

A SÁTIRA CAMILIANA E O CONTEXTO CULTURAL OITOCENTISTA PARODIADO

Mestranda. Luciene Marie Pavanelo¹ (USP)

RESUMO: A produção satírica de Camilo Castelo Branco, quando estudada, é rotulada como mera sátira de costumes, na qual a ironia estaria a serviço da defesa da moral e dos ideais românticos “verdadeiros”. Procurarei demonstrar, a partir da análise de *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), a ausência de idealismo na obra camiliana, afastando-a dos preceitos cultivados por autores românticos como Soares de Passos e Álvares de Azevedo, e associando-a à tradição de sátira menipéia, da qual fazem parte Laurence Sterne e Machado de Assis, mostrando como eixo central de sua obra a crítica do autor ao contexto cultural oitocentista, feita através do discurso paródico.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco, Século XIX, Sátira Menipéia.

Camilo Castelo Branco publicou o romance *Coração, Cabeça e Estômago* em 1862, mesmo ano de *Amor de Perdição*. Como demonstra em seu preâmbulo – “escrito designadamente para ser impresso no Rio de Janeiro”, é o apogeu do ultra-romantismo, não apenas “na pátria dos Junqueiros, dos Álvares de Azevedo, dos Casimiros de Abreu e dos Gonçalves Dias” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 11), mas também em Portugal. E, como sabemos, encontramos em praticamente todos os manuais de literatura a classificação postulada desde *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa* (1892), de Teófilo Braga: Camilo, um escritor ultra-romântico.

O ultra-romantismo pressupõe duas “faces”, que são explícitas na obra de Álvares de Azevedo, exemplar máximo e mais conhecido (pelo menos no Brasil) da estética ultra-romântica em língua portuguesa: a idealista sentimental (presente na primeira parte da *Lira dos Vinte Anos*) e a irônica misantropa (que corresponde à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, além de *Noite na Taverna* e *Macário*). Essa “binomia” ultra-romântica explicaria a hegemônica divisão da obra de Camilo em vertentes passional e satírica, que perpassa toda a sua tradição crítica.

Em estudos anteriores (PAVANELO, 2005), procurei demonstrar que esta suposta vertente passional não mereceria tal designação, uma vez que muitos de seus romances estariam longe de defender o idealismo e o sentimentalismo românticos. Meu objetivo neste artigo, porém, será o de analisar a outra vertente da produção camiliana – a sua sátira –, pouco conhecida do grande público e, a meu ver, mal compreendida por parte considerável da academia.

Saraiva e Lopes, na clássica *História da Literatura Portuguesa* (1996, p. 783), afirmam que “Camilo desenrola o gênero da novela satírica de costumes, voltando do avesso o idealismo passional e dando-nos o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social”. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1946, p. 246), esta

¹ Luciene PAVANELO, Mestranda

(Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas)
lucienemp@yahoo.com.br

tendência “humorística” teria como principal função punir a burguesia através do riso, uma vez que “os românticos viram sempre no burguês o seu maior inimigo; o mundo burguês, quieto e satisfeito, dominado pela ganância, nunca podia compreender o ideal, o sonho, as aspirações de beleza, as revoltas íntimas das almas sensíveis”. Ou seja, para eles, a sátira camiliana seria a “sátira de costumes” romântica, definida pelo *Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997, p. 527) como “uma atitude que pretende castigar ou, pelo menos abalar, pessoas ou instituições, sempre através de um efeito de riso (...); enfim, uma atitude pedagógica”.

Maria de Lourdes Ferraz (1985), por sua vez, defende que *Coração, Cabeça e Estômago* faz a crítica ao leitor que só enxerga a superfície do Romantismo, um romantismo convencional, em vez da essência do Romantismo, um romantismo “verdadeiro”. Dessa forma, o que ela chama de “ironia romântica” ou “auto-ironia” serviria como uma maneira de restabelecer o equilíbrio, reafirmar o princípio original do Romantismo, numa reformulação da função da literatura e numa reformulação da ética – para promover o belo, o bom, o justo e o verdadeiro. Essa definição se apóia nos pressupostos de Friedrich Schlegel (1994, p. 53), que defendia que a ironia romântica deveria estar “amparada (...) na harmonia do real e do ideal” – desde que este “realismo [fosse] de origem idealista e [precisasse] como que pairar sobre uma base e um solo ideais”. É possível encontrar uma melhor definição para a ironia romântica em Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg (2002, p. 286):

