

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

JULIANA YOKOO GARCIA

*Amores contrariados, puros e abnegados?*

São Paulo

2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

Amores contrariados, puros e abnegados?

Juliana Yokoo Garcia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Professor Doutor Paulo Fernando da Motta de Oliveira.

São Paulo

2008

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
STAMIC

---

Garcia, Juliana Yokoo

Amores contrariados, puros e abnegados? / Juliana Yokoo Garcia;  
orientador Paulo Fernando da Motta de Oliveira. -- São Paulo, 2008.

112 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Castelo Branco, Camilo 1825-1890. 2. Crítica literária. 3. Construção narrativa. 4. Retrato social. 5. Narrativa. 6. Narrador. I. Título. II. Oliveira, Paulo Fernando da Motta.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Juliana Yokoo Garcia

Amores contrariados, puros e abnegados?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	04
RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
APRESENTAÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – OS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE CAMILO CASTELO BRANCO....	12
<b>1.1 A equação vida-obra .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Camilo pendular: o olhar da tradição.....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Da tradição à atualidade: os estudos camilianos em perspectiva .....</b>	<b>18</b>
CAPÍTULO II – <i>OS BRILHANTES DO BRASILEIRO</i> (1869).....	25
<b>2.1 Personagens caricaturais: um retrato bem-humorado da hipocrisia social.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2 Sujeitos nada românticos: os heróis camilianos para além dos “amores contrariados” .....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 Acaso ou Providência?.....</b>	<b>43</b>
<b>2.4 Condes, barões, baronesas: a crítica através dos títulos .....</b>	<b>50</b>
<b>2.5 Um novo olhar sobre <i>Os brilhantes do brasileiro</i> .....</b>	<b>53</b>
CAPÍTULO III – <i>AGULHA EM PALHEIRO</i> (1863) .....	57
<b>3.1 A História em foco: um balanço político-social do Portugal oitocentista .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 A dinâmica do interesse: a vida como ela é na ficção camiliana .....</b>	<b>73</b>
<b>3.3 A ambigüidade narrativa: os <i>heróis</i> camilianos sob uma nova perspectiva.....</b>	<b>81</b>
<b>3.4 Reflexões sobre o mercado editorial oitocentista .....</b>	<b>89</b>
<b>3.5 Um novo olhar sobre <i>Agulha em Palheiro</i> .....</b>	<b>96</b>

CAPÍTULO IV – *AGULHA EM PALHEIRO E OS BRILHANTES DO BRASILEIRO:*

PARALELAS E CONVERGENTES ..... 99

CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 105

BIBLIOGRAFIA ..... 108

*Aos meus pais.*

*A Paulo Motta Oliveira.*

*Com todo meu respeito, carinho e admiração.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao professor Paulo Motta Oliveira pela competência, dedicação e carinho com que me orientou durante os últimos quatro anos (desde a Iniciação Científica). Agradeço-o também pela confiança que sempre demonstrou e por me fazer, através dela, acreditar cada vez mais em meu trabalho. Agradeço-o principalmente pela serenidade, leveza, ética e bom humor que sempre esteve presente em nossa relação pessoal e profissional, o que o torna, cada vez mais, objeto de minha admiração e respeito incondicionais.

Agradeço à professora Aparecida de Fátima Bueno por estar sempre presente e disposta a me ajudar, pelo carinho com que sempre me acolheu e pelo seu incansável espírito materno.

Não posso deixar de agradecer a alguns professores que, ainda na graduação e muitas vezes sem saber, através de seu trabalho competente e da admiração que despertaram em mim, ajudaram-me a ter certeza de minha escolha: professores Lilian Jacoto e Horácio Costa (Literatura Portuguesa); professores João Roberto Faria e Wagner Camilo (Literatura Brasileira); professor José Nicolau Gregorin Filho (Literatura infantil e juvenil); professora Vima Lia Martin (Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa); professora Glória Carneiro do Amaral (Literatura Francesa) e professora Cristina Casadei Pietraróia (Língua Francesa).

Agradeço aos professores Ernesto Rodrigues, José Cândido de Oliveira Martins e Sérgio Guimarães Sousa por ministrarem o curso *Camilo Castelo Branco: temas e questões* na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em setembro de 2007, curso que muito colaborou para a continuidade de minha pesquisa, suscitando importantes reflexões acerca da obra



camiliana. Agradeço ao professor Sérgio pela disposição em nos ajudar divulgando nosso trabalho em Portugal e pela disponibilidade em aceitar nosso convite para integrar a banca examinadora deste trabalho. Agradeço, particularmente, ao professor Cândido pela ajuda indispensável (desde o envio de bibliografias até a revisão de artigos e comunicações), pela participação em minha banca de qualificação e por suas valiosas contribuições neste trabalho. Não posso deixar de agradecê-lo também pela amizade que se criou entre nós, para além de nossa relação profissional.

Agradeço à professora Maria Lúcia Dias Mendes pela participação em minha banca de qualificação e pelos comentários que suscitaram importantes reflexões sobre meu trabalho. Agradeço-a também por estar sempre pronta e disposta a me ajudar e pelo carinho e simpatia com que sempre me acolhe.

Agradeço aos “meninos” do grupo de estudos camilianos, Ana Luísa, Luciene, Tatiana e Moizeis, pelo companheirismo durante este percurso. Agradeço, especialmente, a Ana Luísa e Luciene pela amizade que cultivamos e por todos os momentos que passamos juntas nestes últimos anos.

Devo agradecer também a algumas pessoas que, ainda que não tenham participação direta neste projeto, foram (e são) indispensáveis por trazerem mais alegria e bom humor aos meus dias:

- Ao Vitor, pelo companheirismo e pelo apoio durante tantos anos e pela sua amizade acima de tudo;
- À minha amiga Suzi pela amizade de tantos anos, tão bem cultivada ainda que cada vez mais distante (O céu é o limite, Suzeca!). Agradeço-a por todas as risadas, conversas, conselhos e por cada minuto de nossa convivência;
- À Raquel (Mandanêlo, Madalêno, Madanêlo?) – minha “irmã” mais velha – pelo companheirismo, carinho, amizade e por todos os momentos divertidos que passamos

juntas. Agradeço-a, principalmente, por se tornar cada vez mais um exemplo a ser seguido;

- Ao João, pela confiança na nossa amizade, pela companhia indispensável e pelo talento poético que admiro infinitamente por trazer mais alegria aos meus dias (Thanks, John!).

Faço, finalmente, um agradecimento especial a minha família, pois é certo que, sem ela, não teria chegado até aqui:

- Aos meus pais Claudio e Yuri pela orientação ética com a qual me educaram e por sempre apoiarem e confiarem em minhas decisões, mesmo sem compreendê-las a fundo; ao meu pai, pelos valores éticos que me transmitiu, pelo bom humor inabalável e pela presença constante; a minha mãe, pela companhia nas mais diversas atividades e pelo interesse em compreender o que é que, afinal, eu faço;

- A minha irmã Vanessa pelo companheirismo durante todos os anos da minha vida e pelo bom humor que com certeza é uma herança paterna;

- A minha madrinha pelas horas de conversa “virtual” e pelo seu interesse em conhecer cada passo do meu trabalho.

Agradeço, por fim, à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por financiar esta pesquisa desde seu nascimento ainda na iniciação científica.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*(João Cabral de Mello Neto, Tecendo a manhã)*

## RESUMO

GARCIA, Juliana Yokoo. **Amores contrariados, puros e abnegados?** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Partindo do enorme legado crítico acerca da obra de Camilo Castelo Branco, construído desde Teófilo Braga até a nossa contemporaneidade, o presente estudo tem como objetivo principal olhar a ficção camiliana para além do que de mais evidente há nela: as histórias de amores contrariados, puros e abnegados. Para tanto analisamos os romances *Os brilhantes do brasileiro* (1869) e *Agulha em Palheiro* (1863), buscando mostrar de que maneira o autor é capaz de conjugar, nestes exemplares, a moda literária em voga e o retrato da sociedade prosaica que observava em sua realidade imediata, um mundo longe da configuração romântica e idealizada pretendida por parte significativa desta crítica. Para além de abordar as características específicas de cada romance, tais como a estrutura narrativa, a construção de personagens, as temáticas abordadas, entre outras, procuramos, ao final do trabalho, analisar as semelhanças e diferenças entre as duas narrativas, evidenciando assim o dinamismo, a multiplicidade e, principalmente, a complexidade do escritor de São Miguel de Ceide.

*Palavras-chave:* Camilo Castelo Branco, crítica literária, retrato social, construção narrativa, narrador.

## ABSTRACT

GARCIA, Juliana Yokoo. **Thwarted, pure and self-sacrificing love?** Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2008.

Based on the big critical legacy of Camilo Castelo Branco's work, built since Teófilo Braga until the present, this study aims looking at Camilian's fiction beyond its obvious contents: thwarted, pure, and self-sacrificing love stories. In order to do so, we have analyzed the novels *Os brilhantes do brasileiro* (1869) and *Agulha em Palheiro* (1863), with the objective of showing how the author is able to combine, in these novels, the literary style in vogue at the time and the portrait of the prosaic society that the author observed in his reality immediately, a world which is far away from the romantic and idealized configuration proposed by significant part of this criticism. In addition to addressing the specific characteristics of each novel, such as narrative structure, the construction of characters, the themes addressed, among others, we intend, at the end of this study, to examine the similarities and differences between the two narratives, emphasizing the dynamism, the multiplicity and, most importantly, the complexity of the writer of São Miguel de Ceide.

*Key-words:* Camilo Castelo Branco, literary criticism, social portrait, narrative construction, narrator.

## APRESENTAÇÃO

No cânone da Literatura Portuguesa, Camilo Castelo Branco desempenha, indiscutivelmente, um papel de suma importância. Seja pela vastidão de sua obra, seja pelo alcance que determinados romances obtiveram com o passar dos anos, o escritor de São Miguel de Ceide pode ser considerado um dos maiores romancistas portugueses do século XIX <sup>1</sup>.

Atualmente, como resultado de grande parte dos estudos desenvolvidos pela crítica especializada, Camilo Castelo Branco é, em geral e pelo senso-comum, reconhecido como o grande representante do Ultra-romantismo português e mais especificamente da novela passionnal. Entretanto, considerando seu quase meio século de produção ininterrupta e sua variada obra (poeta, romancista, dramaturgo, jornalista, crítico literário, tradutor), não podemos deixar de notar e evidenciar um processo reducionista operado por parte significativa desta crítica com relação à vasta produção camiliana.

No primeiro capítulo deste trabalho, a partir do levantamento de importantes estudos críticos acerca da obra camiliana, discutiremos de que maneira alguns destes estudos contribuem para a formação de uma imagem cristalizada do autor e ainda, de que forma outros estudos conseguiram, em certa medida, ir de encontro a esta imagem através de análises que se diferem do habitual.

---

<sup>1</sup> Embora a maior parte da tradição crítica utilize a terminologia “novela” para as produções camilianas, adoto neste trabalho o termo “romance”, na medida em que concordo com a afirmação de José Régio, já anteriormente destacada por Paulo Motta Oliveira, acerca desta discussão: “O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* do nosso grande romancista. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas.[...] Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do gênero. Em última análise, criou o seu romance [...]” (RÉGIO, 1980, p. 87-88). Para Oliveira “considerar Camilo como um autor de novelas, e não de romances, parece-nos ser, de fato, uma espécie de rebaixamento, de que sua obra foi, a partir da geração de 70, vítima” (1999, p.99).

Já no segundo capítulo, analisaremos o romance *Os brilhantes do brasileiro* com o intuito de refutar a classificação de novela passional a ele atribuída, evidenciando seu caráter humorístico e sarcástico. Para tanto, discutiremos a construção estrutural do romance, bem como a construção dos personagens e, principalmente, disseminada nestas análises, a presença do narrador camiliano.

No capítulo *Agulha em Palheiro*, partindo da idéia disseminada por Alexandre Cabral de que este romance possuiria uma “composição descuidada”, analisaremos a construção narrativa a fim de evidenciar a complexidade da abordagem elaborada por Camilo Castelo Branco. Aqui, discutiremos, para tanto, as reflexões políticas e sociais presentes no romance, bem como a construção de personagens e a presença de uma voz narrativa que geralmente apresenta uma postura irônica.

Enfim, no capítulo final, poderemos realizar um balanço entre as duas análises a fim de mostrar, mais uma vez, a simplificação resultante de determinadas classificações. Procuraremos assim discutir em que medida os romances dialogam entre si e de que forma se distanciam evidenciando as diferenças conceituais entre dois exemplares que, a princípio, são classificados apenas como simples variações de um mesmo modelo.

## **CAPÍTULO I: ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE CAMILO CASTELO BRANCO<sup>2</sup>**

### **1.1 A equação vida-obra.**

Camilo Castelo Branco, como o primeiro escritor português profissional que foi, produziu muito e sempre teve, em vida, um público cativo e bastante variado. Com a necessidade de atender às demandas de um mercado editorial exigente e em ascensão, Camilo utilizou todos os recursos de que dispunha para agradar seus leitores e assim garantir o seu sustento. Não é à toa, portanto, que o escritor abusará na construção de um narrador que, no mais das vezes, confunde-se com o próprio autor e utilizará sem restrições o eterno discurso da veracidade de suas histórias.

Concomitante a essa preocupação em vender seus romances, vive também o indivíduo Camilo que, incontestavelmente, possui uma biografia romanesca, repleta de temas que, de fato, o escritor parece recuperar em sua escrita: a orfandade, o rapto e fuga com Patrícia Emília, o caso de amor adúltero com Ana Plácido, o cárcere, a loucura do filho Jorge, a doença.

Não me interessa aqui discutir o porquê da recorrência destes temas na ficção camiliana. Seja porque Camilo produzia baseando-se em sua vida, seja porque via nisso uma espécie de manobra comercial, o escritor aproximou de tal forma sua obra de sua vida que, mesmo depois de sua morte, a discussão acerca da relação entre ambas continuou ganhando força.

---

<sup>2</sup> O estudo introdutório aqui apresentado é parte integrante de uma pesquisa coletiva desenvolvida pelo Grupo de estudos sobre Camilo Castelo Branco, composto por cinco integrantes e orientado pelo Professor Doutor Paulo Motta Oliveira. Este estudo, que teve início em meados do ano de 2004, ainda na Iniciação Científica, visou efetuar um levantamento da crítica camiliana na Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É importante ainda destacar que grande parte dos críticos aqui citados integra o acervo pesquisado e, muito embora em alguns casos não sejam considerados de grande relevância para os estudos camilianos em Portugal, são, no Brasil, parte importante das referências que aqui nos chegam.



Tamanha foi a importância dispensada a esta relação que, um ano após a morte de Camilo (1º de junho de 1890), Alberto Pimentel publica um livro intitulado *O romance do Romancista: vida de Camilo Castelo Branco*, com a proposta de, como já sugere o título, transformar a vida do romancista Camilo em um romance, articulando passagens biográficas e trechos ficcionais encontrados na produção do escritor. Ainda seguindo esta mesma linha de atuação, algumas décadas mais tarde, já em 1942, Teixeira de Pascoaes publica o que chamou de “biografia romanceada” de Camilo Castelo Branco, intitulada *O Penitente*<sup>3</sup>.

O fato é que este interesse incessante pela vida arrebatadora de Camilo ganha força através de tais publicações biográficas e passa a integrar também os estudos críticos sobre a sua vasta obra. Estes estudos que até então procuravam através da obra compreender a vida, parecem agora seguir o caminho inverso, buscando na vida a compreensão da obra.

Já no estudo *As modernas idéias na Literatura Portuguesa*, de Teófilo Braga, crítico contemporâneo a Camilo, é possível notar a recorrência de análises biográficas. Para justificar a variedade de posturas adotadas por Camilo em suas diversas produções, Braga aponta para dois elementos biográficos que, mais tarde, como veremos, estarão no cerne do que virá a ser a tradição crítica camiliana. Em primeiro lugar, o estudioso destaca a condição comercial do escritor que “obedeceu às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros” (1892, p.241). Assim sendo, segundo Braga, pelo fato de depender financeiramente da venda de seus livros, Camilo não poderia aderir completamente a um ou outro discurso,

---

<sup>3</sup> Estas biografias são analisadas de forma aprofundada por Paulo Motta Oliveira em seu estudo OLIVEIRA, Paulo Motta. A imagem de Camilo Castelo Branco na Cultura Portuguesa: o gênio amoroso e sofredor. *Com textos*, Mariana, Departamento de Letras da UFOP, v.7, p. 39-45, 1997; e em sua dissertação de mestrado OLIVEIRA, Paulo Motta. *Pascoaes, biografias: entre o eu e a saudade*. Campinas: Unicamp, 1991.

desenvolvendo, portanto, uma atividade que “não o deixava seguir um plano de vida, nem prosseguir uma idéia fundamental” (1892, p.242). Paralelamente a essa condição comercial que, segundo Carlos Reis traz “repercussões negativas” (1990, p.75) à obra do escritor, há ainda segundo Braga um fator preponderante no indivíduo Camilo: o temperamento instável, resultado de “uma vida tempestuosa, começada por uma infância aos baldões, por uma adolescência irresponsável, sem disciplina, ao acaso dos recursos econômicos, e à aventura dos afetos [...]” (1892, p. 241).

Estas duas características do escritor de *Amor de Perdição* – a condição comercial e a instabilidade emocional – justificariam a existência em Camilo de “dois escritores, que se destacam claramente em sua obra: o idealizador sentimental, religioso, afetivo, e o caricaturista cheio de ironias, comprazendo-se em representar as aberrações risíveis da natureza humana” (1892, p.240).

Parece ser, em certa medida, a partir das análises de Teófilo Braga que grande parte dos estudos críticos passaram a adotar essa visão dualista do legado camiliano e as justificativas para esta dualidade continuam tendo sua origem na biografia do autor.

## 1.2 Camilo pendular: o olhar da tradição.

A partir das sugestões interpretativas de Teófilo Braga, importantes e respeitados estudiosos da Literatura Portuguesa não parecem propor grandes mudanças analíticas. Feliciano Ramos em sua *História da Literatura Portuguesa* retoma a análise psicológico-biográfica reconhecendo nos antepassados do escritor “gente falha de integridade psíquica e moral”, herança que “[...] imprimiu [...] caráter ao homem, e predispô-lo para desvairamentos e atos indisciplinados. O seu temperamento literário foi permeável a tais práticas” (1950, p.497). Mais uma vez, esse temperamento inconstante do escritor justifica sua produção que para Ramos pode ser dividida em duas fases: “novela passional” e “realismo”.

Tal dualidade que cinge a obra camiliana, é definida de forma canônica por Saraiva e Lopes em sua *História da Literatura Portuguesa*. Reconhecendo na trajetória camiliana três grandes momentos – uma espécie de evolução do início de sua produção até os anos de 1850; uma fase intermediária que abarca os anos de 1850 a 1875; e, finalmente, após 1875, já em seus últimos anos de produção, nos quais tem sua obra influenciada pelas características do Realismo-Naturalismo – Saraiva e Lopes dão especial atenção à fase intermediária, na qual, segundo eles “Camilo depura o esquema da novela passional” (1984, p.782) e, paralelamente, desenvolve o gênero da novela satírica de costumes. Para os críticos estas seriam as “duas tendências alternativas” suficientes para definir a maior parte das produções camilianas nos 25 anos mais produtivos da vida do escritor.

Assim sendo, criam-se então dois grandes blocos que já haviam sido anteriormente sugeridos por Teófilo Braga. O “idealista sentimental”, responsável pela construção das novelas passionais adotaria a chamada “religião do amor” na qual há uma promoção “do amor a categoria do sagrado, do incomensurável com as normas

morais correntes” (SARAIVA; LOPES, 1984, p. 784). Já o “caricaturista”, responsável pelas novelas satíricas de costumes, dar-nos-ia “o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outras satisfações vulgares” (1984, p.782). Portanto, a despeito da vastidão da produção e contrariando qualquer possibilidade de inovação, atribui-se a obra camiliana a imagem de dois grandes rótulos que muito embora facilitem a classificação e análise dos romances, inegavelmente simplificam um legado que se mostra mais complexo do que parece.

A simplificação, entretanto, não pára por aqui. Para além de categorizar sistematicamente os romances camilianos, a maior parte dos estudos, indiscutivelmente dará maior atenção às chamadas novelas passionais, gênero que, segundo ela, mais marcou a carreira de Camilo e que o imortalizou como o maior representante do Ultraromantismo português.

Com relação a esse gênero, grande parte da crítica detecta uma espécie de fórmula que, tirante seus detalhes, permanece a mesma em todas as narrativas passionais. Segundo Massaud Moisés, por exemplo,

[...] a novela camiliana muda apenas e sempre no tocante ao enredo [...], mas o módulo central permanece invariavelmente o mesmo [...]: sempre o amor impossível e superior, ou marginal aos preconceitos sociais, pois brota do mais fundo da carne e da alma, levando ao desvario os apaixonados com as promessas duma bem-aventurança via de regra malograda. (1967, p.212).

Já para Jacinto do Prado Coelho, um dos mais respeitados camilianistas, “a novela camiliana típica, reduzido o enredo a esquema, não passa duma história passionai para sacudir os nervos e entreter a imaginação do leitor” (2001, p.465); “Camilo nos transporta a um clima psicológico em que dominam as desgraças

amorosas, os destinos cruéis, as vinganças terríveis e os remorsos que matam” (2001, p.240).

Não é meu interesse aqui – e seria demasiado cansativo – fazer uma recolha de todas as passagens analíticas que simplificam a chamada novela passional camiliana. É apenas de grande valia destacar que a maior parte das análises operadas desde a contemporaneidade do autor – em especial aquelas presentes em histórias literárias – é incansavelmente reproduzida, sendo igualmente reducionista. Entretanto, embora simplista, é esta a imagem que hoje nos chega solidificada de um dos maiores romancistas do século dezanove português.

### 1.3 Da tradição à atualidade: os estudos camilianos em perspectiva.

Embora separados por mais de um século do primeiro grande crítico da ficção camiliana – ou ao menos, o primeiro que nos deixa um importante legado de sua análise – alguns estudos atuais infelizmente não mostram significativa evolução quanto a essas análises, na maioria das vezes apenas reproduzindo o que já se mostrara bastante simplista e ineficaz.

É o que podemos confirmar com o recente *Dicionário dos personagens da novela camiliana*, publicado em 2003 e organizado por Maria de Lourdes Ferraz. Neste dicionário, os diversos colaboradores, após um pequeno resumo de cada romance, atribuem um verbete a cada personagem, utilizando, em parte significativa do verbete, citações do próprio romance. Esta estrutura adotada, segundo a organizadora,

[...] não é uma amostragem de personagens das novelas de Camilo, nem é uma recolha completamente exaustiva dessas personagens. O compromisso estabelecido entre todos os colaboradores foi o do respeito possível pela vontade do autor [...] (2003, p.26).

