

## CAMILO CASTELO BRANCO E A FORMAÇÃO DO ROMANCE PORTUGUÊS

Moizeis Sobreira de SOUSA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação corresponde a um projeto de doutorado, ainda em fase inicial, que faz parte um estudo mais amplo, em execução há cinco anos, que visa a mapear o espaço reservado a Camilo Castelo Branco no cânone literário português, como também as principais tendências interpretativas legadas pela tradição dos estudos camilianos. Esteado nesse estudo, desenvolvido em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da USP e orientado pelo Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira, pressupõe-se que a implantação do romance em Portugal, resultado, em grande parte, dos esforços da pena camiliana, foi possível graças ao diálogo que essa pena travou com a tradição narrativa do século XVIII, em particular com a obra de Voltaire, proeminente autor setecentista.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Voltaire, Romance.

**ABSTRACT:** This project, which is part of an ampler study, has been running for five years. It intends to map the space reserved to Camilo Castelo Branco in the Portuguese literary canon, as well as the main interpretative tendencies tied throughout the Camilian studies. Based on this study, which was developed in a partnership with the Portuguese Literature Post Graduation Program of the “Faculdade de Letras da USP” and oriented by Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira, it is supposed that the implantation of the novel in Portugal, due mainly to the efforts of the Camilian pen, was possible thank to the dialogue which this pen had with the 18<sup>th</sup> C narrative tradition, especially with Voltaire’s production, important 18<sup>th</sup> C author.

**Key words:** Camilo Castelo Branco, Voltaire, Novel.

A ficção camiliana testemunhou, ao longo de seu extenso conjunto, três fases cruciais para a tradição do romance português, a saber: ascensão, maturação e consolidação, respectivamente. A partir da década de 1840, momento em que Camilo Castelo Branco despontou como escritor, o romance começou a ocupar uma posição canônica no sistema literário de Portugal. Em parte, concorreu para isso o acentuado aperfeiçoamento dos mecanismos de produção e difusão da obra literária registrado nesse período. O mercado editorial desenvolveu-se extraordinariamente, acompanhado pelo surgimento do folhetim. Agregado ao jornal, veículo de baixo custo e grande circulação, esse novo meio se mostrou sobremodo eficiente, alcançando uma vigorosa audiência para essa nova modalidade ficcional.

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Bolsista da FAPESP. E-mail: [moyses.jesus@hotmail.com](mailto:moyses.jesus@hotmail.com).

É preciso ter em conta ainda o fato de o romance ter emergido como um gênero de tendência popular, o que, em parte, favoreceu sua inserção num grupo mais vasto de leitores, formado por indivíduos oriundos majoritariamente da burguesia ascendente e, portanto, menos ilustrados do que aqueles a que os escritores se dirigiam até Antigo Regime. Além de ter à disposição um texto de acesso facilitado, esse grupo viu-se representado nas páginas do novo gênero, aumentando ainda mais a mútua identificação entre este e aquele. Indo mais adiante, o romance atingiu a condição de estilo predominante sob a tutela de um movimento que deflagrou uma nova ordem discursiva, assinalada pela rejeição a uma concepção de linguagem hierárquica e absoluta. Nas palavras de Bakhtin:

O romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única [...] e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e principalmente, sociais, que tanto podem ser “línguas da verdade”, como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes. O romance pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio lingüístico indiscutível e único do pensamento ideológico [...]. (Bakhtin, 1998, p. 164).

A erupção dessa nova ordem discursiva delineou-se nos contornos do arranjo social resultante da transferência do domínio político e social da aristocracia para a burguesia, ocorrido no século XVIII. Com efeito, os gêneros elevados (tragédia, epopéia), representativos do universo hierarquizado e pretérito da nobreza, em que os indivíduos ocupavam posições rigidamente definidas no espaço e no tempo, perderam prestígio para o romance, familiarizado com a representação cômica do mundo e do homem; com a apropriação da realidade “atual, inacabada e fluída” (Bakhtin, 1998, p. 427).

Não obstante esse conjunto de condições favoráveis, o romance ainda era, em Portugal, um fenômeno eminentemente estrangeiro, notadamente franco-inglês. Luís Sobreira (1998) explica que o aumento da atividade editorial e a consolidação do círculo de leitores portugueses não resultaram numa produção expressiva de títulos domésticos. Os romances lidos nessa época eram escritos, em sua grande maioria, na França e na Inglaterra pelas renomadas penas de Eugène Sue, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Walter Scott, Charles Dickens, entre outros mestres desse mercado literário. “Em geral, os editores preferiam investir em traduções de obras com êxito já comprovado no [exterior], [...] a apostar nos autores nacionais [...]” (Sobreira, 1998, p. 02). Consequentemente, o cultivo do romance era, até então, uma prática incipiente, levada a cabo por poucos escritores. Ademais, os que o praticavam não tinham condições de obliterar a imitação do molde importado.