na medida em que procuram desfazer as aparências do mundo filisteu, os românticos exaltam o infinito de uma esfera mais essencial, o verdadeiro universo poético. Neste sentido, sua ironia se reveste de um caráter quase religioso, tanto mais quanto não se limitam a condenar os padrões da sociedade como tais, aqueles que radicam o homem burguês num certo modo de vida, mas também a sua grosseira natureza terrena, material, propondo-se a substituí-los por outros, que se lhe afiguram sublimes e ideais.

Depreendemos a partir dessas definições que, para a crítica hegemônica, o riso no romance satírico camiliano teria duas funções interligadas: moralizar a sociedade e defender os ideais românticos “verdadeiros”, criticando os seus exageros. Se analisarmos a obra de Soares de Passos, percebemos que, ao lado de poemas em defesa do amor, em igual importância encontramos poemas em defesa da restauração da moral, principalmente através da religião cristã. Talvez seja por isso que Camilo seja considerado moralista, pelo fato de a restauração da moral ser um tema constante no Portugal dos oitocentos.

Entretanto, como bem afirma João Bigotte Chorão (1993, p. 14) em seu artigo sobre a produção jornalística camiliana – numa definição que eu aqui estendo para o seu romance –, “o que distingue (...) Camilo (...) dos seus antecessores (Garrett, Herculano, Castilho) e dos seus sucessores (Ramalho, Eça, Oliveira Martins)” – e também de seus contemporâneos, como Soares de Passos – “é que Camilo não tem ilusões sobre o homem e a sociedade, e não cura pois de reformar nem um nem outra”. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, o adultério, por exemplo, não é causa de punição das personagens; ao contrário, é característico das mulheres “que o mundo respeita”, que acabam o seu papel na história geralmente casadas por interesse, felizes e admiradas pela sociedade – isso se tiverem dinheiro, o que constitui uma visão nada moralista e, portanto, não idealista.

Podemos citar o episódio de Leontina, o primeiro amor do protagonista e narrador póstumo Silvestre, que casou com o seu padrinho de 50 anos, por dinheiro: este “ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela, com a condição de me esquecer [Silvestre]” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 17). Pouco tempo depois, o marido é traído e abandonado por ela, mas acaba perdendo-a e deixando-a rica após a sua morte. Leontina se lembra de Silvestre, mas logo o esquece depois de ter reencontrado o seu antigo namorado, desprezado anteriormente por ela, que ganhara na loteria. O editor, que se assume como Camilo, afirma: “Que mudanças de cara e maneiras ele fizera! O dinheiro faz estas mudanças e outras mais espantosas ainda. Chegaram à fala, deram-se explicações e casaram. Eu tive ocasião de os ver ontem no seu palacete a Buenos Aires. Estão gordos, ricos e muito considerados na sua rua” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 19).

Por outro lado, as personagens que acabam mal no romance são aquelas que não têm dinheiro. Margarida, o segundo amor de Silvestre, que morre abandonada pelo conde, seu amante, se via presa a esta situação submissa não porque amava o conde, mas porque dependia dele financeiramente – prova disso é o fato de ela ter pedido asilo ao pai, e este não lhe ter respondido. A história de Marcolina, “a mulher que o mundo despreza”, é exemplar neste caso, pois ressalta a semelhança entre a mulher que se prostitui nas ruas e a mulher que se casa por dinheiro: ambas se prostituem; a diferença é que a segunda é respeitada pela sociedade, e a primeira é vítima dela. A meu ver, para Camilo, o problema da sociedade não é a corrupção dos valores morais, mas sim o fato de o dinheiro ser o fator que permeia todas as relações interpessoais, sobretudo amorosas – e isso ele **constata**, rindo, e não lamentando, pois não parece propor nem esperar uma mudança de costumes.