A partir desta afirmação de Ferraz, é possível entender que o grande objetivo do dicionário é o de ser imparcial, enquanto subordinado à vontade do autor (através de citações). Entretanto, esta suposta imparcialidade sofre uma contradição ainda no próprio prefácio, onde Ferraz termina dizendo que todos os colaboradores “[...] executaram o seu trabalho em função do que cada um leu e do modo como leu e interpretou as personagens das novelas que estudou” (2003, p.28).

Ao partirmos para o dicionário propriamente dito, percebemos, de fato, que esta imparcialidade não existe. Ainda que utilizando diversas citações dos próprios romances, temos que admitir que a própria seleção dos excertos citados finda por

atribuir um juízo de valor a cada obra, sem contarmos os pequenos resumos introdutórios que, em geral, não possuem citações.

Em uma primeira leitura do dicionário, considerando principalmente os resumos introdutórios de cada romance, é possível notar que o estereótipo do enredo centrado no amor contrariado, típico das chamadas novelas passionais, é reproduzido em diversas análises. Em *Amor de perdição*, segundo a definição de Margarida Braga Neves, temos a “história trágica de amor” ou ainda a “história de amores contrariados” (2003, p.39); em *Agulha em Palheiro*, segundo Maria João Pais Amaral, há uma “conturbada história de amor”; já *Os brilhantes do brasileiro*, segundo Annabela Rita, “trata-se da história dos amores contrariados, puros e abnegados”. Não nos interessa aqui enumerar todos os romances aos quais é aplicada a fórmula dos “amores contrariados”. O que importa aqui destacar é que o fato de a crítica atribuir a estes romances exatamente a mesma definição – que possui implicitamente uma forte ligação com todo o legado crítico que classifica tais romances como novelas passionais – resulta em dois movimentos igualmente problemáticos: por um lado há uma generalização das obras que passam a ser vistas como variações de uma mesma “fórmula”; por outro e um pouco como consequência há uma simplificação e uma redução das particularidades de cada produção, desconsiderando as diferenças, para que estas possam ser enquadradas em um mesmo modelo.

Ainda como consequência desta simplificação, é possível notar também uma redução no *corpus* analisado pela crítica. Isso resulta, com relação aos romances, na difusão de dois grandes pólos: de um lado, a novela passional representada pelo já canônico *Amor de Perdição* e do outro, a novela satírica representada por *Coração, cabeça e estômago*, ambos, é importante destacar, publicados no mesmo ano (1862). Ainda como representativo da novela satírica, há o também amplamente conhecido *A*

*queda dum anjo* (1866). Há ainda, não podemos deixar de notar, algum destaque aos romances *Eusébio Macário* e *A Corja*, além de *A brasileira de Prazins*, que estariam ligados à chamada fase realista de Camilo. A partir destes modelos, criam-se, como vimos, grandes blocos nos quais outros inúmeros romances são apenas inseridos sem grandes considerações. É o que ocorre com *Os brilhantes do brasileiro* e *Agulha em Palheiro*, romances pouco conhecidos pelo público leitor atual (assim como a maior parte da obra camiliana) e pouco estudados pela crítica. Ainda que raramente abordados, os estudiosos que deles se valem atribuem a ambos a classificação de novela passional.

O romance *Os brilhantes do brasileiro* (1869) é especificamente estudado em *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana* de Alexandre Cabral. Neste estudo o autor o classifica, claramente, como integrante da tendência passional:

[...] o núcleo primacial do romance [...] é os amores contrariados da fidalga Ângela de Noronha d'Antas e o plebeu Francisco José da Costa, que se amam desde a juventude e, após amargas atribulações, acabam por se consorciarem em 1850. (1985, p.108).

Entretanto, no decorrer do estudo, percebemos que o objetivo central de Cabral é o de encontrar, neste romance, referências que o ligam diretamente à biografia de Camilo, neste caso à relação entre o autor e sua famosa amante Ana Plácido, discussão esta que, como já dito, não nos interessa neste estudo.

Alguns breves comentários acerca de *Os brilhantes do brasileiro* podem ser encontrados também no estudo de Jacinto do Prado Coelho. Em sua *Introdução* o crítico atribui ao romance a classificação do que considera a típica novela passional camiliana: “[...] não passa de uma história passional para sacudir os nervos e entreter a imaginação do leitor.” (2001, p.465). *Os brilhantes do brasileiro*, neste esquema, faria parte do grupo de romances nos quais “há amantes camilianos que vencem na luta contra o



preconceito” (2001, p.465). Coelho, como não poderia deixar de ser, atribui ao romance a fórmula tão retomada pela crítica: o romance refere “uma nova história de amores contrariados” (2001, p.284). Não podemos deixar de destacar aqui que em outras passagens, o estudioso insere este romance no grupo “novelas de tema contemporâneo” (2001, p.278) e ainda destaca seu viés cômico (2001, p.214), sem deixar, é importante salientar, de considerá-la essencialmente passional. Como afirmamos anteriormente, Coelho apenas opera breves comentários, não desenvolvendo nenhuma análise específica acerca desta produção.

Mais recentemente, *Os brilhantes do brasileiro*, como já apontado aqui, surge no *Dicionário de personagens da novela camiliana* sem nenhuma grande alteração quanto à classificação que lhe é tradicionalmente atribuída. Segundo Annabela Rita “trata-se da história dos amores contrariados, puros e abnegados de D. Ângela de Noronha Barbosa e de Francisco José da Silva” (2003, p.121). Somente neste pequeno trecho, já é possível notar que o olhar deitado sobre o romance pretende enquadrá-lo nas chamadas novelas passionais.

O fato é que, ao nos depararmos com o romance propriamente dito, percebemos, a partir de uma leitura bastante atenta, que muito antes que uma simples novela passional, trata-se de uma grande crítica social. Esta crítica, sabiamente operada nas entrelinhas do enredo principal (de fato, a história de amor entre Ângela e Francisco), finda, no *Dicionário*, se percebida, por ser apagada.

Processo semelhante ocorre com o romance *Agulha em Palheiro*. Este, entretanto, sequer é citado no estudo de Coelho. Já em *Camilo Castelo Branco – Tipos e episódios da sua galeria*, Sérgio de Castro define esta produção como “[...] um romance sentido, feito daquela chama que deixa o espírito quente do fogo da bondade e alegre de

plena luz imaculada, que bate de reflexão.” (1914, p.123). Essa caracterização não parece fugir daquilo que encontramos no já tão citado *Dicionário* organizado por Ferraz. Segundo Maria João Pais Amaral, “a novela relata a conturbada história de amor de Fernando Gomes e Paulina, impedidos de se unirem por obstáculos vários [...]” (2003, p.29). Ao contrário do que afirmam estes estudos, todavia, o romance possui uma estrutura narrativa particular organizada por um discurso polifônico, irônico e ambíguo, características que, assim como ocorre com *Os brilhantes do brasileiro*, parecem ser desconsideradas pela crítica.

É importante destacar que para além dos breves resumos introdutórios, como já apontamos aqui, o *Dicionário* é composto por verbetes que tem como objetivo caracterizar cada personagem através, principalmente, da voz do narrador. O fato é que, como buscarei no decorrer deste estudo mostrar, esta entidade narrativa manipula seu próprio discurso, modificando-o na medida em que insere os personagens em contextos e situações que, muitas vezes, contradizem aquilo que está sendo narrado. Ao retirar da narrativa apenas pequenos excertos, os colaboradores findam por desconsiderar a totalidade do romance e sua complexa organização interna, analisando cada personagem de maneira independente do contexto no qual está inserido.

Partindo dessa espécie de bipolarização - por um lado os estudos críticos que defendem uma classificação categórica, por outro os próprios romances que vão muito além dessa simples caracterização, como buscaremos aqui evidenciar - surge-nos a dúvida: como é possível acreditar que uma produção que abarca quase meio século, com mais de 100 romances, possa ser tão facilmente classificada? E se essa classificação é de fato suficiente, como explicar a sobrevivência dos romances camilianos ainda nos dias de hoje? O que o faz encantar os leitores do século XXI, já tão distanciados desse idealismo amoroso exacerbado?

As respostas para essas questões parecem estar esboçadas no prefácio de uma recente edição de *Coração, cabeça e estômago*, escrito por Paulo Franchetti. Para o crítico, o fato de os estudos camilianos mais comumente enfatizarem os aspectos narrativos da produção faz com que os aspectos metalingüísticos sejam desvalorizados ou até mesmo descartados (cf. Franchetti, 2003, p.17).

Ao concordar com essa afirmação de Franchetti, é possível desenvolver uma hipótese para a evolução dos estudos camilianos: parte significativa da crítica, herdeira da tendência biografista que marcou os fins do século XIX e início do XX, centrou-se em analisar os aspectos diegéticos das produções (o que, de certa forma, ocorre no *Dicionário* organizado por Ferraz) – e, por vezes extradiegéticos – talvez porque são estes os aspectos que proporcionam um diálogo entre vida e obra – criando assim uma imagem da ficção camiliana na qual o enredo desenvolvido nos romances (narrativa) se torna mais importante que os processos de construção ficcional (narração). Mas estes processos parecem ser justamente os responsáveis pelo interesse dos leitores modernos que se dá não pelas simples histórias que o autor nos conta, mas sim pela forma como elas são contadas.

É importante aqui destacar que análises mais recentes parecem apontar para uma valorização, ainda que tímida, dos expedientes narrativos camilianos para além de seus enredos centrais. Temos, como exemplo, o estudo desenvolvido por Jacinto do Prado Coelho acerca do narrador camiliano em sua *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Filiando-se a esta perspectiva Aníbal Pinto de Castro, por exemplo, desenvolve alguns estudos centrados na construção do narrador, dentre eles o interessante *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Há ainda estudos como *A ironia romântica* de Maria de Lourdes Ferraz e *Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco*, de Maria Eduarda Borges dos Santos, centrados essencialmente

na dinâmica da construção narrativa da ficção camiliana. Ainda com relação às novas perspectivas analíticas é de grande valia destacar o olhar sociológico adotado por Óscar Lopes ou ainda por João Camilo dos Santos em seus diversos estudos.

Entretanto, estas novas perspectivas acerca da ficção camiliana, que vêm timidamente ganhando força nas últimas décadas, ainda não superam a imagem estereotipada da obra camiliana, por tantos anos construída pela crítica e reforçada por estudos como o *Dicionário dos personagens da novela camiliana*, já aqui citado.

Como forma de evidenciar a parcialidade encontrada nas análises desenvolvidas no *Dicionário de personagens da novela camiliana*, aqui tido como o grande representante do estereótipo camiliano ainda fortemente sustentado, e valorizando, principalmente, os aspectos concernentes às novas perspectivas analíticas para além da centralização no enredo, estudaremos os romances *Os brilhantes do brasileiro* e *Agulha em Palheiro*, buscando entender a complexidade da organização narrativa de cada um deles e a importância do narrador na construção de uma rede de relações que perde seu significado ao ser desconstruída e analisada de forma independente.

Através da análise – em primeiro lugar – dos pormenores de cada um dos romances, e mais tarde das semelhanças e diferenças entre eles, buscaremos evidenciar ainda mais a problemática encontrada na cristalização da imagem defendida por parte dos estudos críticos que, como já apontado aqui, classifica estes dois exemplares como integrantes de uma mesma “classe” tipicamente camiliana: a novela passional.

## CAPÍTULO II: *OS BRILHANTES DO BRASILEIRO* (1869)

“[...] por mais água de cal que se lance nos esgotos,  
os cheiros nauseativos vaporam sempre”

CASTELO BRANCO, In: *Prefácio da segunda edição  
d’Os brilhantes do brasileiro.*

*Os brilhantes do brasileiro*<sup>4</sup> é um romance particularmente interessante. Publicado pela primeira vez em 1869 – já temporalmente próximo da chamada “geração de 70” – este exemplar da ficção camiliana possui uma estrutura narrativa que parece fugir do habitual.

Basicamente, temos aí dois núcleos divergentes, principalmente se considerarmos o tom adotado pela voz narrativa. Um primeiro núcleo, que caracterizo aqui como humorístico, é encabeçado pelo personagem Hermenegildo, o proprietário dos brilhantes, seguido de seus companheiros Atanásio, Pantaleão e Joaquim além de suas respectivas esposas. Já um segundo núcleo, que nomeio aqui (com muitas aspas) como “passional”, tem como centro motor os “amores contrariados” de Ângela e Francisco.

Acreditando nesta primeira hipótese estrutural e considerando a classificação adotada pela crítica, não podemos deixar de refletir sobre uma grande questão: qual a relação que se estabelece entre os núcleos (humorístico e passional) da narrativa, ou seja, qual a função do núcleo humorístico inserido em uma narrativa supostamente passional?

A resposta para a essa questão foi, em parte, esboçada por Maria Saraiva Jesus em seu estudo “Caricatura e crítica social n’*Os brilhantes do brasileiro*”. Embora

---

<sup>4</sup> As citações retiradas do romance *Os brilhantes do brasileiro* serão, neste trabalho, determinadas através da abreviatura *BB*, referente à edição encontrada nas obras completas do autor.

não tivesse a pretensão de discutir a classificação sofrida pelo romance, este estudo nos dá indícios do que a crítica responderia diante desta questão. Ao analisar – de forma magistral – as figuras caricatas de Hermenegildo e de seus amigos (integrantes, lembrem-se, do núcleo humorístico da narrativa), Jesus desenvolve a tese de que a presença destas personagens – ou deste núcleo – funciona como contraponto aos atos puros da heroína Ângela. Nesse sentido, o retrato de uma sociedade na qual os sentimentos aparecem sempre subordinados ao dinheiro seria uma das “estratégias de justificação dos atos da heroína que possam parecer menos louváveis” (1986, p.172). Faz sentido. Mas apenas se considerarmos que estamos diante de uma visão de mundo maniqueísta: o mal é retratado para evidenciar as qualidades e amenizar os defeitos do bem. Daí, outra questão: estamos diante de um mundo maniqueísta? Reservo esta pergunta. Mais para frente voltaremos a ela.

Voltemos ao romance, agora com o olhar focado em tentar desvendar os mistérios que foram aqui levantados: o que faz um núcleo humorístico dentro de uma chamada “novela passional”? Como explicar a existência de “duas tendências (supostamente) alternativas” em um mesmo romance? E ainda: estamos diante de uma visão de mundo maniqueísta?

O romance pode ser dividido em três partes de acordo com o tempo decorrido<sup>5</sup>. A primeira parte se inicia já temporalmente adiantada, com a descoberta do suposto roubo dos brilhantes de Hermenegildo, o brasileiro, que em verdade, foram vendidos pela sua então esposa Ângela. Nesta primeira parte, o narrador adota um discurso cômico, no qual o leitor é colocado diante de personagens caricaturais que representam a hipocrisia social em face da importância do dinheiro.

---

<sup>5</sup> A divisão em três blocos ou “macro-sequências” já havia sido apontada por Maria Saraiva de Jesus (1986, p.171-173).

Durante a segunda parte, o narrador opera um longo *flash-back* no qual irá revelar ao seu leitor os motivos pelos quais Ângela vendera os brilhantes do marido. Neste trecho está inserida a história de amor entre Francisco e Ângela, dois amantes integrantes de classe sociais diferentes: ela, uma fidalga, e ele, um homem do povo. A narrativa decorre desde o primeiro contato dos amantes, através de cartas, passando pela separação destes e pela entrada de Ângela no convento, até a saída e seu casamento com o brasileiro Hermenegildo, irmão de uma de suas companheiras do convento.

A terceira parte da narrativa retoma temporalmente o fim da primeira, mostrando a saída de Ângela da casa de seu marido por conta da venda dos brilhantes, e o desenrolar dos acontecimentos até seu reencontro com Francisco e sua reconciliação com Simão de Noronha, seu pai.

Três partes e dois núcleos. A partir da leitura do romance conseguimos claramente relacionar as duas primeiras partes com os dois núcleos aqui considerados. A primeira parte, focada no desenrolar das investigações acerca da venda dos brilhantes, aborda o núcleo humorístico – as hilárias cenas do brasileiro em busca de uma justificativa para o roubo de seus brilhantes e, mais tarde, em dúvida quanto ao destino que deveria dar a esposa. Já a segunda parte, mostra ao leitor os encontros e desencontros de Ângela e Francisco e a história de suas famílias socialmente incompatíveis.

Temos então uma parte a mais ou um núcleo a menos? Nem uma coisa, nem outra. O que, sob um olhar imediato, liga os dois núcleos é a personagem Ângela, indiscutivelmente a grande protagonista do romance. Mas há ainda, em uma leitura mais atenta, outro elemento que proporciona o diálogo direto entre um núcleo e outro: os brilhantes. É através destes dois elementos – Ângela e os brilhantes – que os dois

núcleos se unem e dão origem à terceira parte do romance. Temos, portanto, uma terceira parte formada pelo encontro, nada tranquilo, dos dois núcleos aparentemente contrários (lembrem-se da divisão clássica da obra camiliana: novela satírica e novela passional). Vejamos, pois, como se dá este encontro nada casual.



## 2.1 Personagens caricaturais: um retrato bem-humorado da hipocrisia social.

*“Numa tragédia desta ordem, como se vê, o cômico está sempre negaceando a gente por trás daquele Fialho, o qual, apesar dos chacoteadores, tinha ares de bom homem, e talvez desse de si um marido regular, se se ajoujasse a uma fêmea da sua espécie.”*

CASTELO BRANCO, **Os brilhantes do brasileiro.**

O núcleo humorístico desta narrativa tem como personagem principal o brasileiro Hermenegildo Fialho Barrosas. O fato de desempenhar o papel deste português de torna-viagem que, em geral, ascende socialmente por conta da conquista do dinheiro, já se mostra, em Camilo, um elemento negativo. Em geral, os brasileiros encontrados nos romances camilianos são vistos como sujeitos grotescos, alvos de ridicularização e de crítica<sup>6</sup>.

Vale aqui destacar que essa imagem negativa do *brasileiro*, entretanto, não é exclusividade de Camilo. No quase totalmente desconhecido romance *Ouro e crime! Mistérios de uma fortuna ganha no Brasil* (1855), Eduardo Tavares constrói um personagem brasileiro, Sr. Thimoteo Rodrigues, que encarna todas as características negativas presentes na descrição de grande parte dos brasileiros de Camilo. A presença desta imagem caricata parece ser, portanto, não uma visão exclusiva do autor de *Amor de perdição*, mas sim uma imagem difundida na época, como bem podemos notar a partir do prefácio ao romance de Eduardo Tavares, assinado por Julio César Machado, nome respeitado e conhecido no círculo intelectual do período.

---

<sup>6</sup> É importante destacar que embora seja recorrente nas obras camilianas a atribuição negativa aos chamados brasileiros, há, “perdidos” na ficção de Camilo, alguns brasileiros retratados de maneira positiva, como é o caso de Francisco, personagem do romance em questão. Entretanto, no momento em que nomeia o personagem de “brasileiro”, o narrador camiliano tende a colocá-lo no rol de personagens de figuração negativa. A existência destes brasileiros “bem-vistos” foi observada por Paulo Motta Oliveira em seu estudo “Nótulas acerca do Brasil em dois romances camilianos”.

Neste prefácio, Machado aponta para a freqüente imigração dos portugueses ao Brasil em busca de fortuna. Ironicamente, o crítico afirma que “um pai honesto e meditador, destina um de seus filhos para cirurgião, outro para padre, e o terceiro para ir para o Brasil” (TAVARES, 1855, p. 01). A fortuna alcançada na terra prometida, entretanto, segundo Machado, é conquistada sempre de forma escusa, o que, inevitavelmente, atribui ao seu portador uma imagem negativa: “No Brasil há apenas duas formas de fazer fortuna: a falta de brio, e o instinto da usura. Querer alcançar fortuna nessas terras com honra e boa fé, é simplesmente uma louca puerilidade [...]” (1855, p. 04). Nesse sentido, podemos entender a postura de Camilo com relação à figura do *brasileiro*, não como uma característica particular, mas, de certa forma, como integrante de um ponto de vista comum, partilhado pelos intelectuais em meados do século XIX. Encerremos este parêntese e voltemos ao romance camiliano.

Como bem notou Maria Saraiva Jesus, no estudo já aqui amplamente citado, o narrador camiliano utiliza, como instrumento para alcançar seu objetivo crítico, a descrição física do personagem. Segundo Jesus, através da descrição grotesca dos traços do brasileiro, “procura-se criar um efeito cômico que produza um maior distanciamento afetivo da parte do leitor” e acentuar “ainda mais a repulsa moral provocada por essas personagens” (1986, p.177).

E é, de fato, o que acontece. Vejamos um exemplo suficiente para elucidar o caso. Dá-se início ao romance com um capítulo intitulado “Aflições sudoríferas”:

Em um *frigidíssimo* dia de janeiro de 1847, por volta das nove horas da manhã, o sr. Hermenegildo Fialho Barrosas, brasileiro grado e *dos mais gordos* da cidade eterna, estava a *suar*, na rua das Flores, encostado ao balcão da ourivesaria dos srs. Mourões. *As camarinhas aljofravam a brunida testa* de Fialho Barrosas, como se a *porosa cabeça* deste sujeito filtrasse hidráulicamente o *estanque de soro recluso no bojo* não vulgar do mesmo. (BB, p.885, grifo nosso).

Reelaboremos a cena e notemos o humor adotado pelo narrador. Estamos situados em um “frigidíssimo” dia. O brasileiro, não simplesmente gordo, mas sim “dos mais gordos”, encontra-se encostado em um balcão, transpirando descontroladamente. Este é o primeiro contato do leitor com o personagem. As referências fisiológicas não param por aí, seguindo uma evolução que culmina na morte do brasileiro causada por “demasia de gulodice” (*BB*, p.987) que findam por lhe agravar a doença no fígado<sup>7</sup>.

A linguagem fisiológica adotada pelo narrador irá, de certa forma, estender-se à caracterização moral dos amigos de Hermenegildo, através do objetivo de elucidar o leitor acerca das “proeminências morais” (*BB*, p.896) destes personagens.

Tais personagens são apresentados aos leitores no capítulo terceiro intitulado “Retratos do Natural”. Aqui, é interessante destacar as possíveis conotações presentes neste título. Maria Saraiva Jesus defende que há um

[...] atributo de objetividade fotográfica presente nos ‘retratos’, que além do mais são tirados ‘do natural’, isto é, da realidade do dia-a-dia, em que as pessoas são vistas nas suas ações normais, autênticas, sem poderem para o efeito assumir ‘poses’ artificiais. (1986, p.193).

Concordando com a interpretação de Jesus, acredito que há ainda outra possível conotação implícita: ao adotar a palavra “Natural” o narrador, para além de sugerir o retrato de personagens que não se podem disfarçar, parece utilizar tal definição como sinônimo daquilo que é socialmente comum ou ainda o verdadeiro, o que estenderia as “denúncias” dirigidas aos personagens a todos os outros presentes nesta mesma sociedade.

---

<sup>7</sup> Maria Saraiva Jesus desenvolve um estudo bastante detalhado da caracterização física do personagem Hermenegildo. Não sendo aqui este nosso objetivo, deter-nos-emos apenas neste breve, mas elucidativo exemplo.