Em seu *Atlas do Romance Europeu*, o crítico Franco Moretti mapeia com precisão a geografia das relações de produção e disseminação do gênero que entusiasmou o gosto das gerações de leitores que se formaram após o Antigo Regime:

[...] o romance fecha a literatura européia a todas as formas externas [...]. Mas essa mais européia das formas segue adiante, privando a maior parte da Europa de toda autonomia criativa: duas cidades, Londres e Paris, dominam o continente por mais de um século, publicando metade (se não mais) de todos os romances europeus [...]. Com o romance, portanto, um mercado comum surge na Europa. Um mercado: por causa da centralização. [...] no século crucial, entre 1750 e 1850, a consequência da centralização é que, na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, livros estrangeiros. Os leitores [...] se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam modelos a ser imitados. (Moretti, 2003, p. 197).

Por volta de 1750, época da primeira ascensão do romance, estava em voga em Portugal o Neoclassicismo, cuja produção literária ficou essencialmente restrita aos termos da poesia e ao cultivo de uma arte aristocrática, difundida, sobretudo, no seletivo espaço dos salões literários, e marcada ainda por rígidas regras de composição clássicas, contrariando a orientação multiforme do romance. Como nota Abel Barros Baptista (1988), a prosa de ficção portuguesa registrou um panorama de quase completa infertilidade no período compreendido entre o século XVII e o princípio do século XIX. Baptista aponta três possíveis razões que levaram a esse quadro minúsculo:

[...] ou pela repressão, ou pela dispersão das tentativas, ou pela própria incipiência de que não se libertavam; reprimem-se, com um discurso predominantemente moralista, os contatos [...] com os desenvolvimentos que o gênero alcançava noutras literaturas, especialmente [...] a francesa. O romance é, em termos de opinião e de apreciação públicas, um gênero menor, que não honra quem o pratica e [...] e aponta como origem de muitos males, [...] responsável pela perda de coesão dos bons costumes e das boas tradições portuguesas; [...] o romance apresentava-se como um dos bodes expiatórios da degradação do antigo regime (Baptista, 1988, p. 71-72).

Foi somente a partir da primeira geração romântica (já no século XIX) que a prosa de ficção voltou a encontrar cultores em Portugal. Impulsionados pela crise de poder, deflagrada pela revolução liberal, os escritores perceberam a necessidade de novas modalidades e novos gêneros de discurso adequados às condições criadas por essa revolução, fazendo o problema da literatura nacional passar incontornavelmente pela questão do romance. Vale acrescentar que essa percepção foi acompanhada pela consciência do atraso português em relação à evolução do gênero romanesco em outras literaturas européias.

Coube a Almeida Garrett e Alexandre Herculano encabeçarem a implantação de um projeto artístico que colmatasse a referida defasagem. Todavia, ambos publicaram obras em que a prática do romance ainda estava circunscrita, de modo geral, no âmbito da experimentação. É preciso ter em conta que a geração romântica da qual fizeram parte esses escritores estava, antes de tudo, empenhada com a matriz ideológica liberal, que por sua vez, tinha como meta a problematização dos destinos da pátria lusitana. Cumpre lembrar que a nação portuguesa estava mergulhada numa intensa crise de identidade, deflagrada pelo episódio da invasão francesa. Em razão disso, a renovação literária pretendida ficou submetida a uma intervenção de cunho social e político que tinha por objetivo apresentar uma alternativa que metamorfoseasse a imagem de decadência e fraqueza do Portugal Oitocentista no pretense glorioso império do passado. De acordo com Eduardo Lourenço, essa intervenção regeneradora

[...] parece constituir a motivação mais radical e funda [...] de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX. [...] A partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária dominante (Lourenço, 1978, p. 86-87).

Embora tenham impulsionado de forma decisiva o movimento de renovação da prosa romanesca, potencializando uma arte em conexão com a nova ordem social e discursiva, Garret e Herculano subsumiram o projeto romântico a finalidades que ultrapassaram de forma acentuada os seus valores estéticos, transformando-o essencialmente num projeto de nacionalidade. Nesse quadro de condições, o romance surgiu como uma unidade expressiva bastante conveniente, pois tinha a vantagem de estender a problematização da imagem de Portugal a diversos estratos sociais. Todavia, as potencialidades desse gênero não foram efetivamente depuradas.

Abel Barros Baptista (1988) observa que o caminho seguido pelos românticos teve o poder de renovar a literatura, mas não a revolucionou:

Impulsionar um novo gênero capaz de abalar [...] a ordem do discurso não se faz subordinando as [...] tentativas a um fim [...] exterior à própria literatura. O projeto romântico adequava-se ao desvio de uma tradição romanesca [...] mas nunca lograria impor uma nova tradição. (Baptista, 1988, p. 74).