Se a função principal da sátira camiliana não é a moralização da sociedade, qual seria? Talvez seja possível encontrarmos uma resposta no estudo da sátira Antiga, pois é dela que se originaram duas tradições que persistem até as produções atuais. A primeira é a sátira romana, também chamada moral, cujo objetivo é moralizar a sociedade através do riso, que serviria como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade. Como vimos, é a partir desta que a sátira camiliana tem sido analisada. A segunda tradição é a da sátira grega, também chamada menipeia, cujo objetivo maior é estabelecer um diálogo paródico com temas, idéias e convenções da literatura e da vida social contemporânea, propondo um questionamento crítico a certo contexto sócio-político, cultural e literário, através do rebaixamento de tais ideais e procedimentos estéticos (Rego, 1989). E, a meu ver, em Camilo o riso teria justamente essa função de conduzir um diálogo paródico, no qual o contexto sócio-político, cultural e literário oitocentista é ironicamente ridicularizado e, portanto, criticado.

Paulo Franchetti (2003, p. XXXI-XXXII) aproxima a obra de Camilo da de Laurence Sterne, pelo fato de ambos verem “o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto” – uma característica também de Machado de Assis, conforme explica Antonio Candido (1970, p. 22):

[Machado] cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso de Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor.

Acredito que tanto em Sterne, como em Camilo e Machado, além de serem utilizados como um “ponto distintivo do gosto”, tais procedimentos – que englobam “desde o nível da construção da frase e da produção de efeitos de sentido irônicos ou inesperados”, até “o manejo dos elementos macroestruturais do romance e da apresentação física do livro: autor, voz narrativa, narratário, ordenação das partes, disposição tipográfica, etc.” (FRANCHETTI, 2003, p.XXI) – aparecem também com o objetivo de parodiar e propor uma reflexão, antes de tudo, do próprio fazer literário, bem como de seu contexto sócio-político e cultural.

Segundo Sandra Vasconcelos (1994, p. 46), a crítica considera *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, publicado por Sterne entre 1760 e 1767, “o anti-romance do século [XVIII]”, por ser “todo ele uma reflexão sobre o próprio processo de sua escrita”, um livro inteiramente metalinguístico, escrito para frustrar as expectativas do leitor comum, que esperava encontrar um enredo convencional, contando a vida de um personagem. Sterne manipula essas expectativas logo no título, em que anuncia que seu material seria **a vida** de Tristram Shandy; ela de fato aparece como eixo de ligação no romance, porém, **as opiniões** constituem o seu conteúdo principal, ocupando um espaço maior e mais importante na narrativa. Através de uma utilização inusitada do espaço tipográfico, com o uso de símbolos, reticências, páginas em branco, etc., o autor parodia o gênero romanesco em ascensão. De acordo com Enylton de Sá Rego, tal característica filiaría Sterne à tradição de sátira menipéia, assim como Machado de Assis, que “procurou produzir em sua obra textos que superavam o que percebia serem limitações das estéticas do romantismo e do naturalismo. Para isso, (...) parodia as convenções literárias vigentes em seu momento” (1989, p. 4).

Coração, Cabeça e Estômago é um suposto romance autobiográfico, no qual Silvestre, o protagonista, narra a história de sua vida. Este não é o “autor” do romance, pois seus relatos são reunidos e comentados pela figura do editor – também ficcional –, que se sobressai à voz de Silvestre, interrompida no seu relato a todo o momento, para que sejam inseridos comentários irônicos que ridicularizam as ações do personagem. Ou seja, tal como em Sterne, **as opiniões** (nem sempre confiáveis) em Camilo acabam tendo maior importância no romance do que o enredo. Dessa forma, o autor parece parodiar a tensa relação entre escritor e editor, que interfere na obra literária a fim de torná-la mais apazível ao público leitor e consumidor – relação que Camilo viveu, pois dependia do pagamento das editoras para se sustentar.

