caiu, há pouco, de algum planeta!
Olhe que Lisboa não é Miranda, meu amigo. Se o morgado tem de espantar-se por cada caso destes que chegar ao seu conhecimento, a sua vida na capital tem de ser um permanente ponto de admiração!... Deixe correr o mundo. (CASTELO BRANCO, 1986, p.886)

Como vemos, podemos compreender essa passagem como uma exploração espacial que dá destaque para o modo como a partilha de espaços comuns influencia na relação entre personagens. Temos ainda outro trecho que parece ratificar essa escolha pela abordagem espacial, que, entendemos, é vantajosa para o narrador e suas intenções, especialmente a de demonstrar como em Miranda Calisto era ingênuo, e bastou uma estadia de três meses em Lisboa para que tudo mudasse.

A observação sobre o posicionamento ambíguo diante do progresso de Lisboa também fica muito bem representada na fala de Sarmiento, que atribui à moradia de Calisto os motivos para seu comportamento: “Agora veja que lá nos esconderijos dos matos das províncias se refugiavam as relíquias da honra portuguesa” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 889).

Jacinto do Prado Coelho assinala que essa comparação entre interior e cidade é constantemente trabalhada na obra camiliana:

Camilo transpõe, de preferência, para a sua ficção o “mundo” do norte de Portugal (cidades, vilas e aldeias de Entre-Douro-Minho, Trás-os-Montes, Beira Alta), “mundo” esse naturalmente bem mais atrasado que o de Lisboa, em que Eça concentra a atenção, encarando o seu tempo sem aprender em profundidade o sentido histórico dos fenômenos que observa, exteriorizando uma atitude ambígua perante o “progresso”, alvo muitas vezes da sua ácida

ironia, denunciando a imoralidade ou o ridículo das “novidades” a que se refere, o autor de *Amor de perdição* revela uma nostalgia estético-sentimental pelo passado (donde que parte de suas novelas se situem nas primeiras décadas do século XIX ou em épocas anteriores) e certa preferência por ambientes aristocráticos, mais propícios ao romanesco. (COELHO, 2001, p.71).

Desse modo podemos entender que não é exclusividade de *A queda dum anjo* essa exploração do contraste entre campo e cidade, ainda que nesse romance isso fique mais claro e pareça ser a grande intenção por detrás de toda a história de Calisto – a de como a cidade o corrompeu – mesmo que no final do romance ele não seja punido por isso, como o típico final folhetinesco poderia prever.

Ainda cabe ressaltar uma última questão que pode colaborar na ideia de que, de fato, podemos aproximar essa obra à forma shandiana. De acordo com Rouanet (2007, p.140),

os autores shandianos têm uma clara consciência do poder do tempo sobre as pessoas, seja porque ele as submete ao declínio e à extinção, seja porque impõe o peso do passado sobre o presente. Eles reagem a essa consciência fingindo ser senhores daquele mesmo tempo do qual se sabem meros joguetes.

A nosso ver, parece claro que em grande parte do romance o passado assola Calisto, tanto no que diz respeito aos seus discursos na câmara quanto na sua condição de casado e figura que destoava da modernidade da capital. Lembrando a ideia de Aníbal Castro sobre o romance querer apenas retratar a figura da personagem e não a sua história propriamente dita, concluímos, então, que o tempo é retratado apenas como modo de lembrar que o espaço foi o grande motivador da mudança de vida de Calisto. Sendo assim, cremos ser possível que essa apresentação de tempo e espaço voltada para um objetivo do narrador pode configurar o capricho atribuído ao narrador shandiano.

5.3 “O HOMEM DAVA AR DE QUEBRANTO E MELANCOLIA, SALVO SE O JÚBILO SE LHE INTROVERTERA AO CORAÇÃO”⁶⁶

A ingenuidade de Calisto é que parece mover a inserção do riso e da melancolia no romance. Conforme nos expõe Rouanet, quase todos os narradores shandianos são melancólicos (2007, p.219), mas no caso de *A queda dum anjo* o riso parece ter uma preponderância, sendo muitas vezes interrompido pelo

⁶⁶ CASTELO BRANCO, 1986, p.912.

sofrimento representado pelo narrador especificamente, senão exclusivamente, na esposa de Calisto, a prima Teodora. Na grande maioria das vezes em que é retratada ela é a sofredora, por conta da melancolia que a perda do marido lhe trouxe, ou é causa de risos. Em uma das últimas discussões com o cônjuge, o narrador atribui a ela uma das atitudes mais infelizes de todo o romance: “não pôde represar as lágrimas. Acocorou-se no chão a chorar, com a cara metida entre os joelhos” (CASTELO BRANCO, 1986, p. 981).

Pode-se dizer, inclusive, que a melancolia parece ficar marcada somente nesses momentos de sofrimento de Teodora, quando ela, enfim, acredita que perdeu o marido e que ele mudou. Até então o narrador expõe como momento de sofrimento apenas a narrativa de Ifigênia quando conta como sofreu a perda do marido, que era para ela como um pai. Teodora, portanto, será a grande representante da melancolia, compreendido esse conceito seguindo uma das descrições de Robert Burton⁶⁷ (2011, p.87):

Tomai a melancolia no sentido que quiserdes, apropriada ou inapropriadamente, em disposição ou hábito, para prazer ou dor, delírio, descontentamento, medo, tristeza, loucura, em parte, ou no todo, verdadeira ou metaforicamente: é tudo uma coisa só.

As reações de Teodora encaixam-se em todas as descrições que Burton menciona serem possíveis de relacionar à melancolia. Sempre que o narrador volta a atenção da narrativa para Miranda nos deparamos com situações marcadas por sentimentos negativos, o que colabora, inclusive, na aceitação das ações que Calisto desempenhava na cidade. Ou seja, isso parece, de certa forma, validar a decisão dele em deixar a vida pacata ao lado da esposa para experimentar as novidades da capital junto com Ifigênia.

Ciente dessa situação melancólica, o primo de Teodora surge como um aproveitador, e promove, shandianamente, uma mistura de riso e melancolia em meio às cenas dramáticas de “abandono” a que a mulher se sujeita e em que ele se apresentava como a solução. Como nos é apresentado, o próprio primo estava

⁶⁷ Robert Burton escreveu *Anatomia da Melancolia* (2011) e é considerado um livro que influenciou Laurence Sterne na abordagem dessa questão em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

Tristram é um melancólico, assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. Não surpreende, assim, que um dos livros mais lidos (e plagiados) por Sterne seja a *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. (ROUANET, 2007, p.202)

ciente do exagero da reação dela e de seu próprio comportamento: “Lopo de Gamboa, como grande farsola que era, sentiu impulso de desfechar uma risada na cara da prima. O homem viu-se ridículo até onde a consciência de um malandro se pode ver a si mesma” (CASTELO BRANCO, 1986, p.976). Novamente é a aparição da melancolia envolvida com o riso que a malandragem de Lopo inspira no leitor. O narrador insere as falas dos dois nessa cena em discurso direto, numa atitude que podemos ler como marcadora do aspecto teatral daquela situação.

Quando Teodora decide visitar o marido em Lisboa, Lopo, já com segundas intenções, avisa os problemas que tal visita pode causar a Calisto. Aí temos mais um episódio em que Teodora é retratada de forma sarcástica:

Prevejo os cruéis desgostos que te vai aí dar, além das vergonhas. Disse-lhe que não fosse, sem se vestir ao estilo das senhoras de Lisboa. Não quer. Aparece-te aí goticamente vestida, com o fatal vestido do casamento, e o fatal chapéu, que é um monstro de palha. Há dois anos te dizia eu que vestisses tua mulher senhorilmente. Respondias-me que os melhores enfeites de uma virtuosa são as virtudes. Agora, atura-a. Se ela aí for vestida de virtudes, dize lá a essa gente que se não ria dela. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 991).

Teodora, mais uma vez, é descrita como motivo de gozação. Desde que ela é apresentada aos leitores, no início do romance, suas atitudes são descritas como risíveis, de sua aparência até o modo de vida que leva com Calisto. Nesse trecho o próprio primo Lopo, demonstrando mais uma vez estar interessado apenas na estabilidade que se aproximar dela, afastando-a de Calisto, lhe traria, tece comentários desrespeitosos ao vestuário da prima, fazendo uso de uma estratégia que o próprio narrador já vinha utilizando: a de usar o modo como Calisto se vestia como pretexto de riso. Para Lélia Parreira Duarte (2006, p.25): “a personagem faz lembrar Bergson e seu estudo do riso: incongruências irônicas que aproximam o ser humano de coisas, animais ou máquinas – isto é, elementos que não têm o uso da razão – podem ser provocadoras de riso”.

O fato de não estar vestida conforme sua época não era exclusividade de Teodora; nisso os dois combinavam, pois Calisto foi julgado primeiramente por conta de sua vestimenta quando entrou na Câmara em Lisboa. Naturalmente que essa avaliação negativa do vestuário funciona como uma estratégia para criticar a sociedade lisbonense e sua preocupação com a aparência, mas notamos como essa é uma tática para provocar o riso nos leitores. Eis a descrição risível das calças de

Calisto, que serão de grande importância, já que uma das primeiras mostras de sua queda será justamente a busca por calças mais modernas:

Não se sabe a razão porque o morgado da Agra se afeiçoara às calças rematando em polainas abotoadas de madrepérola. Vestira assim umas pantalonas em 1833, quando se casou com D. Teodora. Ou porque a esposa gostasse do feitio das calças, ou porque a moda se conservasse, mantida pelo fidalgo, na comarca de Miranda, o certo é que desde aquela época todas as pantalonas de Calisto foram talhadas pelas primeiras, e a abotoadura sempre aproveitada. Ora isto em Lisboa fez razoável impressão, especialmente no espírito observador dos gaiatos. (CASTELO BRANCO, 1986, p.866)

Após se apaixonar por Adelaide, Calisto decide procurar ajuda para vestir outro tipo de roupa, fato que logo é notado por todos. Assim, tal como no caso de Teodora, a vestimenta vai servir como motivo para se atestar o atraso do interior diante da cidade, que pode ser também motivado pela ingenuidade de ambos. Já mencionamos ser esse o elemento motriz para o riso provocado por Calisto, a sua inocência, principalmente com relação ao que leu e que acha ainda ser corrente na sociedade lisbonense. Um dos fatos que demonstra como ele não percebe sua ingenuidade é o caso em que indica um antídoto para um grupo de freiras que julgou não cantarem bem:

Foi Calisto à festa para ouvir cantar as freiras. Não lhe pareceu cantoria o que ouviu: eram três narizes roufenhando destoantes. Calisto saiu do templo, foi ao parlatório, chamou a madre-porteira, e disse-lhe, com a sua candura de bom homem, que recomendasse às senhoras cantoras a água do chafariz de El-Rei. A madre ficou passada do disparate, e voltou-lhe as costas. (CASTELO BRANCO, 1986, p.854)

Serão várias as ocasiões em que Calisto irá se decepcionar ao conferir as dicas dos livros que tinha lido, sem atentar para o fato de que eram antigos, e as coisas tinham, com o passar do tempo, se modificados. O fato é que a personagem parece servir para demonstrar como a modernidade da capital é capaz de influenciar uma alma pura como a sua. Aos poucos ele vai percebendo seus equívocos e começa a se adaptar ao meio, ou seja, é a atuação do tempo, que o narrador shandiano parece querer atenuar com a inserção do riso. Vejamos, por exemplo, o que leva Calisto a mudar o modo como utilizava sua barba:

O uso do meio grosso pareceu-lhe incompatível com um galã. Aqueles sibilos da pitada, bem que denotassem espíritos cogitantes e gravidade de juízo, deviam soar ingratamente nos ouvidos de Adelaide. Demais disso, a saraivada de bagos de rapé que ele sacudia dos sorvedouros nasais

algumas vezes obrigava as damas a formarem sobre os olhos com os dedos um baldaquim sanitário contra as insuflações imundas do sábio. Deliberou, portanto, imolar as delícias pituitárias. (CASTELO BRANCO, 1986, p.927)

Teodora será a primeira a condenar a mudança de aparência do marido, mas o narrador demonstra que essa mudança deixou-o mais jovem, o que, juntamente com alterações de ordem alimentar, tornaram-no irreconhecível, tanto que há mais de uma cena em que as personagens só o reconhecem quando ele se apresenta ou por sua voz.

Os discursos de Calisto também são motivos de riso, mas os analisaremos quando tratarmos das digressões, uma vez que consideramos cada inserção do discurso uma parada na narrativa. De toda forma, os assuntos por si só já são motivadores de riso, mas o modo como Calisto os apresenta e mesmo as reações dos deputados⁶⁸ são uma sátira clara à realidade portuguesa.

