

da, é a transcrição do longo epistolário trocado entre Simão e Teresa e a explicação, implícita no fim do livro, de como esse material chegou às mãos do autor. Por sinal, o subtítulo do romance, “Memórias de uma família”, e o parágrafo final, só vêm a confirmar essa aparente *veracidade*. Nesse parágrafo, como sabemos, é afirmado:

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília de Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.¹⁰

Certamente, já perdemos hoje o impacto que este trecho pode ter, mas, sem via de dúvida, nos é possível perceber o movimento que ele produz. No fim da história, ele resignifica tudo o que foi antes dito, dando, ao que um leitor tenderia a considerar como *ficção*, novamente o estatuto de verdade. O parágrafo e vários outros índices presentes no livro *encenam* a veracidade do que foi narrado. E, ao mesmo tempo, criam uma nova narrativa, não de todo contada: a de como esse sobrinho teria tido acesso à história de seu tio, em que, com certeza, ocuparia um papel central a *irmã mais querida*, ponte entre um passado já morto e o presente da escritura. Não podemos esquecer que é desta mesma senhora – que o narrador não se furtará de informar ao seu leitor, na quinta edição do volume, que “Morreu em 1872”¹¹ – a maior carta transcrita no livro, que chega a ocupar quase metade de um capítulo, uma das raras que não pertencem ao par de enamorados. D. Rita Emília seria, nessa outra história não completamente explicitada, a depositária das cartas e da *memória oral* dessa família que, anos depois, o sobrinho usaria transformando-a em escrita.

Uma série de outros indícios, como a relação com a peça de Shakespeare ou a comparação que, em um dado momento, o narrador faz entre a sua história e os romances de Balzac¹², apontam justamente para o sentido contrário: para a ficcionalidade do que está sendo contado. Isso, porém, só vem confirmar que nos situamos em um espaço dúbio, em que se mesclam várias categorias, em que, certamente, não podemos precisar onde acaba a *memória* e onde começa a *imaginação*.

Ao analisar essa tensão entre veracidade e ficção, Anabela Rita considera que em *Amor de perdição*

O recurso a documentos
tanciais entre o protagonista
alista, biografista. Mas
e insinuam a ficcionalidade
imagina aquilo que não
sintonia com modelos

Sem discordar de
que o narrador faz be
e o vivido, como afirm

[...] o narrador *natural*
espaço de manobra (o
ao real) e não infringe
a personagem ao roma
suprir a lacuna do mod
na prática, como resol
como o pode, a lógica

Parece-me que a t
na construção do rom
zar as certezas do leit
zar os limites entre es
certeza é, aqui, provis

Esta tensão, de fa
torna ainda mais comp
nal de sua obra.

Memórias do Cár
obras, estruturalmente
dre Cabral como por
tranqüilizador de “narr
nas histórias unidas po
rio de Bom Jesus no s
que é narrado o perío
do Porto à espera do
mosaico de histórias d

O recurso a documentos e a testemunhos, os laços familiares e as afinidades circunstanciais entre o protagonista e o sujeito de escrita parecem validar a escrita memorialista, biografista. Mas, ao longo do texto, dois factores põem em causa este estatuto e insinuam a ficcionalidade: [...] a natureza de certa informação [...] [pois] o narrador imagina aquilo que não consegue saber [...], [e] a própria estruturação do narrado em sintonia com modelos literários já fixados pela retórica da ficção romântica¹³.

Sem discordar dessa perspectiva, considero porém, pelo que afirmei, que o narrador faz bem mais do que minimizar as tenções entre o literário e o vivido, como afirma a autora:

[...] o narrador *naturaliza* habilmente o que poderia causar estranheza e usa todo o *espaço de manobra*: obedece às imposições da verosimilhança (adequa a personagem ao real) e não infringe as normas ditadas pela verosimilhança de gênero (não inadequa a personagem ao romanesco passional), assumindo a responsabilidade de imaginar para suprir a lacuna do modo declaradamente menos imaginoso e mais crível. (De)mo(n)stra, na prática, como resolve o problema do universo ficcional do texto conciliando, tanto e como o pode, a lógica do real (sua e do leitor) e do romanesco (literário)¹⁴.