Durante a descrição dos amigos de Hermenegildo, o narrador camiliano transmite ao seu leitor duas visões divergentes dos mesmos personagens: por um lado, a descrição real ou ainda “Natural” de cada um deles e, por outro, a visão hipócrita da sociedade diante destes personagens.

Atanásio José da Silva, segundo o narrador, “é capitalista, casado, sócio que foi de molhados com o Sr. Fialho, bom vizinho, cidadão pacífico e aos costumes disse nada” (BB, p.896). Esta seria, pois, a descrição inicial do personagem. E, logo a seguir, o narrador acrescenta:

Porém, *o povo reza* que ele, apanhando em flagrante a esposa numa excursão filarmônica às esferas sonoras com um caixeiro, tão duro e miúdo tocara o compasso no caixeiro com a batuta de uma tranca, que o rapaz, expulso a couces, chegou à terra natal e expirou oito dias depois, *contando o segredo a sua família*. (BB, p.896, grifo nosso).

Em decorrência deste caso, segundo o narrador, a esposa de Atanásio, após quinze dias de reclusão em seu quarto, é perdoada pelo marido. Ainda de maneira bastante irônica, a voz narrativa completa: “Pecadora que passe por ela é visão que a enjoa e adoenta. As filhas, quando a escutam discretar em virtudes, cuidam que sua mãe é uma mulher da Bíblia” (BB, p.897).

Este movimento irônico é, ainda, agravado no momento em que o narrador, após afirmar que Atanásio é contrabandista, completa:

[...] conforme à justiça e às manhas do Porto, a firma de Atanásio é das mais acreditadas na praça, e as gazetas, quando escrevem *Atanásio José da Silva*, antepõem-lhe ao nome os adjetivos *honrado e probo* e, se acontece ir para caldas ou praias com a mulher, vai sempre “o honrado capitalista com sua virtuosa esposa”. (BB, p.897, grifo do autor).

Ora, temos presente aqui um movimento descritivo muito bem estruturado que claramente denuncia a hipocrisia social. Após descrever todo o histórico negativo

do personagem, o narrador aponta para a caracterização deste sujeito diante da sociedade.

Não seria irônico ou contraditório (ainda que crítico) o narrador afirmar que, apesar de seu passado, Atanásio é bem visto pela sociedade. O que torna, portanto, esta descrição bastante irônica e denunciativa é o fato de que não é a voz narrativa onisciente que aponta para este passado negativo, mas sim a crença do povo (segundo o narrador, como vimos, “o povo reza [...]”). Ou seja, o narrador deixa claro ao seu leitor que a sociedade que reconhece Atanásio como “honrado e probo” e sua esposa como “virtuosa”, é a mesma que conhece a fundo seu passado imoral, denunciando claramente a hipocrisia presente nesta sociedade.

Já a caracterização de Pantaleão Mendes Guimarães centra-se na descrição de sua esposa Francisca Mendes, anteriormente conhecida como Francisca Ruiva. Segundo o narrador, Pantaleão, apaixonando-se por Francisca,

[...] trasladou do bordel às alcatifas de sua casa a Ruiva, saudosa do lundum chorado, investiu-a da governança da despensa, e mais tarde esposou-a, no intento de condecorar socialmente a lama que trouxera do alcouce (*BB*, p.897).

Pois, esta personagem “já logrou a satisfação de se ver *também caluniada* de ‘esposa virtuosa’ nas gazetas” (*BB*, p.897, grifo nosso). Temos aqui dois movimentos irônicos distintos: o primeiro, como no exemplo anterior é o da contraposição entre a origem de Francisca Ruiva e o tratamento dado a ela nas gazetas; o segundo torna-se bastante claro através da utilização do termo “caluniada”. Sendo a calúnia, segundo o *Dicionário Aurélio*, “ato de procurar desacreditar publicamente alguém, fazendo-lhe acusações falsas; difamação” (1977, p.89), há aqui, claramente, uma inversão completa de valores, pois chamar Francisca Ruiva, uma mulher advinda de um bordel, de “virtuosa” é uma inusitada forma de calúnia.

O movimento irônico – e crítico – é ainda agravado pelo uso do advérbio “também” que finda por estender aos personagens descritos anteriormente (Atanásio e sua esposa), a idéia da adjetivação presente nas gazetas como calúnia.

O terceiro e último amigo do brasileiro, Antonio Joaquim Bernardo, “estúpido perversíssimo, antigo gandaieiro [...] casou-se com a mais desbragada polha que deu a Maia” (*BB*, p.897). Esta, apesar de nomeada “ilustre” e “distinta”, “não a tratavam de virtuosa, porque o localista receou que o termo, revendo ironia, lhe fechasse as portas do próximo baile” (*BB*, p.898).

Aqui é interessante notar que a ironia do narrador se dá, não no fato de a personagem ter sido tratada como distinta ou virtuosa, mas sim em uma espécie de mostra de que até a sociedade, claramente hipócrita, possui um certo limite de aceitação – mais hipócrita que a própria hipocrisia mostrada – condenando aquilo que julga como exagero.

Como forma de reafirmar sua crítica, o narrador inicia o capítulo seguinte intitulado-o “Tribunal de honra”. Mais uma vez há um movimento irônico. Após mostrar, através de suas descrições que, de fato, estes personagens não possuem “proeminências morais” dignas de participarem deste “pleito de honra”, o narrador reutiliza a palavra, contradizendo assim tudo aquilo que já havia mostrado no capítulo anterior, ou seja, mesmo após denunciar claramente personagens pouco honrados, o narrador retoma o termo, criando assim um movimento cíclico que reitera sua ironia e, por conseguinte, sua crítica.

São estes, portanto, os personagens que figuram o núcleo humorístico da narrativa: sujeitos que, como vimos, embora moralmente desqualificados, são vistos positivamente por uma sociedade hipócrita, uma vez que possuem dinheiro suficiente para “pagar” tal respeito.

Inicia-se, pois, o “Tribunal de honra”, no qual os quatro personagens (Hermenegildo, Atanásio, Pantaleão e Joaquim), discutem o justo destino de Ângela, uma vez que a esposa do brasileiro não confessa o que fez com o dinheiro da venda dos brilhantes.

Tal discussão, repleta de cenas hilárias, evidencia, cada vez mais, os valores adotados pela sociedade que vem sendo retratada: uma sociedade que tem como valor primordial o dinheiro e o reconhecimento social, em detrimento de qualquer sentimento verdadeiro que possa existir. É o que fica bastante claro na cena em que Hermenegildo lamenta-se de seu destino e da perda de sua esposa – e ainda mais de sua honra. Desconsiderando qualquer possibilidade de existência de um sentimento verdadeiro, os amigos do brasileiro ironizam:

– Pois você ainda está nessa!...Matar-se por causa de mulheres! *Está a ler o nosso homem!* [...] Com que então você, com amigos e fortuna, era capaz de tomar veneno pr’amor duma desastinada de mulher que se portou mal! Ela que se mate, se quiser; e você viva regaladamente com cento e noventa contos que tem. Faça de conta que ela morreu e trate de arranjar outra... – Ou duas que é melhor – emendou Atanásio. – Ou três, que é mais peitoral – ampliou Pantaleão [...] – Quatro, quatro, para não ser pernã...O dado é sete fêmeas para cada macho. (BB, p.912, grifo nosso).

É importante notar aqui que, para além da crítica à subordinação dos sentimentos em relação ao poder argenteo, há também a partir deste momento, de forma bastante interessante, uma espécie de jogo com as expectativas dos leitores através da crítica irônica dos expedientes tão caros às chamadas novelas passionais.

Em um primeiro momento, como é possível notar na citação acima, os amigos do brasileiro gracejam ao atribuir o suposto sofrimento de Hermenegildo à leitura. Ao inserir na fala do personagem esta afirmação o narrador camiliano parece possuir dois objetivos bastante claros: o primeiro se refere à tentativa de atribuir ao seu

romance o caráter de veracidade. Assim, ao afirmar que Hermenegildo estaria “a ler” fica implícito um distanciamento entre aquilo que se mostra comum na ficção e o caso que está sendo narrado.

Nesse sentido, o brasileiro, ao contrário do que ocorreria em uma história ficcional, não se envenena por conta do abandono de sua mulher, mas sim, arranja-se com outras mulheres. O segundo objetivo deste narrador, para além de distanciar sua história das ficções comuns – e que fará mais sentido quando contraposto com o núcleo “passional” da narrativa – alerta seu leitor de que este está diante de um mundo no qual os valores não correspondem à passionalidade de um suposto mundo ideal.

Em um segundo momento, há um jogo direto com a expectativa de leitura, na medida em que o narrador brinca com aquilo que deveria ser comum em um contexto ideal (e passional) e aquilo que de fato ocorre. Hermenegildo, após ser abandonado por sua esposa “[...] gemia uns gemidos que soavam como regougo de raposa. A comadre foi escutá-lo à porta, e veio dizer ao marido que o compadre estava a gemer de saudades da indigna mulher.” (*BB*, p.915). Contrariando, entretanto, toda a expectativa criada com relação ao possível sofrimento de Hermenegildo, este esclarece: “- É uma dor de barriga. [...] Dá-me você um bocado de Holanda, a ver se esmôo este diabo de marisco?” (*BB*, p.915). Quebra-se aqui, portanto, todas as possíveis expectativas criadas pelos leitores com relação aos sentimentos do brasileiro.

É de grande valia destacar que a cena descrita anteriormente está inserida em um capítulo intitulado “Revelações cômicas”, capítulo este que, segundo a divisão estrutural aqui adotada, encerra a primeira parte da narrativa e, por conseguinte, o núcleo humorístico da mesma.



Construindo claramente um paralelo, o narrador inicia a segunda parte da narrativa, através de um capítulo intitulado “Revelações tristes”, inaugurando assim a abordagem do chamado núcleo passional.

## 2.2 Sujeitos nada românticos: os heróis camilianos para além dos “amores contrariados”.

*“As heroínas que se admiram e aplaudem no romance e no drama, seriam assobiadas se tal gênero de pensar e viver se encarnasse em sinceras heroínas na vida real”*

CASTELO BRANCO, *Os brilhantes do brasileiro*.

O núcleo passional da narrativa é formado, como já apontado, pela história de amor entre Ângela e Francisco. Para que possamos esclarecer o porquê das “muitas aspas” que atribuí a este núcleo ao classificá-lo como passional no início da análise, faz-se necessário esclarecer o que exatamente a crítica atribui aos protagonistas que integram as chamadas novelas passionais.

Ao definir o romance *Os brilhantes do brasileiro* como uma “novela passional” e considerando os pressupostos que, como vimos, esta classificação implica, grande parte da tradição crítica estende aos chamados heróis camilianos uma simplificada e previsível caracterização. Para Saraiva e Lopes, por exemplo, Camilo abusa da “fórmula ‘mártires do amor’” (1984, p.784), criando um contexto no qual “os amantes patéticos são *mártires*, senão mesmo *cristos*” e onde há “rituais expiatórios de um pecado original, que se diria ter provocado a absoluta incomensurabilidade entre o amor [...] e as circunstâncias de realização da vida individual” (1984, p.790, grifo do autor).

Já para Massaud Moisés, os personagens da produção camiliana considerada passional podem ser resumidos como “criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, se entregam ao amor que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro – guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas” (1967, p.89).

Mais uma vez nos seria possível citar um número incansável de críticos e estudos que recaem sobre esse conceito. Entretanto, esta amostragem me parece já suficiente para refletirmos sobre a construção dos protagonistas.

Construída paralelamente ao núcleo humorístico da narrativa, encontramos a história de Francisco e Ângela. Quando essa história chega aos olhos do leitor, este já foi devidamente apresentado à sociedade que cerca o romance, uma sociedade materialista e hipócrita regida, principalmente, pelo dinheiro. Não isento deste contexto social está o desenrolar dessa história de amor.

Ângela, filha não publicamente reconhecida do general Simão de Noronha com sua prima Maria d'Antas, segundo o narrador, “já suposta herdeira do general Noronha, era amada em dobro: formosa e rica” (BB, p.922). Apesar de sua posição social, entretanto, a fidalga apaixonou-se por Francisco José da Costa, irmão da costureira Joana. Este, por sua vez, aspirante a estudante de medicina, muito embora também apaixonado por Ângela, mostra um conhecimento social suficiente para saber da impossibilidade deste amor.

Ao descobrir que suas cartas haviam sido confiscadas por D. Beatriz, tia de sua amada, Francisco aceita sair da cidade para evitar transtornos maiores. Já Ângela, encarnando uma espécie de heroína idealizada, “asseverava que tudo estava perdido para ela, e que só lhe restava reduzir-se à extrema pobreza e desvalimento do pai, a ver se assim o homem pobre e plebeu a queria para esposa” (BB, p.932).

Essa idealização – que nos lembra em muito a tal “fórmula mártires do amor” e que nos remete também ao jogo operado pelo narrador com relação às expectativas de leitura – é, todavia, destruída pelo narrador que afirma: “as heroínas que

se admiram e aplaudem no romance e no drama, seriam assobiadas se tal gênero de pensar e viver se encarnasse em sinceras heroínas na vida real” (*BB*, p.932).

Aqui há, assim como aponte na análise do núcleo humorístico da narrativa, uma divergência entre aquilo que o narrador considera como ficção – e o que, conseqüentemente seu leitor esperaria de sua narrativa – e aquilo que, de fato, ocorre na vida real, agravada pelo retrato de uma sociedade na qual não há espaço para sentimentos nobres. Sendo assim, ao contrário do que tipicamente aconteceria na chamada novela passional, Francisco parte para outra cidade e Ângela, após uma tentativa de fuga frustrada, entra em um convento.

A partir do momento em que recebe a notícia da morte de José Maria, cunhado de Francisco, Ângela sente-se culpada ao acreditar que a vingança de sua tia Beatriz foi o que o matou. Nesse momento, em conversa com sua ama, Ângela afirma: “Isto já não é amor, Vitorina; é dever”. (*BB*, p.949). E será este dever, apenas passível de ser pago através do dinheiro, o propulsor de todo o desenrolar da história que, neste momento, parece não mais ser de amor.

A centralização no dinheiro em detrimento do sentimento amoroso dos protagonistas já aparece sugerida no décimo quarto capítulo do romance, intitulado “Via dolorosa”. Ao contrário do que se deveria esperar de uma história passional, esta dor apontada no título do capítulo não está ligada ao amor dos dois protagonistas, mas sim à situação financeira de cada um deles. Passados dois anos do desencontro entre Francisco e Ângela, segundo o narrador, “alteração notável no viver de Francisco José da Costa não há nenhuma. É ainda amanuense de tabelião” (*BB*, p.950). Já “o viver de Ângela é mais angustiado. Vitorina já vendeu tudo que valia dinheiro” (*BB*, p.950). Ora, a dor anunciada no início do capítulo está esclarecida: a falta de dinheiro. Ângela inicia então uma tentativa incessante de reconciliação com o pai, tentativa esta que se mostra

longe de ser arrependimento ou amor filial. Mais uma vez, o narrador joga com as expectativas de leitura quando afirma:

Em verdade, o desapego era recíproco. A ficção *poderia* espremer lágrimas dos olhos de Ângela aos pés do pai, que lhas *desprezaria*; se, todavia, ele *pudesse* sobreposse acariciá-la, os júbilos do perdão escassamente *agitariam* o coração da filha. *Seriam*, bem ensaiados, filha e pai de comédia, quando os artistas se compenetrem dos seus papéis. Um pensamento, nem esquisito, nem repreensível, avassalava o animo de Ângela: cogitava em ser rica para enriquecer Francisco da Costa e irmã. O amor já entrava quase esvaído neste cálculo. (BB, p.952, grifo nosso).

Aqui, a voz narrativa claramente ironiza as expectativas de leitura dos romances em voga naquela época. Distanciando sua narrativa do que chama de ficção, o narrador constrói um contexto no qual não é o amor que rege as relações interpessoais, mas sim o interesse pelo dinheiro. Não é por amor, mas sim por interesse que Ângela buscará se reconciliar com seu pai.

Notem a utilização do tempo verbal: o uso da condicional permite claramente definir as diferenças entre aquilo que o narrador chama de ficção e a história que nos conta. Mais uma vez, a voz narrativa camiliana se serve dos já tão conhecidos expedientes românticos como forma de distanciar sua produção da ficção comum. É interessante aqui ainda destacar que esta mesma voz narrativa não parece repreender as atitudes de Ângela, pois inserida neste contexto social (lembrem-se, o mesmo contexto já retratado na primeira parte do romance) a protagonista apenas reforça a supremacia do dinheiro.

Curiosamente, alguns meses depois da frustrada tentativa de reconciliação com o pai, Ângela aceita se casar com Hermenegildo, o brasileiro rico. Parece-me claro que a protagonista não tenha simplesmente esquecido a empreitada de enriquecer

Francisco e a irmã. Seja oportunismo, estratégia, ou simples coincidência, definitivamente não é o amor que está em jogo nessa atitude da personagem.

Temos até aqui, ao contrário do previsto por toda a tradição crítica, um casal de protagonistas que, inserido em uma sociedade materialista e hipócrita, não possui outra saída que não o enquadramento social. Assim, Francisco, por conhecer a impossibilidade de seu amor perante a sociedade, embora apaixonado por Ângela, sai da cidade de Viana sem maiores padecimentos. O sofrimento ou dor que é, mais tarde, atribuído ao personagem está no fato de que este não possui dinheiro suficiente para prosseguir em seus estudos ou ainda ajudar a irmã Joana. Ângela, por sua vez, também parece se enquadrar nesta sociedade casando-se com um brasileiro rico como solução para sua vida sem recursos.

Esta história que, segundo o narrador, tanto se distancia da ficção, poderia muito bem acabar por aqui. Mas o acaso, a providência ou a necessidade do autor em atender às demandas do Mercado Editorial e de seu público leitor fará com que o casal volte a se encontrar.

### 2.3 Acaso ou Providência?

Assim como as classificações e caracterizações atribuídas ao romance camiliano se mostram bastante reducionistas, as interpretações acerca de seus desfechos não poderiam ser diferentes. Segundo Prado Coelho, por exemplo, há, em geral, duas alternativas para tais desfechos:

Há amantes camilianos que vencem na luta contra os preconceitos [...] e seu casamento, em certos casos, realiza-se de modo comovente após longos anos de separação [...]. Mas em regra os amantes não alcançam a felicidade, morrem, entram em conventos, enlouquecem [...]" (2001, p.465).

Já nas palavras de Massaud Moisés, como já citado, as personagens são guiadas por uma “espécie de fatalismo do sentimento” (1967, p.89). Esse fatalismo é também definido pela crítica como Destino ou ainda Providência. Há para além dessa definição a idéia de que há entre os sujeitos um amor elevado “à categoria do sagrado” (SARAIVA; LOPES, 1984, p.784).

Todo este imaginário que pressupõe a existência de uma força superior, traz para a leitura da produção camiliana a idéia de que, assim como há dois desfechos possíveis, há duas explicações para tais saídas: se, por um lado, os amantes vencem o preconceito isso se deve ao fato de que estes possuem um amor elevado “à categoria do sagrado”; por outro, quando há uma separação, em geral trágica, os amantes estão fatalmente fadados ao sofrimento. Nesse sentido, todos os desfechos, sejam eles positivos ou negativos, teriam a função de exaltar a existência da Providência, incontornável destino dos heróis camilianos.

Para além desta tradicional leitura, Sérgio Paulo Guimarães Sousa, ao discutir o romance *A filha do Doutor Negro*, traz à luz uma diferenciação que muito nos interessa no presente estudo. Para o crítico, “o infortúnio do casal não tem a ver

necessariamente com a Providência, antes com a contingência [...] Tudo parece decorrer de uma causalidade meramente humana e contingente”. (2006, p.396).

Ora, parece ser esta uma definição mais convincente ao tratarmos do desfecho do casal Ângela e Francisco. Para além da contingência, entretanto, acreditamos ser de grande valia a presença do que aqui chamamos Acaso. Vejamos como estas duas forças nada superiores agem no destino dos personagens n’*Os brilhantes do brasileiro*.

Como vimos, após alguns anos de convento, Ângela parece enquadrar-se socialmente ao aceitar o casamento com o rico brasileiro Hermenegildo. Decorridos seis meses de casamento, como nos informa o narrador, um encontro bastante casual traz à Ângela a oportunidade de ajudar Francisco. Como nos conta a voz narrativa, “Estava ela à janela, em um domingo de manhã, quando viu subir da Praça Nova uma mulher de mantilha, que a fez estremecer vista de longe [...]” (BB, p.971). Esta mulher era Joana, a costureira, irmã de Francisco. O tom da narração aqui parece sugerir, de fato, uma obra do acaso. Sabiamente aproveitando esta oportunidade, Ângela utilizará os brilhantes que ganhou do marido para doá-los à Joana e ajudar Francisco. A partir deste casual encontro, o desenrolar do enredo aponta para o que Sousa definiu como “causalidade meramente humana e contingente”.

Através do dinheiro doado à Joana, Francisco conclui seus estudos tornando-se médico e tendo a oportunidade de viajar para o Brasil. Aqui, alcança sucesso e passa a ser um profissional bem-sucedido e, conseqüentemente, reconhecido pela sociedade. Por conseqüência deste reconhecimento, é convocado a tratar a doença de Hermenegildo que também viera ao Brasil, ocasião na qual recebe notícias de Ângela



e descobre sua bem-feitora. Entretanto, ao contrário do esperado, Francisco mostra certa relutância e desconfiança quanto ao destino de Ângela. Segundo o narrador,

Figurou-se-lhe, por desventura, que uma mulher, que aspirara o ambiente de Hermenegildo Fialho, devia de ter empeçonhado o coração, apagada a flama celestial do espírito, e desbotadas as cores prismáticas por onde via o bom, o bel, o santo da criação, antes de tocar a hediondez de tal marido. Duas angústias, pois, a um tempo, o navalhavam: se a encontraria amante de outrem, e para si perdida; se vítima da necessidade na vulgar degradação de escrava, e perdida também para ele (*BB*, p.1002).

Ao voltar para Viana, Francisco descobre que Ângela vivera o tempo todo ao lado da irmã Joana e passa a também viver junto da amada.

Ora, o amor que nos é mostrado no romance parece estar longe do que a crítica definiu como “puro, contrariado e abnegado”. Contrariado sim pela organização social que não permite que duas classes se unam. Entretanto, pureza e abnegação neste caso parecem estar bastante subordinadas ao poder dos brilhantes. Todo o desenrolar da trama, como pudemos notar, ocorre por conta de uma clara relação de causa e consequência. São os brilhantes que Ângela obtém ao casar com Hermenegildo os grandes responsáveis por todo este desenrolar. O acaso faz com que Francisco descubra a ajuda que recebeu de Ângela, mas, nem assim, mostra-se disposto a procurá-la. Já Ângela, apesar de saber como contatar Francisco também não o faz, insistindo em continuar no anonimato quanto à sua bem-feitura – lembrem-se que Ângela já dizia a sua fiel amiga: “Isto já não é amor, Vitorina; é dever”. (*BB*, p.949). Esse jogo de “desistências” parece sugerir uma espécie de simples obra do acaso. Será que se Ângela não estivesse na casa de Francisco quando este volta para Viana, ele iria procurá-la, ou vice-versa? A atitude dos dois personagens durante o romance parece negar essa possibilidade.