Ao explorar a questão temporal no narrador shandiano Rouanet aponta para atitudes que são apenas respostas diante do impossível controle do tempo, de modo que o narrador sente-se assustado com isso, mas usa o riso para aplacar o sentimento negativo. Aqui parece ser o caso de o riso ter destaque como um amenizador diante da melancolia que envolve a constatação do viés negativo da sociedade urbana do momento, que deixou para trás a “honra portuguesa”, ainda presente no interior.

Por fim, o próprio amor é relatado com pitadas de humor. Como já mencionamos, é justamente o sentimento de Calisto por Adelaide que iniciará sua queda. As atitudes impensadas que ele toma servem de pretexto para uma comparação humorística:

Duas enfermidades há aí cujos sintomas não descobrem as pessoas inexperatas; uma é o amor, a outra é a ténia. Os sintomas do amor, em muitos indivíduos enfermos, confundem-se com os sintomas do idiotismo. É mister muito acume de vista e longa prática para descriminá-los. Passa o mesmo com a ténia, lombriga por excelência. O aspecto mórbido das vítimas daquele parasita, que é para os intestinos baixos o que o amor é para os intestinos altos, confunde-se com os sintomas de graves achaques, desde o hidrotórax até à espinhela caída. (CASTELO BRANCO, 1986, p.902)

⁶⁸ “Lá se vê quão salutar era a vara férrea da lei no castigo dos costumazes em proveito da comunidade. (Um deputado boceja contagiosamente: outros bocejam; e o presidente de ministros tosqueneja)”. (CASTELO BRANCO, 1986, p.871).

O amor aparece como um antídoto de riso em meio à vida das personagens. Calisto vive um relacionamento julgado pelo narrador como estranho⁶⁹ com Teodora, experimenta a novidade de se sentir atraído, e pensa amar Adelaide, e, por fim, concretiza o sentimento na vivência com Ifigênia. Cada uma dessas experiências é emoldurada por alguma situação de humor que parece validar a existência da situação. Mesmo ao explicar o fim que as personagens levaram com seus novos companheiros, o narrador não foge da sátira: "Ouvi rosnar que no solar de Travanca também apareceu um repolhudo menino, que, pelos modos, também veio no cesto de alguma parte" (CASTELO BRANCO, 1986, p.1004).

O final feliz da narrativa é considerado por Lélia Parreira Duarte também uma estratégia de paródia:

Parodia assim o modelo tradicional das novelas tradicionais do próprio Camilo Castelo Branco, em que os amantes são geralmente separados pela sociedade e morrem [...] ou enfrentam a oposição social, sem encontrar a felicidade. A novela inverte ironicamente a questão. (DUARTE, 1993, p.84)

Podemos entender que o próprio final, então, é um escárnio do que se esperava como consequência da queda de Calisto. Considerando que algumas obras de Camilo pendiam para esse sofrimento que impossibilitava o amor, vejamos os casos por nós aqui analisados – tanto em *Anátema* quanto em *O que fazem mulheres* não temos a concretização do amor das personagens principais –, ao optar por colocar tanto Calisto quanto Teodora em uma nova e feliz vida o narrador parece dar uma piscadela ao leitor que esperava um de seus finais comuns, numa demonstração de capricho narrativo ao mesmo tempo em que apresenta o humor na descrição dos filhos resultantes das novas relações.

5.4 "OROU, POR VEZES, COM SERIEDADE TAL DE PRINCÍPIOS, QUE NÃO SERVEM PARA ROMANCE OS SEUS DISCURSOS"⁷⁰.

A frase que exerce a função de subtítulo satiriza os conteúdos que aparecem nos romances da época. Na verdade, o narrador está se referindo, mais uma vez, aos inúmeros discursos de Calisto Elói na Câmara, que chocavam tanto o público quanto seus colegas, por conta do "atraso" de pensamento do morgado ou mesmo

⁶⁹ Ao explicar como fora o casamento, e o primeiro dia do casal juntos, o narrador comenta: "Ora, deste começo de amores, infiram, senhores, o restante daquela doce vida" (CASTELO BRANCO, 1986, p.884).

⁷⁰ CASTELO BRANCO, 1986, p.990.

do mérito dos assuntos que tratava. Essa reação fica claramente marcada por meio de observações feitas pelo narrador quando expõe que alguns deputados bocejam, outros dormem e alguns até mesmo protestam verbalmente.

São justamente esses discursos que dão um tom fragmentário à narrativa de *A queda dum anjo*. Ao tratar espaço e tempo percebemos como esse romance não parece fazer grandes experimentações, o que se repete no caráter digressivo do texto. A narrativa transcorre sem opções mirabolantes no que diz respeito à linearidade, mas é, por vezes, interrompida para expor os discursos, tanto de Calisto quanto de outros deputados.

Essas interrupções se encaixam na definição de digressão que Rouanet utiliza ao classificar as que ocorrem em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Mais especificamente, trata-se de digressões extratextuais, ou seja, aquelas que apresentam textos que não são do narrador e que podem até mesmo tratar de assuntos que não envolvem a narrativa.

Tais discursos funcionam como tática para explorar satiricamente tanto a figura de Calisto Elói quanto Portugal como um todo, uma vez que os assuntos explorados por aquele carecem de atualidade e, algumas vezes, de conhecimento, enquanto esse é tratado como um país que valoriza questões e figuras que em outras nações teriam tratamento diferenciado⁷¹.

O próprio comportamento dos deputados e do presidente da câmara funciona como uma crítica sobre a política local, o que é facilmente verificável pelo tom utilizado pelo narrador nessas passagens. Podemos considerar até mesmo que as cenas que relatam os acontecimentos na câmara funcionam como uma trama paralela, dado que o narrador inclusive passa a palavra diretamente aos personagens, conforme nos explica João Braga:

N'A Queda dum Anjo (OC V; 1866), temos mais um exemplo desse artifício na representação de um discurso parlamentar de Calisto Elói (Cap. VI, "Virtuosas parvoçadas", pp. 861-864). Trata-se de cenas caracterizadas pelo cômico, em que a estrutura tipográfica adotada, por um lado, associa a representação à comédia e, por outro lado, produz um efeito de ausência

⁷¹ Ao descrever o Dr. Libório o narrador questiona o porquê de sua fama :

Dr. Libório de Meireles, sujeito de trinta e dois anos, cara honesta, e posturas contemplativas, reunia os predicados que nos outros países ou passam despercebidos, ou são solenizados pela irrisão pública; mas, em Portugal, tais predicados alçam o homem ao cume da escala política, e dão-lhe escolta de absurdos propícios até onde o parvo laureado quer guindar-se. (CASTELO BRANCO, 1986, p. 875).

do narrador que reforça o carácter cómico das falas e das situações, a que o leitor “assiste”. (BRAGA, 2011, p.117).

Essa especificidade de fazer parecer que o leitor “assiste” à cena colabora para afirmar o carácter diferenciado que as inserções dos discursos assumem na narrativa. Além de denotar o carácter humorístico típico shandiano, o leitor tem a experiência de se colocar no lugar da plateia e reagir conforme os colegas de Calisto na câmara. Analisemos uma dessas ocorrências para demonstrar como tais inclusões funcionam como digressões extratextuais capazes de fragmentar a narrativa da queda do anjo.

O capítulo seis, mencionado por João Paulo Braga, é justamente o que apresenta o primeiro discurso de Calisto Elói, e que serve muito bem como exemplo, uma vez que é quase inteiramente formado pela transcrição do discurso da personagem. O assunto era polêmico: o apoio do Estado ao teatro, que Calisto havia visitado e achado uma ameaça aos bons costumes, indo de encontro à honra portuguesa.

Tendo em vista a polémica da situação, já era esperado que houvesse reação por parte dos colegas e da galeria. Para marcar justamente a impressão de que o leitor está assistindo à cena, o narrador transcreve em discurso direto a fala de Calisto e as reações dos colegas, destacando como ele se torna motivo de zombaria. Os detalhes que colaboram para que o leitor compreenda a gravidade da situação aparecem entre parênteses, algo parecido com marcas de texto teatral.

Já no capítulo oito o narrador assume o carácter extratextual com o intuito de demonstrar que Calisto é motivo de risos com o título: “Faz rir o parlamento”, momento em que presenciamos a interação entre a personagem e um de seus desafetos na câmara, dr. Libório de Meireles. O ar satírico que envolve essas observações em discurso direto sobre a oratória dos parlamentares fica bastante claro em dois momentos, que escolhemos por funcionarem, ao mesmo tempo, como digressões sobre o carácter da escrita do discurso, o que marca a autorreflexão sobre o ato de escrever.

A primeira situação ocorre justamente quando o dr. Libório pede a palavra no meio da exposição de Calisto. Não havendo tempo hábil para sua assertiva, ela fica transferida para o dia seguinte. Curioso sobre quem haveria de questionar sua fala, Calisto procura informações sobre Libório:

- Que sairá daquele arganaz? — perguntou o morgado da Agra ao abade de Estevães.
 — Dizem que é jovem de muita sabedoria, e que já escreveu livros. Calisto sorriu-se e disse:
 — Estou bem aviado, se ele já escreveu livros! (CASTELO BRANCO, 1986, p.874).

Ora, a ironia por detrás da consciência de quem seria Libório apenas por já ter escrito livros fica bem clara, considerando que Calisto estava exatamente a criticar as produções da época. Outro momento de julgamento se apresenta na apreciação de Calisto acerca da linguagem de Libório, acusando-o de ininteligível, como se seu palavreado fosse o mais atualizado e simples:

- Sr. presidente! — disse Calisto.
 — Entendi quase nada, porque o Sr. deputado Dr. Libório não falou português de gente (risos nas galerias). As laranjas, espremidas demais, dão sumo azedo, que corta a língua. O Sr. deputado fez do seu idioma laranja azeda. Se a linguagem portuguesa fosse aquilo que eu acabo de ouvir, devia de estar no vocabulário da língua bunda. Parece-me que os obreiros da torre de Babel, quando Deus os puniu do atrevimento ímpio, falaram daquele feitiço! (Ordem! ordem!) (CASTELO BRANCO, 1986, p.879).

A linguagem utilizada por Libório é comparada com a africana, numa evidente depreciação dessa língua. Notadamente Calisto quer provocar o colega, considerando que já sabia o que sua vocação para escrever livros poderia significar do ponto de vista de inteligência e carácter. Ocorre que é aí que vemos uma digressão extratextual, que explica um fato que ocorreu dentro da câmara. Ela não deixa de ser autorreflexiva por conta de refletir sobre as próprias marcas de linguagem, fundamentais para a escrita.

Entendemos como a narrativa que descreve as sessões parece ser paralela justamente por conta da admissão de um carácter mais restrito no que diz respeito ao espaço da câmara. Os assuntos abordados ali são retratados no discurso direto, como já observamos, dando a entender que se parecem com cenas teatrais, por conta das marcações de humor e ironia das matérias discutidas estarem entre parênteses. Novamente evocamos João Braga para contribuir nessa aceitação de uma construção dramática que emoldura os capítulos que transcrevem as exposições de Calisto:

A intenção de redobrar o efeito mimético do diálogo reflecte-se no peso da cena dialogada na estrutura da narrativa camiliana, na forma de longas sequências em que a moldura do discurso subordinante do narrador praticamente desaparece, colocando o leitor em contacto directo com o discurso das personagens, sobretudo em momentos em que a acção atinge maior intensidade dramática, um pathos a que, dessa forma, o leitor emocionalmente adere mais profundamente. (BRAGA, 2011, p.116-117).

As longas sequências a que João Braga se refere podem ser aplicadas às falas dos oradores, que ocupam praticamente capítulos inteiros. Nota-se que o autor considera essa inserção como uma forma de aproximação com o leitor, por sentir-se envolvido diretamente na cena e não mediado por um narrador, o que causaria uma comoção maior.

Braga descreve essa situação e colabora com nossa hipótese de considerar os acontecimentos na câmara como digressões extratextuais, mas que contêm importância justamente pelo caráter de metaficção que também encerram. As cartas trocadas entre as personagens também aparecem algumas vezes transcritas, configurando outro caso de digressão extratextual, e elas também podem servir ao interesse do narrador de garantir que se trata de uma narrativa com fontes confiáveis, e, portanto, verdadeira.

Retornando à questão da metaficção, lembremos que o próprio narrador admite alguns momentos de digressão. Vejamos o caso do capítulo XXVI, quando em meio à narrativa o narrador insere uma reação atribuída ao leitor: “*Lisonjeouse!...Pois amava-o ela?! (CASTELO BRANCO, 1986, p.960)*. Como uma desculpa para inserir sua visão sobre o caso, o narrador se alonga na resposta, e quando termina a exposição de sua ideia, admite que “*vamos já rodeando por longe dos ciúmes de Calisto Elói. Revertamos ao assunto.*” (CASTELO BRANCO, 1986, p.961). Vê-se, então, como há a admissão de que existe por parte do narrador uma espécie de alongamento num assunto que fugia ao plano original, no caso os ciúmes de Calisto. Como já afirmamos, a narrativa é relativamente linear, mas há esses pequenos detalhes que demonstram um comportamento tipicamente shandiano.

