



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Mimese e moral em Camilo Castelo Branco

Sérgio Nazar David

Para citar este documento / To cite this document:

Sérgio Nazar David, "Mimese e moral em Camilo Castelo Branco", *Colóquio/Letras*, n.º 181, Set. 2012, p. 77-87.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Mimese e moral em Camilo Castelo Branco

SÉRGIO NAZAR DAVID

AQUILINO RIBEIRO, em «Românticos e Realistas», apontou que «é lamentável que em cérebro tão peregrino como o de Eça não brotasse uma admiração espontânea, impulsiva, ardorosa pelo veterano do romance [Camilo]. Falta um artigo, uma saudação, um brado de entusiasmo pelo escritor que fora naufragar na verde e anojadicha terra minhota, falta-lhe, sim, esse *ex-voto*, tal emblema de Hermes na via dum César.» Para Aquilino, *O Retrato de Ricardina*, de 1868, ao lado de tantas obras invulgares de Camilo, «rasga uma janela de céu azul e chão de neve no terrível e feio mundo»¹.

Ataque frontal a Camilo não há na quarta conferência do Casino Lisboense, de 1871. Ainda assim, o autor de *Amor de Perdição* não deixou de ser alvejado indiretamente: «o que é a arte no século XIX?», pergunta Eça. «É a falta de unidade», «a fuga da sua época», «o falseamento da sua missão»².

N^{as} *Farpas*, no mesmo ano, Eça e Ramalho também questionaram — sem qualquer ressalva — o que lhes antecederam, como se se tratasse de literatura convencional, hipócrita e sem expressão³. Aos que leram e ouviram, fá-los supor que tudo mudara, menos os livros. Lembraram-se das reservas de Garrett à literatura espiritualista em sociedade materialista os que tinham passado pelas *Viagens na Minha Terra*.⁴

A observação de Aquilino pode-nos guiar para uma visão mais sistémica. Eça não compreendeu o vigor imaginativo e a argúcia analítica da obra de Camilo. Nisto estão implicadas duas gerações de escritores: uma que já tinha escrito a parte mais substantiva de sua obra (a de Camilo), e outra (a de Eça) que adentrava o mundo literário fazendo por lançar ao chão quase tudo que se escrevera naquele século. Contra Júlio Dinis, Eça foi mais direto: vivera, escrevera e morrerá de leve⁵. Antero, por sua vez, não poupou A. P. Lopes de Mendonça. O folhetaísta d'*A Revolução de Setembro* e autor de *Memórias dum Doido* é, para Antero, um representante «da geração política e literária que o sol efémero de 1848 fez surgir, ébria de vagas esperanças por toda a Europa».

«O que caracteriza este período», completa,

é a grandeza das inspirações combinada com a indeterminação das ideias, um vago idealismo, ou antes sentimentalismo, que envolve e abraça, sem dar por isso, as maiores contradições práticas e se lança no caminho das mais perigosas aventuras com um sorriso de confiança ingênua e quase infantil.⁶

Muitos enganos em relação a Camilo (e a outros contemporâneos) nasceram naquele último quartel de século. Depois, gerações de intérpretes enfrentaram barreiras tremendas. A primeira diz respeito aos estilos de época. O romantismo é uma camisa de força para ler Camilo, cuja obra tem de ser compreendida na sua singularidade e não no que se adequa ou não a esta ou àquela escola. Outra barreira é a do estilo individual, do manejo singularíssimo que Camilo tem da língua portuguesa. Ele escreve depois da revolução que Garrett havia operado na língua literária⁷. Pode supor-se que Camilo perdeu o ponto e o pulso das mutações da língua. Contrariamente a esta posição, tendo a considerar que, em Camilo, forma e conteúdo têm íntima conexão. O prazer estético que suscita ainda hoje deriva deste modo falsamente ultrapassado de compor uma obra de verdades únicas nunca postas em papel de modo absoluto. A terceira barreira que a crítica camiliana tem feito por vencer é justamente esta — referida na abertura deste ensaio —, erguida com a colaboração dos jovens de 1870. O suposto «irrealismo» de Camilo, tributado à escola romântica, já hoje por vezes é interpretado como astúcia mercadológica, o que pode ter uma pequena dose de verdade. Mas enganam-se os que julgam possível reduzir o romancista de São Miguel de Seide aos apelos do lucro.