Na primeira parte da obra, cujo tema é o **Coração**, encontramos a paródia ao idealismo amoroso, ridicularizado nas ações de Silvestre, que é o tempo todo enganado pelas mulheres, retratadas de maneira muito diversa das personagens femininas dos romances passionais oitocentistas ou dos poemas de Soares de Passos e de Álvares de Azevedo. Neles, encontramos a exacerbação do sentimentalismo romântico através da concepção do amor numa esfera superior e idealista, numa tentativa de se distanciar da realidade através do amor: o idealismo se mostra na imagem da mulher amada, virgem e inocente, associada à figura do anjo. Silvestre, no início do romance, escreve poemas apaixonados e reveste as mulheres de um ideal de inocência e pureza, como prega o sentimentalismo ultra-romântico. Suas experiências, porém, mostram a ele que tais ideais são falsos, pois, além de a virtude ser algo inexistente nas “mulheres que o mundo respeita”, o poder do dinheiro é muito maior. Como seu amigo Cibrão tentara alertá-lo:

“Que araras tu engoles! Leve o diabo a poesia, que faz um homem tolo!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 39).

“Nenhuma delas serve para poetas, que andam no encalço dos anjos. Se te serve assim, dá louvores ao Céu por ela ser quem é. Se queres mulheres para romances e prosas, pede-as à tua imaginação e deixa o mundo real como ele está, que não pode ser melhor” (CASTELO BRANCO, 2003, p.42).

Para o ultra-romantismo, a decepção amorosa é vista como um motivo para a transição de um idealismo sentimentalista para um ceticismo misantropo. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 481), “da falência desta aventura [em busca do ideal romântico] (...) nascem o pessimismo, a melancolia e o desespero, a volúpia do sofrimento, a busca da solidão”. Isto pode ser visto na obra de Álvares de Azevedo, na passagem da primeira para a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, e na morte de Penseroso, o poeta idealista, com a sobrevivência de Macário, unido a Satã, na peça homônima. Camilo, por outro lado, ridiculariza também este procedimento ultra-romântico: como Silvestre afirma, “a minha alma olhou para o que foi e viu que os sete amores que a tinham derrancado passageiramente eram ridículos e indignos de serem dados como explicação de um cinismo sobremaneira satânico em que eu andava me ensaiando” (CASTELO BRANCO, 2003, p.43). A misantropia na literatura é também parodiada no trecho seguinte:

Antes, porém, que eu tornasse a mim, estive seis meses a dizer ao mundo, em prosas chamadas *Meditações* e em versos denominados *gritos de alma*, que estava cético, e cínico, e que havia de engolfar no logo em que me atascaram o coração as virgens louras com o seu amor ingênuo, e quantas virgens de diversas cores a minha libertinagem atraísse às aras de sedenta vingança. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 43).

Na figura do “homem fatal”, de acordo com Silva (1976, p. 480), “se reencontram muitos elementos característicos de Satã, desde a fisionomia – face pálida, olhar sem piedade – até ao temperamento e às feições psicológico-morais”. O narrador camiliano parodia esta imagem ao relatar ironicamente que Silvestre vestia-se de preto, pintava olheiras com uma essência roxa, ia ao cabeleireiro desordenar as madeixas e barbear a testa, “para significar ‘desordem e gênio’ (...) [e] dar à cabeça um ar fatal” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 45) – concluindo que “os cabelos iam fatais e as olheiras fatalíssimas” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 51). A falsidade desta imagem é explicitada na afirmação do protagonista: “cheguei-me a enganar-me comigo mesmo, e a remirar-me a mim próprio, com certo compadecimento e simpatia! Os grupos dos meus amigos viam-me passar abstraído e diziam: ‘Foi uma mulher que o reduziu àquilo!’” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 47).

Silva explica que o herói romântico, “profundamente desgostado da realidade circunstante (...), em conflito latente ou declarado com a sociedade (...), procura ansiosamente a evasão: (...) na orgia e na dissipação, ou evasão no espaço e no tempo” (1976, p. 481). Em Álvares de Azevedo, a *persona* misantropa cultiva um ideal de vida desregrada, como é praticado em *Noite na Taverna* e defendido em *Macário*. Em Camilo, por outro lado, este ideal é ridicularizado na fala de Silvestre, que relata:

Era-me necessário remediar o infortúnio de ter saúde sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de beberagens. Aconselharam-me os charutos do contrato: fumei alguns dias, sem mais resultado que uma ameaça de tubérculos, uma formal estupidez de espírito e não sei que profundo dissabor da farsa que eu a mim próprio me estava dando a espetáculo (CASTELO BRANCO, 2003, p. 45).