É ainda, com relação à discussão acerca do acaso, providência ou contingência, importante destacar o reencontro e reconciliação entre Ângela e seu pai Simão de Noronha. Como sabemos, Simão, ao conhecer a inclinação da filha para com um homem do povo, renegou-a, encerrando-a em um convento e retirando todos os auxílios financeiros que faziam de Ângela um respeitada fidalga. Quando descobre que sua cegueira parece irreversível, Simão encontra providencialmente, segundo afirma o narrador, um médico especialista em cirurgias para recuperar a visão: o médico era Francisco. Após a cirurgia bem-sucedida, o fidalgo descobre no médico o genro que anos atrás desprezou e em sua “enfermeira” a filha que renegou.

Se foi, de fato, obra da Providência o reencontro de Simão e Ângela, através da figura de Francisco, a reconciliação parece ser simples consequência. Seja por simples gratidão, seja, segundo as palavras do narrador, pela “influência misteriosa do que há aí sem nome e sem idéia nos atos da Providência” (BB, p. 1030), o fato é que quando Simão de Noronha perdoa a filha e abençoa o genro, este já não mais representa grande divergência social, já que sendo respeitado médico, possui grande reconhecimento. A pergunta que fica é: teria Simão abençoado a filha e o genro se este ainda fosse de classe social inferior a sua? Não sabemos. Não podemos, entretanto, negar que o dinheiro e o reconhecimento social, ainda assim parecem ser o centro das atenções no exemplar em questão e são eles os elementos que talvez possam ser aqui definidos como a grande Providência do romance.

Ainda refletindo sobre o desfecho desta narrativa, não podemos desconsiderar a condição comercial na qual as produções camilianas estão inseridas – e abro aqui um enorme parêntese. Para que esta reflexão seja feita de maneira satisfatória, não podemos deixar de resgatar aqui o prefácio do romance *Um Homem de Brios*, publicado em 1856 em continuação ao romance *Onde está a Felicidade?*, do mesmo

ano<sup>8</sup>. Neste, o narrador camiliano, após abordar a mal-fadada história de amor de Guilherme do Amaral e Augusta, encerra o romance atribuindo ao dinheiro o propagador da Felicidade. No prefácio de *Um homem de Brios*, o autor discute a recepção do primeiro romance, mostrando de que maneira o Mercado editorial e seu público leitor receberam negativamente seu desfecho:

O certo é que desses poucos compradores do meu romance conheço dois que me fizeram o favor de o ler até o fim, com a louvável intenção de me dizer que o romance não acaba bem, porque, além de... tendo em vista..., sendo certo que..., atendendo a ..., o romance não acaba bem. Das razões que meus benévolos censores aduziram, colhi: 1º que o romance acaba mal; 2º que estava a pouco em fazê-lo acabar bem; 3º que a baronesa de Amares não devia ficar viva, ou pelo menos com juízo, visto que eu podia matá-la, ou por grande favor, enlouquecê-la; 4º Guilherme do Amaral não devia fazer o que faz muito boa gente – seduzir, esquecer, comer, beber, dormir, e acordar para seduzir, esquecer, comer, etc.; 5º eu devia dizer o fim que tiveram a baronesa, o barão, o Amaral, o filho adotivo da costureira, a prima do Amaral, e o poeta. (*Um homem de Brios*, p. 422).

Temos neste trecho, uma interessante reflexão sobre a condição comercial do escritor e as expectativas que este deveria por força atender para que obtivesse sucesso profissional. É importante notar que aquilo que o escritor afirma ser o necessário para transformar seu romance em algo agradável coincide com o que a crítica, até hoje, atribui aos “típicos” romances camilianos: histórias de sofrimento por amor (“a Baronesa de Amares não devia ficar viva ou pelo menos com juízo”) e uma espécie de necessidade de punição para aqueles que fazem sofrer (“Guilherme do Amaral não devia fazer o que muita boa gente faz [...]).

Ora, considerando este prefácio que muito bem ilustra o nicho de mercado promissor em que Camilo Castelo Branco encontrava-se inserido, não podemos deixar

---

<sup>8</sup> A chamada “Trilogia da Felicidade”, composta pelos romances *Onde está a felicidade?*, *Um homem de brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral* é abordada, de forma aprofundada, pelo estudo *A ficção camiliana para além de histórias de amor*, desenvolvido como dissertação de mestrado por Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira.

de ler os desfechos de seus romances de maneira minimamente crítica. Como vimos, para um leitor atento, torna-se quase improvável que este leia o romance *Um homem de brios* sem levar em conta a necessidade apontada pelo autor em seu prefácio de atender às demandas do mercado. Dessa forma, este leitor considerando o romance de uma maneira global passará a encontrar nele ambivalências ou até mesmo contradições.

É o que, de certa forma, ocorre com *Os brilhantes do brasileiro*. Como vimos, a voz narrativa que rege o romance aponta, a todo o momento, para a construção de uma história “Natural” – como apontado no capítulo “Retratos do Natural” – em contraposição à chamada ficção. Entretanto, ao mesmo tempo em que critica esta chamada ficção, necessita, por força e em algum momento, atender às expectativas de seus leitores.

Dessa forma, criando um universo em que dois pontos de vistas parecem, ao leitor atento, criar uma contradição, o narrador atribuiu ao romance um desfecho passional. É assim, por exemplo, que podemos entender a necessidade de reencontro entre Ângela e Francisco, mesmo após ficar claro ao leitor que ambos conseguiram, sem maiores padecimentos, enquadrar-se socialmente. E essa contradição torna-se ainda mais clara se resgatarmos o jogo adotado pelo narrador quando da tentativa de reconciliação entre Ângela e seu pai (“A ficção poderia espremer lágrimas dos olhos de Ângela aos pés do pai” (*BB*, p.952)) e o que, de fato, ocorre nas cenas finais do romance, quando do reencontro da filha com o general Simão de Noronha.

A apropriação deste tipo de expediente narrativo – a utilização do acaso ou Providência como resolução de um conflito e encaminhamento para um desfecho “esperado” – pode também ser atribuída à herança narrativa que o romance do século XIX importa do gênero teatral melodrama, como bem aponta Maria Lúcia Dias Mendes

em seu estudo *Amor e encenação em La reine Margot, de Alexandre Dumas*. Com o objetivo de analisar o romance-folhetim *La reine Margot*, de Dumas, Mendes destaca a importância de alguns procedimentos narrativos típicos dos gêneros teatrais até então em voga para manter (ou simular) certa adesão ao gosto do público leitor. Dentre tais gêneros, encontra-se o melodrama, cuja principal característica estrutural é o desenvolvimento de “[...] enredos sem intensidade ou surpresas, [...] que [...] acabam levando a um desfecho apaziguador e previsível” (MENDES, 2003, p.75), ou ainda mais especificamente, “[...] o desenvolvimento de uma intriga que o *acaso* encaminha para um desfecho” (MENDES, 2003, p.17, grifo nosso).

Como vimos através do prefácio ao romance *Um homem de brios*, fica-nos claro que as produções camilianas estavam integradas em um sistema literário comandado principalmente pelo gosto do público. A utilização, portanto, de expedientes narrativos familiares a este público – tal qual a presença do acaso ou providência como organizadores de um desfecho esperado – parece-nos ser mais uma técnica utilizada pelo escritor como forma de atender, de maneira satisfatória, ao gosto popular. Nesse sentido, após analisarmos atentamente as características desenvolvidas no romance em questão, parece-nos que Camilo apela para um expediente clichê como forma de dar aos seus leitores aquilo que estes esperam, ainda que a narrativa não aponte, de forma natural, para determinado desfecho.

Isso indica, de certa forma, que não podemos ler um romance camiliano sem considerá-lo como parte integrante de um sistema comercial e sem levarmos em conta o que esta condição implica. Encerremos o parêntese e voltemos ao romance.

## 2.4 Condes, barões, baronesas: a crítica através dos títulos.

*“E sobre aquela gente chovia, e chove Deus toda a casta de prosperidades! E a providência ter-lhe-á dado quanto tem e pode no dia em que enviar sobre ela uma nova chuva...de albardas”*

*CASTELO BRANCO, Os brilhantes do brasileiro.*

Como vimos, o romance *Os brilhantes do brasileiro* é dividido em dois grandes núcleos ligados por dois elementos centrais: a personagem Ângela e o dinheiro, representado pelos brilhantes que inspiram o título da obra. Por um lado, temos um núcleo humorístico no qual o poder do dinheiro é retratado de forma sarcástica e muitas vezes ridicularizado no momento em que a hipocrisia social é evidenciada. Por outro, há, podemos dizer, um núcleo passional, no qual se desenvolve a história (de amor?) de Ângela e Francisco. Neste último núcleo, embora de forma mais sutil, o poder do dinheiro é também retratado.

Temos, portanto, de forma evidente a construção de uma crítica à sociedade portuguesa da época, crítica esta tecida habilmente por um narrador que busca mostrar ao seu leitor um mundo real, no qual o reconhecimento se dá a partir do dinheiro e os valores morais que a sociedade afirma defender são burlados, apagados e corrompidos por este poder argentário.

Esta denúncia da hipocrisia é, muitas vezes, definida pelos estudos críticos como uma forma que Camilo Castelo Branco encontrou de moralizar seu leitor, com o intuito de mostrar as podridões da sociedade para daí para frente reconstruí-la. Outras vezes ainda, estes estudos defendem a existência de uma espécie de conformismo. Segundo Saraiva e Lopes, o “[...] sarcasmo dava-lhe a ele, e ao seu público, a ilusão de

vencer os conflitos, sociais e intimamente seus, do real e do ideal, embora também possa considerar-se uma forma de resignação e conformismo” (1984, p.779).

Se, de fato, até então, podemos aceitar a idéia de que a crítica operada no romance se dá como forma de moralizar, na esperança de uma reforma social, a “Conclusão” e o “Epílogo” do romance parecem caminhar claramente para uma postura de aceitação e ceticismo.

Nestes capítulos finais, o narrador camiliano se serve de um desfecho comum às personagens, sugerindo assim uma crítica não só a cada uma delas, isoladamente, mas à sociedade que é moralmente manipulada pelo dinheiro e pelo destaque social.

É importante aqui notar que a contraposição entre personagens é uma das estratégias caras ao narrador camiliano – como veremos de forma mais evidente e aprofundada na análise de *Agulha em Palheiro*. Segundo Maria de Lourdes Ferraz,

[...] há dois modos de caracterizar uma personagem: um modo direto [...] e um outro modo indireto, que implica pelo menos dois processos: a caracterização de personagens através de outras personagens e a caracterização da personagem através de seu próprio agir (1987, p.44).

A crítica ao fim do romance se dá, claramente, através da utilização do processo de “caracterização de personagens através de outras personagens”. Vejamos como.

Rosa Catraia – a amante de Hermenegildo – e as esposas de Atanásio, Pantaleão e Joaquim recebem os títulos de Baronesas, por conta da titularidade dos respectivos maridos. Ângela, por sua vez, após a reconciliação com o pai, recebe o título de Condessa, por conta da herança do conde de Gondar.

É importante ainda destacar que Francisco, que finda por se casar com Ângela, possui o direito da extensão do título, podendo tornar-se conde. Entretanto, curiosamente, sendo a única personagem que se destaca socialmente pela sua formação e seu trabalho dignos, recusa tal título, ficando “sempre Francisco José da Costa” (*BB*, p.1045). Dessa forma, podemos dizer que o único personagem que possui o respeito perante a sociedade por conta de seu real mérito não se deixa corromper pela titularidade, o que, deixemos claro, não o faz mais respeitado que os barões e baronesas.

Através deste desfecho comum, acreditamos que Camilo faz uma crítica profunda, porém de maneira sutil, mostrando que em uma sociedade como aquela em que vive, a moral e a respeitabilidade das pessoas estão subordinadas ao dinheiro e à posição social de cada um. Dessa forma, personagens supostamente distintas como as baronesas e Ângela, acabam nessa sociedade respeitadas da mesma forma.

Ora, parece-me claro aqui que o narrador camiliano não pretende moralizar, uma vez que reconhece como iguais perante a sociedade, personagens moralmente distintas. Podemos, dessa forma, afirmar que há aqui uma crítica, ou melhor, um retrato social – pois não pressupõe mudanças – que evidencia o poder dos brilhantes e mostra que o amor “puro e abnegado” não possui espaço em uma sociedade na qual para obter sucesso é necessário subordinar-se ao dinheiro.



## **2.5 Um novo olhar sobre *Os Brilhantes do brasileiro*.**

Após essa análise acredito que possamos nos voltar às três questões fulcrais sugeridas no início do estudo, a lembrar: o que faz um núcleo humorístico dentro de uma chamada “novela passional”? Como explicar a existência de “duas tendências (supostamente) alternativas” em um mesmo romance? E ainda: estamos diante de uma visão de mundo maniqueísta?

A primeira questão, como já brevemente apontado, foi parcialmente respondida por Maria Saraiva Jesus, quando afirma que a existência de um núcleo humorístico funcionaria como contraponto ao núcleo passional, com o objetivo de, através da conotação negativa daquele, reafirmar o caráter positivo deste.

Entretanto, esta estrutura parece ir muito mais além. Como vimos, o romance se inicia com o enquadramento do núcleo humorístico, evidenciando as mazelas de uma sociedade hipócrita através da utilização de personagens moralmente desqualificados. Ora, o núcleo passional não poderia se desenvolver de maneira completamente isenta deste contexto. Neste núcleo, vemos surgir personagens que embora supostamente positivas, findam por se enquadrar socialmente, uma vez que a virtude não é vista aqui como uma característica modificadora do sujeito perante a sociedade na qual está inserido.

Parece-me claro aqui que o narrador camiliano não pretende moralizar, uma vez que reconhece como iguais perante a sociedade, personagens moralmente distintas. Percebemos que não há, ao contrário do que grande parte da crítica afirma, uma visão maniqueísta da sociedade – e aqui chego à terceira questão: o que seria considerado como o bem (Ângela?) e o mal (as esposas de Atanásio, Pantaleão e Joaquim?) possuem o mesmo reconhecimento.

Com relação ainda à existência ou não de uma visão de mundo maniqueísta, é interessante voltarmos a algumas passagens do romance que parecem confirmar essa hipótese. Como bem notou Maria Saraiva Jesus, Hermenegildo, protagonista do núcleo humorístico da narrativa, apesar de fisicamente ridicularizado, não possui uma caracterização tão negativa quanto a de seus amigos.

É interessante notar que aquilo que, de fato, aponta para certa imoralidade do brasileiro – a manutenção de duas amantes – é justificado pelo narrador que, no sétimo capítulo, cede a voz ao diálogo entre Hermenegildo e seu compadre Atanásio. Em determinado momento, o brasileiro afirma:

Confesso o meu pecado; mas dou-lhe a razão. Minha mulher não me tinha amor de casta nenhuma. [...] Um homem, quando anda pelos cinqüentas, precisa ser afagado, não é verdade? [...] Imagine você que ela nunca me fez um carinho” (*BB*, p.916).

Segundo Jesus, “há, em certos passos, alguns elementos que despertam a simpatia do leitor virtual” (1986, p.200). Nestes momentos, “Ângela é que desce no conceito do leitor, pela sua indiferença, a falta de cuidados com o marido [...]” (1987, p.200)<sup>9</sup>.

O que, a meu ver, fica claro a partir deste ponto de vista é que não há diferenças claras entre o bem e o mal. A máxima balzaquiana parece aqui cair como uma luva: “L’homme n’est ni bom ni méchant [...] La Société, loin de le dépraver, comme l’a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur; mais l’intérêt développe alors énormément ses péchants mauvais” (1992, p.12). O que define o que é positivo ou negativo perante a sociedade são o dinheiro e o reconhecimento social.

---

<sup>9</sup> É importante esclarecer que, segundo Jesus, a conotação positiva dada, por vezes, ao personagem Hermenegildo, dá-se por conta de “também lhe ser dado bafejar os ares positivos do Amor” (1987, p.201). Apesar de considerar o destaque que a autora dispensou ao caso, não concordo aqui com a idéia final.

Quem possui mais dinheiro é bom, quem não o possui é mau. Não me parece uma visão nem moralista nem maniqueísta. É possível afirmar, portanto, que a voz narrativa camiliana, adotada neste romance – utilizando aqui as palavras de Roberto Schwarz<sup>10</sup> – “não é conformista, pois não justifica, nem é propriamente crítica, pois não quer reformar” (2003, p.42).

Sendo assim, para além de ser uma simples novela passional com valores que são intrínsecos a este gênero narrativo, *Os brilhantes do brasileiro*, contrariando todos os pressupostos apresentados pela crítica, sintetiza em um único romance aquilo que a tradição definiu como “duas tendências alternativas” (SARAIVA; LOPES, 1984, p. 783).

De fato, no primeiro núcleo, no qual o narrador assume uma postura humorística, temos aquilo que para os estudiosos equivale à novela satírica de costumes: personagens caricaturais que denunciam o materialismo da sociedade de forma grotesca, em meio a um jogo de adultérios e interesses. Já no segundo, protagonizado por Ângela e Francisco, temos os tão previsíveis amores contrariados, o casal apaixonado em luta contra a sociedade. Ora, o que a crítica considera “dois mundos, diversos, opostos, que por vezes se interpenetram, mas nunca se confundem” (COELHO, 2001, p.215) parecem aqui confundirem-se e dialogarem principalmente através da representação do dinheiro. E mais além: nesta interdependência o que é tradicionalmente tomado como passional perde seu caráter “puro e abnegado” ao se deparar com a necessidade de enquadramento social que na sociedade retratada por Camilo se dá principalmente – se não exclusivamente – através do poder argenteo.

---

<sup>10</sup> Em seu estudo *Ao vencedor as batatas*, Schwarz atribui tal definição quando da análise das primeiras obras de José de Alencar. Utilizo a mesma definição, retirando-a do contexto em que foi inicialmente inserida, por acreditar possível aplicá-la também em Camilo.

Há, de fato – não podemos negar – maneiras diversas de lidar com o poder do dinheiro: personagens como Hermenegildo e seus amigos, Simão de Noronha e D. Beatriz, por exemplo, possuem uma relação de avareza, preocupam-se essencialmente em não perder o dinheiro e, mais do que isso, em acumular sempre mais, mesmo que isso signifique ultrapassar qualquer tipo de relação interpessoal (amizade, amor, amor filial). Já personagens como Francisco e Ângela mantêm com o dinheiro uma relação de necessidade. Ambos os olhares, todavia, mostram ser o dinheiro o motor da engrenagem social: seja por avareza, seja por necessidade, é ele que rege as relações interpessoais em uma sociedade na qual sentimentos “puros e abnegados” como o Amor ou a Amizade parecem ter pouco espaço.

Com base na análise aqui apresentada é possível confirmar o olhar reducionista operado pela tradição crítica. Ao considerar o romance *Os brilhantes do brasileiro* apenas como mais uma das “repetições insistentes e reparáveis” (FIGUEIREDO, 1941, p. 283) da produção camiliana, e mais, ao considerá-lo como mais uma simples novela passional, os estudos críticos findam por desprezar aquilo que parece ser, em verdade, o grande objetivo do escritor: o fiel retrato do materialismo e da hipocrisia social.

A impressão que nos fica é a de que, de fato, a maior parte dos estudiosos centrou-se naquilo que de mais superficial e perceptível existe na economia do enredo camiliano, deixando de considerar a voz narrativa e suas construções sarcásticas e retirando de suas análises – não seriam resumos? – o que de mais interessante o escritor de São Miguel de Ceide nos deixou.

### CAPÍTULO III: *AGULHA EM PALHEIRO* (1863)

*“E, desde então, com a minha infinita paciência, acho tudo que quero, neste palheiro da humanidade, mormente quando os indivíduos, que procuro, têm devorado a palha, e se me apresentam a nu [...]”*

CASTELO BRANCO, *Agulha em Palheiro*.

O romance *Agulha em Palheiro*<sup>11</sup> foi publicado pela primeira vez no Rio de Janeiro no ano de 1863, tendo sua edição portuguesa apenas dois anos mais tarde. Assim como ocorre com muitos outros romances camilianos, pouco se tem dito acerca deste exemplar. Em alguns estudos esporádicos, entretanto, a narrativa é enquadrada na categoria “novelas passionais”. Para além desta classificação, o romance sofre ainda uma intensa marginalização no verbete destinado a ele no *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Nesse estudo, Alexandre Cabral dedica ao exemplar um comentário de pouco mais de dez linhas no qual afirma que “o livro [...] fora tão descuidadamente composto que o seu autor pedira a Castilho, a quem lho dedicara, ‘que não o leia’” (CABRAL, 2003, p. 24). Não é de nosso interesse aqui discutir os possíveis motivos pelos quais Camilo teria feito este pedido a Castilho, mas o fato é que ao nos depararmos com o romance percebemos indícios de uma composição que, muito antes de descuidada, mostra-se bastante complexa.

No tocante ao enredo central, a narrativa não foge ao já tão conhecido conflito amoroso tipicamente camiliano: Fernando Gomes, filho do sapateiro Francisco, após lutar em prol dos liberais na guerra civil portuguesa, parte para uma viagem mundo afora. Em Florença, apaixona-se por Paulina, filha do fidalgo absolutista Bártolo de Briteiros. Por conta da diferença social e, principalmente, da posição contrária do pai da

---

<sup>11</sup> As citações retiradas do romance *Agulha em palheiro* serão, neste trabalho, determinadas através da abreviatura *AP*, referente à edição encontrada nas obras completas do autor.

moça, os amantes são impedidos de se unirem. A partir de então uma tentativa frustrada de fuga, a entrada de Paulina no convento e a separação do casal estão entre os diversos obstáculos que enfrentam até alcançarem a comunhão.

Ao contrário do que superficialmente aparenta, entretanto, esta narrativa possui uma construção bastante complexa, na qual diversas vozes se entrecruzam – muitas vezes contrariando-se entre si – elaborando assim diferentes discursos. Segundo Maria Eduarda Borges dos Santos em seu estudo *Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco*, esta multiplicidade de vozes está intrinsecamente ligada ao contexto no qual o próprio autor encontrava-se inserido. A partir da diversidade de informações que o contexto real fornece, há um “[...] jogo dialético entre o Discurso Universal do real e o discurso do sujeito, entre escuta e escrita”, desvendando-se então uma “pluridiscursividade do real” (SANTOS, 1999, p. 36). Assim, Camilo, que não fica indiferente diante dos principais acontecimentos de sua época, constrói um narrador que não “[...] obedece a um objetivo tão linear”, pois

Narrar um fato implica adotar em relação a esse episódio uma atitude determinada, vê-lo simultaneamente como o vêem o ‘copista’, o ‘cronista’, o ‘historiador’ ou o ‘pintor’, e adotar a percepção do mundo característica de cada um deles, o que implica, obviamente, uma desintegração dessa entidade em tantas outras que, embora possuindo também a função de transmissão de uma determinada realidade, o fazem de modos e perspectivas diferentes (1999, p.37).