Camilo certamente tinha como diretriz, em suas obras de invenção, compor uma literatura que fosse não cópia, mas sim representação da realidade. Deu-nos o «retrato», mas também o «salto», já possível — se se quiser pensar numa função formativa da literatura, que, ao fim e ao cabo, esteve muito no horizonte daquela geração, embora não de forma precípua no de Camilo — para a análise crítica e a superação de estruturas sociais inaceitáveis. Tinha consciência do que fazia e dos riscos que corria. É por isto, por conhecer o perfil do leitor médio de seu tempo, que, ao lado da representação e da invenção, tem de ocupar-se também da receção. Tem de formar os leitores, prepará-los para que pudessem defrontar-se com temas mais largos e espinhosos.

No conto *Agulha em Palheiro*, lemos: «com a minha infinita paciência, acho tudo que quero, n'este palheiro da humanidade»⁸. Trata-se do arremate do entrecho amoroso entre Paulina e Fernando. Ambos se insurgiram contra os ditames do pai de Paulina. Ao narrar a astúcia dos amantes contra os poderes instituídos, Camilo dá-nos, não a regra infeliz — da qual decorreria, se fosse o caso, a «sã moralidade [do] conto»⁹ —, mas sim uma singular ocorrência,

que não tem o poder de levar almas para o céu, e está longe de ser a regra e o compasso das boas e devotas consciências. O palheiro da humanidade é bem mais diversificado do que supunha a vã filosofia do século. Porém, para se ter olhos para as agulhas que nele há, é preciso algo mais. É o que lemos em «[eu] encontro tudo que quero». Ou seja: nem todos encontram o que querem; nem todos querem o que encontram.

Na abertura de *O Retrato de Ricardina*, Camilo inclui o que vamos ler no rol dos «casos incríveis» que «sucedem». Depois ancora o relato no já conhecido recurso do «[conheci] alguns personagens e soube como passaram as cousas aqui referidas». Pensou em mentir (inventar), para que as personagens ficassem mais «verosímeis do que as verdadeiras». «A consciencia gritou-lhe» e por fim «venceu a verdade, onde já agora, e tão sómente, lhe é permitido vencer: nas novellas»¹⁰. Camilo permite-nos pensar que as novelas, quando aparentemente inverosímeis, mostram a face absurda e trágica da vida. Se o que conta é mesmo verdade, então a opção pelo aparentemente inverosímil cobre de suspeitas (de tal forma que precisa explicar-se) o seu ponto de vista. Por outro lado, se o leitor não é tolo, suspeita também que Camilo inventou — mas não sem dar-lhe foros de verdade — grande parte do que se seguirá. Suas verdades parecem falsas? Ou suas mentiras são sinceras? A ironia do narrador não nos permite decidir. Se acreditamos, fica-nos entre os dedos a hipótese de que, fora da literatura, vence sempre o artifício, a aparência, o posição, a mentira, embora os leitores continuem querendo literatura espiritualista em tempos de materialismo. Se duvidamos, ainda assim estamos em terreno movediço: porque a invenção de Camilo, com esta hipótese, se não é para vender livros simplesmente, só se justifica se pensarmos que talvez *O Retrato de Ricardina* fosse pouco ou fosse de mais para aquele público. Sem o artifício que ancora a ficção na realidade, o livro talvez fosse rejeitado. Rejeitado por uns que não queriam tanto pudor — como em *Amor de Perdição* —, rejeitado por outros por ser Ricardina tão desassombrada num mundo todo feito de temor e obediência. Talvez alguns já vissem nesta «quebrantada senhora»¹¹ o vício por combater, vício que Camilo não castiga, antes premeia. Outros, em contrapartida, pensaram, como os jovens da Geração de 70, que Camilo — ao lado dos românticos — mentia de mais. A ironia faz pensar. Com a ambiguidade, Camilo defende-se e salva-se, mas não totalmente, de um naufrágio.