Não temos tantos cortes em *A queda dum anjo*, mas outra vez o narrador admite estar se distanciando da simples narração da mudança de Calisto. Ao explicar como foi o primeiro encontro do deputado de Miranda e Ifigênia, o narrador não resiste a comentar sobre a paixão que demoveu o homem, em meio a colocações em que inclusive se identifica com a situação – “*Nós, homens criados mais ou menos por salas*” (CASTELO BRANCO, 1986, p.955).

Quando percebe estar se alongando, logo esclarece “*Tornando ao ponto, queria eu dizer...*” (CASTELO BRANCO, 1986, p.955). Os traços de fragmentação e interrupção, como se pode notar, são discretos e em número reduzido, mas em uma

narrativa cujo objetivo está na personagem principal já temos uma aparição considerável de digressões.

6 A BRASILEIRA DE PRAZINS – FRAGMENTAÇÃO, RISO E MELANCOLIA

6.1 “COMPUS ESTA NARRATIVA, ESPRAIANDO-ME POR ACESSÓRIOS DE DUVIDOSO BOM SENSO”⁷².

O narrador de *A brasileira de Prazins*, de 1882, inicia seu relato dando mostras de que será um shandiano por natureza. Ao introduzir o romance ele faz uma mistura de diversos assuntos ao tentar explicar a origem da história que vai contar e como ela chegou a suas mãos. Envolvido nessa tarefa, inclui sua opinião sobre gatos:

E eu que dedico aos bichos um afeto nostálgico, uma sensibilidade retroativa, um atavismo que me retrocede aos meus saudosos tempos de gorilha, olhava para a gata que me piscava um olho com uma meiguice antiga - a das meninas da minha mocidade que piscavam. Onde isto vai! (CASTELO BRANCO, 1988, p.678).

Fica difícil não lembrar imediatamente do comportamento do narrador de Sterne, sempre disposto a dar suas opiniões pessoais sobre os mais variados assuntos. Mas, neste caso, será um pouco diferente. Como demonstraremos, as digressões vão fazer parte dessa narrativa, mas ainda estarão em torno de uma organização que se volta para a exploração de um tema. As colocações sobre o processo de escrita do romance aparecerão em menor número, e também mais discretas, do que as do narrador de Sterne. A interação com o leitor se fará de modo menos espalhafatoso, porém, ainda veremos o comportamento irônico se manifestando na organização dos fatos.

Preocupado com a validade de contar a história do casal Marta e José Dias, na introdução do romance não há menção à enorme digressão sobre o retorno de D. Migue – as duas situações que serão destaque na narrativa; o narrador se preocupa em descrever o que o levou a escolher contar aquela história, e, demonstrando tipicamente sua veia shandiana, evidenciar como ela é real. Para isso, explica como teve acesso a um bilhete de Marta, que lhe motivou a pesquisar e imortalizar o assunto, uma vez que assume ter “a modéstia genial dos escritores que imortalizam” (CASTELO BRANCO, 1988, p.682). Além disso, diz ele: “não é preciso ser a gente extraordinariamente romântica para interessar-me, averiguar, querer notícia de duas pessoas que têm nessas linhas uma história qualquer” (CASTELO BRANCO, 1988,

⁷² CASTELO BRANCO, 1988, p.851.

p.679). Relatar casos instigantes era, então, uma atitude comum para figuras como a dele.

O fato é que o caráter caprichoso do narrador parece ficar mais destacado nas partes externas da narrativa. Durante o processo de expor os fatos a volubilidade não se mostra tão claramente como na introdução, conclusão e no P.S. que encerra o livro. Prova disso é que, terminando o texto introdutório, ele declara qual será seu trabalho e objetivo com essa obra:

Como a exposição do reitor saiu muito enfeitada de jóias sentimentais – detestável espécie arqueológica que ninguém tolera – **farei quanto em mim couber por uma a uma, ir montando e refugando as flores de modo que as cenas dramáticas se exponham áridas, bravias como cerro de montanha por onde lavrou incêndio, sem deixar bonina, sequer folhinha de giesta em que a aurora imperle uma lágrima.** A Aurora a chorar! de que tempo isto é! Como a gente, sem querer, mostra numa ideia a sua certidão de idade e uma relíquia testemunhal da idade de pedra! (CASTELO BRANCO, 1988, p.683, grifo nosso).

Implicitamente temos, mais uma vez, a problematização das estratégias de escrita que o narrador pretende utilizar. Como exploraremos em outros tópicos deste capítulo, há uma série de estratégias narrativas presente em *A brasileira de Prazins* que serve como mote para o entendimento de que Camilo estava envolvido com as tendências realistas, deixando de lado sua clássica forma romântica de escrever. Essa não é uma constatação unânime, haja vista a quantidade de trabalhos que se empenham em discutir a desvinculação romântica de Camilo com o surgimento dos romances facetos.

Nessa fala introdutória o narrador pode estar fazendo uso de ironia quando desdenha das frases típicas românticas e se propõe a relatar somente o essencial, sem os floreios. O fato é que vemos mais uma marca que pode ter dado origem à discussão romântica X realista e demonstra como, de fato, o narrador evidenciava ser portador de uma “birra” contra a estética, que fazia questão de divulgar.

A veia metaficcional demonstrada por esse narrador também aparece com menor frequência do que nos outros romances aqui analisados, mas de forma não menos crítica. Um dos casos ocorre numa comparação acerca do julgamento do padrinho de casamento de Marta e seu tio brasileiro. Ao destacar o comportamento do barão de Robaçal, o narrador destaca: “O vigário achava no barão a salobra brutalidade que faz nos inteligentes a cócega do riso que o Cervantes, o Rabelais, o Swift e o português sr. Luís de Araújo nem sempre conseguem quando querem”

(CASTELO BRANCO, 1988, p.819). Demonstrando conhecer os autores citados, o narrador não perde a oportunidade de criticá-los diante do tipo de riso que causam, ou pretendiam originar, em suas obras. Como se sabe, a ironia é marca da obra camiliana, e a menção específica a esses autores não escapa a essa regra.

Mais incisiva é a fala sobre a literatura francesa. Como sabemos, Camilo disputava mercado à época com muitas traduções, de originais franceses inclusive. Não que esse seja o único motivo possível, mas pode ser daí que surja a constatação colocada na fala do narrador quando explica a reação de D. Teresa ao destino trágico de Marta:

D. Teresa, com o seu critério um pouco adulterado pelas excêntricas heroínas de Sue e Dumas, não podia entroncar aquela rapariga de uma aldeia minhota na genealogia dessas parisienses naufragadas em romanescas tempestades. E demais, se Marta, como o irmão dizia, estava sob a influência da loucura, a sua desgraça parecia-lhe uma doença e não uma tragédia, segundo as exigências de uma senhora que tinha lido o mais seleta da biblioteca romântica francesa desde 1835 a 1845 — tudo o que há de mais falso e tolo na literatura da Europa. (CASTELO BRANCO, 1988, p.820).

A frase final encerra uma crítica irônica à produção francesa, a quem o narrador atribui a ingenuidade de D. Teresa diante dos julgamentos que faz da vida real, tomando como base a ficção que lera. Não há como não se lembrar de *Madame Bovary*, e do próprio Calisto Elói, e sua busca por situações retratadas nos livros que lia, muito provavelmente com as características que fazem o narrador verificar que são tolos e falsos.

Prestemos atenção à constatação de que a situação por que passava a Marta de Prazins não se assemelhava com as tragédias romanescas, pois era uma “doença”, o que supostamente tirava o status dramático da situação. Se retomarmos a questão da representação realista na escrita camiliana nos romances facetos, em que *A brasileira de Prazins* se inclui, vemos que essa admissão de uma causa patológica para as ações de Marta acaba revertendo o caráter romântico que todo esse sofrimento poderia aflorar.

Lembremo-nos dos motivos de sofrimento da maioria das heroínas camilianas, inclusive as analisadas nesta tese – D. Inês, Ludovina e mesmo a prima Teodora, esposa de Calisto –, cuja questão problematizadora era o impedimento de um amor. Não que esse não seja o caso de Marta, afinal, ela enlouquece após a morte do amado José Dias, mas é a insanidade, que a sociedade via na mãe – e até mesmo na avó, o real motivo de compreender que um dia ela iria sucumbir à

loucura, como acabará fazendo. Alexandre Cabral também destaca essa situação: “Estranha trajetória a desta heroína camiliana se não fora a existência de uma profunda contradição entre a concepção romanesca de Camilo – de sempre! – e a decadência final desse universo que ele próprio forjara.” (CABRAL, 1985, p.155).

Tal situação diferencial de Marta é, portanto, a demonstração do cientificismo que rondava as produções realistas. Alexandre Cabral inclusive entende que a aproximação com o realismo demonstra a decaída do romantismo, o que justificaria uma possível adaptação de Camilo. Não esqueçamos que essa corrente já tinha aparecido nas descrições minuciosas de *O que fazem mulheres*, conforme também mencionamos nesta tese, a questão é que neste caso temos constatações claramente cientificistas colocadas na fala de personagens e não somente do narrador:

A tia Maria de Vilalva tinha inconscientemente este horror moderno, científico da hereditariedade, mas o que mais a impulsionava na sua resistência aos rogos do filho era ter sido *má mulher* a mãe de Marta. *De má árvore, ruim fruto* — era toda a sua filosofia, que se encontra diluída modernamente nas explorações fisiopsicológicas de Janet, de Maudsley e no determinismo. (CASTELO BRANCO, 1988, p.781).

O determinismo que fatalmente atingiria Marta retira o caráter de sofrimento puramente romântico de tudo o que envolve sua vida, dando forma à estranheza mencionada por Cabral. Para a mãe de José Dias era certo que, devido a sua genética, a menina iria ser “ruim fruto”. Em comparação com os outros romances aqui analisados, vemos que, de fato, há esse diferencial acerca da caracterização de Marta, que se afasta da ambientação romântica.

Outro momento em que claramente se menciona, e até se defende, a corrente cientificista ocorre, inesperada e ironicamente, com a fala de um padre, que é contra os processos de exorcismo a que o pai e o marido estão submetendo Marta:

— A respeito da enfermidade de Marta, sou a dizer-lhe que em vez de exorcismos quereria eu que lhe ministrassem banhos de chuva, calmantes, distrações; e, baldados estes recursos, que a internassem num hospital de alienadas, porque esta mulher é filha de uma doida, é neta de outros doidos, e pouco há-de viver quem a não vir de todo mentecapta. Além de herege sou profeta, meu caro Sr. Frei João. A sua energúmena tem infelizmente o demônio que raras vezes a ciência vence – o demônio da demência hereditária que a não se curar com a água em chuveiro, também se não cura com a água benta. Seria bom que Vossa Reverência, antes de pôr à prova os exorcismos, ouvisse a opinião dos médicos. (CASTELO BRANCO, 1988, p.836-837).

O esclarecimento do padre, indo contra até mesmo uma corrente de pensamento que advém da sua crença, o exorcismo, contrasta com as tentativas do pai, ao ignorar que a menina precisaria de tratamento médico e não espiritual. Como veremos adiante, ao explorar o aparecimento do riso e da melancolia na narrativa, Marta é descrita na maior parte do romance como alguém descontente diante da sua situação de vida. O comportamento da menina parece não preocupar os que a cercam, a ponto de o tio aceitar realizar o casamento, mesmo tendo sido alertado sobre a conduta da menina.

O padre é condenado pelo colega exorcista e é natural a discordância, haja vista que a ciência e a religião divergem em determinados pontos. O que nos chama a atenção é o espaço destinado a esse fato, sendo que a escrita de Camilo é tachada de moralista. Sabemos que a religião é recriminada nas obras camilianas, principalmente na descrição dos costumes dos padres, mas não a ponto de se exporem as contradições internas da instituição.

Neste caso notamos, também, a representação da vida religiosa⁷³. Observemos como esse padre em questão é caracterizado pelo narrador de forma muito ciente, como alguém que desempenha o seu papel de forma justa, e não preocupado com interesses pessoais, como a maioria desses personagens na obra de Camilo. O padre exorcista, por sua vez, é apresentado como uma espécie de famoso na sua área, capaz de arrastar admiradoras, buscando apenas mais destaque com seus atos.