Preliminarmente, é possível constar que a maior parte das incursões dessa geração no domínio romance se deram pela porta de um subgênero, a saber: o histórico. Alexandre Herculano publicou aproximadamente cinco volumes de ficção, dentre os quais três eram de cunho histórico: *O Bobo* (1843), *Eurico, o Presbítero* (1844) e *O Monge de Cister* (1844).

Garrett<sup>2</sup>, por sua vez, trouxe à luz duas obras em prosa: *Viagens na Minha Terra* (1843-1846) e *O Arco de Sant'Anna* (1845), sendo a última considerada um romance histórico. Note-se que, em Portugal, o cultivo do romance histórico não resulta de um desvio da corrente romanesca global. Com efeito, será esta que irá descender de um desvio daquele.

O interesse pelo subgênero histórico pode ser justificado por duas razões. Em primeiro lugar, trata-se de uma criação do romantismo. Em segundo lugar, o romance histórico, do ponto de vista do conteúdo, revelou-se assaz apropriado aos anseios da geração romântica de problematizar e reformar a sociedade portuguesa. “A nação, mergulhada na decadência pelo período da monarquia absoluta, deveria regressar à Idade Média para aí colher lições indispensáveis à sua regeneração” (Baptista, 1988, p. 77). Entretanto, o modo como se recorre ao passado medieval, particularmente em Herculano, resultou numa incongruência, haja vista a recuperação da cavalaria, elemento aristocrático por excelência<sup>3</sup>, conforme aponta Antônio José Saraiva:

As obras de ficção de Herculano têm um miolo cavalheiresco e passadista pouco congruente com o intuito de criar uma literatura para a classe média, a classe revolucionária. Enquanto a revolução abolia a nobreza, o *Eurico* [...], *O Bobo* exaltavam os feitos [...] e tradições dessa nobreza. (Saraiva, 1950, 148-149).

No que tange ao manuseio do passado, Garrett parece ter obtido melhor êxito n’*O Arco de Sant’Anna*, obra em que esse tempo aparece claramente articulado ao presente histórico do século XIX, diferente do mundo acabado e com pouca noção do devir das obras de Herculano.

Embora não tenha potencializado a forma do romance na sua multiplicidade, a prática do subgênero histórico levada a cabo pela primeira geração romântica contribuiu para que se percebesse a necessidade de se alargar e/ou aperfeiçoar a apropriação da forma do romance. Alguns escritores passaram a discutir a importância de se representar Portugal num eixo temporal presente. A título de ilustração, acompanhe-se o que afirmou Lopes de Mendonça em sua obra *Memórias de Um Doido*:

---

<sup>2</sup> Além de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, é possível fazer referência a outros escritores, contemporâneos a eles, que também empreenderam esforços no sentido de produzirem romances, particularmente históricos. Tome-se como exemplo os casos de Oliveira Marreca, com as narrativas históricas *Manuel de Sousa Sepúlveda* (1843) e *O Conde Soberano de Castela* (1844); Rebelo da Silva, cuja tentativa culminou com *Rausso por Homízio* (1842), *Ódio Velho não Cansa* (1848), seguindo a linha do romance histórico.

<sup>3</sup> É importante lembrar que o programa ao qual esteve subordinado o projeto romântico não tinha um teor passadista, ao contrário, alvejava a reforma do país no âmbito do presente, todavia, a construção ficcional a que ele foi submetido inculcou-lhe esse teor.

O romance contemporâneo entre nós não se tem podido construir como devia, menos pela deficiência do talento do que pela situação da sociedade. A vida aqui é tão acanhada, tão estreita [...] que se teme sempre talhar [...] uma carapuça e ofender um indivíduo, na mais leve observação sobre os nossos costumes. Esta sociedade, que consome a sua veia intelectual na análise mais ou menos espirituosa do próximo, dir-se-á que tem horror de si mesma vendo-se retratada. [...]. Num país que fica quase imóvel no meio das suas revoluções, a imaginação é uma faculdade que se dirige mais à análise dos sentimentos do que ao estudo dos caracteres da vida social: e daí o grande número dos nossos poetas líricos, comparando com as ilustrações de outro gênero: o talento não pode libertar-se da influência social e nutrir-se de elementos que lhe faltam e o podiam engrandecer. Havemos, por isso, de abandonar um ramo literário que é, por excelência, a leitura do nosso público? (Mendonça, 1982, p. 60-62).

Ressaltam desse trecho três constatações que permitem traçar um mapa da situação do romance em Portugal nessa época (viragem da década de 1840 para a de 1850). A primeira aponta para o fato de ainda não haver uma prática efetiva do romance na pátria de Camões, conforme já se demonstrou anteriormente; a segunda revela que os escritores domésticos dispunham de pouca desenvoltura para representar a realidade contemporânea; por fim, a terceira comprova a existência de um mercado consumidor, que esses escritores não queriam deixar sob a inteira tutela dos romances importados.