No prefácio à quinta edição (de 1879) de *Amor de Perdição*, Camilo afirma que, «visto à luz eléctrica do criticismo moderno», o seu romance é «romântico», «declamatório», «com bastantes aleijões líricos» e «ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo». «Voluntariamente resignado», Camilo contempla os «progressos» decorridos desde os anos 40 (quando surgem as primeiras narrativas de ficção de Garrett e Herculano) até à publicação dos primeiros romances de Eça, nos anos 70. E ironiza: «Ai!

Quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pús de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não desgosta de se narcisar num espelho fiel.»¹² A seguirmos o dilema garrettiano (literatura espiritualista numa sociedade materialista), a acreditarmos em Camilo, o público, antes acostumado à pústula «enflorada», agora, com *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, quer rasgar os véus do decoro («se narcisar num espelho») que tinham formatado a literatura das décadas anteriores. O fenómeno é mais largo. Vejamos Émile Zola, em *Le Roman expérimental* (1880):

On nous accuse de manquer de morale, nous autres écrivains naturalistes, et certes oui, nous manquons de cette morale de pure rhétorique [...] Nous cherchons les causes du mal social; nous faisons l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme.¹³

Em Portugal e na França, apesar de certo tom de escândalo que fica no ar, a ironia já se transmutara em retórica. Aos mais puros, como o poeta Tomás de Alencar, d'*Os Maias*, restava a repulsa à «literatura latrinária»¹⁴. Há moralismo nuns e noutros. Os primeiros porque supunham que o decoro exigia que se escondesse o mal sob convenções literárias. Para estes, insuportável talvez fosse mesmo o formato que os assuntos mais espinhosos ganham na década de 70. Já os jovens de Coimbra parecem crer que é preciso conhecer o mal para combatê-lo. Veem no romantismo a mentira literária porque pouco aceitam a distância entre o que aparecia aos olhos do mundo elegante e o que acontecia de facto. Tal convenção social — que fazia, por exemplo, com que o adultério fosse mais ou menos tolerado, se as aparências fossem convenientemente resguardadas — tinha a sua contrapartida literária: tudo dependia do modo de integrá-la em página impressa. É por isto que há adultério na literatura romântica, mas as cenas de alcova são evitadas cirurgicamente. Ao devassar alcovas, a geração de 1870 criou uma sensação nova. Mas não completamente: algo já estava preparado por Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo e Júlio César Machado. O novo enquadramento, buscado pela geração chamada «realista», trouxe novos conteúdos, mas não se pense que se partiu da estaca zero.

Com estas ponderações, inclino-me preferencialmente por ler Camilo Castelo Branco: sem o arrimo dos estilos de época (com o foco mais voltado para a sua inserção nos conflitos e abismos de seu tempo); sem condicionar-me por uma visão mecanicista de mimese (considerando que Camilo representa situações singularíssimas de uma velha ordem que começa a ruir, mas nem por isso deixa de inventar realidades possíveis e porventura impensáveis subterfú-

gios de resistência); sem o recurso ao biografismo reducionista (tendo sempre em consideração a força e o mistério da invenção).

Camilo demonstra uma inquietação no campo dos afetos, e isto é um «sintoma» das transformações pelas quais passava a sociedade portuguesa de então. A conceção de mimese que transpõe para os seus romances — que com ambiguidade leva ao leitor, por meio da ironia, a dúvida sobre a veracidade do narrado — é fundamental para que possa questionar a moralidade burguesa e vitoriana¹⁵. Sabemos de que lado está Camilo (dos desvalidos da sorte), e é mesmo por isto que podemos rir, mas também chorar, com aqueles a quem o narrador cobre com um manto de compaixão. É aqui que Camilo se reinventa constantemente como um romancista político, no sentido mais alargado e profundo¹⁶.