Com isso, entendemos que essa é a parte da narrativa principal que nos leva a concordar com a constatação de Helder Macedo sobre o aparecimento do determinismo na obra:

⁷³ Explica-se que José Dias tinha sido demovido do estudo de Latim por “puxar muito pela memória”. O narrador não perde a oportunidade e assinala:

Os padres do Minho, naquele tempo, não puxavam quase nada pelas memórias; ordenavam-se tão alheios às faculdades da alma que, sem memória nem entendimento, e às vezes sem vontade, eram sofríveis sacerdotes, davam poucas silabadas no missal e liam os salmos do breviário com uma grande incerteza do que queria dizer o penitente David. Pois, assim mesmo, sendo tão fácil a ordenação — uma coisa que se fazia com uma perna às costas, diziam certos vigários — sem precisão absoluta de puxar pelas memórias, o Joaquim Dias quis tirar o filho do latim que lhe ensinava um egresso da ordem terceira, o fr. Roque. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 685).

Ambas as histórias [presentes em *A brasileira de Prazins*] [...] são construídas com aquilo que o naturalismo de Hippolyte Taine não teria dificuldades em reconhecer como os “factos significativos” – necessários para a caracterização de uma determinada “raça” num “meio específico” e num “momento” histórico adequado à sua manifestação. (MACEDO, 1992, p. 28-29)

Os religiosos, nesse caso, comportavam-se todos, ou a maioria deles como a fala defensora da ciência parece atestar, movidos por seus interesses pessoais, usando a vocação como desculpa. Já no caso da outra narrativa, podemos entender que o falso D. Miguel decidiu se fazer passar pelo monarca diante dos problemas que a vida lhe oferecia. Ante o ambiente em que vivia, optar pela arriscada aventura não se mostrava tão inacreditável como pode soar. Marta não escaparia de seu destino de demência, haja vista que isso já havia sido determinado a partir de sua “raça”. Essa é uma das temáticas que une as duas narrativas aparentemente tão diversas: a demonstração do cientificismo, representado especificamente pelo determinismo, e os enredos que podem surgir daí.

Por fim, voltemos à alusão do efeito negativo da leitura de romances pelas mulheres, que é também mencionado na introdução do romance, quando uma das fontes do narrador conta que sua irmã, que vem a ser D. Teresa, também havia pensado “em romancear a história de Marta”:

Quando eu tinha uma irmã que lia novelas, à custa de lhas ouvir analisar com um entusiasmo digno de melhor emprego, achei-me envolvido na literatura de Sue, de Soulié e de Balzac, a ponto de fazer presente do meu santo Afonso Maria de Ligório e da minha Teologia moral de Pizelli a um padre bom e atinado que me profetizou que minha irmã haveria de morrer doida, a cismar nas patacoadas das novelas. (CASTELO BRANCO, 1988, p.683).

Novamente temos apenas menção a autores franceses, mas vemos que a tolice que era consequência da leitura de romances também abre os olhos do público para o potencial de sucesso da história da Marta de Prazins. Por trás da desvalorização dos romances colocada na boca de um padre, temos a piscadela do narrador dando a entender que aquela história valeria a pena e era inédita, instigando o leitor a lê-la, numa típica interação shandiana.

Esse tipo de esclarecimento para o leitor atinge seu ponto máximo na conclusão e no P.S., textos finais do romance, ordem por vezes contradita na forma shandiana. Na conclusão, o narrador faz questão de salientar a diferença de idade

do casal: ela, com 53 anos, continuava com suas crises de loucura e sem sair do quarto, mesmo tendo filhas já casadas. A possibilidade de o tempo curar Marta é descartada, demonstrando que sua situação era incontornável, fruto do determinismo. Ao explicar que, mesmo com suas crises, Marta tivera cinco filhos em sete anos o narrador opina: “A providência não teve a bondade de fazer estéreis as dementes” (CASTELO BRANCO, 1988, p.846).

O brasileiro de Prazins está com 84 anos e, consoante o modo como levava a vida, ainda duraria muito, pois, segundo o narrador, “o velho Alexandre Dumas disse que os egoístas e os papagaios viviam cento e cinquenta anos” (CASTELO BRANCO, 1988, p.849). Trata-se, enfim, de uma finalização típica que atualiza o leitor sobre o percurso de vida das personagens depois que a narrativa se encerra, o que, também, funciona como atestado de veracidade.

A narrativa não acaba aí, pois seguindo uma tendência camiliana, e até mesmo shandiana, o narrador insere um apêndice com esclarecimentos metaficcionalis do enredo, inclusive sobre a função da literatura. Ao elucidar que a história de Marta não é totalmente original, citando um caso parecido de um “autor remoto que se perde no crepúsculo da literatura arqueológica” (CASTELO BRANCO, 1988, p.851) ⁷⁴, dá destaque para o fato de que, mesmo parecida, não se tratava de um plágio.

Claro está que sua intenção com toda essa inserção de detalhes é valorizar seu trabalho em torno da suposta pesquisa que empreendeu para atestar a

⁷⁴ Vemos uma constatação do narrador sobre o futuro de muitos dos romances que foram grandes sucessos e que caíram no esquecimento. Márcia Abreu et al (2005) aponta essa situação com relação aos romances da época de Camilo e que hoje se perderam. O foco do trabalho está nos romances lidos no Brasil, mas sabemos como esse panorama existia aqui muito em parte por conta de ser a realidade em Portugal:

Boa parte das obras produzidas e lidas naquele período praticamente desapareceram dos manuais de história literária, ainda que tivessem conhecido grande sucesso de público em sua própria época. Ao lado dos chamados “pais fundadores” (Richardson, Fielding, Smollet e Sterne), há um sem-número de escritores marginalizados, ou simplesmente esquecidos, cujo esforço e contribuição foram fundamentais para consolidar e transmitir a nova forma, seja pela renovação, seja pela repetição. Esses romancistas de “segundo time” – para usar a expressão de Marlyse Meyer – dos quais muitos são mulheres, têm importância porque permitem entender melhor o processo de constituição do gênero. (ABREU et al, 2005).

Ao mencionar a perda na arquitetura arqueológica o narrador, então, confirma como isso já acontecia naquele tempo, pois aponta uma possível repetição de enredo, tal qual afirma Márcia Abreu, quando diz que essa imitação foi importante para o gênero romanesco. Trata-se de mais uma constatação metaficcional.

veracidade dos fatos que transformara em romance. E, dessa forma, atrair mais leitores, que estariam cientes de que ali encontrariam um romance diferenciado.

Logo depois, insere mais um trecho metaficcional que demonstra a aproximação com o leitor e a constatação sobre o valor da literatura:

– Qual é o intuito científico, disciplinar, moderno, deste romance? Que prova o conclui? Que há aí proveitoso como elemento que reorganize o indivíduo ou a espécie?

Respondo: nada, pela palavra, nada. O meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma. E o autor desta obra estéril assevera, em nome do patriarca Voltaire, que deixaremos este mundo tolo e mau, tal qual era quando cá entrámos. (CASTELO BRANCO, 1988, p.852).

Percebe-se como atribuindo uma pergunta ao leitor o narrador já consegue o mote para a discussão sobre o valor de seu livro. Como sabemos, a função da literatura era, e é, constantemente questionada, e Camilo se via envolvido na competição com as traduções romanescas, populares à época, e mesmo com Eça de Queirós e sua filiação aberta ao realismo, que engloba uma representação da realidade com caráter de análise social⁷⁵. Dessa forma, não estranha que o autor se posicione por meio de seu narrador, esclarecendo seu entendimento sobre o assunto e não perdendo a oportunidade de ironizar a função que era atribuída à literatura. Mais uma demonstração do caráter caprichoso que possuía.

6.2 “COMO A GENTE, SEM QUERER, MOSTRA NUMA IDEIA A SUA CERTIDÃO DE IDADE E UMA RELÍQUIA TESTEMUNHAL DA IDADE DE PEDRA!”⁷⁶

Envolvido na tarefa de apresentar dois enredos, a história de Marta e a do falsário que se passava por D. Miguel, é natural que o narrador tenha de recorrer a mecanismos temporais para que o leitor consiga identificar tantos personagens na história. Diante disso, o jogo temporal envolverá uma série de analepses e percorrerá um longo percurso, por conta da quantidade de pequenas histórias que serão inseridas para que haja essa apresentação de tantos personagens. Para Aníbal Pinto de Castro (1976, p.86), em Camilo:

⁷⁵ “A literatura realista apareceria em cena para converter-se em instrumento de análise social, sério e rigoroso, frente ao mundo fantasioso e mentiroso da romântica; aquela fabricaria pessoas conscientes com capacidade de intervirem; esta levaria as pessoas por caminhos perigosos, ao confundirem realidade” (TORRES FEIJÓ, 2011, p.74)

⁷⁶ CASTELO BRANCO, 1988, p.683.

O tempo narrativo será, pois, sempre tanto mais extenso, quanto mais intenso for o conteúdo emocional da diegese, ou quanto o acontecimento narrado se revelar mais importante e, por assim dizer, decisivo para o desenvolvimento dessa mesma diegese.

Sabemos ser essa uma tendência camiliana, e ela parece se repetir em *A brasileira de Prazins*. A marcação tão específica do ano em que ocorrera o “retorno” de D. Miguel talvez seja motivada pela preocupação do narrador em fazer com que os fatos soem como verídicos, uma constante na obra camiliana. A introdução do romance serve inteira como demonstração de que o que está ali exposto é resultado de uma história que realmente aconteceu, comprovada pela existência de um bilhete de Marta.

Quanto ao segundo enredo, chamemos assim a partir de agora a aventura que envolve o retorno de D. Miguel, o narrador não apresenta evidências, mas parece ser justamente por isso que faz questão em marcar tão especificamente as datas em que os fatos ocorreram. Prova disso é o esclarecimento sobre o ano em que D. Miguel teria aparecido: “Naquele ano, por meados de 1845, espalhara-se no ambiente dos realistas, como um aroma de jardins floridos, o boato de que vinha o sr. D. Miguel” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 696).

Esse esclarecimento não pode ser considerado como uma prova cabal de que o narrador usa a marcação temporal como estratégia para convencer o leitor, porém, serve como base para as tantas analepses que envolverão o caso. Sabemos como os constantes retornos temporais na narrativa são tipicamente folhetinescos, e, nesse caso, eles são inúmeros e têm como principal função ilustrar o histórico das personagens que esperavam e acreditavam no retorno glorioso de D. Miguel.

O caso do pai de Zeferino, por exemplo, é explicado detalhadamente, com a data em que fora alferes, os combates de que participou e quando foi preso. De forma equivalente, cada personagem secundário que surge em meio às estalagens, batalhas e igrejas por que a narrativa circula, tem sua vida exposta a partir das datas, que acabam convergindo para o ano do acontecimento, 1845, e servem, a nosso ver, como atestadoras de como tudo aquilo poderia realmente ter acontecido.

A partir disso, vale a pena citarmos mais uma vez a constatação de Rouanet sobre esse trabalho com as datas, a partir do que fez Sterne: “As datas se convertem em marcos miliários, cuja exclusiva função é enquadrar a única história que verdadeiramente flui, a dos personagens” (ROUANET, 2007, p.122). Ao chegar a essa atestação, parece que estamos nos referindo ao caso de *A brasileira de*

Prazins, pois vemos todas essas datas coincidindo com o que levou um homem comum a se passar por D. Miguel, numa ambientação histórica nacional e também individual das personagens.

Essa caracterização nacional serve como explicação para a denominação, em alguns momentos, de realista que o romance recebe, juntamente com outros desse período. A discussão é longa e não será suficientemente explorada aqui tendo em vista o objetivo desta tese, mas abordaremos esse assunto em alguns momentos importantes para o caráter shandiano que acreditamos que obra assume. Elias Feijó aborda a questão da representação do país na obra camiliana:

Em termos patrimoniais, em geral, Camilo representaria as posições [conservadoras ou, até reacionárias] da cultura e da nação (termo aqui trazido encarecidamente) portuguesas; em parte, porque Camilo é visto como romântico e o Romantismo está fixado, apesar de alguns dos seus postulados e agentes, como o repositório do essencial, do eterno coletivo. (2013, p.170)

Vemos como o pesquisador atribui essa representação nacional a partir do caráter romântico e coletivo a que Camilo se filiara em sua escrita. Esse trecho foi retirado de um trabalho que se preocupa em afastar a hipótese de que Camilo havia mudado seu modo de escrever e se aproximara do realismo, até mesmo indo ao encontro do que Eça de Queirós fazia.

O trecho acima citado colabora para nosso entendimento de que o esclarecimento de datas específicas em *A brasileira de Prazins* tem, de fato, um objetivo de representação mais fiel dos fatos, servindo apenas como moldura para o que acontecerá com as personagens, o que, entendemos, também ocorrerá com o espaço. Alexandre Cabral apresenta a leitura de um trecho do romance que atesta esse cuidado com a representação:

Na introdução de *A brasileira de Prazins*, Camilo explica o fenômeno de maneira lapidar: (...)“Oh! Os bigodes tingem-se; mas as frases – madeixas do espírito – são refractárias ao rejuvenescimento dos vernizes”. Isto dito tão claramente, significa que o autor reconhece que apesar das tinturas e dos polimentos não é possível alterar fingidamente a realidade. Quanto ao seu universo romanescos, não há rejuvenescimento possível, nem sequer retorno possível: a “sua” humanidade fora crestada por um incêndio que a tornou bravia como serro de montanha. (CABRAL, 1985, p.154)

Assim, além de entendermos as motivações para as discussões sobre o caráter realista da escrita de Camilo, nos deparamos com uma frase da introdução

do romance que parece ser uma explicação justamente para o motivo de se marcar tão especificamente o tempo quando se aborda a narrativa paralela à de Marta.