O romance *Agulha em Palheiro*, a meu ver, sintetiza de forma exemplar, a ocorrência desta construção narrativa ambivalente e dialógica uma vez que encerra em seu decorrer pelo menos três grandes campos discursivos: político, social e literário. Apresentados ao leitor como uma espécie de enquadramento a serviço do enredo central – e, por isso, passível de menor interesse em uma leitura menos atenta – estes campos discursivos evidenciam uma profunda preocupação, por parte de Camilo, em retratar –

e, de certa forma, dar seu parecer, ainda que ambigualmente, como veremos – o contexto em que se passa a história que nos conta, bem como o contexto em que o próprio escritor vive no momento da escrita. Assim, Camilo desenvolve uma narrativa comandada por uma voz que se permite discutir questões históricas ligadas à luta liberal e, mais especificamente, à guerra civil, questões sociais relacionadas ao mundo burguês e, conseqüentemente, ao capitalismo como sistema dominante e, finalmente, questões literárias, ligadas aos processos comerciais do mercado editorial que o escritor tão profundamente conhecia.

Em certa medida, a partir deste ponto de vista, é possível estender ao romance em questão a definição feita por Santos a *Amor de Salvação*. Para a estudiosa, “[...] a história dos amores de Afonso de Teive constitui apenas um pretexto de escrita” (1999, p.36). Considerando a profundidade das discussões políticas, sociais e literárias desenvolvidas em *Agulha em Palheiro*, podemos afirmar que a história de amor entre Fernando e Paulina não passa de um módulo central (ao gosto popular, não podemos deixar de notar) que funciona como base para diversos discursos. De fato, esta já tão conhecida “história dos amores contrariados”, aqui protagonizada por Fernando Gomes e Paulina de Briteiros, poderia facilmente acontecer em qualquer outro contexto sem que os principais acontecimentos fossem alterados em sua essência: a oposição do pai, a tentativa frustrada de rapto da amada e fuga do casal, a entrada no convento, a separação, o reencontro e a união final. Todavia, a despeito da manutenção destas obviedades tão caras ao gosto popular, o casal protagonista não passa imune ao contexto que o cerca, dialogando diretamente com os discursos proferidos pelo narrador camiliano. Este diálogo, que finda por pôr em xeque os principais expedientes na construção dos heróis românticos, resulta em uma ambigüidade profunda na construção destes personagens.

É importante ainda destacar que, como bem apontou Santos em seu estudo, a coexistência de diferentes vozes em um mesmo discurso tem como resultado primordial a ironia (cf. Santos, 1999, p. 48), atitude que permeará todos os campos discursivos da narrativa. É também esta ironia a responsável pelo caráter instável do narrador e pela decorrente dificuldade ou impossibilidade de uma interpretação una e transparente por parte do leitor.

Embora a análise comparativa entre os dois romances aqui trabalhados seja objeto de apreciação do último capítulo deste estudo, faz-se necessário um breve comentário sobre a metodologia adotada para o desenvolvimento da análise deste romance: diferentemente d'*Os brilhantes do brasileiro*, *Agulha em palheiro* não possui uma estrutura narrativa passível de ser dividida em partes ou núcleos. Dessa forma, para realizar de maneira satisfatória o estudo deste romance optamos por dividi-lo em linhas temáticas, ou ainda campos discursivos, a saber: político (4.1), social (4.2 e 4.3) e literário (4.4).

Vejamos, pois, de que forma este narrador dialógico constrói seus diferentes discursos e de que maneira estes últimos se relacionam com o módulo central da narrativa.



### 3.1 A História em foco: um balanço político-social do Portugal oitocentista.

*“Aí estava o meu pobre romance guindado a umas alturas de transcendental política, de onde, se lhe não acudo, o coitado vinha abaixo estoirar nalguma estrondosa parvoçada!”*

CASTELO BRANCO, *Agulha em Palheiro*.

Como bem apontou Óscar Lopes em seu estudo “Claro-escuro camiliano”, a ficção de Camilo, de maneira geral, apresenta uma “perspectiva histórico-social” (1994, p.43) cujo “[...] espaço predileto [...] percorre a fase final do absolutismo, as invasões francesas, as lutas liberais, as lutas entre *chamorros* cabralistas e *mijados* setembristas, e a Regeneração [...]” (1994, p.42, grifo do autor).

Em *Agulha em Palheiro*, de fato, esta perspectiva se mostra bastante evidenciada a partir do momento em que o autor situa sua narrativa na primeira metade do século XIX, período dos mais conturbados na História portuguesa. Há, no romance, a alusão a três datas importantes: 1803, quando da descrição inicial de Francisco Lourenço, pai de Fernando Gomes; 1832-1834, período em que é narrada a participação de Fernando nas lutas da guerra civil e sua viagem mundo afora; e, finalmente, 1865, ano em que a narrativa chega ao fim. Antes de discutirmos a importância de situar a história contada através de datas precisas, vale um breve parêntese acerca da última alusão datada feita no romance. No início do capítulo XXI, o narrador informa sobre a chegada e Paulina à casa de Fernando: “Estava, um dia, 5 de Janeiro de 1843, Fernando Gomes na loja da Calçada do Sacramento [...]”(AP, p. 602). Em sua conclusão nova alusão temporal através da voz do próprio personagem Fernando: “- Lembras-te, filha?...Há vinte e dois anos feitos em cinco de janeiro que tu apeaste neste mesmo sítio

[...]” (AP, p. 182). A partir destas duas referências podemos concluir, portanto, que a narrativa se encerra justamente no ano de 1865, ano em que o romance é, pela primeira vez, publicado em Portugal. Ora, se considerarmos que, de fato, o romance teve sua primeira publicação em 1863, no Rio de Janeiro, duas possibilidades se apresentam: ou Camilo descuidou-se das alusões temporais – o que se mostrava bastante recorrente já que, inserido em um mercado dinâmico, eram raras as oportunidades de revisão – ou reformulou o fim de sua narrativa para a publicação portuguesa. Se esta reflexão, em verdade, não altera em nada o estudo que aqui pretendemos fazer do romance, remete-nos claramente ao prefácio da edição portuguesa que vale, ainda que a título de curiosidade, ser referido. Este prefácio, datado de janeiro de 1865 (mesmo mês e ano aludido no final da narrativa) intitula-se “Duas palavras”:

A primeira edição deste romance saiu de uma tipografia do Rio de Janeiro. Parece que houve propósito em desdourar os prelos brasileiros! Poderá parecer também que se intentou desdourar o autor; mas semelhante suspeita não vingaria; atendendo a que não é coisa verossímil alguém escrever assim. O que mais depressa poderia crer-se seria que o escritor mais fleumático morresse de fulminante desgosto, vendo a sua obra tão danificada, e suja de todas as nódoas, para as lavagens das quais se criaram as quatro partes constitutivas da gramática. Imprime-se o livro, como o autor escreveu o manuscrito, e chama-se segunda edição, porque o título e a substância da obra está no livro publicado no Brasil.

Este prefácio, em um primeiro momento, parece sugerir que o romance publicado no Brasil não corresponde exatamente ao manuscrito do autor e à sua chamada segunda edição. Há, claramente, uma relação de hostilidade entre o discurso do autor e a publicação brasileira, vista como um “desgosto”. O fato, entretanto, é que a edição publicada no Rio de Janeiro a qual tive acesso recentemente, datada de 1863, não possui qualquer diferença com relação à chamada segunda edição, o que nos leva a crer que este prefácio, se não constitui um simples desabafo com relação a uma possível publicação não autorizada do manuscrito, poderia resumir mais uma das inúmeras técnicas mercadológicas de Camilo. É intrigante notar ainda que o fato de não haver

diferença entre as duas publicações evidencia um outro problema: o que levaria Camilo a escrever uma história projetando seu desfecho dois anos depois de sua escrita? Teria o escritor planejado uma publicação portuguesa apenas em 1865 já adaptando, portanto, sua história para este contexto? Ou houve, de fato, um descuido cronológico que coincide com a data real da publicação portuguesa? Fica a reflexão mal-acabada e a sugestão para futuros estudos seja com relação às motivações que levaram o escritor a compor esta cronologia, seja acerca das tais técnicas para conquista e manutenção do público-leitor. Voltemos, pois, ao contexto histórico retratado no romance.

Camilo, ao iniciar sua narrativa em 1803 e encerrá-la já contemporânea a sua escrita, em 1865, abarca o período mais conturbado do século XIX português, já definido por Óscar Lopes, como vimos, como seu “espaço predileto”: as invasões francesas, a fuga da família real, a revolução liberal, a guerra civil, a regeneração. Do ponto de vista político-social, este alargamento na abordagem temporal proporciona uma reflexão bastante abrangente na medida em que o observador é capaz de detectar as mudanças ocorridas com o passar dos anos. No caso de *Agulha em Palheiro* o narrador consegue observar, principalmente, todo o processo referente ao advento do Liberalismo em Portugal, passando pela decorrente queda do absolutismo, guerra civil e Regeneração, apontando as (não-) evoluções resultantes de todo este processo.

Como forma de inserir sua história dentro da História do país, Camilo utiliza, em *Agulha em Palheiro*, um expediente bastante caro aos seus romances: o discurso da veracidade. Como bem aponta Aníbal Pinto de Castro em seu estudo “Da realidade à ficção na novela camiliana”, “[...] foi preocupação permanente de Camilo criar um romance de atualidade que fosse uma transposição tão fiel quanto possível da vida real para a ficção” (1987, p. 04). Para tanto, além de criar um narrador que se identifica com o próprio autor, Camilo insere em sua narrativa personagens reais, tais

quais o poeta Bocage e o príncipe D. Miguel de Bragança, amalgamando assim realidade e ficção. Esse processo resulta em dois movimentos complementares: em primeiro lugar, ao fazer com que personagens reais dialoguem e convivam ficcionalmente em um mesmo espaço que outros personagens dá a este últimos e à própria narrativa como um todo o estatuto de verdade, já que os referidos personagens realmente existiram naquele determinado contexto; em segundo lugar, ao transformar indivíduos reais em personagens de ficção, o autor opera também um movimento contrário, de certa forma “descanonizando” a História real em prol de sua narrativa ficcional e instituindo assim um ponto de vista particular desta História.

Apenas como exemplificação, já que a utilização do personagem Bocage será adiante referida, vale destacar de que maneira o narrador inicia sua ficção: “Em 1803, o sapateiro de Manuel Maria Barbosa Du Bocage era Francisco Lourenço Gomes [...]” (*AP*, p.473). Se na abertura do romance, de fato, temos a utilização de um personagem real como forma de atestar a veracidade do discurso, mais tarde temos o posicionamento do narrador que procura deixar claro ao leitor seu poder sobre o texto e seu suposto conhecimento com relação a acontecimentos prosaicos, não referidos na História canonizada: “Este acidente na vida de Bocage, omitido nas biografias do imortal improvisador, escritas por Castilho e Rebêlo da Silva, tive eu a fortuna de apanhá-lo casualmente” (*AP*, p. 473).

Partindo desta construção de via dupla (História-ficção/ficção-História), Camilo desenvolve o módulo central de sua narrativa – a história de amor entre Fernando e Paulina – inserindo-o no período da guerra civil portuguesa que ocorre de 1832 a 1834. Este período é, entretanto, retratado no romance a partir de um ponto de vista duplamente distanciado: a visão dos personagens espacialmente distanciados, que refletem sobre Portugal, principalmente de fora do país, ou mais especificamente de

Florença; e o ponto de vista do próprio narrador-autor, temporalmente distanciado, que conta sua história, como vimos, do ano de 1865. Uma vez que distanciados, estes dois pontos de vista constituem uma visão também crítica do país.

A primeira alusão à guerra civil encontrada no romance se dá quando do alistamento de Fernando Gomes no exército liberal:

Poucos dias depois de sua estada em Coimbra, organizou-se o batalhão acadêmico para ter parte na guerra da restauração. Fernando Gomes alistou-se sem a licença de seu pai. A bandeira hasteada era a da liberdade. As doutrinas proclamadas eram as da igualdade. O filho do artista simpatizava com a causa ventilada desde 1820. Ouvira desde criança citar os egrégios nomes de Ferreira Borges e Fernandes Tomás, árvores frondosas de civilização, regadas com o sangue de Gomes Freire, e de outros mártires iniciados na revolução. Execrava as forças hasteadas no Porto, três anos antes, e em Lisboa, para suplício dos acadêmicos (*AP*, p.489).

Em primeiro lugar, vale ressaltar nesta passagem as alusões históricas operadas pelo narrador: a tão conhecida revolução liberal de 1820, a invasão do exército de D. Pedro em 1829 que, como sabemos, ocorreu inicialmente nas praias da Terceira e apenas em 1832 desembarcou, de fato, no Porto (cf. Marques, p. 13); e, finalmente, o ano de 1832, início da Guerra Civil. É interessante destacar que o narrador, como forma de justificar a decisão de Fernando, constrói, a princípio, um discurso bastante idealista, discurso este que podemos, em certa medida, atribuir ao próprio personagem em uma espécie de onisciência narrativa. Dentro deste discurso o personagem parece realmente engajado na luta a que se propõe.

Francisco Lourenço, pai do protagonista, também se mostra satisfeito com a escolha do filho, como confessa o narrador: “Devemos conjecturar, sem receio de erro, que o desembarque do libertador do Mindelo fora saudado de todo o coração do amigo de Bocage” (*AP*, p.489), “Enquanto a mim, Francisco Lourenço abençoara secretamente a deliberação de Fernando” (*AP*, p. 490).

Todavia, se nestes momentos o narrador nos mostra os ideais defendidos pelos personagens, em outros este mesmo narrador inicia um processo de desconstrução destes ideais, ao colocá-los em xeque. Isso ocorre, por exemplo, quando da descrição do comportamento de Fernando nas linhas de batalha: “Naquelas vertigens de bravura, *que tanto podem ser desprezo da vida, como culposa ambição de glória*, nenhuma consideração de obediência o retinha em seu posto” (AP, p. 490, grifo nosso). Neste excerto, fica claro que para o narrador – lembre-se, um observador distanciado – a bravura de Fernando se deve não à crença em seus ideais, mas sim ao “desprezo da vida” ou a “ambição de glória”. Outro exemplo que vale destacar se dá quando o narrador comenta sobre o envio de “avultada quantia” feito de Francisco a Fernando, quantia esta “[...] que o moço recebeu com alegres hinos à liberdade...e ao dinheiro também” (AP, p.490). Através de um procedimento irônico, a voz narrativa aqui sugere uma espécie de desmistificação do caráter idealista da causa defendida, aproximando o idealismo proclamado da necessidade material, o que inicia um movimento presente no decorrer de toda a construção do romance: a contraposição entre real/ideal, prática/discurso.

Com o fim da guerra civil e vitória dos Liberais, segundo o narrador,

[...] era de esperar que Fernando Gomes se desse por contente de ter nascido filho de um sapateiro, visto que o sapateiro ficava social e legalmente igualado ao titular. Também assim o esperava o, há pouco, valente soldado das linhas do Pôrto, e, agora, desvelado e distintíssimo soldado nas lides da inteligência! Sublime engano! (AP, p. 491).

Entretanto, seus discípulos “[...] quer invejosos da condecoração, quer da inteligência, uns com outros celebravam sarcasticamente os triunfos do filho do mestre Francisco” (AP, p. 491). E completa:

Isso acontecia um ano depois da restauração dos direitos do homem! Trinta anos já rodaram sobre esse fato de ridículas convenções, e o filho do sapateiro é, ainda hoje, e o mesmo será daqui a cem anos, um conviva chamado pela lei a sentar-se à mesa universal; mas a lei é

uma tola: lá está o fiscal destas universais comunhões, que tranca os cancelos do banquete, e diz ao filho do sapateiro o que Horácio lhe dizia: *ne sutor ultra crepidam*: ou *tractent fabrilia fabri*, que tudo quer dizer: “não se admitem sapateiros cá” (AP, p. 491, grifo do autor).

Aqui, o narrador, não isento de ironia, aponta para a dissonância entre o discurso proferido – e, supostamente, vitorioso – e a realidade imediata. É interessante destacar que esta voz narrativa adota uma postura bastante crítica ao considerar a restauração dos direitos humanos um fato de “ridículas convenções”, uma vez que “a lei é uma tola”, incapaz de modificar a postura real dos homens. Vale destacar ainda o caráter cético deste narrador que, através de um deslocamento temporal, aponta para a manutenção desta postura político-social hipócrita: em um primeiro momento refere-se ao ano de 1834, ano em que se desenrola a ação romanesca, mais tarde transfere o discurso para o período em que vive, no caso, como vimos, 1865, e, finalmente, afirma que o mesmo ocorrerá “daqui a cem anos”, evidenciando um desencanto total nos ideais proclamados.

Ainda de maneira crítica e irônica, o narrador descreve o momento em que o exército liberal se revolta e o fidalgo Bártolo de Briteiros foge de Portugal com as duas filhas:

A esse tempo estalavam apedrejadas todas as vidraças do palácio de Bártolo de Briteiros, às Amoreiras, e a população, a brava e briosa gentalha, apossava-se, por direito de conquista, da mobília do desembargador, e repartia, a socos fraternais, o espólio do miguelista. (AP, p. 499, grifo nosso).

Em um primeiro momento, a voz narrativa descreve de maneira rebaixada as pessoas que, nesta cena, representam o liberalismo: “a população, a brava e briosa gentalha”. Logo depois, através de uma construção incompatível, afirma que esta mesma “gentalha [...] repartia, a socos fraternais, o espólio do miguelista”. A utilização do verbo “repartir”, seguida da construção “a socos” já denuncia uma postura bastante

irônica com relação aos princípios de Igualdade, Liberdade e Fraternidade. Essa ironia é bastante agravada quando da utilização do adjetivo “fraternais”, o que cria, mais uma vez, uma imagem de dissonância entre real/ideal, prática/discurso.

Esta postura cética diante dos ideais que não se mostram passíveis de serem mantidos na vida prática, não é exclusividade do narrador. Também o personagem Fernando, com o passar do tempo, adota esta mesma postura, agravada ainda por um claro sentimento de desencanto, uma vez que ele, ao contrário do narrador, está diretamente envolvido com o idealismo das causas liberais.

Diante deste desencanto, Fernando resolve viajar Europa afora. Em Florença, apresenta-se da seguinte forma:

Falou de si Fernando em breves termos, dizendo-se português, soldado da liberdade, o ínfimo dos seus fautores em Portugal. Acrescentou logo que deixara a liberdade do seu país, e saíra a procurá-la noutros pontos do mundo, a fim de compará-la com a que deixara na sua terra, raquítica, derrengada e aleijadinha (*AP*, p. 500).

É interessante notar, a partir deste excerto, a consciência da fragilidade da luta liberal e o seu conseqüente desencanto, no momento em que Fernando chega à conclusão de que os tempos “[...] mudaram, os homens é que não” (*AP*, p. 491). Em diversos momentos o narrador reforça o pensamento cético de Fernando com relação às idéias revolucionárias de liberdade, igualdade e fraternidade: “Nações livres! – dizia entre si Fernando Gomes – Eu sei cá o que são nações livres! Nem homens livres! Liberdade de morrer de fome em toda parte a há, graças a Deus e ao progresso” (*AP*, p.495). Aqui, novamente, embora agora na voz do próprio personagem, há uma desmistificação do idealismo ao aproximá-lo das necessidades materiais, em clara alusão ao sistema capitalista vigente.

A impressão que nos fica a partir deste ponto de vista é a de que, em certa medida, o narrador parece condenar o Liberalismo, desconstruindo e/ou



problematizando seus ideais, e construindo um personagem desencantado com esta causa e, em diversos momentos, ridicularizando as idéias proclamadas. Entretanto, essa “condenação” não significa, necessariamente, uma adesão ou defesa da causa contrária: o Absolutismo. Em verdade, este último também será objeto de uma crítica mordaz. Para tanto, o narrador, assim como o faz na construção da cena em que os liberais invadem e saqueiam a propriedade dos Briteiros, utiliza um jogo de contraposições entre o discurso e a ação dos personagens:

O príncipe de Portugal, conquanto convizinhasse do Vigário de Cristo, que tem as chaves do céu, não sabemos se teve fome: as crônicas contemporâneas dizem que sim. O sucessor de S. Pedro decerto lhe emprestaria as chaves do céu, se sua alteza quisesse para lá ir; as chaves, porém, dos reais celeiros e cofres, essas é que decerto lhe não emprestou. Os papas dão muito mais facilmente as ambrosias celestiais, que umas sopas diárias aos príncipes proscritos (*AP*, p.493).

Em um primeiro momento, vale ressaltar novamente a utilização da História na ficção construída. Aqui, há uma referência clara a D. Miguel de Bragança que, de fato, em 1 de Junho de 1834, exilou-se na Itália. Segundo Marques, “ao desembarcar em Itália, lavrou o seu protesto contra a concessão e repudiou a assinatura que traçara, perdendo, assim, direito à pensão estipulada” (MARQUES, 1980, p. 17). Usufruindo desta informação e reforçando seu discurso de veracidade apoiando-se em “crônicas contemporâneas” que não sabemos se, de fato, existiram, o narrador ironicamente denuncia a incompatibilidade entre o discurso e a realidade prosaica, desconstruindo inclusive a tão proclamada ligação entre o Absolutismo e a Instituição religiosa. É importante destacar que o narrador opera também uma relativização dos valores defendidos pela Igreja ao afirmar que os papas estão sempre prontos a oferecer o céu, mas não a sopa, reforçando ainda mais a distância entre os discursos hipócritas e a atitude real dos indivíduos.

O mesmo movimento de contraposição pode ser encontrado também na construção do personagem absolutista Bártolo de Briteiros, cuja família, segundo o

narrador, encontrava-se “[...] expatriada por afeta à realeza absoluta” (AP, p.497) e possuía “[...] a ilustração triplicada da fortuna” (AP, p.498). Era sua riqueza, aliás, o que lhe garantia um espaço social bastante respeitado em Florença e lhe abria as portas aos eventos sociais mais importantes da época. É importante aqui destacar que o narrador, ao descrever o fidalgo, acrescenta que “a formosura das filhas contribuía não pouco para a consideração que o pai gozava” (AP, p.498), comentário decerto irônico e denunciativo dos interesses que moviam a sociedade de então.

A grande crítica à defesa absolutista está, entretanto, na contraposição criada pelo narrador no excerto a seguir:

O emigrado (Bártolo de Briteiros) vivia regaladamente na Praça do Dome, o mais vistoso local de Florença, servido de muitos criados, em palácio exornado de primorosas alfaias e baixela. O *vassalo* de D. Miguel de Bragança pompeava faustos de rei, enquanto seu *senhor*, o tão chorado príncipe dos seus amigos, mendigava em Roma (AP, p.497).