Observe-se que as personagens insubmissas da ficção de Camilo (nem sempre vencidas pelas pressões sociais) são por vezes interpretadas como um sinal de reprobção, de crítica a uma sociedade «hipócrita»; ou de uma força fatal, providencialista, que sobre elas se abate. Diferentemente desta posição, proponho que, sendo a ironia a mola propulsora da narrativa camiliana¹⁷, deste ponto de vista formulemos a pergunta: onde está Camilo? Do lado moralizador (dos que gostariam de ver tudo como dantes)? Creio que não. Ou do lado dos que veem, como Frei Dinis, de *Viagens na Minha Terra*, já apontara, que «a sociedade já não é o que foi, não pode tornar a ser o que era: — mas muito menos ainda pode ser o que é»¹⁸?

Camilo é um observador atento do mundo que o cerca (com mais perguntas do que respostas). Portanto, suas personagens têm feições variadas, não se reduzem a rótulos e estão quase sempre em luta contra a sociedade. Mais: o narrador camiliano (tão próximo por vezes do próprio autor) é francamente favorável aos que não se curvam. A ironia do relato faz-nos supor, por vezes, que assume o ponto de vista dos mais fortes. Mas, se olharmos com atenção, veremos que Camilo zomba dos miguelistas, dos liberais de meia pataca, da empáfia dos poderosos que pensam que tudo podem contra os mais fracos. Camilo precisou de meias palavras para mostrar que estava do lado dos estudantes sem colocação, das jovens que se entregam por amor, dos pobres que empenham a vida por fidelidade àqueles que lhes estenderam a mão na adversidade, dos que não se vendem nem por dinheiro nem por posição. Podia ter feito isto, mostrando que os bons perecem e os maus triunfam sempre. Estaria assim talvez apresentando aos seus um retrato não de todo infiel de seu tempo (já que era assim mesmo que quase tudo se passava). Ao representar a sociedade liberal com brechas, com algum espaço para o desejo, Camilo pareceu escapista, folhetinesco, apelativo, imaginativo, fantasista, mercador de sonhos impossíveis. Mas este foi o seu modo de dizer que não estamos condenados a ficar sempre esperando sentados¹⁹. Em seus lances quase imponderáveis, que

tantas vezes passavam incógnitos, uma pequena história dos sucessos foi sendo contada. Camilo era capaz de ver agulha em palheiro e de imaginar o que talvez ainda não acontecesse, mas já podia acontecer a qualquer hora, talvez nos recantos escuros de Portugal. Destas leituras muita esperança vã se criou, mas quem nos garante que também muita força para a luta contra os maiores do tempo não terá nascido assim?

Nos lances iniciais de *Amor de Perdição*, o pai de Teresa (Tadeu de Albuquerque) pensa dobrá-la com brandura: «Era máxima sua», comenta o narrador,

que o amor, aos quinze anos, carece de consistência para sobreviver a uma ausência de seis meses. Não pensava errado o fidalgo, mas o erro existia. As exceções têm sido o ludíbrio dos mais assisados pensadores, tanto no especulativo como no experimental.