Parece ser essa preocupação com a representação da realidade que move uma das cenas em que pretendemos demonstrar como o espaço, juntamente com o tempo, colaboram para instigar a polêmica sobre a representação da realidade:

Na residência do abade Marcos Rebelo, em São Gens de Calvos, havia uma sala com alcova e janelas sobre uma horta arborizada. As pereiras, macieiras e abrunheiros principiavam a florir. Era no começo de Abril. Ali, naquelas frígidas alturas, sopram as ventanias mordentes de Barroso, do Gerês, e gelam a seiva nos troncos filtrados da neve e das cristalizações glaciais. Fazia frio. Na saleta caiada, muito excrementícia de moscaria, com tecto de castanho esfumaçado e o pavimento lurado do caruncho, havia a um lado duas caixas de cereais, no outro algumas cadeiras velhas de nogueira de diversos feitios, esfarpeladas no assento; nas paredes duas litografias – o retrato de D. João VI, com o olho velhaco e o beijo belfo, e o marquês de Pombal, sentado com o decreto da expulsão dos jesuítas, apontando parlapatonamente para a barra onde alvejam panos de navios que levam os expulsos. (CASTELO BRANCO, 1988, p.720)

Diferentemente do que vinha sendo feito até então, o narrador faz uma descrição pormenorizada do espaço e do tempo em que aquela ação se desenvolvia. Numa primeira proposta de interpretação, podemos propor que esse detalhamento se dá por conta do contraste da simplicidade da casa em que alguém como D. Miguel estaria morando. Por outro lado, essa descrição nos remete à estética realista, interessada nos mínimos detalhes da representação, buscando sua proximidade com uma suposta realidade.

No texto intitulado “Efeito do real”, Roland Barthes analisa a inserção desses pormenores descritivos usando como exemplo Flaubert, e explica:

suprimido da enunciação realista como significado de denotação, o “real” volta como significado de conotação: porque no próprio momento em que se considera que estes pormenores denotam directamente o real, o que fazem realmente é significá-lo. (BARTHES, 1984, p.95)

Dessa forma, podemos propor o motivo pelo qual o narrador opta em fazer descrições detalhadas dos espaços que envolvem a trajetória do suposto D. Miguel. Além de criticamente expor as estratégias do farsante e a ingenuidade de quem nele acreditou, há uma preocupação com os detalhes, que funcionaram como marcadores da veracidade que a narrativa buscava. Lembremo-nos novamente de como isso foi explorado na introdução do romance, quando várias “provas” foram apresentadas com o intuito de comprovar a fonte das informações.

Ainda sobre o espaço, encontramos outro momento de descrição detalhada, agora na narrativa que envolve a Marta de Prazins:

Era uma noite de Fevereiro, de névoa cerrada, um céu de carvão pulverizado em brumas molhadas, sem clareira onde lucilasse uma estrela. Não se agitava um galho de árvore nua movido pelo ar nem ondulava uma erva. Era a serenidade negra e imota das catacumbas. Às vezes rugia nas folhas ensopadas de nebrina no chão esponjoso das carvalheiras a fuga rápida das hardas, dos toirões e das raposas que se avizinhavam do povoado a fariscarem as capoeiras. O Joaquim melro estremecia e punha o dedo no gatilho. O restolhar de um gato-bravo, o pio da coruja no campanário distante punham arrepios de medo na espinha daquele homem que ia matar outro - chamá-lo à janela e vará-lo à traição com uma bala. - era o traçado. (CASTELO BRANCO, 1988, p.815-816)

Vemos que, como em outros romances camilianos aqui já analisados, a descrição minuciosa colabora com a ambientação de suspense que envolve o momento. Assim, demonstramos mais uma vez uma aparição de recurso tipicamente romântico, atestando a colocação de Elias Feijó (2011, p.20):

Por sua vez, e na síntese que oferece, Abel Barros Baptista (1992: 14) considera que dificilmente se poderia falar em rutura, delimitando com os romances 'facetos' uma 'fase realista' ou sequer uma nova fase, porque "retomam e amplificam características que já se encontram em obras cômicas e humorísticas anteriores – por exemplo –, *A filha do Arcediago* (1854), *O que fazem Mulheres* (1858), *Coração, cabeça e estômago* (1862), ou *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863) –", " e daí", conclui citando a Saraiva e Lopes (1976: 881), "que não custe aceitar que um e outro são, afinal, ' um arranjo da novela satírica de costumes da fase anterior' ". Para ele, a "novidade", a "anomalia" deles está no enquadramento que o próprio Camilo faz, escrevendo com (p.21) todos os tiques do realismo (1992: 15).

Esse trecho esclarece pontos importantes que levantamos na análise do trato ao tempo e ao espaço em *A brasileira de Prazins*. Ao mencionar as palavras de Abel Barros Baptista, Elias Feijó confirma nossa hipótese de que o comportamento camiliano diante desses elementos narrativos se repete, e é apresentado de forma próxima à desempenhada pelos narradores shandianos. O destaque para o espaço em determinadas cenas apenas serve como ambientação para marcar o suspense, mantendo sua predileção pelo folhetim, o tempo servindo apenas como moldura para que o destino das personagens soe como mais verídico. A nosso ver, esse trabalho com o tempo e o espaço configuram a subjetividade que Rouanet atribui ao narrador shandiano.

Ao mesmo tempo, a polêmica acerca do “abandono” da estética romântica parece acalmada quando se assume que as marcas de escrita camiliana que são tomadas como tipicamente dessa tendência se repetem, sendo apenas rodeadas por novas abordagens, que podem ser influências realistas, sem que uma anule a outra.

A discussão não se encerra com essas palavras, mas para nosso intento a discussão apresentada por Elias Feijó soa como suficiente, uma vez que o objetivo era demonstrar como essa escrita específica de *A brasileira de Prazins* se aproxima dos outros romances que foram por nós propostos como filiados à forma shandiana.

6.3 “O MEU ROMANCE NÃO PRETENDE REORGANIZAR COISA NENHUMA”⁷⁷.

A fragmentação exposta por Sérgio Paulo Rouanet envolve especialmente a utilização de digressões nos romances shandianos. Focado em atingir seus objetivos narrativos, o narrador não se preocupa ao estabelecer paradas bruscas no andamento das ações, inserção de assuntos que *a priori* não se mostram importantes para o enredo, e com a mesma naturalidade volta para o ponto de onde parou.

No caso de *A brasileira de Prazins* não há como não notar a enorme digressão ali presente, que se mostra já no capítulo três, em que a narrativa é claramente interrompida para que outro enredo nos seja apresentado. É certo que temos um ponto de ligação entre as duas narrativas, a personagem Zeferino, mas é natural que o leitor ao menos se questione diante da mudança brusca de assunto e que segue até o capítulo treze.

Esclareçamos as duas narrativas que se mostram dentro do mesmo romance. A primeira é a que dá título à obra, e cuja protagonista já é apresentada na vida adulta, como uma sofredora reclusa. Após esclarecer minimamente como seu casamento teria sido negociado com seu pai, o narrador insere outra narrativa, a da aparição de um suposto D. Miguel no mesmo momento em que Marta sofria por conta do matrimônio que iria contrair.

Como já esclarecemos, o único elo aparente entre os enredos é a personagem Zeferino, justamente com quem, inicialmente, o casamento de Marta é

⁷⁷ CASTELO BRANCO, 1988, p. 852.

tratado. É a partir dele e de seu envolvimento na trama do aparecimento de D. Miguel que somos levados até a narrativa do homem que decidiu assumir essa identidade para arrecadar dinheiro em benefício próprio.

É importante relatar que na maioria dos narradores shandianos, e no próprio livro de Sterne, o narrador faz comentários sobre as digressões que insere, seja para “guiar” o leitor em meio a essas novas informações inseridas na obra ou para demonstrar o controle que tem sobre a organização que faz dos fatos. O narrador de *A brasileira de Prazins* não faz comentários a esse respeito. Mesmo agindo de forma caprichosa, como mostramos, e dando opiniões em meio aos acontecimentos, ele não parece querer explicar ao leitor o porquê dessa inserção de praticamente duas tramas paralelas em um mesmo romance.

Helder Macedo, em artigo publicado na revista *Colóquio Letras* (1992), relata um acontecimento em sala de aula, quando da leitura desse romance, que nos parece viável de ser aqui mencionado. Segundo o autor, uma aluna questionava o porquê de Camilo ter inserido duas tramas diferentes num mesmo romance, sendo que poderia ter lançado, então, dois volumes. Motivos para isso, sabemos, existiam, pois a obra do autor era extensa justamente porque sua subsistência dependia da produção de romances.

Essa é uma dúvida crucial e que se mostra como propícia nesta tese justamente porque queremos considerar a trama que envolve D. Miguel como a digressão mais importante do romance, o que o aproximaria do que entendemos como forma shandiana.

Não podemos deixar de destacar, também, que dentro da trama do aparecimento de D. Miguel temos uma série de fragmentações advindas dos esclarecimentos sobre como o farsante teve essa ideia, orquestrou sua aparição e foi descoberto. Envolvido na descrição dos inúmeros detalhes que tal aventura exigia, a narrativa assume contornos folhetinescos e tamanho emaranhado de informações que a fragmentação é inevitável.

São tantas personagens e informações que podemos até mesmo remeter a *Mistérios de Lisboa*, romance marcado pelas inúmeras fragmentações e acontecimentos de segunda importância, que eram constantemente reiterados, capazes de confundir o leitor mais atento. No caso de *A brasileira de Prazins*, para dar conta dessas inserções o narrador faz uso de analepses, o que não é novidade em sua obra:

A analepse teve larga utilização por Camilo. Em primeiro lugar, a analepse permitia-lhe estruturar facilmente uma história por mais complicada que fosse, mesmo quando as suas sequências constitutivas eram simultâneas ou coincidentes. (CASTRO, 1976, p.76).

A complicação da história, mencionada por Aníbal Castro, é corrente na digressão que trata do caso de D. Miguel. A cada apresentação de personagem, o narrador faz questão de explicar como ela chegou até aquele momento da narrativa, inserindo, com isso, paradas no decorrer da ação principal, o cotidiano de D. Miguel e seu fatal desmascaramento. Temos, então, as historietas ou subnarrativas, que Sérgio Paulo Rouanet entende como digressões narrativas.

Retornando à questão que mencionamos ter sido feita a Helder Macedo em aula, o pesquisador, após nova leitura e análise do romance, propõe uma tese para a escolha de Camilo em inserir duas narrativas aparentemente diferentes em apenas um volume:

Julgo assim possível que, de um modo aliás equivalente ao que algures sugeri ter sido feito por Garrett nas *Viagens na minha terra*, também n' *A brasileira de Prazins* a falta de unidade narrativa seja um modo de significar a sua unidade temática, manifestada numa série de convergências semânticas que, em última análise, permitem entender o fantasma de José Dias como o D. Miguel de Marta, ambos materializados na falsa fisicalidade que são feitos os enganamentos do mundo. (MACEDO, 1992, p.29)

Inicialmente já vemos a comparação que Macedo traça com o shandiano Almeida Garrett ao aproximar as duas narrativas. À parte essa aproximação, o crítico aponta para uma unidade temática que superaria a fragmentação do enredo. De fato, é possível afirmar que as duas histórias narradas no romance se parecem se considerarmos que a espera, que culmina no delírio da visualização, por um objeto de adoração acaba sendo o que move as narrativas.

Cientes das diferenças entre narrador e autor, mas conhecedores das estratégias metaficcionalizadas empregadas por Camilo, visualizamos uma pista que atesta essa hipótese na narração dos interesses do narrador ao procurar mais informações sobre Marta: “perguntei com ardente curiosidade histórica, para esclarecer a minha pátria com um episódio romanesco das suas guerras civis” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 679).

Afora a ironia que normalmente envolve a fala dos narradores camilianos, temos acesso à admissão de que o narrador via na história de Marta a existência de

algum ingrediente; lembremo-nos da receita presente em *Viagens na minha terra*, que serviria para um romance. Pode ser justamente o motivo que o narrador, ou até mesmo o autor, buscava para ter a oportunidade de abordar um assunto como era a volta de D. Miguel.