Após o episódio da “mulher que o mundo despreza”, Silvestre passa a cultivar um outro tipo de misantropia, em ódio à sociedade que desprezava as Marcolinas: a do jornalista polêmico. Aqui, na segunda parte do romance, dedicada à **Cabeça**, vemos como alvo de paródia o meio intelectual da época, com seus escritos filosóficos e científicos, influenciados pelo Positivismo. Primeiramente, Silvestre é ignorado: “fiquei grandemente surpreendido e embaçado quando cheguei ao Porto e dei fé que ninguém se ocupava a falar de mim!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 117). E depois, ridicularizado:

Ninguém me conheceu o nome, a não ser um literato localista, que teve a audácia de me dizer que os meus artigos tresandavam ao montezinho e que as minhas idéias entouriam o estômago intelectual como se fossem castanhas cozidas. Donde ele concluía que a minha literatura tinha a cor local dos meus alimentos e denunciava a morosidade das minhas digestões (CASTELO BRANCO, 2003, p. 118).

Camilo mostra que Silvestre não conseguiu o seu intento de ser ministro da Coroa por causa da sua ingenuidade em querer ser reconhecido no meio intelectual como um reformador da sociedade, uma reforma que, para o autor, não é possível de acontecer, uma vez que, a literatura “deixa o mundo tolo e mal tal qual era quando cá entramos”, como afirma nas palavras finais de *A Brasileira de Prazins*. Percebendo a inutilidade de suas intenções, a misantropia romântica de Silvestre contra a sociedade aumenta: “o egoísmo da cabeça, mil vezes mais odioso que o do coração, esporeava-me a falsificar os mais sagrados sentimentos, mascarando-os de modo que a sociedade me desse a desforra das agonias com que remunerara a minha dedicação e o custeamento do jornal” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 125).

A sua “desforra” consistiria em procurar uma mulher que o enriquecesse através do casamento. Tal resolução, como não poderia deixar de ser, é ridicularizada pelo narrador, não porque Camilo defenda os “amores sublimes” do Romantismo, mas pelo fato de a mulher desejada por Silvestre ser velha e feia. Como ele diz: “senti que o coração punha embargos; mas a veleidade foi de momentos. Caiu-lhe em cima a cabeça com todo o peso da razão; e o pobrezinho, que já não servia para mais que centro das funções sangüíneas, gemeu, contorceu-se e amou” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 127).

Por causa de uma das polêmicas em que se envolveu, Silvestre foi condenado à prisão. Seu advogado tentara articular uma defesa para livrá-lo da pena, afirmando que o artigo que Silvestre escrevera, denegrindo a imagem de um personagem famoso do meio intelectual, era na verdade um romance ficcional. Tal episódio remonta à discussão da tênue linha entre realidade e ficção não apenas na imprensa, mas na literatura da época. O protagonista, porém, ingenuamente negou essa defesa, negando assim que a escrita pudesse ser invenção, e não uma expressão ou confissão real dos sentimentos de um autor que cultivava os ideais românticos. Depois de passar um tempo na prisão, Silvestre passa ao reinado do **Estômago**, terceira parte da obra, tendo aumentado a sua misantropia:

Tive então nojo mortal da sociedade e de mim, que Deus fizera dum barro menos vil, mas amassado no fel e vinagre do que se chama força de alma e desprezo do martírio.

Entendi que devia corrigir a obra do Criador. A minha primeira operação de reforma foi renunciar para sempre às manifestações da inteligência, e jurei comigo nunca mais dar na estampa escrito que não abonasse uma conscienciosa parvoíce, talismã de tantos que aí correm, e à conta dos quais muitos meus colegas na imprensa se afortunaram e benquistaram com o mundo (CASTELO BRANCO, 2003, p. 159).