O que se vai mostrar no correr do livro é que Teresa é única em sua «fixidez» e «constância». Mas é única também porque, já aos dezasseis anos, sabe tomar a palavra como uma adulta, isto é, conhece os limites da sociedade em que vive. Quando Baltazar lhe pergunta se ama outro homem, ela diz que sim. Quando este quer saber se pretende mesmo desobedecer ao pai, ela retruca que não desobedece, o coração é que «é mais forte que a submissa vontade de uma filha». Baltazar mostra-se «espantado» com as «abundantes palavras» da prima. Pensa que ela está usando de retórica. Teresa contrapõe que «não são só palavras», são «sentimentos»: sentimentos «verdadeiros». Baltazar pergunta a quem Teresa ama, pede-lhe o segredo «como [...] se o tivesse em conta de seu amigo íntimo». «Nessa conta é que eu o não posso já ter... — respondeu Teresa, sorrindo e pausando, como ele, as sílabas das palavras.» Ela conhece bem a distância que a separa do pai e a obediência que dela esperam. É mais fácil dizer «não» — «sorrindo e pausando» — a Baltazar. Na sequência da cena, veremos que o primo já sabe que Teresa ama Simão («o segredo de Teresa»). Baltazar recorda que Simão vivera em Coimbra proclamando «guerra aos nobres e aos reis, e à religião». Ela não se aflige. Baltazar pergunta se ela acredita que Simão «deve ao seu amor a reforma de costumes». «Não sei, nem penso nisso» — replicou com enfado Teresa. Baltazar diz-lhe que vai «salvá-la das garras de Simão». Ela atalhou «com desabrida irritação»: «Então o primo quer-me governar?». Teresa cede e não cede. Recua, mas também busca uma saída possível para o impasse. Quando o pai a aborda, após saber por Baltazar do essencial da contenda com o primo, responde chorando que «entraria num convento», que se julgaria «morta para todos os homens, menos para o pai»²⁰. Porém, já na abertura do capítulo seguinte, o narrador registra: «O coração de Teresa estava mentindo.» E completa:

Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correcto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quasi nunca é trivial, e esta, de que rezam os meus apontamentos, era distintíssima.²¹

Teresa mente, omite, sabe onde põe os pés. Mas, quando se vê acuada e quase sem saída, diz ao pai «mate-me; mas não me force a casar com meu primo! É escusada a violência, porque eu não caso!...»²² Tadeu de Albuquerque decide levá-la para o convento de Monchique (no Porto), antes do que ficaria temporariamente encerrada num convento de Viseu. Quando chega a Viseu, para espanto das monjas, exclama: «Estou mais livre que nunca.» Teresa buscava a liberdade, como tantas mulheres de seu tempo. Algumas tinham como única opção o prostíbulo. Outras, o convento. É evidente que ficavam mais presas do que nunca. Tudo leva a crer que talvez fosse melhor se curvar.

Simão, por seu turno, não parece disposto a considerar o que são os homens e a sociedade em que vive. Toma sempre a atitude que mais o afasta de Teresa. Quando mata Baltazar, o meirinho tenta facilitar-lhe a fuga. Ele responde: «Eu não fujo. [...] Estou preso. Aqui tem as armas.»²³ O juiz de fora vai depois contar ao pai de Simão (o corregedor) o que se passava e que a prisão seria «preparada». Fizera de tudo para livrar o rapaz do processo:

Perguntei-lhe se foi em defesa, e fiz-lhe sinal que respondesse afirmativamente. Respondeu que não; que, a defender-se, o faria com a ponta da bota, e não com um tiro. Busquei todos os modos honestos de o levar a dar algumas respostas que denotassem alucinação ou demência; ele, porém, responde e replica com tanta igualdade e presença de espírito, que é impossível supor que o assassinio não foi perpetrado muito intencionalmente e de claro juízo.²⁴

O juiz de fora chega a perguntar a Simão se lhe era indiferente ir a uma forca. «Digo que o meu coração é indiferente ao destino da minha cabeça.»²⁵ O génio de Simão parece fatal, mas o que é fatal, numa sociedade como aquela, é dizer sempre a verdade, é não perceber que, se quisesse mesmo Teresa como esposa, seria preciso dissimular, omitir, considerar as distâncias que havia entre a verdade e o que podia vir à tona. Simão, dizendo a verdade, por vezes parece estar mentindo ou sendo retórico. Teresa, mentindo, nunca deixa de lado a sua verdade: a de que escolheu justamente aquele homem, capaz de defender um criado, de lutar contra o Antigo Regime, que não tinha recursos interiores para diplomacias, que nem por isso era melhor ou pior do que outros mais hábeis,

e que certamente não deixara de ser o que era quando passou a amar: apenas trocara de objeto.