Referindo-se novamente às dificuldades que D. Miguel, símbolo dos Absolutistas, enfrentava em seu exílio, a voz narrativa camiliana elabora ironicamente um jogo de contraposições entre a vida “regalada” de Bártolo e a “mendicância” do antigo rei, ou ainda, de forma incisiva, do “vassalo” e do seu “senhor”, mais uma vez evidenciando a fragilidade dos discursos diante da vida prática.

É importante destacar que em ambos os casos, seja na crítica ao Liberalismo, seja na crítica ao Absolutismo, o narrador parece sugerir um valor maior que rege a sociedade retratada: o capital. Nesse sentido, todo e qualquer idealismo está submetido às necessidades materiais e ao mundo capitalista de então, sendo assim impossível a manutenção de valores absolutos. Ao desconstruir as duas grandes correntes político-ideológicas do período, este narrador mostra, ironicamente, a impossibilidade do funcionamento destes ideais em um país visto como anacrônico: por um lado, um país que se quer Liberal, mas ainda se encontra intrinsecamente ligado aos

valores do Antigo regime (como no caso de Fernando que durante toda a vida fora discriminado por conta de sua origem social), por outro, um mundo que se quer Absolutista, mas que se encontra mergulhado nos valores capitalistas.

Como forma de encerrar nossa reflexão acerca do retrato político presente no romance, vale destacar o diálogo entre os personagens Fernando e Bártolo quando estes se conhecem já em Florença, dois anos após o fim da Guerra civil:

- Como estão as coisas por lá? Quem governa a canalha?
- Governa-se ela, presumo eu – disse Fernando.
- A resposta é um livro completo. A canalha governa-se a si em Portugal...[...] Diz muito bem! – acudiu Briteiros – Portugal está em dissolução. O senhor é necessariamente realista!
- Não senhor. Fui soldado nas linhas do Porto. Pugnei a favor da liberdade, sinônimo de humanidade. Servi-me a mim, servindo as classes abatidas pelo privilégio. Se me enganei, a culpa não foi minha.
- Mas enganou-se... - atalhou Bártolo com má cara. – A canalha é que reina.
- Mas com gravata, luva branca, espada, chapéu de plumas, e arminhos – ajuntou Fernando Gomes (*AP*, p.502).

Este diálogo, a meu ver, encerra uma espécie de conclusão acerca da situação política portuguesa, evidenciando, em certa medida, uma síntese dos ideais defendidos e uma clara aproximação destes ideais. É interessante notar que, embora com concessões, os personagens possuem um mesmo ponto de vista acerca do país, evidenciado pela fala de Bártolo. De fato, a partir dos dois pontos de vista, como vimos, “Portugal está em dissolução”, na medida em que se encontra em um entre-lugar perdido em meio a idéias incompatíveis entre si. Essa dissolução, de certa forma, está ligada, portanto, à também dissolução de valores absolutos que findam por se mostrar frágeis diante de um mundo, independentemente da ideologia proclamada, regido pelo dinheiro.

Assim, ao contrapor as duas correntes políticas e ao observá-las de maneira distanciada, o narrador retrata uma sociedade dividida em prática e discurso e, portanto,

hipócrita, retrato este que será enfatizado através da construção de personagens que aderem a um ou outro discurso em prol, essencialmente, dos interesses pessoais.

### 3.2 A dinâmica do interesse: a vida como ela é na ficção camiliana.

*“Bártolo de Briteiros tinha a ilustração triplicada da fortuna.”*

CASTELO BRANCO, **Agulha em Palheiro**.

Ao desconstruir o suposto idealismo na defesa das causas políticas, o narrador camiliano evidencia também o caráter individualista dos personagens envolvidos nesta causa. Como vimos anteriormente, em muitos momentos este narrador critica o distanciamento entre o discurso proclamado e a ação dos personagens que, no mais das vezes, têm como prioridade suas próprias necessidades. Ao analisarmos de maneira atenta o desenrolar de todo o romance, percebemos, entretanto, que este caráter individualista permeia não só o campo político, mas também as relações interpessoais. Nesse sentido, os personagens são inseridos em um contexto no qual sentimentos nobres e ideais dão lugar a um jogo de interesses. Para que possamos melhor compreender de que forma este narrador nos mostra tal condição analisaremos a construção de alguns personagens que compõem a narrativa.

O Marquês de Tavira é um personagem particularmente interessante. Surgindo na narrativa somente no capítulo X e desaparecendo definitivamente já no capítulo XVII, o primo de Bártolo de Briteiros é apresentado ao leitor como se segue:

[...] áulico da corte do príncipe proscrito, emigrado desde a convenção, do primeiro sangue de Portugal, sujeito de quarenta anos bem conservados, que parecem trinta, arruinado desde seu sétimo avô, mas ainda rico de umas riquezas inexauríveis de fidalgos portugueses velhos [...] (AP, p.530).

Neste pequeno trecho, percebemos o tom irônico adotado pelo narrador, denunciando sutilmente uma dissonância entre a suposta nobreza do Marquês e sua real

condição “arruinada”. Pouco mais tarde, este mesmo narrador, explicando a relação de parentesco estabelecida entre os Briteiros e os Taviras, afirma que “[...] Bártolo dava o dinheiro ao primo marquês, que era expansivo, quando embriagado; e, embriagado [...] costumava rir muito de Bártolo de Robordochão, que dava metal amarelo a troco de sangue azul” (AP, p.530).

Através de um tom irônico, o narrador, já de início, denuncia o caráter interesseiro do marquês, evidenciando sua hipocrisia com relação ao primo fidalgo.

Descobrimo os amores secretos entre Fernando e Paulina, o marquês percebe também que a filha do primo fidalgo pode ser uma boa solução para sua falta de recursos. Decidido a conseguir casar com a prima e assim garantir seu futuro, e ainda consciente da devoção de Bártolo pelo seu “sangue azul”, o marquês lança-se na empreitada de impossibilitar os encontros do casal de protagonistas, denunciando-os ao pai da moça. Em meio a essa denúncia o personagem afirma: “eu amei tua filha Paulina com paixão. Se não to disse logo, foi porque me julguei superior a mim mesmo, e aos despotismos do amor [...]” (AP, p.538). É interessante notar que muito embora o leitor já tenha sido preparado para a falta de escrúpulos do personagem marquês, este proclama um discurso que promove a dúvida de sua veracidade. No momento da leitura desta declaração não é possível definir se, de fato, o marquês sempre fora apaixonado por Paulina ou ainda se a retórica é parte integrante do plano desenvolvido pelo personagem. Essa dúvida suscitada no leitor, entretanto, será mais uma vez esclarecida pela voz narrativa que denuncia:

Bártolo de Briteiros andava na sala, aos empurrões das fúrias, sacudindo vertiginosamente os braços, enquanto o marquês com a face entre as mãos, e os cotovelos encostados às almofadas duma otomana, *lhe relanceava os olhos de infame penetração* (AP, p.539, grifo nosso).

Ao perceber, entretanto, que seu plano falhara e que Paulina não desistira do amor de Fernando, o marquês desespera-se, já que “o demônio da pobreza espiava-o! Era o demônio da pobreza que prevalecia às fúrias do ciúme” (AP, p.542). Após um infeliz encontro com Fernando, o marquês – um defensor do absolutismo, lembre-se – volta para Portugal, onde

[...] fez-se um liberal rasgado, ou rôto, como quiserem, e conseguiu ser nomeado ministro das cortes da Europa e mais tarde governador dos estados da Índia, donde veio, já muito na flor dos sessenta anos, casar em Portugal, onde está *rico e honrado* (AP, p.581, grifo nosso).

Assim encerra-se a participação do Marquês de Tavira no romance. A construção deste personagem torna-se interessante, a meu ver, na medida em que, de certa forma, denuncia uma estrutura social hipócrita que sustenta a existência de sujeitos manipuladores. Uma sociedade que não só aceita pacificamente tal hipocrisia como também a alimenta. É interessante notar que o primo de Bártolo de Briteiros é descrito como um sujeito que somente atende a seus próprios interesses: sua relação de amizade com Bártolo se dá por conta da necessidade de ser sustentado, já seu suposto amor por Paulina acontece pelo interesse em garantir seu futuro. Com relação aos ideais políticos é importante destacar que o personagem defende o absolutismo até o momento em que é este princípio que lhe garante o respeito e importância de seu nome; quando seu nome já não mais lhe serve de nada, passa a defender os ideais liberais, já que é este novo sistema que o transforma em um homem “rico e honrado”. Vale destacar ainda a ironia do narrador ao utilizar o adjetivo “honrado”, de certa forma, como consequência do adjetivo anterior “rico”. A honra do Marquês neste caso está intrinsecamente ligada ao fato de ser considerado rico, uma vez que suas ações anteriores não demonstram uma coerência no uso deste adjetivo.

Dessa forma, para além de simplesmente criticar, através de uma construção irônica, a figuração do próprio personagem, o narrador está criticando também a sociedade na qual este sujeito encontra-se inserido, uma vez que é ela, em certa medida, que reconhece a honradez de um homem manipulador e individualista.

É interessante notar que, embora o marquês de Tavira seja, de fato, o grande representante do que aqui chamamos de dinâmica do interesse, esta dinâmica se mostra presente em diversos momentos da narrativa e é manifestada pelos mais diversos personagens. Vejamos outros exemplos.

O fidalgo Bártolo de Briteiros é, assim como parte significativa dos personagens camilianos, construído de maneira ambígua. Em alguns momentos da narrativa é descrito como um personagem rude, egoísta, até mesmo cruel; já em outros é retratado como um homem carinhoso e amoroso com as filhas, dedicado e bom pai. Essa ambigüidade pode ser percebida no seguinte excerto:

Não cuidem, porém, que o austero Bártolo de Briteiros frouxamente acariciava as filhas, ou as afastava de si como coisas incompatíveis da gravidade do seu funcionalismo e meditações. O contrário, de todo em todo. Brincava com elas; com uma em cada braço, enquanto meninas até aos nove anos, andava de sala em sala e assim recebia as mais circumspectas visitas. [...] Muitas vezes saía destes brinquedos para assinar ou lavar o acórdão de uma sentença de fôrca, muito firme de pulso e convicto de sua fidelidade aos princípios, à moralização dos povos, à ordem pública, e à justiça, filha primogênita de Jesus Cristo (*AP*, p.499).

A partir desta descrição de Bártolo, durante grande parte do romance, fica no leitor, apesar das caracterizações negativas do personagem, a idéia de que ao menos no que concerne ao amor das filhas, o fidalgo desempenha uma figura respeitável, ainda que cometendo excessos que o próprio personagem afirma ser resultado de um também excesso de amor paterno. Estes excessos fazem com que Bártolo seja contra o casamento de suas filhas Eugênia e Paulina com o Conde de Rohan e Fernando,



respectivamente, o que provoca a tentativa frustrada da fuga das meninas. Em meio a estes acontecimentos, ocorre o já citado encontro entre Fernando e Marquês de Tavira, no qual o último é fisicamente ferido. Segundo o narrador,

Bártolo, como é bem de ver, ficou raivoso contra Fernando Gomes, e esteve uma noite toda a cismar no modo menos estrondoso de se desfazer daquele inimigo. [...] jurou que sua filha Paulina havia de morrer num convento, se teimasse em querer casar com o fascinoroso. Este sucesso apressou o casamento de Eugênia com o Conde de Rohan (*AP*, p.581).

E completa: “O velho principiava assim a vingar-se de Fernando Gomes” (*AP*, p.581). Ora, o que nos fica claro a partir desta perspectiva é que, mais uma vez, interesses pessoais se mostram determinantes na ação dos personagens. Aqui, um pai, que até então se mostrava extremoso, finda por subordinar este sentimento ao seu desejo de vingar-se por uma questão de orgulho. Nesse sentido, não foi o amor do fidalgo à filha Eugênia o que o fez aceitar o casamento da moça com o Conde de Rohan – o que é possível, de certa forma, também pelo reconhecimento do Conde como “oriundo dos primeiros soberanos da Bretanha” (*AP*, p.581). Este suposto amor paterno, aliás, mostrou-se totalmente superficial no momento em que Bártolo aceita submeter a filha Paulina aos maiores sofrimentos apenas para atender seus desejos de vingança. Mais uma vez vemos a dinâmica de uma sociedade na qual sentimentos elevados parecem não sobreviver.

O desejo de vingança parece ser, aliás, um dos grandes motores da sociedade retratada neste romance. O próprio conceito deste sentimento, nestes casos, parece ser problematizado e até amesquinhado, como buscaremos aqui brevemente mostrar.

Comecemos pelo jovem protagonista. Fernando Gomes, filho do sapateiro Francisco, demonstra, desde muito cedo, um sentimento de vergonha com relação à condição social em que vive e à profissão de seu pai. Educado para seguir os estudos, Fernando convive, na escola, com filhos de fidalgos que o rejeitam e o ridicularizam por sua condição. Quando parte para Coimbra a fim de terminar seus estudos, Fernando decide alistar-se no batalhão acadêmico para lutar na Guerra de Restauração. Afirma o narrador que o jovem “além de tudo, acorçoava-se do íntimo rancor que votava a fidalgos, por ter sido vítima dos escárnios deles nas aulas de Lisboa” (AP, p.489). Francisco, por sua vez, simpatiza e apóia a decisão do filho baseado na lembrança que guarda de seu amigo – e podemos dizer ídolo – Bocage que “[...] devia de muitas vezes romper em apóstrofes contra os frades” (AP, p.490). Ainda segundo o narrador, “se isto não bastasse a acrisolar o coração do homem do povo, quer-me parecer que o velho ódio a José Agostinho da Macedo – energúmeno panegirista das fôrças – bastaria a fazer dele um acérrimo *malhado*” (AP, p.490, grifo do autor).

Nestes dois casos temos claramente um amesquinamento do sentimento de vingança e da crença e defesa dos ideais políticos. Como vimos, o que move Fernando a defender os ideais do liberalismo está intrinsecamente ligado a um motivo pessoal e ao desejo de, inocentemente, vingar-se dos fidalgos que o desprezavam. Já o apoio de Francisco encontra-se também em uma espécie de metonimização às avessas do objeto que desperta ódio no personagem: assim como Fernando vê nas tropas absolutistas o retrato maximizado dos fidalgos que o provocavam, Francisco vê nestas mesmas tropas a imagem de José Agostinho de Macedo, poeta que anteriormente desqualificara a arte de Bocage. Fica claro para o leitor que os sentimentos destes personagens estão muito longe do idealismo da causa liberal, pois esta causa é apenas utilizada como pretexto para atender aos desejos de uma espécie de vingança. O mesmo ocorre com o

personagem Almeida, secretário da legação e amigo de Fernando, que o ajuda na fracassada empreitada de fugir com Paulina e que “[...] assim pensava ir lentamente vingando os condiscípulos enforcados” (*AP*, p.563).

O que temos aqui retratado, portanto, é uma sociedade formada por indivíduos sem sentimentos ou ideais elevados. Para além, entretanto, desta análise dos personagens, vale aqui, como último exemplo, retratar a existência de instituições também elas corrompidas pelo dinheiro e pelo interesse individual.

Após voltar para Portugal, Fernando dá entrada em um requerimento no Ministério em busca de um emprego. Vale ressaltar que o protagonista havia sido condecorado por sua luta junto ao exército liberal. Todavia, “o lugar pedido na tesouraria fora dado a um filho de regedor, que pusera às ordens da situação oito votos e quatro cacetes, que valiam vinte a quatro votos” (*AP*, p.600). Ora, fica claro nesta passagem, a partir do tom irônico da voz narrativa, que muito embora Fernando fosse, de fato, digno do emprego, não possuía dinheiro suficiente para “comprar” seu cargo.

Algum tempo depois, Fernando, que já havia se casado com Paulina, lembre-se uma herdeira de Bártolo de Briteiros, recebe, do mesmo ministério que havia lhe negado o emprego, uma proposta de “venda” do título de visconde, pois, segundo a denúncia do narrador, “o ministério estava entalado entre o Banco de Portugal e a dívida ativa, e a dívida passiva, e a dívida flutuante. Fernando Gomes era convidado a salvar a ordem e as liberdades pátrias, mediante cinquenta contos [...]” (*AP*, p.611).

O que importa nas relações sociais, portanto, não parece ser a integridade de um ou outro sujeito, mas sim a quantidade de ouro que cada um leva nas algibeiras. Assim como ocorre individualmente com cada personagem que aqui analisamos, a dinâmica do interesse rege também os espaços sociais e as instituições evidenciando um

mundo materialista e vazio de verdadeiros ideais, denunciado por uma voz narrativa irônica que, longe de ser romantizada, mostra ao seu leitor a vida como ela é.

### 3.3 A ambigüidade narrativa: os *heróis* camilianos sob uma nova perspectiva.

*“Fuja todo romancista de entender com personagens que trazem a cabeça de telha acima: a nossa linguagem lusitana é pouca para exorbitâncias tais.”*

CASTELO BRANCO, *Agulha em Palheiro*.

Inseridos em um contexto político-social em que os valores idealizados perdem lugar, os personagens protagonistas da narrativa ganham um caráter bastante particular. Desempenhando o papel de “heróis românticos”, estes personagens não ficam isentos do contexto que os cerca. Nesse sentido, a configuração destes sujeitos, por um lado, deve atender, mais uma vez, à expectativa do público, e por outro deve ser, como vimos, “[...] uma transposição tão fiel quanto possível da vida real” (CASTRO, 1987, p.05). Assim, o narrador para atender ambas as exigências utiliza técnicas narrativas bastante complexas, resultando assim na chamada “ambigüidade narrativa”.

Em um interessante estudo intitulado “Ambigüidade narrativa”, Diana Luz Pessoa de Barros estabelece uma diferença fundamental entre o que define como ambigüidade discursiva e ambigüidade narrativa, sendo a primeira causada pela utilização lexical e a segunda pela construção sintática. Assim, enquanto a ambigüidade discursiva pode ser percebida através de uma palavra ou frase, a ambigüidade narrativa só pode ser detectada ao considerarmos toda a construção do enunciado, perdendo assim seu significado ambíguo quando retirado do conjunto de enunciados no qual está inserida. Barros apresenta como grande exemplo do conceito de ambigüidade narrativa o clássico romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Segundo a autora, este romance encerra uma estrutura ambígua para além da construção lexical discursiva, uma vez que, seja através da polifonia, seja através do que chama de *desembreagem enunciativa* – “a delegação de voz e de saber em primeira pessoa” (BARROS, 1988,

209) – a construção narrativa proporciona, claramente, ao leitor uma dupla possibilidade interpretativa que não é resolvida ao final do romance (teria Capitu, de fato, traído Bentinho?).

Adotando parte essencial do conceito desenvolvido por Barros, é possível, a partir de uma leitura atenta, notar que *Agulha em Palheiro* possui uma estrutura narrativa que, se não encerra um todo ambíguo, é composta de pequenas passagens que resultam em um todo repleto de ambigüidades. A grande diferença entre a ambigüidade presente em *Dom Casmurro* e a presente em *Agulha em Palheiro* está no fato de que enquanto aquela incide essencialmente sobre a ação da personagem Capitu – nós leitores não sabemos, de fato, se Capitu traiu ou não traiu Bentinho – esta concentra-se nas descrições de caráter dos personagens, o que não modifica por completo a ação narrada, mas sim o valor atribuído aos sujeitos desta ação.

Para alcançar tal ambigüidade, Camilo Castelo Branco utiliza, na construção de *Agulha em Palheiro*, técnicas narrativas que podem ser encontradas com freqüência em outros importantes romances de sua autoria. São elas: a polifonia discursiva; a contraposição (entre dois ou mais personagens e entre a narração e a narrativa); a utilização de um “narrador que não merece confiança” (BOOTH, 1980, 355) e, finalmente, o uso de dêiticos.

A partir de uma leitura mais detida dos pormenores do romance, é possível notar que os valores atribuídos aos protagonistas são, em muitos momentos, questionados e/ou problematizados, tornando as personagens extremamente ambíguas aos olhos do leitor atento.

Fernando Gomes, filho do sapateiro Francisco, é educado para, ao contrário do pai, seguir nos estudos. Já na adolescência, Fernando demonstra um sentimento que

será uma de suas grandes características: a vergonha de sua origem. Além disso, já neste período, também mostra possuir um orgulho bastante forte que será, no decorrer do romance, problematizado. Por vezes, como veremos, a construção narrativa aponta para o fato de Fernando ser um homem honrado – sendo a honra, neste caso, um sentimento bastante elevado – em outros momentos, todavia, esse sentimento é ridicularizado e transformado em algo mesquinho assemelhando-se ao orgulho ou brio.

Como já apontado, uma das técnicas narrativas utilizadas por Camilo para causar ambigüidade é a contraposição entre personagens. Isso ocorre de maneira bastante ilustrativa em um episódio que vale ressaltar: após a fuga fracassada dos casais (Eugênia e Conde de Rohan, Paulina e Fernando), o protagonista se mostra ferido em seu elevado sentimento de dignidade a ponto de dizer a Paulina: “Antes esquecido por ti, que desonrado por amor de ti” (AP, p.579). Se, por um lado, é possível para o leitor crer neste elevado sentimento de honra, por outro, surge, na construção narrativa, uma contraposição com a imagem do Conde de Rohan, imagem esta que finda por problematizar a elevação do sentimento do protagonista:

Estes *respeitos*, associados aos brilhantes, fizeram que o secretário notasse a superioridade do espírito da França sobre o de Portugal. Enquanto Fernando se estava naquelas lamúrias e quebrantos, o Conde de Rohan, fumando um perfumado charuto de Havana, com a chávena de chocolate ao lado, sorria mui placidamente, ao passo que o informador contava os acontecimentos ocorridos. (AP, p.577).

Ora, fica-nos aqui clara a contraposição da atitude dos dois personagens. Mais clara ainda é a ridicularização do protagonista em relação à atitude plácida e “superior” do francês. Poderíamos, portanto, a partir desta contraposição, afirmar que a imagem de Fernando passa a ser rebaixada. Contudo, logo após esta passagem o narrador rouba a palavra para uma reflexão:

Pode dizer-se, sem desairar a menina, que as amarguras de Fernando, aquelas exuberâncias de dignidade, o muito falar na honra de seu nome, agradaram mediocrementemente à filha de Bártolo. Perguntei a diferentes senhoras, diferentes em temperamentos, se o despeito de Paulina seria justo. Com muita mágoa de meu coração ouvi resposta, unânime de todas – que Paulina tinha razão. Que Fernando encerrava nas artérias água chilra; que um homem, assim apontado em sutilezas de honra, poderá ser um bom guarda-livros, um bom mordomo de uma casa; mas que há de sempre ser um amante glacial. Fiquei suspenso e prometi refutar semelhantes despropósitos, quando escrevesse este romance. Desisto da tenção formada. Antes quero que o leitor discuta e abisme as senhoras que injuriaram o pobre moço, e acharam extrema graça e galhardia de ânimo no Conde de Rohan. (*AP*, p.578).