Após essa resolução, o editor apresenta dois artigos de Silvestre, exemplos de “parvoíce”, e comuns na época: um que questiona inutilmente “se o mundo elegante no Porto será o mundo patarata de toda a parte?”, e outro que discute a melancolia, divulgando a receita de um remédio milagroso, tal como o machadiano emplastro de Brás Cubas. A receita, porém, é ridícula (sugere uma quantidade certa a ser usada de condimentos como junco cheiroso, íris-de-florença, casca de laranja e limão, etc.), e só pode ser compreendida como uma paródia ao discurso fisiologista que imperava na segunda metade do século XIX. Outro exemplo que merece destaque é o título de um de seus livros, *A Felicidade pelo Estômago*, que remete parodicamente, segundo Franchetti (2003, p. 241), “a dois livros bem conhecidos, escritos pelo poeta romântico Antônio Feliciano de Castilho: *A Felicidade pela Instrução* e *A Felicidade pela Agricultura*”.

Nesta última parte do romance, Silvestre busca a evasão no espaço, ao desistir das paixões e agitações da cidade e se refugiar no campo, tema recorrente na literatura da época. Ali, pela primeira vez na história, é bem-sucedido: através de trapagens, ele consegue alçar-se à carreira política – o que nos faz depreender que, para Camilo, só é possível triunfar na sociedade sendo corrupto como ela o é. Com isso, Silvestre se casa com uma herdeira rica e rústica, e passa a levar uma vida voltada ao estômago, “de maneira que todas as minhas faculdades de ora em diante em volta do estômago se movem, o estômago as rege, e não há-de alguma idéia preocupar-me sem sair elaborada nas mesmas cinco horas que os fisiologistas assinam às funções digestivas” (CASTELO BRANCO, 2003, p.175). O editor novamente ridiculariza o protagonista/narrador, enfatizando a gordura como símbolo de uma vida bruta e vazia:

Mais de uma vez tentei espertar o entorpecido engenho do meu amigo, recordando as nossas palestras literárias nos cafés e citando passagens mais conhecidas dos seus folhetins. Silvestre acordava por instantes, ouvia-me com aspecto melancólico de saudade; mas logo retomava o ar alarve e motejador de quem se bandeia com os mofadores das letras (...). Mal posso perdoar ao mundo que **o exilou da pátria luminosa do espírito para as trevas estúpidas de uma vida cuja felicidade eu desejaria, como vingança, a quem ma aconselhasse.** (CASTELO BRANCO, 2003, p.210-211, grifos meus).

Como prova final de que a evasão no espaço, plasmada na vida conjugal pacata no campo, também não é uma saída para os problemas da sociedade – mostrando, mais uma vez, que *Coração, Cabeça e Estômago* não tem o caráter idealista pressuposto nas

tradicionais sátiras românticas de costumes –, Camilo mata o seu protagonista, que morre de tanto comer, como conta em seu poema derradeiro:

Cabeça e coração senti sem vida,
No estômago busquei uma alma nova
E encontrá-la pensei... Crença perdida!
Mulher aos pés o coração me sova;
Foge ao mundo a razão espavorida;
E por muito comer eu desço à cova! (CASTELO BRANCO, 2003, p.222)

E, finalmente, o editor arremata, novamente ridicularizando a poesia de Silvestre, como uma forma de ressaltar a discussão sobre a literatura, que permeou todo o romance: “bem se vê que o soneto era o da morte. Um grande merecimento tem ele: é ser o último” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 222). João Camilo dos Santos (1991, p. 66) questiona se “o próprio ‘suicídio’ de Silvestre através dos excessos alimentares não será, por outro lado, e após a tentativa de reintegrar uma vida campestre e simples através do casamento com uma rapariga rústica, a prova irrefutável de que Silvestre nunca se libertou de fato da nostalgia de um ideal romântico de sociedade”. A meu ver, a trajetória do protagonista mostra as consequências do escapismo do herói romântico, que, preso aos ideais do Romantismo, não enxerga a realidade e acaba sendo vítima de seus próprios enganos. Camilo não parece, portanto, fazer de seus personagens instrumentos de veiculação e defesa dos ideais românticos, mas sim de crítica a esses ideais.