Detenhamo-nos, por fim, nas trajetórias de Ricardina e de Bernardo Moniz. Parto da seguinte pergunta: o que os une? Resposta: o amor. O verdadeiro milagre que se produz é manterem-se unidos, mesmo que por um fio ténue, representado, quando Bernardo consegue fugir do cerco dos homens do Abade (pai de Ricardina), pela pungente metáfora do retrato manchado de sangue:

Assim que o sangue lhe arrefeceu, Bernardo insinuou a mão esquerda entre o seio e a camisa, para sondar o tamanho da ferida. Encontrou banhada em sangue uma medalha, em que se emoldurava o retrato de Ricardina. [...] Via Ricardina; e parava a instantes, perguntando á desvairada alma: — Porque não heide ir eu buscal-a?²⁶

Depois disto, Bernardo vai pensar que Ricardina morreu. A ela chegará igualmente a notícia (falsa) da morte de Bernardo. Ainda assim seguem em frente, buscando-se. Ela é filha natural de Clementina Pimentel, tem relações sexuais com Bernardo fora do casamento, é compelida a entrar para um convento. Chega a dizer sim ao pai, que a envia à casa de um amigo, procurador dos Pimentéis em Lisboa. É então que comunica que não entra para o recolhimento de São Cristóvão. O capelão dos Pimentéis diz-lhe: «— Mas a senhora está sem amparo de alguém...» Sabemos o que isto significa: sem amparo de um homem²⁷. O Abade de Espinho considerava Ricardina já morta e esquecida. Os Pimentéis, que ainda poderiam ampará-la, se assim o quisessem, mandam dizer-lhe que

[...] continuasse a dispor da sua vontade própria; que eles declinavam sobre ella a responsabilidade das consequencias.

Assim lh'o transmitiu o capellão, ajuntando de sua lavra um malogrado discurso sobre a contumacia do vicio, e uma não menos gorada declaração prophetica das supervenientes desgraças da perdida senhora.

O profeta fez sorrir uma das testemunhas do seu zelo: era a viuva brasileira.

— A senhora ri-se? — exclamou o clérigo, pasmado do descôco.

D. Ephigenia aconchegou do peito Ricardina, e disse ao padre:

— Adopto esta infeliz por minha filha. Poderá cair em grandes desgraças; mas de certo não hade lá ir pelos abismos que o senhor padre prophetisa.²⁸

Ricardina não está preocupada com a honra, nem com a virtude, nem com os céus estrelados da religião, nem com os castigos — o divino e o mun-

dano — que o capelão profetiza. Sua imagem está manchada, mas é mesmo assim que Bernardo a ama e deseja. Ricardina aceitou perder, aceitou perder-se, para se encontrar com e no amor por um homem. É com as marcas deste encontro que educa o seu filho Alexandre. Este vai à universidade estudar Leis, mas não advoga (crê que «o advogado é um mercenário de ladrões poderosos»²⁹). Faz-se revisor, tradutor e depois folhetinista de um jornal de oposição à ditadura de Costa Cabral. Bernardo e Alexandre vivem, portanto, em luta contra o Antigo Regime e contra os novos barões endinheirados do liberalismo. Não há contradição nisto. Lutar contra o cabralismo era — o tempo mostrou — empenhar-se pela regeneração dos princípios que haviam norteado a revolução liberal de 1820 e a luta contra os miguelistas. Ricardina transmite ao filho a herança paterna. Trata-se aqui menos de uma aposta no futuro, mais de fidelidade ao passado, que não cessa de se inscrever num renovado presente.