Não podemos desviar da discussão que envolve a denominação desse romance como parte de uma nova atitude de escrita assumida por Camilo, a quem se atribui uma proximidade com a escola realista que estava em voga naquele momento. Ora, nosso objetivo aqui não é propor uma resolução para essa polêmica, mas ao menos apresentar como ela é importante para que entendamos ou ao menos reflitamos sobre como as supostas atitudes realistas colaboram para a fragmentação experimentada no romance.

Segundo Rosário Belo (2010), há, claramente, uma atitude crítica por parte de Camilo ao fazer uso de recursos vistos como realistas, o que desmonta a ideia de que ele simplesmente tenha mudado o modo que escreve, abandonando o romantismo que domina:

Embora a partir de certa altura a produção literária de Camilo Castelo Branco tenha denotado a influência da nova Escola – facto que leva muitos teóricos a incluí-lo no cruzamento entre o Romantismo e o Realismo – é bem evidente que a sua ironia nada tem que ver com o calçar da luva de pelica para “analisar” e “denunciar” podres que não considere seus, como acontece com quase todos os “realistas” e “naturalistas”. O realismo de Camilo é de outra natureza, porque a sua ironia resulta do sorriso amargurado de quem vê – realisticamente – a sua própria incapacidade perante o ideal que não pode deixar de desejar. É realista porque lhe interessa, acima de tudo, o real, e porque não nega, ideologicamente, a imponência de uma verdade maior do que ele mesmo, nem a dimensão do seu desejo, que se lhe revela infinito, incolmatável. (BELO, 2010, p.142)

O que nos interessa, além da esclarecedora análise sobre a especificidade do suposto realismo assumido por Camilo, é a colocação da autora sobre a amargura⁷⁸ que ela atribui à abordagem camiliana. Fica nítido, para nós, como os dois enredos presentes em *A brasileira de Prazins* são visões e constatações amarguradas sobre as esperanças em torno de uma saída, ou uma alternativa, para a realidade que cerca as personagens.

Como nos fala Helder Macedo, o D. Miguel de Marta não concretiza o casamento e após a morte surge como a grande ilusão que a faz sobreviver em

⁷⁸ Como já sabemos, a amargura e a melancolia são vastamente abordadas pelos autores shandianos.

meio às tormentas que acha enfrentar, motivadas justamente pela não concretização do casamento.

Por sua vez, a volta de D. Miguel é esperada pela população, e no romance vemos que os principais crentes no retorno do rei são justamente aqueles que não encontram mais lugar na sociedade que se fez após o exílio do monarca. É, portanto, a ilusão da melhora que pode advir em meio à desgraça que se abateu às suas vidas, motivada pela perda do elemento de adoração.

Dessa forma, compreendemos que a ideia de Helder Macedo pode ser aplicada ao romance como uma justificativa para a escolha de sua estrutura fragmentada. Não que o autor shandiano precise ter um motivo para fazer uso das suas estratégias de escrita, mas no caso de Camilo encontramos uma saída que parece ter relação justamente com o momento de carreira do autor, que se via envolto por narrativas realistas bem aceitas. Ainda assim, as digressões e fragmentações presentes no romance são capazes de demonstrar como o narrador opta por apresentar do modo como lhe convém a temática do real envolvendo personagens que, por isso mesmo, acabavam enlouquecendo ou mesmo sendo ludibriados por seus desejos. Em suma, uma explicação romântica para uma abordagem realista, digna de romance.

6.4 “TUDO QUE NESTE LIVRO TEM BAFO DE VELHAS CHALAÇAS, IRONIAS E SÁTIRAS, É MEU”⁷⁹.

Para encerrar a caracterização dos narradores shandianos, Sérgio Paulo Rouanet analisa como a melancolia e o riso são abordados de forma a um amainar o efeito do outro. Os narradores por ele analisados se mostram como melancólicos, porém, demonstram seus sentimentos em momentos em que o riso surge e, conseqüentemente, aplaca o efeito negativo trazido pela melancolia.

No caso de *A brasileira de Prazins* temos o enredo que abarca a brasileira do título como marcado majoritariamente pela melancolia que envolve toda a sua vida, desde a perda da mãe, a impossibilidade de concretizar seu amor, a perda do amado e a vida doente que o fará delirar de saudades de José Dias. Os elementos que aplacam o sofrimento de Marta funcionam muito bem para os objetivos narrativos de Camilo e se parecem muito com os de outras protagonistas camilianas

⁷⁹ CASTELO BRANCO, 1988, p. 851.

tipicamente românticas. Para Helder Macedo, essa abordagem tem um objetivo claro:

Metáforas do sebastianismo? Sim, julgo que sim, investindo a patologia mental da personagem de Marta com um valor emblemático que transcende a sua passiva tragédia individual, porque também passa a servir para caracterizar, por justaposição, a burlesca tragédia colectiva de uma sociedade sujeita a fantasmáticas visitas de falsos messias. (MACEDO, 1992, p.27)

Novamente há a menção ao sebastianismo que envolve as duas narrativas. Sabendo da possível vinculação com um viés realista, a afirmação de Helder nos parece absolutamente possível, tendo em vista que o enfoque na doença e em como as pessoas agiam normalmente, mesmo testemunhando os problemas que envolviam Marta, pode soar como uma alegoria para a sociedade. Marta parece seguir vivendo apenas por acreditar que vê o seu José Dias em seus delírios. Isso basta, também, para fazer com que se sujeite à vida que leva maritalmente com o tio. Aí estaria, portanto, o valor alegórico do sofrimento que envolve a menina, o que destoaria das outras protagonistas românticas aqui apresentadas.

Vejamos como há destaque para o carácter melancólico que envolve a, então, menina:

— Não vê, padre João, que esta rapariga está abatida por uma grande amargura que prende com atos da sua vida passada? Não a vê tão caída, tão melancólica...
— Os melancólicos são os mais vexados pelo demónio — replicou o egresso. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 836).

Essa fala ocorre em meio à discussão sobre o tratamento por meio de exorcismo a que Marta estava sendo submetida. Note-se como a melancolia da menina é defendida como uma doença, causa da sua imensa amargura. Na resposta o padre exorcista demonstra o preconceito acerca da patologia mental⁸⁰, atribuindo justamente a isso a aproximação do demônio. Há, ainda, um maior detalhamento sobre o assunto:

Os demónios acometem mais os melancólicos. Primeiro, porque o humor melancólico com dificuldade se tira e é de sua natureza inobediente e rebelde. Segundo, porque o humor melancólico é mais apto para gerar diversas enfermidades incuráveis, porque, se é muito enxuto, ofende as membranas do cérebro e faz ao homem doido; se ofende os ventrículos

⁸⁰ Essa situação também é abordada por Robert Burton em *A anatomia da melancolia* (2011, p. 127): “Se uma perna ou braço nos perturbam, tentamos de todos os modos possíveis corrigi-los; e, se sofremos uma doença corpórea, vamos a um médico; mas das doenças da mente nem tomamos notícia”.

causa apoplexia, e gera raivas, frenesis e ódios; e estes efeitos de melancolia muitas vezes os costuma causar o Demónio, etc. (CASTELO BRANCO, 1988, p.836)

O cientificismo, como já mencionamos, mostra sua face mais uma vez e demonstra uma definição próxima à assumida por Robert Burton⁸¹, influência declarada de Sterne e que, portanto, marca a forma shandiana. Temos, assim, na abordagem da melancolia de Marta mais uma aparição de elemento que aproxima essa obra camiliana da forma explorada por Sérgio Paulo Rouanet.

É justamente na passividade de Marta diante da vida, que só continua por conta de sua esperança, que encontramos o ponto que une as duas narrativas no romance: a melancolia movida pela espera de um regresso. O retrato do retorno do Messias de Portugal, o D. Miguel, simboliza a estratégia de fuga da melancolia que envolvia a sociedade portuguesa, conforme fala Helder Macedo. O plano do falso Messias só consegue se desenvolver por conta da crença de um povo movido pela nostalgia e expectativa por um salvador: “naqueles estábulos de ignorância supersticiosa é que devia aparecer, pelos modos, o presépio do novo redentor”. (CASTELO BRANCO, 1988, p. 697).

Helder Macedo compara *A brasileira de Prazins* à “história de fantasmas sebastiânicos” em *Frei Luís de Souza*, de Garret. “Mas o que fora uma lição de política em Garrett [...] aparece em Camilo esvaziado de qualquer didactismo” (MACEDO, 1992, p.28). Outra aproximação com Garrett, que, como apontamos no início deste trabalho é importante devido ao caráter shandiano desse outro autor português, certamente conhecido por Camilo.

Precisamos destacar que o romance não aborda somente a melancolia. Como bom shandiano, o narrador insere em meio aos momentos melancólicos alguns episódios de humor. Tendo chegado ao quarto romance em que analisamos essa aparição, podemos considerar que no quesito humor temos uma recorrência de Camilo às descrições pejorativas de personagens masculinos.

No caso em questão temos a descrição do frei Gervásio, que engloba a já comum crítica camiliana aos hábitos dos religiosos, juntamente com a ridicularização da figura do frei:

⁸¹ No prefácio de *A anatomia da melancolia* (2011, p. 5), Manoel Tosta Berlinck atesta: “Burton define a melancolia como ‘um tipo de loucura sem febre, tendo como companheiros o temor e a tristeza, sem nenhuma razão aparente’. Depois dessa definição, um novo afeto é incluído: o ódio, a crueldade. A melancolia é vista por Burton, ele mesmo um confesso melancólico, como mania”.

Não lia senão no livro da Natureza. Se não dormia, estrumava o seu vegetalismo com muitos adubos crassos de toucinho e capoeira, com um grande farfalhar de mastigação, porque dispunha de dentadura insuficiente. Tinha outro sinal ruidoso de vida — era um pigarro de catarral crónica, arrancado dos gorgomilos com tamanho estrupido que parecia ao longe o grito rouco de um estrangulado, no 5º ato de um drama de costumes. A velha criada da cozinha, muito flatulenta, nunca pudera afazer-se às explosões daquela garganta escabrosa de mucos empedrados. Quando o grasnido aspérrimo de pavão lhe feria os ouvidos, reboando nos côncavos tectos dos salões, a mulher estremecia e raras vezes deixava de resmungar: “Que medo! Credo! Diabos leve a esgana do homem. Deus me perdoe!” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 695).

É a descrição satírica em torno dos hábitos fisiológicos do frade que tomam destaque no trecho, que mostra com riqueza de detalhes como costumam ser as definições de algumas personagens masculinos no romance em questão. Para Rouanet, esse tipo de abordagem insere o riso em meio à melancolia de que o narrador shandiano não consegue escapar. No caso do trecho por nós mencionado, temos apenas o prolongamento de uma das cenas mais emblemáticas no que diz respeito ao trato entre melancolia e riso: o ataque de cachorros a Zeferino.

Inconsolável pela falta de palavra do pai de Marta, que não lhe entregara a filha como noiva, Zeferino importuna José Dias, que estava acompanhado por sua matilha de cães. Com as provocações aos animais, ocorre uma cena digna de comédia “pastelão”: “um dos cães, atravessado de cão de gado e cadela coelheira, que aprendera a morder nas ocasiões razoáveis, atirou-se-lhe ao assento das calças de estopa e puxou até lhe descobrir a epiderme da nádega esquerda” (CASTELO BRANCO, 1988, p.693).

A humilhação de Zeferino é consumada, e temos aí a única cena em que Marta aparece sorrindo. Diante da cena cômica a menina é descrita gargalhando, em meio à alegoria que explica como Zeferino perdera seu amor para José Dias, que tinha o controle da situação – e dos cachorros. O comportamento caricato das personagens é visível, e se repetirá nas descrições, mesmo as que não envolvam cenas de tamanha comicidade.

O pai de Marta, Simeão, sofre um ataque que resulta em uma grande pancada na cabeça. Esse fato será importante para selar o destino da menina, pois por conta de uma promessa para que o pai se cure é que ela se sujeita a casar com o tio. Durante a procura por ajuda, cercada pela tensão do momento, insere-se mais uma cena caricatural em que o riso é retratado, abrandando a gravidade da situação: “O povo dava risadas estridentes quando o caseiro puxava debaixo do

ventre da égua a perna entalada, muito cabeluda; e ali perto estava a padiola com um velho gemente, agonizante, a pedir a confissão” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 806).

Novamente promovendo uma aproximação com Garrett, usamos as palavras de Rouanet sobre a abordagem do riso e da melancolia em *Viagens na minha terra*, para demonstrar como isso aparece em *A brasileira de Prazins*:

A melancolia do livro é a unidade indissociável de uma melancolia “pública”, causada por infortúnios coletivos, e de uma melancolia “particular”, causada por infortúnios privados. [...] Mas na medida em que a narrativa principal e a paralela se cruzam, tanto uma como a outra contêm elementos ligados aos dois tipos de melancolia. (ROUANET, 2007, p. 214).