Em conjunto, tais constatações fomentam a consciência de que era preciso implantar o chamado romance contemporâneo ou de atualidade, alargando o emprego das formas romanescas. Com efeito, a representação do homem no âmbito do passado nacional, ainda sob certo ranço épico<sup>4</sup>, deveria ser substituída por um quadro em predominasse um indivíduo talhado sob contornos vulgares, quotidianos; o mundo harmônico dos ancestrais, do grandioso passado heróico precisava ceder lugar a um universo “em que o sentido da vida se tornasse imanente e visível apenas no além, em que a totalidade fosse apenas fragmentária e almejada”. (cf. Lukács, 2000, p. 60). Da mesma forma, não cabia mais um herói que representasse uma coletividade, devendo este ser substituído por um indivíduo solitário, em constate choque com o espaço-tempo que o cercasse.

Foi nesse contexto que surgiram obras como *Memórias de Um Doido* (1846), do já citado Lopes de Mendonça, *Viagens na Minha Terra* (1843-1846), de Garrett, *A Virgem da Polônia* (1847), de José Joaquim Rodrigues Bastos, *Estevão* (1853), de Júlio César Machado, *A Mão do Finado* (1853-54), de Alfredo Hogan, entre outros. Dentre essas produções, merece

---

<sup>4</sup> Ao conceber a personagem *Eurico* da obra homônima, Alexandre Herculano afirma que tinha a intenção de construir um semideus. Ora, tal concepção é própria da epopéia, na qual o herói se livra do fardo terrestre, à custa de duras penas ou em penosas peregrinações, rompe o encarceramento humano e conquista a pátria e/ou ideal almejado (cf. Lukács, 2000, p. 57). Em contrapartida, o herói do romance emerge de um hiato entre a realidade e o ideal, sendo a almejada totalidade estreitada em idílio.

destaque o texto de Garrett. Muito provavelmente, *Viagens na Minha Terra* foi a experiência que melhor êxito obteve no que se refere à prática do romance durante a primeira metade do século XIX.

Até aqui tentou-se oferecer um painel dos eventos envolvidos na deflagração do romance em Portugal, bem como as razões que impossibilitaram a primeira geração romântica de cultivar esse gênero de forma efetiva. Embora extensa, essa introdução justifica-se, pois ela possibilita situar o cenário literário em que Camilo Castelo Branco emerge, permitindo, além disso, formular a hipótese segundo a qual a tradição do romance português amadurece e se consolida no interior da ficção camiliana.

Parece ser consensual entre críticos como José-Augusto França (1993), João Gaspar Simões (1967) que Camilo tenha sido o primeiro romancista de Portugal, no entanto, eles não evidenciam o modo pelo qual esse escritor se apropria da forma romanesca, destacando as conquistas discursivas obtidas, bem como o manuseio específico dessa forma. Abel Barros Baptista (1988) vai mais além e sustenta que Camilo revolucionou a ordem discursiva, instaurando em definitivo o romance em Portugal. Apesar disso, Barros não revela como esse processo se desenrola e/ou amadurece no interior das produções camilianas, limitando-se a apontar a incidência de alguns traços desse gênero no folheto de cordel *Maria! Não me mates que sou tua mãe* (1848).

O autor de *Amor de Perdição* reúne em torno de si um conjunto de fatores que permitem a formulação da hipótese referida no parágrafo anterior. Em primeiro lugar, ele concebe um projeto estético-literário independente de uma matriz ideológica, política e religiosa específica. Ao contrário dos escritores que o antecederam (tenha-se mente Garrett e Herculano), Camilo não coloca Portugal como uma questão central, tendo em vista a elaboração de um plano que colmatasse a decadência pátria. Conforme Baptista,

Camilo não designa nem um liberal nem um miguelista, nem católico nem protestante, mas romancista: que não escreve romances para ilustrar qualquer interpretação de Portugal (o que não quer dizer que quem estiver interessado não possa estabelecer uma interpretação relativamente estável na ficção camiliana), que não procura atingir qualquer um fim superior, que não se fundamenta em outra coisa além do estrito interesse romanesco. (Baptista, 1988, p. 143).

Do fragmento acima, vale a pena reter o termo *romancista*. É essencialmente essa condição que Camilo procura afirmar ao longo dos seus textos de ficção. No seu entendimento, conforme verificação preliminar, romancista designa um profissional das letras que exerce, acima de tudo, a competência da escrita, deixando a palavra livre de qualquer

imperativo ideológico imediato. Ao fixar a atuação do romancista nesses contornos, o autor em questão se distingue da geração que o antecedeu, pois não imputa uma finalidade prévia que ultrapassa os valores estéticos da obra literária. Nesse sentido, pode-se levantar, como hipótese, que Camilo tenha apresentado uma alternativa ao projeto romântico-regenerador de Garrett e Herculano. Diferentemente desses escritores, ele parece ter deslocado seu interesse das questões políticas para a elaboração de uma reflexão programática (no interior e/ou paralelo aos seus textos ficcionais) acerca da narrativa romanesca, o que lhe permitiu esboçar e levar a cabo um projeto de implantação do romance.