Este trecho se mostra exemplar para a percepção da ambigüidade adotada pela voz narrativa. Se, em um primeiro momento, essa ambigüidade é criada a partir da contraposição de imagens, aqui, ela passa a ser desenvolvida através de uma voz, assim como Wayne Booth classificou, de um “narrador que não merece confiança” (1980, 355), uma vez que não possui um discurso único, construindo uma espécie de jogo entre o afirmar e o refutar. Não podemos, é importante lembrar, considerar este narrador isento de ironia. Ora, se inicialmente o narrador afirma, de fato, “a superioridade do espírito da França sobre o de Portugal”, mostrando logo abaixo a imagem desta superioridade, mais tarde este mesmo narrador afirma ouvir a opinião de suas interlocutoras “com muita mágoa de meu coração”. Ainda nesta passagem defende que tal opinião – de que a suposta honra de Fernando é ridícula – é um despropósito ao qual promete refutar ao escrever o romance. Afirma ainda que essa opinião sobre a atitude de Fernando é uma injúria. Este excerto parece ilustrar de maneira bastante notável a presença da ambigüidade no discurso do narrador, caracterizando, de fato, um terreno movediço, no qual o leitor atento não é capaz de aderir a um ou outro discurso, pois eles estão a todo o momento se contradizendo.



Como forma de reforçar o caráter ambíguo da atitude dos protagonistas, o narrador, para além de tecer comentários propositadamente contraditórios, doa sua voz narrativa aos personagens, criando assim, durante o romance, uma polifonia discursiva tipicamente camiliana e isentando-se da responsabilidade de tecer juízos definitivos. Nesse sentido, insere na fala de Almeida, a seguinte consideração acerca da atitude de Fernando, criando assim mais uma forma de causar ambigüidade no discurso narrativo na medida em que transfere para a voz do grande amigo de Fernando a responsabilidade de julgar as atitudes do protagonista:

– Eu não discuto direito contigo; limito-me a descobrir que és um asno exemplar, e dá-me vontade de cavar pés de...Com efeito! Venham aqui aprender moralização os futuros amadores de meninas que levam caixõezinhos pesados quando fogem com os amantes! (*AP*, p.567).

Todo este processo de construção narrativa não é exclusivo ao personagem Fernando. Para construir a imagem de Paulina, a voz narrativa utiliza as mesmas técnicas atribuindo também a ela uma imagem ambígua. Em muitos momentos da narrativa, Paulina é descrita pelo narrador como um anjo. Em outros, porém, este mesmo narrador afirma ser Paulina “uma linda mulher com alma tão feia” (*AP*, p.579), com uma “frivolidade de espírito feminil” que a faz ser comparada a uma “pecadora” (*AP*, p.580). Diferentemente do que ocorre com a figura de Fernando, Paulina não é contraposta a outra personagem. Ainda assim, há uma contraposição operada pelo narrador, entre aquilo que é esperado de uma heroína romântica protagonista de novelas passionais e aquilo que de fato ocorre, como já apontado acima:

As meninas passaram aquele dia sem leve incômodo de sua saúde, nem acessos de lágrimas que mereçam crônica. Dói-me ter de dizer que, aí por fins da tarde, riram com as criadas da figura que elas deviam fazer, quando saltaram à carruagem desgrenhadas, com os capuzes das capas encarapuçados à laia de feiticeiras. Esta frivolidade de espírito feminil é coisa tão vulgar, que eu peço à leitora que não levante a pedra, e que deixe ir as outras em paz, como Cristo mandou ir uma pecadora. (*AP*, p.579).

Fica aqui exposta não exatamente uma ridicularização da personagem Paulina, mas sim uma desconstrução de seu caráter “romântico”. Assim como ocorre quando da descrição de Fernando, o leitor atento não consegue definir exatamente qual é o verdadeiro caráter, ou ainda, qual é o verdadeiro ponto de vista do narrador acerca desta personagem. É importante destacar que, mais uma vez, a voz narrativa não pode ser lida isenta de ironia. Não podemos claramente definir se ao afirmar “dói-me ter de dizer”, o narrador, de fato, lamenta ou simplesmente ironiza.

Outro importante momento de desconstrução da imagem essencialmente romântica de Paulina é quando esta resolve entrar em um convento, após a volta de Fernando para Portugal. É necessário destacar que se torna fundamental para a ambigüidade o uso da polifonia discursiva, aqui levada ao extremo. Não será através de diálogos, mas sim por meio da transcrição das cartas trocadas por Fernando e Almeida que esta atitude de Paulina será retratada. Temos então três trechos importantes para a compreensão dessa ambigüidade. Em carta de Almeida para Fernando, aquele comunica:

Paulina entrou hoje num convento, contra a vontade do pai. O Conde de Rohan supõe que és tu a causa deste sucesso. Bártolo supõe que a filha enclausurou para de lá requerer casamento contigo. Eles e eu andamos literalmente às aranhas. Ela e tu sois os ferrolhos do mistério. (*AP*, p.596).

Em resposta, Fernando afirma:

A entrada de Paulina no convento, a meu parecer, significa uma fadiga de alma, que faz as mulheres iguais aos homens. [...] Paulina lê romances. Os personagens femininos, da novela moderna, são quase todos a cópia fiel da brilhante extravagância do espírito. (*AP*, p.598).

Temos aqui sugeridas as diversas opiniões acerca do motivo que levou Paulina a encerrar-se no convento. Para o Conde e para Bártolo, o amor de Paulina por

Fernando seria o motivo, para Fernando, apenas uma atitude típica das mulheres que lêem romances e buscam reproduzi-los na vida real. Almeida, embora não opine, deixa claro que Paulina recorreu ao convento contra a vontade do pai. Na última carta escrita por Almeida, este afirma: “Bártolo de Briteiros está na eternidade [...] Paulina saiu do mosteiro para a companhia de Eugênia” (*AP*, p.599). Essa afirmação da atitude de Paulina finda por nos dar mais uma possível interpretação para a entrada da protagonista no convento: não mais por conta do amor por Fernando, nem por conta da influência da Literatura, mas sim como forma de desafiar seu pai. Entretanto, por conta da ausência de um narrador decidido e enfático – uma vez que estas passagens são apenas transcrições de cartas – torna-se impossível definir com exatidão o motivo pelo qual Paulina agiu desta forma. Nem mesmo é possível saber a opinião do narrador, uma vez que sua voz não se mostra presente neste instante.

Após a transcrição das cartas o romance parece tomar um rumo inesperado. Como vimos, Fernando e Paulina, mesmo separados, parecem levar suas vidas sem grandes transtornos. Até aqui tudo indica que, de fato, os amantes ficarão separados. Entretanto dá-se uma reviravolta inexplicada e Almeida – que, é importante lembrar, havia prometido a Fernando não dizer seu paradeiro e, até então, cumpria à risca tal promessa – decide levar Paulina até Portugal, ao encontro de Fernando. Realiza-se o casamento e o casal vive feliz com sua família. Na “conclusão”, o narrador não irá mais tecer nenhum juízo de valor, assim como vinha fazendo durante todo o romance. Momentaneamente, o discurso parece perder ou esquecer-se da ambigüidade em que vinha sendo mantido. Todavia, na parte final do capítulo o narrador reafirma de maneira bastante interessante toda a ambigüidade construída durante o romance, reforçando-a e deixando ao leitor atento um enigma interpretativo irresolúvel. Esse reforço da ambigüidade, ao final do romance se dá através da utilização de dêiticos – palavras

vazias de significado que necessitam de um referente anafórico para serem compreendidas semanticamente. O narrador termina o romance da seguinte forma: “Agora não espero achar tão cedo sujeito *como* Fernando Gomes. Paulinas decerto há muitas. As senhoras, em geral, são, *como* ela, todas, todas, quando encontram homem *como* aquele”. (AP, p.613, grifo nosso).

Analisados assim de forma separada de todo o discurso narrativo estes enunciados não encerram em si uma ambigüidade. Entretanto, se forem relacionados com o restante do discurso adotado durante o texto tornam-se de uma ambigüidade extrema. Ora, se, como buscamos aqui apontar, a construção narrativa adotada durante o romance não nos permite saber ao certo qual o juízo de valor atribuído aos protagonistas – Fernando é, de fato, um homem honrado, ou simplesmente um homem mediocrementemente orgulhoso?; ou ainda, Paulina é o exemplo da mulher-anjo ou é frívola e desprendida? – não temos, ao certo, como interpretar este final. A partícula comparativa “como” está sendo usada sem um referente anafórico claro. Não sabemos se o narrador aqui considera, ao utilizar o “como”, Fernando como um homem honrado, ou ainda como um homem simplesmente orgulhoso. Também não sabemos o que este “como” quer dizer sobre Paulina. Ao finalizar seu discurso de maneira tão indefinida o narrador não faz mais do que reforçar toda a ambigüidade desenvolvida no romance.

### 3.4 Reflexões sobre o mercado editorial oitocentista.

*“Para captar a benevolência da leitora, precisava-se da história de uns amores trágicos, urgentes, e lamentosos [...]”*

CASTELO BRANCO, In: *Anátema*

As duas grandes revoluções burguesas que ocorrem em fins do século XVIII transformam, de maneira decisiva, o contexto político, social e cultural do até então mundo antigo. O surgimento de uma nova classe social – a burguesia – inaugura uma também nova concepção de mundo, regido quase que exclusivamente pelo capital. O recém-nascido conceito de mercado que surge a partir da Revolução Industrial se estende também ao campo cultural. Nesse sentido, os bens culturais não escapam à transformação em bens de consumo. Dentre estes bens culturais, encontram-se também as produções literárias.

Como sabemos, até meados do século XVIII, os escritores baseavam-se na troca de favores entre suas obras e um mecenas, ou seja, “[...] não viviam dos lucros diretos das suas obras, mas de pensões, benesses e sinecuras que freqüentemente nada tinham a ver com o valor intrínseco das suas obras ou o acolhimento que lhes era feito” (Hauser, 1973, p.700). Com o surgimento do conceito de mercado “[...] pela primeira vez a produção literária é um artigo de consumo, cujo valor é regulado pela sua negociabilidade no mercado livre” (Hauser, 1973, p.700). Ainda segundo Hauser, essa nova condição literária finda por transformar a relação entre autor e obra na medida em que o que antes era muitas vezes adquirido por uma questão de favores, a partir de então ganha *status* de impessoalidade já que o público consumidor não possui nenhuma relação pessoal com o autor (cf. Hauser, 1973, p.700). O que a princípio pode parecer uma espécie de libertação do escritor, que não mais necessita atender às exigências de

um mecenas, é, na verdade, uma simples transferência no foco destas exigências: transformada em produto comercial a obra torna-se vendável na medida em que atende às expectativas do público-leitor crescente.

Na primeira metade do século XIX, a condição comercial do escritor ganha destaque com o surgimento do mercado de folhetins. Como forma de rentabilizar as produções, os escritores publicavam seus romances em partes, tendo-o em volume apenas ao final de sua inteira publicação. O formato folhetim, para além de simplesmente aumentar os lucros da produção, possuía ainda outro fator interessante: proporcionava ao escritor medir a recepção de sua obra e modificar, se necessário, alguns aspectos de acordo com o gosto popular – não muito diferente do que hoje ocorre com as novelas de TV.

Em Portugal, Camilo Castelo Branco desempenha o papel de primeiro escritor profissional do país, iniciando sua produção pouco antes dos anos 50 do século XIX, encerrando sua carreira já nos anos 80. Dependendo essencialmente de sua pena, o escritor de São Miguel de Ceide vê-se diante de um mercado editorial desenvolvido, sustentado por um público-leitor exigente e com um gosto particular influenciado, principalmente, pela então já bastante desenvolvida e difundida moda literária francesa: para garantir seu sucesso, o escritor não pode deixar de atender às demandas destes leitores. Entretanto, o romancista parece não aceitar de forma passiva tais exigências.

Se por um lado Camilo, de fato, constrói narrativas cujo enredo aparentemente atende às expectativas de seu público – e não poderia deixar de ser, uma vez que é dele que advém seu sustento – por outro, elabora, também neste campo, uma voz ambivalente e instável, evidenciando através dela um profundo conhecimento do público para o qual escreve e uma postura muitas vezes bastante crítica com relação ao

gosto popular, postura que encontramos difundida em diversas passagens do romance aqui estudado.

Com relação ao módulo central da narrativa, como já aqui apontado, podemos afirmar que Camilo consegue atender de maneira minimamente satisfatória ao que parecia ser o gosto de parte do seu público leitor: a história dos amores de Fernando e Paulina. Todavia, através de uma leitura mais atenta – leitura que era talvez inalcançável por parte significativa do conjunto de leitores da época – é possível notar que o que torna o romance complexo não é a simples história que nos é contada, mas sim a forma como ela nos é apresentada. A construção de um narrador complexo traz à narrativa um tom irônico que denuncia um posicionamento, por um lado, consciente dos processos de funcionamento do mercado editorial, por outro, crítico com relação ao gosto popular que precisa, por força, atender.

A narrativa inicia-se no ano de 1803, quando Francisco Lourenço, pai do protagonista e amigo do poeta Bocage encomenda um poema para conquistar o coração de sua amada. Temos aqui, já *a priori* um elemento que aponta para o que Hauser nos diz a respeito do fazer literário anterior à ascensão do mercado. Segundo o crítico, a produção literária encontrava-se regida pela relação de favores entre o escritor e seu mecenas, um protetor rico e poderoso, responsável por “divulgar” a obra de seu “afilhado”. Se, de fato, não temos no romance a figura deste mecenas, podemos, de forma metafórica, relacionar a representação deste acordo entre Francisco e Bocage com o mecenato, na medida em que é o favor que rege a produção literária, afinal o poeta escreve não para vender sua obra, mas sim para ajudar um amigo. E o narrador camiliano, evidenciando seu conhecimento quanto à mudança na relação entre obra e autor, completa:

Francisco Lourenço, ao despedir-se do poeta, que ia passar a noite em casa do Marquês de Anjeja, delicadamente lhe introduziu na algibeira do colete uma peça. Que bizzarria de ânimo! Uma peça seria hoje o primeiro dinheiro que um editor português ofereceria a Bocage pela propriedade de um volume! (AP, p.475).

Nesta passagem, temos uma postura narrativa bastante consciente do mundo mercadológico em que o narrador-autor encontra-se inserido. Não podemos deixar de notar o tom sarcástico com que a voz narrativa denuncia esta diferença, evidenciando uma crítica sutil à baixa remuneração do escritor que “hoje”, ou seja, em meados do século XIX – lembremos que o romance foi provavelmente escrito no início dos anos 60 do Oitocentos – receberia “uma peça [...] pela propriedade de um volume”, valor semelhante ao que Bocage recebera de Francisco por um único soneto.

A construção do personagem Francisco, no início do romance, proporciona uma elaboração crítica bastante interessante: sapateiro, Francisco sonha em ser poeta. Entretanto, sua condição social inferior e a necessidade de se sustentar através do trabalho não o permitem seguir a carreira literária. Novamente comparando os dois períodos – o início do século, quando ainda os valores do Antigo Regime parecem reger o mundo literário; e o momento da escrita do romance, quando o mercado editorial encontra-se em plena atividade – o narrador camiliano afirma:

Francisco Lourenço, se vem cinqüenta anos depois, sem embargo de ser um hábil sapateiro, poderia entrar *dignamente* na república das letras: começaria versejando, em solteiro, estas fáceis quadrinhas, cheias de fogo e alma, com que todos os marechais das letras velaram as armas, ao vestirem-se cavaleiros para a cruzada da civilização. Depois escreveria seu folhetim, variado em cores, como um mosaico de diferentes línguas, e com atrevimento de idéias, que *forçariam* a crítica a qualificá-las de *originalidades*.[...] Se absurdos fados o bafejassem, Francisco Lourenço subiria a ministro, e ninguém lhe perguntaria de onde veio, nem a tripeça ainda quente lhe seria desdouro. (AP, p.478, grifo nosso).

Temos aqui uma voz narrativa crítica e não isenta de ironia (como podemos perceber se atentarmos aos termos destacados) que denuncia um percurso comum aos



escritores da época: iniciam sua carreira, em certa medida, acreditando nos valores intrínsecos a sua obra; mais tarde, rendem-se às necessidades de integrar o mercado, através principalmente da produção de folhetins; e finalmente, alcançam o reconhecimento social através de cargos políticos.

Para além de discutir a posição alcançada pelo escritor após sua inserção em um mercado consumidor, a voz narrativa criada por Camilo Castelo Branco demonstra, em muitos momentos, um conhecimento profundo das expectativas de seu leitor comum, não apenas reconhecendo estas características, mas também oscilando entre atendê-las e refutá-las em um movimento ambivalente que evidencia um olhar crítico do escritor diante das necessidades impostas pelo mercado.

Em alguns momentos, o narrador camiliano mostra certa condescendência para com os gostos e expectativas de seu público-leitor, projetando-o na narrativa e travando um diálogo ficcional entre sua própria voz e um leitor implícito:

E hei de eu acreditar (diz a leitora que sabe o que vale) hei de eu acreditar que Fernando não encontrasse nos mais formosos pontos do globo as mais formosas criações do universo? [...] Respondo: tem vossa excelência razão de estar assim pasmada do homem: eu também [...] começava a espantar-me, justamente no ponto em que vossa excelência fez favor de interromper-me (*AP*, p.496).

Utilizando ainda a temática do manuscrito encontrado, o narrador afirma que no momento em que perdia as esperanças quanto ao sucesso de seu romance, já que “Com um homem assim o romance era impossível” (*AP*, p.496), encontra um capítulo intitulado “Primeira e única paixão de Fernando Gomes” e exclama ironicamente: “Não gosto disso! Com uma só paixão hei de eu encher duzentas páginas?” (*AP*, p.497). É a partir de então que a narrativa se desenrola para a história de amor tão aguardada pela leitora imaginada pelo narrador.

É ainda de grande valia destacar que, para além de reconhecer aquilo que o leitor espera de sua narrativa, o narrador camiliano, ironicamente denuncia também aquilo que o leitor não pretende encontrar em sua leitura: “[...] este contraste oferece um lado de muita filosofia, que eu me dispenso de explicar por ter muito amor a quem me lê, e me não lerá, se eu entro a enredar em camisa de onze varas...” (AP, p.497), ou ainda, “Ora vejam em que ladeira eu ia escorregando! Aí estava o meu pobre romance guindado a umas alturas de transcendental política, de onde, se lhe não acudo, o coitado vinha abaixo estourar em uma estrondosa parvoçada” (AP, p.493). Podemos notar que, em um movimento irônico e crítico, o narrador denuncia a falta de interesse de seu leitor para a filosofia e a política, preocupando-se em evidenciar que não trata destes assuntos, pois perderia seu leitor, de quem depende seu sustento. É importante notar, entretanto, que este discurso é falso uma vez que, como vimos, o narrador desenvolve sim importantes reflexões políticas e sociais no decorrer do romance.

Se em muitos momentos este narrador parece aderir, embora de forma irônica, ao gosto popular, em outros este mesmo narrador desenvolve um jogo de quebra de expectativas evidenciando, por um lado, o conhecimento deste gosto e, por outro, um posicionamento contrário a ele. Um bom exemplo deste jogo encontra-se na construção de duas personagens: Paulina e Eugênia, ambas apaixonadas por homens não aceitos pelo pai. Em determinado momento do romance, as meninas planejam sua fuga, mas fracassam na empreitada, tendo que retornar à casa paterna. Neste momento de auge da ação romanesca surge um narrador que, ao mesmo tempo em que denuncia o que, de fato seu leitor espera, quebra completamente com as expectativas do público: “Paulina e Eugênia, *menos apavoradas do que supõe o leitor*, apaream no pátio do secretário da legação e foram guiadas a uma sala [...]” (AP, p.571, grifo nosso), ou ainda, “As meninas passaram aquele dia sem leve incômodo de sua saúde, nem *acessos*

*de lágrimas que mereçam crônica*” (AP, p.579, grifo nosso). Terminaremos nossa reflexão sobre o narrador camiliano, analisando uma última passagem do romance:

Em novela, criada para as folgas de grandes damas e galãs mancebos, enfastiados de outros gozos, qual romancista baixa das alturas da sua imaginação a historiar quadros sociais de sapateiros? Se em Portugal os sapateiros lessem, tal livro seria comprado por uma classe e pagaria as fadigas do popular escritor. Por que não hei de eu escrever histórias de príncipes e princesas [...]? (AP, p.555).

Neste excerto é possível notar de maneira clara o caráter ambivalente do narrador camiliano. Por um lado, o narrador reconhece que para atender completamente ao gosto popular deveria escrever “histórias de príncipes e princesas”, já que os sapateiros não lêem. Entretanto, esta voz constrói tal afirmação dentro de um romance que, negando todos os pressupostos para uma fórmula de sucesso, desenvolve “quadros sociais de sapateiros”, mais uma vez, ao mesmo tempo, afirmando e refutando as condições impostas pelo gosto popular.

Buscamos aqui brevemente demonstrar o quanto o caráter movediço do narrador camiliano finda por evidenciar um profundo conhecimento do autor quanto ao contexto cultural em que estava inserido, denunciando uma postura crítica, mas não totalmente contrária, pois consciente das necessidades as quais encontrava-se subordinado. É possível, pois, acreditar que o autor de *Amor de perdição* tinha em mente não apenas este leitor comum, mas também um outro, mais atento e mais crítico, que desvendasse nas entrelinhas de seu romance popular um retrato fiel do mercado editorial oitocentista.

### 3.5 Um novo olhar sobre *Agulha em Palheiro*.

Através da análise da construção narrativa de *Agulha em Palheiro*, é possível contestar, de maneira categórica, a afirmação de Alexandre Cabral quanto à “composição descuidada” do romance. Como buscamos aqui evidenciar, este exemplar da ficção camiliana mostra uma construção complexa, na qual diversos campos discursivos se entrelaçam, resultando em um discurso ambíguo e dialógico.

A utilização de uma voz narrativa instável não permite ao leitor identificar – se o há – o verdadeiro ponto de vista do narrador, que manipula seus discursos, ora afirmando, ora refutando determinados valores. Em diversos momentos da narrativa nós, leitores, somos colocados frente a frente a um narrador declaradamente manipulador que, a cada palavra, busca enaltecer seu “poder” com relação ao texto que nos é apresentado.

Diante deste narrador, é importante dizer, podem estar muitos leitores: alguns, talvez menos atentos, deixam escapar nas entrelinhas da leitura o caráter irônico da voz narrativa, atentando somente para o desenrolar do enredo central do romance; outros aderem a um ou outro discurso exclusivamente, sem atentar às ambigüidades construídas nas teias do discurso; e, finalmente, um outro, mais atento, capaz de notar as diversas vozes presentes no discurso e incapaz, como consequência, de aderir a um ou outro ponto de vista. Um leitor que, ao final do romance pode se perguntar: Qual a verdadeira moral da história? E que, mais uma vez, é colocado diante de um narrador manipulador que não deixa de afirmar: “a moral é uma questão de felicidade, segundo as regras do dever neste mundo. [...] Além de que, a desmoralização é o escândalo. Escândalo neste fato, se alguém o dá, sou eu, que conto a história [...]” (*AP*, p.526), pois “[...] regras fixas nenhuma há” (*AP*, p.526).