Como vemos, conseguimos aplicar a mesma ideia ao romance camiliano, atestando a consideração de mais esse elemento como próximo da forma shandiana e semelhante à estratégia de Garrett.

7 CONCLUSÃO

O trabalho com Camilo Castelo Branco, como já apontado na introdução desta tese, assume contornos arriscados quando nos deparamos com uma obra tão extensa. É daí que surgiu o primeiro desafio, selecionar quais romances entre um universo de aproximadamente 130 trariam uma discussão que, de fato, contribuiria para a crítica do autor português, já tantas vezes estudado.

Objetivando demonstrar como em alguns de seus romances mostravam-se características que aparentemente o aproximavam de uma forma estudada por um autor brasileiro, Sérgio Paulo Rouanet, o trabalho se deparava com a possibilidade de tratar de uma análise comparativa, o que, propositadamente, não foi realizado. Escolhendo o primeiro e um dos últimos romances de Camilo, seguidos por outros grandes sucessos da metade de sua carreira, ainda que deixando de lado dois grandes clássicos, *Amor de perdição* e *Coração, cabeça e estômago*, haja vista a já extensa produção crítica a respeito deles, o intuito foi o de traçar um panorama acerca da forma shandiana na obra camiliana.

Sabemos que poderia soar como um objetivo ambicioso, tendo em vista que não é a análise de quatro livros que irá demonstrar uma filiação da obra inteira de Camilo Castelo Branco à linhagem shandiana. A questão é justamente essa, pois a aproximação com tal forma não engloba a produção inteira, e sim obras isoladas que, de algum modo, parecem dialogar com outros autores shandianos.

Nessa perspectiva, a análise nos possibilitou apresentar algumas aproximações extremamente importantes do ponto de vista da formação do gênero romance. Partindo de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, fundamental para o estudo tanto do gênero quanto da forma shandiana, criada ali, foi possível analisar uma série de apresentações dos elementos formadores do romance que iriam se replicar em obras subseqüentes. Como se sabe, a inovação apresentada por essa obra foi significativa para o gênero, e é justamente isso que deu embasamento para que Sérgio Paulo Rouanet se dedicasse a perceber a réplica dessas inovações, que, por sua vez, deram origem às características que configuram a forma shandiana.

Ainda na esteira de formação dessa linhagem, Rouanet destaca o fundamental papel de Machado de Assis, como prosseguidor das inovações de Laurence Sterne. Assim, foi dedicado um espaço especial à análise de *Memórias*

póstumas de Brás Cubas. Nesse momento do trabalho foi possível, também, destacar elementos que aproximam as produções camilianas e machadianas. Essa proximidade não é uma novidade, mas surgiu como uma oportunidade de demonstrar ainda mais como os dois autores shandianos dialogavam no modo como construíam suas narrativas. Até mesmo Massaud Moisés atesta isso ao falar sobre *A queda dum anjo*: “Tem-se a impressão de ler um Machado de Assis ainda não de todo liberto do ranço tradicionalista: sem dúvida, o escritor brasileiro aprendeu muito no ficcionista português” (1998, p.299). Com essas comprovações, compreende-se de forma ainda mais clara a importância e a influência da escrita estrangeira na formação do romance brasileiro, uma vez que é a polêmica com Eça de Queirós que normalmente vem à tona quando se discute a construção do romance brasileiro a partir do português.

Outro autor shandiano é Almeida Garrett, que surgiu nesta tese como um esclarecedor do que era feito à época de Camilo nos romances dito românticos, o que, como pretendemos ter comprovado, acabou refletindo na sua produção e em suas utilizações da forma shandiana. A metaficção, tão explorada por Garrett, parece colaborar no entendimento do uso que Camilo fez dessa ferramenta literária, demonstrando uma espécie de continuidade na experimentação da forma romanesca. Além disso, a menção de Camilo ao colega português em algumas obras nos permite ao menos imaginar que a leitura de Garrett pode tê-lo, de alguma forma, aproximado da estética shandiana, principalmente no que diz respeito à organização do romance e à autoteorização.

Tendo esclarecido a gênese da forma shandiana e analisado sua aparição em dois autores importantes, já considerados por Rouanet, partimos para a análise propriamente dita dessa forma em Camilo Castelo Branco. Para que isso ocorresse, optou-se por uma metodologia que fosse capaz de demonstrar como a forma shandiana se mostra separadamente, ainda que permita que se trace um panorama, constatando que há, de fato, uma permanência do modo como o autor faz uso da estética shandiana. Dessa forma, dedicar um capítulo a cada romance nos pareceu o mais adequado para mostrar como cada característica tipicamente shandiana se apresenta com contornos específicos aos intuítos subjetivos do narrador de cada obra, demonstrando o caráter inovador dos elementos romanescos ali utilizados ou até mesmo questionados. Cada capítulo funcionou como uma pequena aplicação de como a forma shandiana se mostrava em cada obra.

Como já havíamos esclarecido, a ideia deste trabalho surgiu de uma indagação presente na tese do professor Marcelo Corrêa Sandmann, a de que seria possível, a partir da comparação entre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco, identificar pontos de contato, que poderiam até mesmo filiá-los a uma linhagem comum. Foi o que realizamos. A partir da análise da forma shandiana, marcada por contornos machadianos, foi possível notar como os autores se aproximam, ainda que por consequência e não por objetivo principal, o que proporcionou a compreensão de que os autores se parecem justamente por serem shandianos.

Ainda que muitos autores permaneçam com suas peculiaridades no decorrer de suas carreiras, faz-se interessante buscar outros encaminhamentos e escolhas que porventura possam ter influenciado ou mesmo permitido a experimentação literária. Camilo, como evidenciamos, ao mesmo tempo em que demonstrava a moralidade mencionada por Oliveira Martins, tão marcada em romances por nós analisados, como *Anátema* e *O que fazem mulheres*, acaba abordando, também, ao optar pelo riso e mesmo a sátira, questões sociais que são entremeadas por momentos melancólicos, e que ultrapassam o exagero romântico ao questionarem sua própria existência e a representação que se faz dela.

Conforme distinguimos nos quatro romances de nosso *corpus*, o humor fica sempre representado, seja em momentos específicos para atenuar a fase de angústia em que se insere ou notadamente na apresentação de personagens masculinos. Foram os casos das personagens, Manuelzinho, João José, Calisto Elói, José Dias e o Frei Gervásio, respectivamente em ordem de aparição nos romances apresentados. Todos serviam como mote para a aparição do sarcasmo bem humorado, tanto na descrição física das personagens quanto nos seus costumes. Tendo ciência da aparição do riso junto com a melancolia, tipicidade shandiana, demonstramos mais uma afirmativa acerca da filiação camiliana com essa linhagem.

A moral concomitante com o sarcasmo apareceu como uma opção para reprodução de situações que marcam tanto a vivência em sociedade como a realidade que envolve a produção de uma obra literária, ainda mais se pensarmos que se tratava do romance de um autor português que precisava disputar seu espaço a cada nova produção, se é que essa não é uma constante na vida de todo romancista.

Para aprofundar essa ideia da tarefa trabalhosa e cheia de escolhas que era escrever e propor uma justificativa para as escolhas camilianas, mencionamos um longo trecho de um livro estimado por Laurence Sterne e suposto inspirador para o retrato que o autor faz da melancolia em sua obra. *A anatomia da melancolia* (1621), de Robert Burton, apresenta-nos o pseudônimo Demócrito Júnior, que faz questão de tecer um extenso e esclarecedor prólogo, intitulado “Ao leitor”. Nele, o autor destaca e justifica sua escolha narrativa:

Sou nesse ponto, portanto, um discípulo confesso de Apolônio, aluno de Sócrates, negligencio a fraseologia e trabalho exclusivamente para informar o entendimento do meu leitor, não para agradar o seu ouvido; não estudo ou intento compor polidamente, como requer um orador, mas expressar-me tão imediata e planamente quanto possível. Como um rio corre às vezes precipitado e veloz, depois moroso e lento, ora direto, ora *per ambages* [por sinuosidades]; ora profundo, ora raso, enlameado e depois cristalino, ora largo, ora estreito; assim flui meu estilo: ora sério, ora leve, cômico e depois satírico, ora elaborado, ora remisso, conforme exigisse o assunto no momento, ou minha disposição naquele instante. E, se garantes ler este tratado, ele não há de se mostrar de outro modo, senão como a estrada ao viajante comum, às vezes bela, imunda às vezes; aqui aberta, ali fechada, estéril num lugar, fértil noutros por bosques, florestas, montes, vales, planícies, etc. (BURTON, 2011, p.76-77).

Ao aproximar a organização da narrativa à natureza, vista como natural, distante da rigidez que a tarefa de orador costuma exigir, o narrador parece esclarecer a quem o lê que a tarefa que desempenha não seria natural se não tivesse os percalços. Achamos nessa constatação a admissão de uma fragmentação intransponível, que é própria da tarefa da escrita, e que, fatalmente, afeta o leitor, que deve estar ciente do que irá enfrentar. Essa escolha também é motivada pelo apreço que devota ao leitor, já que menciona ser o seu esclarecimento o principal objetivo da obra.

Simplista, a admissão do narrador Demócrito surge como ilustrativa da posição que os narradores camilianos optaram por tomar nos romances aqui analisados, como pudemos comprovar. A nosso ver, ao exporem suas dificuldades, comunicarem-se com os leitores e mesmo inserirem digressões nas suas já fragmentadas narrativas, o objetivo é o mesmo: demonstrar os percalços que envolvem os bastidores da escrita. Tal finalidade pode afastar leitores que não se adequem com essa escolha. Ciente dessa possível consequência, o autor arrisca ao optar por seguir uma linhagem tortuosa, para ele, mais natural. Como sabemos da influência de Robert Burton na obra de Sterne não se estranha a sua opção de apresentar *Tristram Shandy* com a extrema fragmentação que deu origem a diversas

ocorrências romanescas e caracteriza a forma shandiana como um todo. Pode ter origem nesse tipo de visão sobre a fragmentação o comportamento dos shandianos.

Como demonstramos em todas as obras analisadas, Camilo também faz uso desse expediente. Lembremo-nos do caso mais marcante, *A brasileira de Prazins*, em que simplesmente insere uma narrativa em meio ao andamento de outra. Ou mesmo no caso de *Anátema*, em que há o prolongamento da narrativa com uma série de percalços em torno da personagem principal. Com todas essas atitudes sendo emolduradas por autorreflexões, pudemos comprovar que Camilo faz uso do que Lélia Parreira Duarte (2006, p.17) apresenta como ironia romântica:

através da qual introduz-se na obra a figura de um eu “representante da representação”, instância que se completa com a presença de um narratário. Desnuda-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

Em todos os romances aqui analisados foi possível verificar como há espaços especialmente destinados para que a voz do narrador emita as visões do autor sobre a obra, o leitor que acredita que terá, e todos os caminhos que poderiam ser tomados no processo de escritura. É justamente essa dominação que o autor, por meio do narrador, deixa transparecer na obra que marca o comportamento dos autores shandianos.

Tal constatação acerca de Camilo já havia sido explorada por Lourenço (1995), quando aponta a função do autor como um problematizador⁸² do gênero romanesco:

Camilo não foi só o prodigioso criador das ficções que sabemos, instituindo entre nós uma figura nova na atividade misteriosa a que chamamos literárias, mas a instância onde a *ficção* se problematizou, não apenas nas suas finalidades históricas e culturais, sociais ou éticas, enquanto representações objectivadas do conflito entre o

⁸² Justamente por conta de sua capacidade de experimentar além das temáticas consideradas como românticas é que motivou críticas:

Os procedimentos que a crítica descreveu freqüentemente como mau gosto são talvez melhor descritos como agressão a uma expectativa que exige dele um texto com as características que se valorizaram tão acentuadamente em Amor de perdição. Daí que não perca ocasião de, em prólogos, dedicatórias e digressões internas ao texto das novelas, de espezinhar o gosto dominante e a expectativa de leitura que, em algum momento, sabe estar condenado a satisfazer. (FRANCHETTI, 2007, p.99).

princípio do prazer e o princípio da realidade, mas enquanto Ficção. (LOURENÇO, 1995, p.14).

Justamente a partir desse princípio do prazer e da realidade enquanto ficção, mencionada por Lourenço, que passamos a analisar o comportamento de cada um dos narradores. A subjetividade com que demonstravam o controle no andamento da narrativa, ao mesmo tempo que abertamente expunham a realidade que os obrigava a estender o número de páginas, ou inserir descrições minuciosas, como atestavam, funcionou como um esclarecedor dos desafios enfrentados pelo autor Camilo, que colocou na voz de seus narradores todo o comprometimento que a tarefa exigia.