Bernardo tem de mudar de nome, afinal é um dos responsáveis pelos assassinatos dos lentes de Coimbra que, em fevereiro de 1828, iam saudar D. Miguel em Lisboa. Mesmo com a vitória liberal, seu ato ficou marcado na memória dos contemporâneos. Sua imagem também está manchada de sangue. Mas, para Ricardina, ele não é um algoz de inocentes.

O que gostaria de marcar é que não se encontram aqui dois anjos que serão felizes para sempre, nem duas metades de uma laranja imaginária, nem dois pobres infelizes vitimados pelo infortúnio. *O Retrato de Ricardina* termina por ser uma reescrita de *Amor de Perdição*. Um modo de dizer que não há amor sem perda, que todo amor é de perdição. Entre a bolsa e a vida, Ricardina e Bernardo escolheram a vida, a vida sem a bolsa, uma vida amputada, a única que nos é possível viver.

Estes dois romances de Camilo Castelo Branco mostram-nos duas faces do amor muito diversas. Uma primeira situação (*Amor de Perdição*) muito mais próxima das situações correntes do tempo. Uma segunda (*O Retrato de Ricardina*) aparentemente mais fantasiosa. Nas duas, os protagonistas defrontam-se com papéis muito marcados para homens e mulheres, para ricos e pobres, para as diferentes classes etárias³⁰. Nas duas, eles se rebelam. O que muda é a posição subjetiva diante da existência, sobretudo de Simão Botelho, quando comparado a Bernardo Moniz, conforme demonstramos.

Nos dois casos há verdade e invenção. A ideia de mimese em Camilo sustenta-se visceralmente neste entrelugar do discurso do narrador, que, de resto, se transpõe para a matéria narrada, tendo a ironia como peça fundamental. Se não fosse assim, teríamos de ceder à crença enganosa e enganada de que o grande mestre do romance português **nos faz** rir e chorar simplesmente para corrigir vícios ou para nos iludir com palavras.

- ¹ Aquilino Ribeiro, *Camões, Camilo, Eça e Alguns mais. Ensaios de Crítica Histórico-Literária*, 4.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, s.d., p. 127-8.
- ² A conferência «Afirmção do Realismo como Nova Expressão da Arte», proferida por Eça de Queirós, em 12/6/1871, foi reconstituída, a partir de jornais de época, por António Salgado Jr., *História das Conferências do Casino*, s.e., 1930. Também está reproduzida em A. Campos Matos (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2.^a ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 172-9.
- ³ No n.º 1 d'*As Farpas* lê-se: «A literatura — poesia e romance — espreguiça-se devagar, sem ideia, sem originalidade, bocejando cheia de esterilidade, conservando o antigo hábito de ser vaidosa, e costumando-se sem grande repugnância à sua nova missão de ser inútil. Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência coletiva da sociedade em que vive, nem o temperamento individual do escritor. Tudo em torno dela se transformou, só ela ficou imóvel. De modo que, pasmada, absorta, nem ela compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. É como um trovador gótico, que acorda dum sono secular numa fábrica de cerveja.» (Eça de Queirós & Ramalho Ortigão, *As Farpas*, coord. Maria Filomena Mónica, 3.^a ed., Cascais, Príncipia, 2004, p. 24). Apesar da indicação «Maio de 1871», este primeiro fascículo só começou a ser vendido em junho do mesmo ano. Ver A. Campos Matos (org.), *ob. cit.*, p. 415.
- ⁴ Ver Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, cap. III, p. 110: «aqui é que me aparece uma incoerência inexplicável. A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessivamente e absurdamente e despropositadamente espiritualista! Sancho rei de facto, Quixote rei de direito!»
- ⁵ Eça de Queirós & Ramalho Ortigão, *ob. cit.*, p. 182.
- ⁶ Ver Antero de Quental, *Lopes de Mendonça*, Barcellos, Typographia Aurora do Cavado, 1894, p. 7.
- ⁷ Ver Ofélia Paiva Monteiro, *Estudos Carretianos*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010, p. 55-75.
- ⁸ Camilo Castelo Branco, *Aguilha em Palheiro*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1921, p. 214.
- ⁹ Idem, *A Queda dum Anjo*, Porto, Caixotim, 2001, p. 217.
- ¹⁰ Idem, *O Retrato de Ricardina*, 5.^a ed., Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1916, p. 5.
- ¹¹ Idem, *ibid.*, p. 163.
- ¹² Idem, *Amor de Perdição*, ed. genética e crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 131 e 133.
- ¹³ Émile Zola, *Écrits sur le roman naturaliste*, Paris, Pocket, 1999, p. 77.
- ¹⁴ Eça de Queirós, *Os Maias*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, s.d., p. 200: «Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a falar-se do *Assommoir*, de Zola e do realismo: — e o Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura *latrínária*.»
- ¹⁵ Peter Gay usa este adjetivo (vitoriano/vitoriana) bastantes vezes, ao referir-se à sociedade europeia do século XIX. Ver os cinco volumes que compõem *A Experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud*, intitulados *A Educação dos Sentidos, A Paixão Terna, O Cultivo do Ódio, O Coração Desvelado e Guerras do Prazer*. Peter Gay escreveu ainda um sexto volume de síntese (*O Século de Schnitzler*), também publicado no Brasil pela Companhia da Letras.