Outra razão que pode ter contribuído para que o romance português tenha surgido na ficção camiliana está na trajetória artística de seu autor, deflagrada nos jornais. De acordo com Baptista (1988), a imprensa apresenta a Camilo um conjunto de possibilidades que favoreceram o movimento de renovação discursiva por ele conduzido.

Por natureza, o gênero jornalístico é palco onde interagem diversas variedades lingüísticas, favorecendo o questionamento de uma língua que se coloca como única e homogênea. Eis uma das lições que o romancista aprende nas gazetas e aplica no romance, que, como visto antes, reclama para si uma linguagem múltipla, esteada numa acentuada variedade discursiva. Outro aspecto que caracteriza a imprensa é modo como ela apresenta a realidade: quotidiana, fluída, às vezes, reinventada, muito similar ao que a construção romanesca exige. Possivelmente, é através dessa característica que a pena camiliana aprendeu a representar a vida portuguesa sob um viés trivial, algo que não tinha sido feito antes do autor de *A Queda dum Anjo*, conforme observa Lourenço (1985). Um terceiro aspecto do discurso jornalístico diz respeito à sua capacidade de criar novos subgêneros, tais como o folhetim, a crônica, o artigo, a nota, o registro necrológico, entre outros. Ora, o romance se funda, em certo sentido, na incorporação de diversos gêneros narrativos, traço não negligenciado por Camilo.

Inicialmente, o romance toca Camilo como uma forma importada da França e da Inglaterra. Suas primeiras produções apresentam-se como tentativas de romance, sem muitas diferenças em relação ao que ocorrera com a primeira geração romântica. Em 1848, ele publica o já citado folheto *Maria! não me mates*, obra que se filia à tendência folhetinesca do romance negro inglês. Sua origem está baseada numa notícia divulgada pelo jornal *Revolução de Setembro* que teve grande repercussão na época, o que atesta certa desenvoltura do autor no que concerne à pintura de cenas quotidianas e à exploração estratégica do interesses do

público leitor. Em 1851 Camilo dá um passo adiante, trazendo à luz *Anátema*<sup>5</sup>. Embora ainda esteja aportada na tendência do melodrama, sob influência de Victor Hugo, essa obra possui a estrutura de um romance, na qual o drama humano da sociedade burguesa se faz presente de forma bastante evidente. Ademais, o autor dá mostra de que já está engendrando um projeto romanesco. *Anátema* é iniciada por uma introdução em que se discute as bases do chamado *romance de atualidade*, a popularização da literatura e a necessidade de se despojar das “alfaias [...] da escola romântica, democrática, social e regeneradora” (Castelo Branco, 1982, p. 10-11). Essas três questões, como visto antes, ocuparam um papel proeminente na emergência do romance português.

De modo geral, tanto *Maria! não me mates* quanto *Anátema* testemunham a ascensão do romance português, momento em que ainda não existe um modelo acabado e em que a influência externa dita tendência. Essa situação, contudo, revela-se em acordo com a época, como mostra Franco Moretti:

[...] uma vez que o modelo “satisfatório” é encontrado, a história de uma forma se torna realmente diferente. Por volta de 1750, na época da primeira ascensão do romance, ainda não existe tal modelo e o romance é tão diversificado, tão livre – tão louco, de fato – quanto podia ser: sátira e lágrimas, picaresca e filosofia, viagem, pornografia, cartas... Mas cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente [...]. (Moretti, 2003, p. 201).

Com um século de atraso em relação à *primeira ascensão*, Camilo Castelo Branco começa a atribuir cidadania portuguesa ao romance. Esse processo é concluído velozmente, haja vista a necessidade de se superar os incômodos cem anos de defasagem. No curto espaço de tempo da década de 1850, a ficção camiliana salta da *ascensão* para a *maturação* do romance, encontrando definitivamente o *modelo satisfatório* de que fala Moretti. Atestam esse segundo estágio evolutivo obras como *Onde Está a Felicidade?* (1856), *Amor de Perdição* (1862), *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *A Queda dum Anjo* (1866), *A Mulher Fatal* (1870), entre tantas outras que aqui poderiam ser citadas. Esses romances põem em curso diversas zonas do corpo social português (até então deixadas à revelia), notadamente àquelas relacionadas à vida quotidiana, tais como “os bailes, os funerais, as festas, os suicídios, os crimes, os cafés, os assuntos da religião, [...] a emigração, a prostituição, as procissões, a política, o comércio [...]”. (Baptista, 1988, p. 127). Nessas obras também comparecem aspectos importantes que singularizam a produção romanesca camiliana, quais sejam: o diálogo potencial entre leitor e narrador, a celebração do texto literário enquanto

---

<sup>5</sup> *Anátema* é considerado por muitos críticos como sendo efetivamente o primeiro romance português.

ficção, a demarcação de zonas textuais que tinha por objetivo criar estratégias de direção da leitura. “O que quer dizer que a matéria principal de seus textos são as imagens da narrativa [...]” (Franchetti, 2003, p. 31-32).