Cada um dos romances mostrou narradores que apenas mencionavam essa questão ou que davam destaque a esses aspectos. Ao verificar de que modo isso colabora para o entendimento da obra camiliana, notamos uma continuidade no comportamento dos narradores, ainda que com maior ênfase para a questão da autorreflexão, como já mencionamos. Tanto a mistura do riso e da melancolia como a fragmentação com que organizavam suas narrativas parecem ser constantes.

Por outro lado, é interessante notar que apenas sete anos distanciam *Anátema* de *O que fazem mulheres* e tenhamos abordagens tão diferentes relacionadas a tempo e espaço, outra das especificidades shandianas, o que nos leva a questionar justamente essa linearidade estética a que Camilo muitas vezes é atrelado. Como sabemos, a extensa obra do autor português por si só já problematiza a ideia de delimitá-lo como seguidor de alguma tendência de estilo. O caso é que mesmo os tratamentos dispensados a esses elementos sendo tão diferenciados, compreendemos, e esperamos ter comprovado, que se aproximam da subjetividade que Sérgio Rouanet atribui aos autores shandianos. Camilo parece demonstrar sua preocupação principal, e fundamental para sua vivência, o público, a quem se dirige sempre com o intuito de defender sua obra ou mesmo de estimulá-lo a compreendê-lo, objetivando manter um público fiel, que, por fim, compre sua obra.

O papel desta tese em meio a tantos trabalhos críticos em torno de Camilo Castelo Branco foi o de promover mais uma justificativa para demonstrar sua importância no percurso da formação romanesca. Afinal de contas, a redução de sua produção apenas à representação de uma escola literária, ainda que de grande importância e inquestionavelmente marcante na sua carreira, não permite, ou ao

menos não estimula, o estudo e a valorização que se atribui a outros romancistas de sua época.

Nota-se, com a análise de romances que muitas vezes são deixados à sombra na crítica de Camilo, como os que analisamos – com exceção de *A queda dum anjo*, talvez o mais conhecido de nosso *corpus* –, demonstram como sua produção retratava o momento do romance português, dialogando tanto com autores conterrâneos quanto com estrangeiros, e não apenas considerando-o como o grande representante do romantismo português. Em *Anátema*, por exemplo, vimos até mesmo uma aproximação com a estética gótica inglesa, o que demonstra a capacidade técnica de Camilo de se adaptar às tendências narrativas por que o público se interessava.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil, séculos XVIII e XIX**, p. 01-22. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>>, 2005.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Edições Almedina, 8ª edição, volume 1, 2009.

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? **Interdisciplinar**. V. 4, n. 4, p. 122-131, Jul/Dez de 2007. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf>. Acesso em 21 fev. 2015.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. A digressão como estratégia discursiva na produção de textos orais e escritos. **ABRALIN - Boletim da Associação Brasileira de Linguística**, 14, 1993, pp. 425-434. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/maluv004.pdf>>. Acesso em 21 fev. 2015.

_____. **Digressão: Palavra Desviante ou Estratégia Argumentativa?** Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/maluv014.pdf>>. Acesso em 21 fev. 2015.

ASSIS, Machado de Assis. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 18.ed. São Paulo: Ática, 1992.

BAPTISTA, Abel Barros. **Camilo e a revolução camiliana**. Lisboa: Quetzal editores, 1988.

BARTHES, Roland. (Org.). **Literatura e realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BELO, Rosário Luppi. "Amar até doer" - O desejo do amor e a perdição dos desejos. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de & MARTINS, José Cândido de Oliveira (Org.) **Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco**, Guimarães: Opera Omnia, 2010.

BERARDINELLI, Cleonice. Anátoma: um romance onde "se prova que o autor não tem jeito para escrever romances". In: LOURENÇO, Eduardo. **O tempo de Camilo ou a Ficção do País das Lágrimas**. In: SANTOS, João Camilo. (Editor). Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

_____. Pela mão do narrador. Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos**. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. P.223-236.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia: Demócrito júnior ao leitor, Volume 1**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CABRAL, Alexandre. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

_____. **Subsídio para uma interpretação da Novelística camiliana**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

CARREIRA, Shirley. Viagem à roda da ficção. In: **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**, v.IV, n. XIII, abril-maio 2005. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/issue/view/13>>. Acesso em 26. mar, 2016.

CASTELO BRANCO. **Coração, cabeça e estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Maria não me mates que sou tua mãe – O cego de Landim**. São Paulo: Edições Loyola, Editora Giordano, 1991.

_____. **Obras Completas. Volume I**. Romances/Novelas – Anátoma, Mistérios de Lisboa, A filha do Arcediago, Livro Negro de Padre Dinis. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1982.

_____. **Obras Completas. Volume II**. Romances/Novelas (II) – A Neta do Arcediago, Onde está a felicidade?, Um Homem de Brios, Lágrimas Abençoadas, Cenas da Foz, Carlota Ângela, Vingança, O Que Fazem Mulheres. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1983.

_____. **Obras Completas. Volume V**. Romances/Novelas (V) – A Sereia, A Enjeitada, O Judeu, O Olho de Vidro, A Queda dum Anjo, O Santo da Montanha, A Bruxa de Monte Córdova. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1986.

_____. **Obras completas. Volume VIII**. Romances/Novelas (VIII) – Novelas do Minho, Eusébio Macário, A corja, A brasileira de Prazins, Vulcões de Lama, Doze casamentos felizes. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1988.

_____. **Vinte horas de liteira**. Porto: NovaLello, 2002.

_____. **Vinte horas de liteira: romance original**. In: _____. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1985. v. 4, p. 987-1161.

CASTRO, Andrea Trench de. **O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós**. 2012. 139f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTRO, Aníbal Pinto. Da realidade à ficção na novela camiliana. In: **Tellus, revista de Cultura**. N. 17, julho de 1987. P.4-20.

_____. **Narrador, tempo e leitor na novela camiliana**. Vila Nova de Famalicão: Edição da Casa de Camilo, patrocinada pela Universidade do Minho: 1976.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana, vol. I e II.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

CULLER, Jonathan Culler, “O que é literatura e tem ela importância?” In: **Teoria literária: uma introdução.** Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo, Beca, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

FEIJÓ, Elias J. Torres. **O legado do último Camilo Romancista e a (auto)cilada Realista.** Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 2011.

_____. Os derradeiros romances camilianos , A brasileira de Prazins e Vulcões de lama, como património e ferramentas culturais. In: SANTOS, João Camilo dos. (Editor). **Revista Santa Barbara Portuguese Studies.** Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, p.170-194, 2013.

FERRAZ, Maria de Lurdes A (Ed.). **Dicionário de Personagens da Novela Camiliana.** Lisboa: Caminho, 2002.

FRANCHETTI, Paulo. **A novela camiliana.** Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio20.html>>. Acesso em 26 mar. 2016.

_____. **Uma queda para a felicidade [texto de apresentação de A Queda dum Anjo, publicado em 1997].** Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/06/camilo-castelo-branco-queda-dum-anjo.html>>. Acesso em 26 mar. 2016.

_____. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, cabeça e estômago.** São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. IX-LXII.

_____. Machado e Camilo. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC.** Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0622-1.pdf>>. Acesso em 26 mar. 2016.

FRIER, David . **As (Trans)Figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco (1850-1870).** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra.** São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1992.

GOMES, Miguel Ramalhete. UMA DIGRESSÃO INGLÓRIA: Ironia e *différance* em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne. **Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas**, II Série, vol. XXIII, Porto, 2006 [2008], pp. 163-177.

JESUS, Maria Saraiva de. Aspectos da ironia e da sátira n' "A queda dum anjo" In: **Tellus Revista de Cultura**. Lisboa, nº 17, julho de 1987, pp. 71-81.

LIMA, Luiz Costa. Laurence Sterne ou a reta desdenhada. In: **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.323- 356.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Camilo ou a Ficção do País das Lágrimas. In: SANTOS, João Camilo. (Editor). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

MACEDO, Helder. "A brasileira de Prazins" fragmentação e unidade. **Colóquio Letras**. N. 125/126, julho-dezembro, 1992. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=125&p=25&o=r>> Acesso em 22 jun. 2016.

MARTINS, José Candido de Oliveira. Retórica contida do desejo em *Doze Casamentos Felizes* de Camilo Castelo Branco. In: SOUZA, Sérgio Guimarães de & MARTINS, José Candido de Oliveira (Orgs.). **Leituras do desejo em Camilo Castelo Branco**. Guimarães: Opera Omnia, 2010.

MENON, Maurício Cesar. Entre sombras e ruínas: o espaço gótico em "O impenitente", de Aluísio Azevedo. **Revista de Literatura, História e Memória**. Dossiê Literatura, História e Memória, v. 7, n.10, p.145-158, 2011.

_____. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. 2007. 259f. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas". In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 8, Jul. 1972, p. 12-20.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Paulo Motta. 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.

_____. Camilo: limites do desejo no mundo do capital. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de & MARTINS, José Cândido de Oliveira (Org.) **Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco**. Guimarães: Opera Omnia, 2010.

_____. Cartografia de muitos embates: a ascensão do romance em Portugal. **Floema (UESB)**, Ano VII, n. 9, p. 249-282, jan./jun. 2011.

PAES, José Paulo. Introdução a A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy. In: STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAVANELO, Luciene Marie. O olhar camiliano sobre o contexto literário oitocentista: metalinguagem e paródia em O que fazem mulheres. **Revista Desassossego**, v. 1, p. 1-12, 2009.

_____. **Camilo Castelo Branco e Joaquim Manoel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo**. 2013. 260f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Camilo ou o Autor titereiro: *O que fazem mulheres*. In: SANTOS, João Camilo. (Editor). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

PORTELLA, Eduardo. Entre a melancolia e o riso – Préfacio. In: ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REIS, Carlos. Camilo e a poética do romance. In: SANTOS, João Camilo dos. (Editor). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, p.63-74, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. **Estudos avançados** [online]. 2004, vol.18, n.51, p. 335-354. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200021>. Acesso em 20 mar. 2013.

SANDMANN, Marcelo Corrêa. **Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis**. Tese (doutorado em teoria e história literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000321444> Acesso em 10 out. 2012.

SANTOS, Maria Nazaré Gomes. Machado de Assis como precursor da modernidade literária: estratégias metaficcionalis em "Memórias póstumas de Brás Cubas" e "Quincas Borba". **Revista da Faculdade de Letras**, Lisboa, n. 21-22, 1995/1996. p. 289-299.

SEIXO, Maria Alzira. Viagens no romance camiliano. Espaço e paisagem no *Anátoma*. In:_____. **O rio com regresso. Ensaios camilianos**. Lisboa: Editorial Presença, 2004. Acesso em 20 mar. 2013.

SILVA, João Paulo Braga Correia da. **Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana**. 2011. 428f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **ALETRIA**, v. 15, jan-jun, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496>>. Acesso em 16 abr. 2016.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **O “horror” na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SOUSA, Moizeis Sobreira. Século XVIII: um laboratório para o Romance Oitocentista. In: I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária, 2010, Dourados. **Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária**. Dourados : UFGD, 2010. p. 01-10.

SOUSA, Sérgio Guimarães. **Ensaio por Sérgio Guimarães de Sousa**. 2013. Disponível em <https://casadecamilo.wordpress.com/2013/05/21/ensaio-por-sergio-guimaraes-de-sousa/>. Acesso em 23 mai. 2016.

SOUSA, Sérgio Guimarães de & MARTINS, José Cândido de Oliveira (Org.) **Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco**, Guimarães: Opera Omnia, 2010.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, v I e II**. London: James Cochrane, 1832.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **A Formação do Romance Inglês : ensaios teóricos**. São Paulo: FAPESP, 2007.

VENÂNCIO, Fernando. Ironia: “Um sorriso em Sintra”. In: **Revista Ler**, nº21, Inverno de 1993, p. 100 -103.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WAUGH, Patricia. **Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Methuen, 1984.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BASTO, Cláudio. **A linguagem de Camilo**. Porto: Maranus, 1927.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COELHO, Jacinto do Prado. **A letra e o leitor**. 2 ed. Lisboa: Portugal, 1977.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Ironia e humor na obra de Camilo Castelo Branco**. Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série ensaios, n.7, maio 2001. Belo Horizonte: PUC Minas – CESPUC, 2001. P. 1- 124.

FERRO, Túlio Ramires. **Tradição e Modernidade em Camilo (A queda dum anjo)**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: Influências inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

HERDEIRO, Maria Bernadette. Coração, cabeça e estômago. In: **Tellus Revista de Cultura**. Lisboa, nº 36, julho de 1986, pp. 78-83.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. **Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco**. 146f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra, 1987. Disponível em: <http://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/345>. Acesso em: 07 dez. 2014.

_____. Polifonia Camiliana. **Boletim da Casa de Camilo**, São Miguel de Seide, n. 11/12, p. 7-26, dez. 1988. 3 série.

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.