Ao utilizar este discurso ambivalente, parece-nos que, de fato, no decorrer do romance, essa voz narrativa não pretende “dar escândalo”, não adotando nenhum discurso claramente moralizante, nem condenando ou absolvendo as atitudes dos personagens, mostrando assim aos leitores os dois lados da mesma moeda. Esta postura evidencia um profundo conhecimento não só do funcionamento da sociedade de sua época, bem como, e principalmente, da condição humana nada heróica ou elevada.

No campo discursivo da política, como vimos, o narrador camiliano, sem aderir a um ou outro discurso, evidencia a fragilidade de ambos, mostrando assim uma postura, em certa medida, cética com relação não especificamente à causa liberal ou às idéias absolutistas, mas sim às incompatibilidades entre os discursos proferidos e a ação dos envolvidos nestes discursos.

A partir desta constatação, o narrador, através de uma postura bastante irônica, denuncia ao seu leitor de que maneira os interesses pessoais regem a sociedade em que vivem, mostrando que é parte indissociável da condição humana seu caráter egocêntrico e individualista. É interessante notar que este narrador não atribui juízos de valor definitivos aos seus personagens o que resulta mais uma vez na incapacidade do leitor em assumir um olhar maniqueísta sobre a narrativa. Nesse sentido, personagens que, em uma análise menos atenta, desempenhariam um papel negativo, como Bártolo de Briteiros ou o próprio Marquês de Tavira, ou ainda, os que desempenhariam um papel positivo, como Fernando, Francisco, Almeida, mostram-se semelhantes em seus sentimentos e sua composição não sendo possível ao leitor atento diferenciar claramente o caráter de cada um dos personagens através de suas atitudes.

É importante ainda destacar a importância do desfecho da narrativa para a confirmação desta visão não maniqueísta do mundo retratado. Como vimos, o

personagem Marquês de Tavira chega ao fim do romance “rico e honrado”. A honra, neste caso, deve-se ao seu dinheiro. Fernando, por sua vez, personagem em um primeiro momento desempenharia o papel de “herói”, também tem a possibilidade de se tornar “honrado” perante a sociedade, na medida em que lhe é possível a compra do título de Visconde, título este que não aceita. Ainda que não propenso ao título que lhe é oferecido, Fernando “acaba bem” por conta de seu casamento com uma das herdeiras do então falecido Bártolo de Briteiros, ou seja, mais uma vez por conta do poder argentário. Nesse sentido, a moral de que nos fala o narrador parece estar no dinheiro, que, nesta sociedade, torna-se sinônimo de felicidade, afinal, como vimos, “a moral é uma questão de felicidade”.

Por fim, para além de analisar o caráter essencialmente humano dos personagens, este narrador *pluridiscursivo* analisa também, enquanto identificando-se com o próprio autor, o mercado editorial no qual se encontra inserido, mostrando que inclusive no que concerne ao fazer literário, leitor e escritor não escapam ao jogo de interesses e exigências que rege o mundo em que vivem.

#### **CAPÍTULO IV: AGULHA EM PALHEIRO E OS BRILHANTES DO BRASILEIRO – PARALELAS E CONVERGENTES.**

Como vimos no capítulo inicial deste estudo, a despeito da numerosa produção de Camilo Castelo Branco – e, talvez até, como decorrência da grande quantidade de exemplares – parte dos romances camilianos permanece esquecido nas prateleiras, sem que sejam tomados como objetos de análise. Quando lembrados, entretanto, findam por serem analisados através da aproximação ou distanciamento dos romances camilianos considerados “canônicos”.

Seguindo esta tendência crítica, os dois romances aqui analisados, nos raros estudos que deles se valem, são classificados como integrantes da vertente “passional”, encabeçada por *Amor de Perdição*. Este enquadramento resulta na elaboração de uma imagem única e acabada que desconsidera as possíveis particularidades existentes em cada exemplar.

Através da análise d’*Os brilhantes do brasileiro* e de *Agulha em palheiro*, entretanto, foi possível notar que, apesar de classificados como integrantes desta vertente, os dois romances, ao mesmo tempo em que se afastam desta categorização o fazem de maneiras bastante distintas.

Estruturalmente, os dois romances se distanciam: *Os brilhantes do brasileiro* possui claramente uma estrutura esquemática, sendo dividido em três blocos proporcionais entre si e em dois núcleos temáticos que se complementam. Já *Agulha em Palheiro* é composto por três grandes campos discursivos que não necessariamente dialogam entre si, mas que em todos os casos, como vimos, findam por dialogar e/ou interferir na composição do módulo central, principalmente com relação ao casal protagonista.

Já com relação à construção de personagens, a partir da análise dos dois romances, podemos notar que há uma tentativa clara, por parte do narrador, de desmistificar e/ou desconstruir seu caráter idealizado, como forma de atribuir a estes sujeitos características prosaicas não previstas aos chamados “heróis românticos”. Se, de fato, temos uma espécie de humanização dos supostos heróis, a partir do retrato de atitudes não-elevadas ou mesmo negativas, por outro, há também, nos dois romances, a descrição de atitudes positivas na construção dos personagens vistos como antagonistas ou mesmo vilões. Essa desconstrução resulta em uma visão de mundo não maniqueísta e, ainda mais além, uma visão realista, “[...] não o realismo como escola, muito menos como período literário, mas o realismo como tendência maior da literatura ocidental (o que Auerbach refere em *Mimesis*), o realismo como prática de uma poética de representação” (FERRAZ, 1991, p.72). Nesse sentido, ao construir personagens verossímeis, ainda que ficcionais, Camilo distancia sua ficção do idealismo romântico que lhe é, muitas vezes, atribuída.

É interessante também notarmos de que maneira o contexto político-social é retratado em cada um dos romances aqui analisados. Em *Os brilhantes do brasileiro* as alusões temporais, embora presentes, não têm a função primordial de situar historicamente os acontecimentos narrados. De certa forma, a datação da narrativa está, muito antes, funcionando como um enquadramento temporal com o objetivo de situar a história contada na atualidade, sem que tais datas sejam, de fato, decisivas para a composição de esta ou aquela personagem ou ainda para a elaboração de determinada cena ou ação.

A narrativa se inicia no ano de 1847, sofre um recuo temporal que a leva até 1812 (oito anos antes do nascimento da protagonista Ângela), desenrolando-se, finalmente, até o ano de 1853-54. Apesar da alusão às datas, entretanto, nenhuma



relação entre estas e a História real se mostra presente nas reflexões desenvolvidas no romance, ao contrário do que ocorre em *Agulha em Palheiro*, como vimos no capítulo anterior deste estudo. Neste exemplar, a datação da narrativa é indispensável para a compreensão das discussões políticas desenvolvidas.

Se com relação ao contexto histórico, de fato, os romances se distanciam, em se tratando do retrato social desenvolvido aproximam-se e até mesmo se completam na medida em que reforçam uma mesma visão crítica. Seja através dos comentários críticos do narrador, da construção dos personagens, ou ainda, dos desfechos atribuídos a eles, as duas narrativas retratam a mesma sociedade materialista, hipócrita e regida pelas conveniências e pelo poder argenteo, uma sociedade na qual, portanto, heróis e heroínas idealizados dão lugar a sujeitos que, nem bons, nem maus, sentem a necessidade de se enquadrar no contexto em que vivem. Esse aspecto reforça, mais uma vez, a idéia de que há, na ficção camiliana, ou pelo menos em parte dela, a busca por um realismo enquanto contraponto do idealismo.

A construção da voz narrativa tipicamente camiliana merece aqui uma reflexão a parte. Muitas semelhanças aproximam os narradores de *Os brilhantes do brasileiro* e de *Agulha em Palheiro*: a recorrência do discurso da veracidade e, ambigüamente, as referências acerca do caráter ficcional das narrativas, as intervenções críticas e a presença constante de uma voz que faz questão de evidenciar seu domínio sobre a narrativa. Para além destas características, todavia, um elemento parece, a meu ver, diferenciar conceitualmente as duas narrativas: o tom adotado pelo narrador.

Como sabemos, a conceituação das diversas formas do cômico na Literatura é bastante controversa: ironia, sarcasmo, sátira, humor, paródia, pastiche, conceitos que não possuem uma definição estável e já foram objetos de diversos estudos sem que haja, de fato, uma interpretação universalmente aceita. Entretanto, arriscaremos aqui

diferenciar ironia e sarcasmo, na medida em que acreditamos ser possível, a partir destes conceitos, do ponto de vista de nossa interpretação, diferenciar os dois romances aqui estudados com relação ao tom adotado por cada um dos narradores. Utilizaremos, para tanto, a definição feita no verbete “ironia” por Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* e o estudo *Ironia e humor na literatura* de Lélia Parreira Duarte.

Para além da já tão conhecida definição de ironia enquanto figura que diz o contrário do que se quer dizer, Massaud Moisés elabora uma diferenciação bastante interessante entre esta e o sarcasmo. Para o estudioso, a ironia, por ter como característica primordial a sutileza, pressupõe uma espécie de dúvida inicial quanto a sua interpretação, ou seja, o interlocutor não é capaz de percebê-la de imediato (cf. Moisés, 2004, p. 247). Essa espécie de sutileza é o que mais evidentemente a diferencia do sarcasmo, no qual “[...] o fingimento empalidece e a idéia recôndita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente” (2004, p. 247). Além disso, a ironia pressupõe um interlocutor capaz de compreendê-la, podendo, todavia, existir aquele para quem ela passe despercebida; já o sarcasmo não necessita de um interlocutor hábil já que seu valor se mostra claramente exposto (cf. Moisés, 2004, p. 249). Nesse sentido,

[...] a ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso, quando não à gargalhada. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impertinente. Mais ainda: a ironia depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante; o sarcasmo, por sua vez, não se condiciona tão estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move (MOISÉS, 2004, p. 247).

No romance *Os brilhantes do brasileiro*, há, como vimos, a presença de um núcleo cômico que aqui chamamos humorístico. Este núcleo, formado por figuras inegavelmente caricatas parece aproximar-se bastante da definição que aqui temos de sarcasmo. De fato, a configuração dos personagens, principalmente de Hermenegildo Fialho Barrosas e seus amigos, possui um evidente caráter sarcástico uma vez que o tom

crítico e mordaz, as cenas hilárias e a composição física grotesca dos sujeitos não podem passar despercebidos pelo menos atento dos leitores. A narrativa provoca o riso, o cômico e, muitas vezes, a gargalhada, como apontou Moisés. No núcleo que aqui denominamos “passional”, entretanto, parece dominar a presença da ironia, enquanto central na desconstrução do caráter idealizado da narrativa.

Já no romance *Agulha em Palheiro*, o sarcasmo não se mostra presente. Como vimos, temos um discurso ambíguo e bastante movediço, o que dificulta a interpretação por parte do leitor. É, de fato, a presença desta ironia definida por Moisés que parece dominar o discurso narrativo neste romance. Em muitos momentos, surgem-nos certas dúvidas acerca da interpretação de esta ou outra fala do narrador, desencadeando na impossibilidade de formularmos uma definição precisa de determinado personagem ou ação e, resultando assim na indestrutível ambigüidade do romance. Mas a ironia presente neste romance vai além da definição elaborada por Moisés e se aproxima em muito da chamada ironia *humoresque*, definida por Lélia Parreira Duarte.

Esta tipologia da ironia, muito importante no romantismo alemão, diferencia-se da ironia retórica na medida em que não possui um ponto de chegada, ou seja, tem como pressuposto de sua configuração a manutenção de uma ambigüidade irresolúvel. Nesse sentido, ela vai além de simplesmente dizer o contrário daquilo que se quer dizer, pois não diz o contrário, mas mostra as possibilidades de uma mesma situação não apontando para uma resolução ideal (cf. Duarte, 2006, p.31). Segundo Duarte,

Essa atitude irônica contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda a problemática, mostrando-nos o espelho côncavo em que enrubescemos de nos ver deformados, para que aprendamos a não nos adorarmos (DUARTE, 2006, p. 33).

Após a análise aqui desenvolvida do romance *Agulha em Palheiro* parece-nos clara a proximidade entre esta definição e a ironia presente no romance. De fato, temos ali uma voz narrativa que não desconstrói determinado discurso em prol de outro, mas que faz com que todos desmoronem diante do leitor, que, juntamente com o narrador, vê-se diante de um mundo desfeito sem vislumbrar outro a ser construído.

Um narrador que, mais do que cético ou pessimista, torna-se realista na medida em que reconhece a instabilidade dos valores que regem o mundo em que vive, mas que, não por isso, possui um projeto ou uma proposta para modificar o presente retratado.

A partir desta breve diferenciação podemos dizer que enquanto *Os brilhantes do brasileiro* é um romance irônico-sarcástico, na medida em que usufrui das duas figuras de acordo com os diferentes núcleos ali presentes, *Agulha em Palheiro* é um romance essencialmente irônico e, mais especificamente, de uma ironia *humoresque*, o que, mais uma vez, diferencia os dois romances, mostrando a simplificação de uma análise que os classifique como seguidores de um mesmo modelo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este estudo com a hipótese de que a imagem estereotipada de Camilo Castelo Branco não abarcava suficientemente toda a complexidade da produção deste escritor. Uma hipótese que, já de antemão, parecia-nos uma tese. Realmente, diante de um romancista cuja produção abarca mais de meio século e é composta por mais de 100 exemplares, uma simplificação categórica, qualquer que fosse, já evidenciava uma parcialidade analítica.

O fato é que no decorrer do desenvolvimento deste trabalho fomos percebendo que, para além de simplesmente apontar as incongruências de determinadas análises, precisávamos compreender, por um lado, através de quais caminhos alguns críticos desenvolveram estas análises, e por outro, construir nosso próprio caminho analítico. Nesta tentativa de, a partir de um *corpus* reduzido, sistematizar um novo método de análise, percebemos que incorríamos, talvez, no mesmo equívoco. Ao nos depararmos com os dois romances aqui estudados, vimo-nos diante de objetos diversos o suficiente para dispensar qualquer similitude analítica. Assim, cada romance foi analisado de acordo com sua própria estrutura e composição, o que pode ter resultado em certa incoerência estrutural da análise. Entretanto acreditamos que o fato de suscitarem análises tão diversas em sua estrutura evidencia também a diversidade de suas composições.

Nosso intuito, que a princípio se mostrava apenas o de contrapor as análises já realizadas com nossa visão, no decorrer do estudo transformou-se em tentar compreender o que o autor de *Amor de Perdição* nos dizia para além de suas histórias de amores contrariados. E não foi pouco o que alcançamos.

Sempre utilizando o “molde temático” bastante caro aos *best-sellers* do Oitocentos, Camilo constrói uma imagem particular de seu país, um Portugal prosaico, inserido em um sistema capitalista que ainda não fora completamente absorvido pela sociedade<sup>12</sup>. Nesse sentido, conflitos entre os valores do Antigo Regime e da burguesia são objeto de análise e crítica: a “compra” de títulos nobiliários e o valor social que estes títulos representam, a distância entre uma prática prosaica e um discurso idealizado, etc.

Em cada romance, focando um aspecto diferente – muito provavelmente adaptando suas histórias de acordo com aquilo que lhe era “encomendado” – Camilo consegue incorrer no mesmo objetivo: retratar seu país, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista social, seja ainda do ponto de vista “comercial”, se pensarmos nas reflexões literárias que claramente o inserem em um sistema comercial ativo e que, de certa forma, representam também metonimicamente, um aspecto do mundo do trabalho. De uma forma ou de outra, o escritor evidencia ao seu leitor um mundo regido por valores materiais e corrompido por estes valores.

Embora, por um lado, critique incisivamente a corrupção da sociedade em que vive, por outro, Camilo adota uma postura não necessariamente cética ou pessimista, mas realista, uma visão que consegue enxergar os problemas da sociedade, mas que, não possuindo nenhuma proposta para solucioná-los apenas observa e constata que o melhor é a adaptação. Não é a toa que constrói personagens que, no mais das vezes, sofrem um processo de enquadramento, ou seja, findam por absorver os valores dominantes e aceitá-los sem maiores padecimentos para que possam conviver “bem” nesta sociedade.

---

<sup>12</sup> A idéia de que na ficção camiliana há a configuração de um Portugal capitalista em que se retratam, claramente, relações de dinheiro e trabalho, é abordada de forma bastante interessante por Paulo Motta Oliveira em seu estudo “Da ficção camiliana como interpretação de Portugal”. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta. **Literatura Portuguesa Aquém-Mar**. Campinas: Editora Komedi, 2005.

Toda esta elaboração crítica, todavia, só se mostra passível de ser percebida se focarmos nosso olhar para a construção narrativa camiliana, deixando um pouco de lado a simples observação do módulo central. Como tentamos aqui mostrar, é na construção dos personagens, na contraposição de cenas e, principalmente, na configuração de uma voz narrativa movediça que encontramos, de fato, o valor intrínseco da ficção camiliana.

Ainda que construídos de maneira diversa, estes dois romances analisados nos permitiram confirmar a hipótese de que é, principalmente, na construção desta voz narrativa que encontramos o que de mais interessante Camilo nos deixou. Uma voz que, como bem apontou Maria Eduarda Borges dos Santos, são muitas ainda a serem desvendadas.

Fica-nos, a partir de então, a impressão de que a cada novo romance, encontraremos uma ou várias vozes que nos abrirão novos horizontes para a análise da vasta obra camiliana. Chegamos ao final deste trabalho com a certeza de que ainda há um longo caminho a seguir para que, de fato, conheçamos este escritor que, por tantos anos, ficou guardado em nosso imaginário como alguém relevante apenas para o público de seu tempo e, portanto, sem interesse atual. A verdade é que Camilo Castelo Branco nos interessa ainda hoje não apenas como veículo para melhor compreendermos a sociedade portuguesa do século XIX, mas principalmente para refletirmos sobre o comportamento humano diante desta sociedade que, regida essencialmente pelo dinheiro, não parece se distanciar muito de nossa sociedade atual.

## **BIBLIOGRAFIA:**

AMARAL, Maria João Pais. Agulha em Palheiro, 1865. In: FERRAZ, Maria de Lourdes (org.). **Dicionário dos personagens da novela camiliana**. Lisboa: Caminho, 2003, p. 29-37.

BALZAC, Honoré. Avant-propos. **La Comédie Humaine I. Études de mœurs: Scènes de la vie privée**. Paris: Gallimard, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Ambigüidade narrativa. In: III Encontro Nacional da ANPOLL, 1988, Rio de Janeiro. **Anais do III Encontro Nacional da ANPOLL**, Recife: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 1988. p. 207-211.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAGA, Teófilo. **As modernas idéias na Literatura Portuguesa**. Porto: Casa editora, 1892.

BUESCU, Helena Carvalhao. **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa : Caminho, 1997.

CABRAL, Alexandre. **Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana**. Lisboa: Livros horizontes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. 2ª edição. Lisboa: Caminho, 2003.

CASTELO BRANCO, Camilo. Agulha em Palheiro. **Obras completas. Vol.IV**. Porto: Lello & Irmão, 1985.

\_\_\_\_\_. Anátema. **Obras completas. Vol. I**. Porto: Lello & Irmão, 1982.



\_\_\_\_\_. Os brilhantes do brasileiro. **Obras completas. Vol. VI.** Porto: Lello & Irmão, 1987.

\_\_\_\_\_. Um homem de brios. **Obras completas. Vol. II.** Porto: Lello & Irmão, 1983.

CASTRO, Aníbal Pinto de. **Narrador, tempo e leitor na novela camiliana.** Famalicão: Casa de Camilo, 1976.

\_\_\_\_\_. Da realidade à ficção na novela camiliana. **Tellus** (Revista de Cultura), Nº 17, 03-20, 1987.

CASTRO, Sérgio de. **Camilo Castelo Branco:** Tipos e episódios de sua galeria. Volume I. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1914.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana.** 3ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas – Alameda, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica.** Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. (org.) **Dicionário dos personagens da novela camiliana.** Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. Processos de caracterização das personagens Camilianas. **Tellus** (Revista de Cultura), Nº 17, 41-50, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa**: Desenvolvimento histórico das origens à atualidade. Rio de Janeiro: Editora A noite, 1941.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JESUS, Maria Saraiva. Caricatura e crítica social n'Os *brilhantes do brasileiro*. **Revista da Universidade de Aveiro/Letras**, Aveiro, Nº. 3, 171-201, 1986.

LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. **A busca do sentido**. Lisboa: Caminho, 1994, p. 39-65.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal**. Desde os tempos mais antigos até à presidência do Sr. General Eanes. Lisboa: Palas editores, 1980.

MENDES, Maria Lúcia Dias. **Amor e encenação em *La reine Margot*, de Alexandre Dumas**. Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas – FFLCH, da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Presença da Literatura Portuguesa**. 2ª Edição. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Nótulas acerca do Brasil em dois romances camilianos. **Estudos Portugueses e Africanos**. Campinas, Nº. 33/34, 99-111, Jan./Dez. 1999, 1999.

\_\_\_\_\_. A imagem de Camilo Castelo Branco na Cultura Portuguesa: o gênio amoroso e sofredor. **Com textos**. Mariana, Departamento de Letras da UFOP, v.7, p. 39-45, 1997.

\_\_\_\_\_. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (orgs). **Literatura Portuguesa Aquém-Mar**. Campinas: Editora Komedi, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pascoaes, biografias: entre o eu e a saudade**. Campinas, Unicamp, 1991.

PASCOAES, Teixeira. **O Penitente: Camilo Castelo Branco**. Porto: Latina, 1942.

PIMENTEL, Alberto. **O romance do Romancista: vida de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: F. Pastor, 1891.

RAMOS, Feliciano. **História da Literatura Portuguesa**. Braga: Livraria Cruz, 1950.

RÉGIO, José. Camilo, romancista português. **Ensaios de interpretação crítica**. Porto: Brasília, 1980, p.71-165.

REIS, Carlos. **Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

RITA, Annabela. (Os) Brilhantes do brasileiro, 1869. In: FERRAZ, Maria de Lourdes (org.). **Dicionário dos personagens da novela camiliana**. Lisboa: Caminho, 2003, p. 121-127.

ROCHETA, Maria Isabel. Amor de Perdição, 1862. In: FERRAZ, Maria de Lourdes (org.). **Dicionário dos personagens da novela camiliana**. Lisboa: Caminho, 2003, p. 39-46.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo. **Colóquio/Letras**, nº 119, jan.1991, p. 60-75.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. **Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco**. Famalicão: Centro de estudos camilianos, 1999.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17ª Edição. Porto: Porto editora, 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães. Dar conta do sofrimento: Moral da Providência e moral da História em *A filha do Doutor Negro*. **Diacrítica, Ciências da Literatura**, nº 20/3, 389-412, 2006.