Ao encontrar e aplicar um modelo de romance, a produção ficcional de Camilo Castelo Branco parece ir além da simples prática desse gênero, consolidando-o nos domínios da literatura portuguesa, legando-lhe uma tradição, com a qual, muito provavelmente, gerações de escritores contemporâneas ou posteriores a ele dialogaram. Pense-se, por exemplo, em Julio Dinis e Eça de Queiroz. O alcance dessa formulação reside no campo da hipótese, o que requer o devido exame e verificação, a serem feitos ao longo da execução deste projeto.

Embora tenha ascendido no século XVIII, na Inglaterra e na França, e no século XIX, em Portugal, o romance inscreve-se numa vigorosa tradição que estende raízes desde a Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média, até chegar à Idade Moderna, pós-revolucionária, conforme revela Bakhtin em sua antológica *Questões de Estética e de Literatura: a Teoria do Romance*. Tentar refazer integral e detalhadamente esse longo percurso seria tarefa certamente fadada ao insucesso. Não obstante, é possível fazer um recorte temporal menor, tendo em vista a melhor compreensão desse fenômeno que revolucionou a ordem discursiva. No caso de Portugal, cuja ascensão do romance se deu em meados do século XIX, em estreita articulação com a prática romanesca franco-inglesa do século XVIII, parece ser de grande proveito estabelecer um diálogo com este século.

A escolha do século XVIII justifica-se inicialmente por ser a época em que o romance começa a se estabelecer como gênero predominante. Em seguida, por ser o momento em que surge uma reflexão teórica acerca do romance, da qual advêm muitas das linhas-mestras da prosa romanesca moderna, como nota Bakhtin (1998). Por fim, o período setecentista abre caminho para a representação séria dos acontecimentos corriqueiros, bem como das camadas sociais inferiores. Até então, esses objetos só poderiam ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento. Em suma, o século XVIII pode ser considerado o berço das rupturas que o romance impôs à prosa de ficção oitocentista<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> É preciso ter em mente que o romance do século XVIII conciliava observação da realidade diária com certo exagero engraçado, com uma fantasia extravagante, de modo que ainda não há um limite bem delineado entre o verdadeiro e o imaginário, como ocorre no século seguinte.

Particularmente, Camilo Castelo Branco aproveitou largamente o pecúlio oferecido pela literatura setecentista nos seus romances<sup>7</sup>. De antemão, convém notar que esse procedimento o distanciou, em certa medida, dos modismos da sua época, e garantiu aos seus textos certa independência em relação aos movimentos literários vigentes no século XIX (Romantismo e Realismo/Naturalismo), como também das propostas regeneradoras desses movimentos. Indo mais adiante, é possível supor que esse diálogo apresentou a Camilo subsídios para a implantação de um projeto romanesco em Portugal, permitindo-lhe ainda preencher, mesmo com uma grande defasagem temporal, o vácuo deixado pela quase total ausência de prosa ficcional no século XVIII português. Se o autor de *Coração, Cabeça e Estômago* revolucionou a ordem discursiva do seu país, esse feito se deu a partir de um duplo movimento. Primeiro: ele se volta para a contemporaneidade, implantando definitivamente o romance, modalidade ficcional da qual não se podia mais prescindir. Em seguida, se desloca em direção ao passado, para recuperar e/ou estabelecer a produção em prosa que não vingara a seu tempo, reunindo condições que favoreceram o cumprimento do seu projeto romanesco. Em linhas gerais, essa será a hipótese que norteará o desenvolvimento deste projeto.

Uma breve apreciação da obra de Camilo é suficiente para comprovar o intenso diálogo com textos e autores do século XVIII. Diversos estudiosos fizeram o inventário dessa relação. Jacinto do Prado Coelho (2001) destaca o extenso conhecimento acumulado pelo romancista de São Miguel de Ceide acerca da literatura setecentista. O crítico cita referências ao Abade Prévost (*Manon Lescaut*), Voltaire (*Zaire, Microgenas, Candide*), Choderlos de Laclos (*Les Liaisons Dangereuses*), Lesage, Crébillon, Marivoux, Rousseau (*O contrato social, Émile, Confissões*), Bernardin de Saint-Pierre (*Paulo e Virgínia*), entre tantos outros exemplos. Já Paulo Franchetti (2003), chama a atenção para a proximidade de Camilo com escritores como Stern e Xavier de Maistre.