Devemos aceitar em parte a afirmação de Prado Coelho (1946, p. 538), de que “Camilo pressupõe um leitor ansioso por saber o desenrolar da intriga e as reações dos protagonistas nos momentos de crise que apenas tenha em mira os acontecimentos e os diálogos”. O leitor do século XIX certamente tinha estas expectativas de leitura, uma vez que tais procedimentos narrativos estavam em voga na época, e Camilo escrevia o enredo superficial de seus romances como forma de atender a esse público. Isso não o impedia, porém, de utilizar numa camada mais profunda uma escrita metalingüística que faria de seu romance “um veículo (...) de questionamento, capaz de propor a discussão e de julgar os modelos em voga”, como se propõe a literatura experimental, assim definida por José Édil de Lima Alves (1990, p. 46).

Alves (1990, p. 41) explica que “Jacinto do Prado Coelho percebeu claramente o propósito de Camilo ao elaborar o seu trabalho novelístico como paródia. No entanto, nem pode surpreender que alguém perceba tal intenção, tal o modo como está explícita no texto camiliano”. Todavia, para Coelho (1946, p. 403), Camilo é um escritor intrinsecamente filiado ao Romantismo, apesar de suas incursões parodísticas: “o seu feitio de orgulhosa independência leva-o a marcar uma posição inteiramente pessoal, acima (julga ele) das tendências de escola”. Segundo o crítico, esta atitude “deu [a Camilo] maior liberdade de movimentos, permitiu-lhe servir-se de *clichés* sem os quais não podia ainda passar”. (COELHO, 1946, p. 212).

Concordo com a crítica de Alves (1990, p. 42) dirigida a Coelho, no que concerne à distância de Camilo do seu objeto de paródia: “se há intenção de parodiar (...) é fora de dúvida que tais ‘clichés’ precisariam ser utilizados, pois sobre eles é que a paródia deveria ser montada. Afinal, são os ditos ‘clichés’ (...) os suportes do romance-folhetim em voga que o novelista português procura ridicularizar”. Segundo Alves (1990, p. 46), a postura usual dos estudiosos é analisar a obra camiliana como pertencente à literatura tradicional,

“atividade reduplicadora de fórmulas, sem o mínimo propósito de criticá-las”, produzida por um escritor meramente reprodutor dos procedimentos estéticos românticos. Seria mais interessante, por outro lado, relacionar o romance camiliano à literatura experimental – e, como procurei demonstrar em meu artigo, à sátira menipéia –, uma vez que seu autor, em vez de se filiar à literatura tradicional, opõe-se a ela, criticando-a através do discurso paródico.

É necessário, portanto, que passemos a adentrar numa camada mais profunda da obra camiliana, a fim de descobrirmos um novo Camilo, livre das classificações usualmente ditadas pela crítica hegemônica. Assim sendo, a sua definição como um adepto do ultra-romantismo e mero escritor de novelas passionais e sátiras românticas de costumes seria então limitada e limitante, uma vez que não apontaria para o importante uso do discurso paródico como instrumento de crítica ao contexto cultural oitocentista, o que, a meu ver, consistiria a temática de muitos de seus romances.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, José Édil de Lima. **A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas**. Lisboa: Bertrand, 1990.
- BRAGA, Teófilo. **As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa**. Porto: Lugan & Genelioux, 1892.
- BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHORÃO, João Bigotte. Nótulas sobre jornalismo literário do século XIX. **Estudos Camilianos**. Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no século XIX, Braga, n. 3, p. 13-18, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Coimbra: Atlântida, 1946.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A Ironia Romântica**. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX-L.
- PAVANELO, Luciene Marie. O diálogo crítico de Camilo Castelo Branco com o ultra-romantismo. In: **Anais do XX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP**. 2005. Niterói, em CD-ROM.
- _____. A realidade camiliana frente à fantasia ultra-romântica: visões dissonantes entre Camilo Castelo Branco, Soares de Passos e Álvares de Azevedo. In: **Anais do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – EPPLP**. 2005. São Paulo, no prelo.
- REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a Panacéia**. Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciférica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. Um encerramento. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 275-293.
- SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das

- histórias que conta Camilo. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 119, p. 69-75, 1991.
- SARAIWA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- VASCONCELOS, Sandra. Notas sobre o romance inglês do século XVIII. **Crop**, São Paulo, n. 1, p. 41-49, 1994.