- ¹⁶ Ver Orhan Pamuk, *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*, trad. Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 105: «o romancista se torna político no próprio esforço para compreender os que são diferentes dele, os que pertencem a outras comunidades, raças, culturas, classes e nações.»
- ¹⁷ Ver Maria de Lourdes A. Ferraz, «A Ironia Romântica de Camilo», *Ensaio Oitocentistas*, Porto, Caixotim, 2011, p. 79-95.
- ¹⁸ Almeida Garrett, *ob. cit.*, cap. XLIX, p. 459.
- ¹⁹ Ver Jacques Lacan, *Seminário, Livro 7 — A Ética da Psicanálise*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991, p. 378.
- ²⁰ Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, ed. cit., p. 181-9.
- ²¹ Idem, *ibid.*, p. 191.
- ²² *Ibid.*, p. 195.
- ²³ *Ibid.*, p. 321.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 329.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 331.
- ²⁶ Idem, *O Retrato de Ricardina*, ed. cit., p. 144-5.
- ²⁷ Sobre a situação das mulheres no século XIX, ver Joel Serrão, *Da Situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987; Irene Vaquinhas, «As Mulheres na Sociedade Portuguesa Oitocentista. Algumas Questões Económicas e Sociais (1850-1900)», *Nem Gatas Borralheiras, nem Bonecas de Luxo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 15-33; e também Elina Guimarães, «A Mulher Portuguesa na Legislação Civil», *Análise Social*, terceira série, vol. XXII, n.ºs 92-93 — *Mulheres em Portugal. Comunicações ao Colóquio organizado pelo ICS*, org. Maria de Lourdes Lima dos Santos *et al.*, 1986, p. 557-77.
- ²⁸ Camilo Castelo Branco, *O Retrato de Ricardina*, ed. cit., p. 171-3.
- ²⁹ Idem, *ibid.*, p. 193.
- ³⁰ Ver Irene Vaquinhas & Rui Cascão, «Evolução da Sociedade em Portugal: a Lenta e Complexa Afirmção de Uma Civilização Burguesa», in José Mattoso, *História de Portugal. Quinto Volume. O Liberalismo (1807-1890)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 380-1: «A 'desigualdade' não era, de modo algum, incompatível com os princípios liberais, acomodando-se facilmente aos constrangimentos impostos pela lei. Esta baseava-se na convicção, profundamente burguesa, da 'diferença': entre os homens, entre os sexos, entre as 'classes superiores' e as 'classes inferiores'. Em seu nome, grande parte da população era remetida a um estatuto de 'menoridade', que o Código Civil não deixará de consagrar, sob muitos aspectos [...]»