Maria Eduarda Borges dos Santos (1999) apresenta de forma mais detalhada o apego de Camilo à produção romanesca do século XVIII. Ela aponta possíveis influências que o seu romance recebeu do gênero memorialístico cultivado por Prévost, Marivaux e Crébillon; do romance epistolar praticado por Rousseau; e, da problemática narrador-leitor, colocada na obra *Jacques, le Fataliste*, de Diderot.

Dada a magnitude dessa galeria de escritores e obras, seria inviável estudar detidamente a relação que os textos camilianos com ela estabeleceu. Em razão disso, esta investigação tomará como eixo a aproximação entre a obra de Camilo Castelo Branco e a de

---

<sup>7</sup> A relação com textos setecentista não exclui a possibilidade de diálogo com produções coetâneas, o que não faz parte dos objetivos deste trabalho.

Voltaire<sup>8</sup>, proeminente escritor setecentista. Inicialmente, integrará o *corpus* deste projeto *Cenas da Foz* (1857), *A Queda dum Anjo* (1866) e *A Mulher Fatal* (1870), *A Brasileira de Prazins* (1882), do romancista português e *Zadig ou la Destinée* (1748), *Candide ou l'Optimisme* (1759), *L'ingénu* (1767) e *La princesse de Babylone* (1768), do autor francês. Antes de pontuar as possíveis linhas de similaridade que tocam essas obras, faz-se necessário estabelecer um parâmetro de comparação. Tentar-se-á salientar aqui os aspectos que evidenciam a ligação do autor português com o texto voltaireano no que concerne à concepção da estrutura enunciativa, o que desvia a comparação de possíveis afinidades político-ideológicas. Vale ressaltar ainda que a apropriação que Camilo faz da produção voltaireana se dá no domínio da relação intertextual, a qual não se perfaz sem o intenso trabalho recriador do texto novo.

Dentre os elementos comuns às obras que compõe o *corpus* deste projeto, é possível destacar o fato delas terem sido escritas por homens de letras cujas penas não podiam gozar de plena liberdade em suas respectivas épocas de atuação. Voltaire escreveu num momento em que a produção artística era financiada pelo mecenato da nobreza. Conseqüentemente, ele deveria ser e/ou parecer lisonjeiro para com os seus benfeitores, não podendo contrariar os interesses destes. Em suas *Memórias*, o autor de *Cândido* afirma: “concluí que para ter o menor sucesso que seja, valia mais dizer quatro palavras à amante do rei do que escrever cem volumes” (Voltaire, 1995, p. 45). Camilo, por sua vez, exerceu a atividade literária num período em que a aristocracia deixou de patrocinar a arte. Apesar disso, o público leitor e os editores, numa postura análoga a que fora ocupada antes pela nobreza, exigiam que suas expectativas fossem atendidas no interior da criação literária. Desse modo, pode-se inferir que a arquitetura textual das obras em questão foi, em certa medida, permeável ao atendimento de tais interesses e exigências.

De modo geral, as produções em tela são compostas por um conjunto de pequenas narrativas reunidas em torno da aventura, em geral quixotesca, de um herói. Mediante uma sucessão de contratempos e fracassos, a ingenuidade e/ou tolice do protagonista é colocada em ridículo pelo tom sarcástico do narrador. Esse protagonista é transportado para uma realidade visceralmente estranha aos seus ideais, a qual ele é obrigado a assimilar a qualquer custo. A repetição surge nessas obras como um elemento valioso, pois além de assegurar

---

<sup>8</sup> A escolha de Voltaire pode ser justificada, entre outras razões, pelo fato de ainda não haver um estudo que dê conta da possível influência desse escritor sobre Camilo. A possibilidade de estabelecer uma relação comparativa entre esses escritores foi apenas vagamente aludida por Eduardo Lourenço (1985) e Jacinto do Prado Coelho (2001).

unidade às narrativas, também é alocada para promover o riso, que por sua vez, concorre para a denúncia de ilusões e imposturas.

Outro aspecto a ser pontuado diz respeito ao desenrolar das narrativas. As obras supracitadas possuem um fluxo narrativo acelerado e dinâmico, entremeado por um cabedal de pequenos capítulos, nos quais o narrador orchestra, muitas vezes ao sabor do acaso, uma série de reviravoltas. Merece destaque ainda a figura desse narrador, que destaca com frequência a sua presença no texto, seja emitindo opiniões sobre o que narra, seja explicitando procedimentos narrativos por ele adotados.

A propósito de exemplificação, tome-se em breve análise as narrativas de *Candide ou l'Optimisme* e de *Coração, Cabeça e Estômago*. Na primeira, o protagonista Cândido, ignorante em relação às coisas do mundo, é vitimado pela filosofia de Pangloss, para quem *está-se no melhor dos mundos e tudo vai da melhor forma possível*. Esse excesso de otimismo é colocado à prova por um vertiginoso encadeamento de calamidades e desventuras que incidem sobre o herói, obrigando-o a recuar no final da história e admitir a existência do mal; a perceber que o mundo em que ele vive não é bom, nem muito menos o melhor dos mundos, restando-lhe apenas *cultivar seu jardim*, isto é, trabalhar e deixar de lado o idealismo metafísico de Pangloss. Na segunda narrativa, o herói Silvestre da Silva, tão ou mais ingênuo que Cândido, se lança numa infausta aventura em busca da romântica virgem etérea. Após sete tentativas fracassadas, o protagonista de *Coração, Cabeça e Estômago*, abandona seu idealismo do *coração*, adotando uma visão cética da vida, metaforizada pelo raso materialismo do *estômago*. Se inicialmente ele almejava encontrar uma mulher elevada, pertencente ao espaço citadino, no fim da história ele se contenta com Tomásia, uma rude camponesa, com quem decide cultivar seu jardim<sup>9</sup>.

Tanto o narrado voltaireano quanto o camiliano contrapõem o idealismo das personagens em questão a *lições de realidade*, criando um conjunto de pequenas histórias em que os acontecimentos se precipitam com uma rapidez *clownesca*. As inquietações e anseios das personagens são simplificadas até atingirem o nível da anedota. Com efeito, a ingenuidade que os fomenta é asfíxiada pelo riso. Desse modo, os pressupostos otimista e romântico que povoavam o imaginário de Cândido e Silvestre, respectivamente, são esvaziados e apresentados como irrealizáveis.

---

<sup>9</sup> Faz-se necessário aqui pontuar a existência de outras possíveis linhas de similaridades entre as obras de Camilo e Voltaire, tais como a construção da personagem, a reflexão metaficcional inserida no interior das narrativas, entre outras, a serem exploradas no decurso desta pesquisa.

Além das flagrantes afinidades observadas entre as personagens desses escritores, bem como as semelhanças concernentes à construção da estrutura enunciativa, compete ainda sublinhar algumas referências que Camilo fez a Voltaire. Na introdução que escreveu para *A Mulher Fatal*, o romancista português deixa entrever que essa obra foi influenciada pelo legado voltaireano, notadamente no que diz respeito ao aproveitamento dos mecanismos da sátira e do riso. No decorrer dessa introdução, Voltaire aparece como um dos mestres da tradição satírica ocidental, “o ridente que transfigurou a Europa” (Castelo Branco, 1968, p. 11). Ao finalizar *A Brasileira de Prazins* (1882), Camilo faz outra menção explícita ao iluminista francês, afirmando: “O meu romance não pretende reorganizar coisa nenhuma. E o autor desta obra estéril assevera, em nome do patriarca Voltaire, que *deixemos este mundo tolo e mal, tal e qual era quando cá entramos*” (Castelo Branco, 1991, p. 151). Em *Cenas da Foz* (1857), ele expressa o desejo de cultivar seu romance “caldeado na forja onde Voltaire açacalou as armas com que feriu no coração o ridículo” (Castelo Branco, 1971, p.10). Por fim, é oportuno mencionar ainda a alusão feita n’*A Caveira da Mártir* (1875), em que Camilo admite o arremedo dos procedimentos cômicos do romance voltaireano.

As referências acima evidenciam o contato efetivo de Camilo com a obra de Voltaire, com também certo interesse em realizar um trabalho de absorção criativa dessa obra no interior de suas produções. Cabe, portanto, determinar em que medida o texto voltaireano influenciou o camiliano; o quanto autor de *Amor de Perdição* conhecia o legado do filósofo de Verney; o modo pelo qual esse legado é recuperado no âmbito da literatura portuguesa do século XIX; e, em que medida a incorporação e/ou diálogo com a narrativa setecentista contribui para a implantação do romance no Portugal oitocentista. Embora muito promissora, essa possibilidade de estudo ainda se apresenta como uma lacuna. Sua execução certamente possibilitará o redimensionamento do cenário literário português do século XIX, demonstrando que Camilo Castelo Branco projetou e efetuou, ao longo da sua obra, um projeto estético-literário alternativo às gerações de escritores desse período, que articularam grande parte das suas produções a um projeto político-social que visava à regeneração de Portugal.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. **Camilo e a revolução camiliana**. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética A Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1982-1994. (17vol.).

\_\_\_\_\_. **A Brasileira de Prazins**. Porto: Lello & Irmão, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cenas da Foz**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.

\_\_\_\_\_. **A Mulher Fatal**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

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

FRANÇA, José Augusto. **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MENDONÇA, Antonio Lopes de. **Memórias de um doido**. Lisboa: IN-CM, 1982.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SANTOS, Maria Eduarda Braga dos. **Do Diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco**. Familiarão: Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SARAIVA, Antônio José. **Herculano e o liberalismo em Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1950.

SIMÕES, João Gaspar. **História do romance português**. Lisboa: Estúdios Cor, 1969.

SOBREIRA, Luis. **Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860**. Évora: Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001.

VOLTAIRE. **Memórias**. Rio de Janeiro : Imago, 1995.