Parece-me que a tensão entre memória e ficção é um fator importante na construção do romance, e que o narrador, de fato, tende a desestabilizar as certezas do leitor, e não a minimizá-las. Bem mais do que *naturalizar* os limites entre esses dois campos, Camilo os problematiza. Qualquer certeza é, aqui, provisória.

Esta tensão, de fato, percorre a produção camiliana e o problema se torna ainda mais complexo quando nos voltamos para a parte *não ficcional* de sua obra.

Memórias do Cárcere (1862) e *No Bom Jesus do Monte* (1864)¹⁵ são obras, estruturalmente, muito próximas. Consideradas, tanto por Alexandre Cabral como por Justino Mendes de Almeida com o título genérico e tranqüilizador de “narrativas”¹⁶, de fato as duas são um conjunto de pequenas histórias unidas por um espaço – a cadeia no primeiro caso, o santuário de Bom Jesus no segundo – e por um homem, o autor. A primeira, em que é narrado o período em que Camilo esteve preso na Cadeia de Relação do Porto à espera do julgamento por adultério, é quase totalmente um mosaico de histórias dos presos que o autor conheceu nesse ambiente, ao

qual se somam certas experiências pessoais bastante escolhidas, como a visita que o rei, D. Pedro V, lhe fez, ou um sonho que teve no qual também aparece Ana Plácido, sua companheira de infortúnio. A segunda – em que cada capítulo tem como título um ano, sendo o mais antigo o de 1835, e o mais recente o de 1863 –, narra vários episódios ocorridos em *Bom Jesus*, alguns envolvendo diretamente o narrador, outros em que ele ocupa um papel secundário. Devemos, de início, notar, que por mais que se tratem, teoricamente, de reprodução de fatos *que aconteceram*, a estrutura dos dois livros, bastante composta, em que se combinam vários materiais, é típica da ficção camiliana. Uma comparação, por exemplo, entre a forma desses dois livros e os dois *Amores* que já aqui referimos, ou mesmo outras obras, como *Coração, cabeça e estômago* ou *A mulher fatal*, em que mostram-nos que estamos diante de construções parecidas. Sobre os dois últimos romances citados, basta lembrar que são compostos por um conjunto de histórias quase independentes, e os vários amores de Silvestre e de Carlos compõem um painel de variadas histórias de mulheres, apenas unificadas pela presença, em todas, dos protagonistas. Além disso, em ambos, encontramos uma grande variedade de materiais que são incorporados à narrativa, de poemas a reprodução de hipotéticas notícias de jornal no primeiro, a cartas e trechos de memórias no segundo. Também nas *obras não ficcionais* o procedimento, como o dissemos, é similar. Só para citarmos rápidos exemplos, um dos capítulos de *Bom Jesus*, o 1855, é a reprodução de uma carta que Camilo teria enviado a Evaristo Basto em janeiro de 1864, e, em outro, ele reproduz algumas poesias que teria publicado em homenagem a Fanny Owen. Em *Memórias do cárcere*, por seu turno, temos reproduções de diálogos que o autor teria tido com prisioneiros e/ou seus parentes, uma espécie de relatório dos livros que escreveu na cadeia, reprodução de trechos do *Reforma das cadeias* de Aires da Gouveia, e a transcrição de trechos de cartas.

Se a semelhança estrutural entre essas duas obras e as ficções camilianas põem em dúvida a veracidade das mesmas, elas, por outro lado, lançam novas luzes sobre certos romances de Camilo, e mostram a íntima relação entre narração, ficção e memória.

Em *No Bom Jesus do Monte* o primeiro episódio é paradigmático desse tipo de problema. O autor parece estar nos narrando o que aconteceu quando, morto seu pai, ele foi enviado para o norte de Portugal, onde iria viver com uma tia – justamente a *irmã predileta de Simão*, D. Rita

Emília, a que já nos conhecemos no seu autobiográfico. Mas, semelhanças com o episódio do dois anos antes: Carlota – que cuida de uma personagem que, nos casos falece. Antóni. *Coisas espantosas* se refere à infância e juventude do próprio narrador no espaço do ficcional,

Poderíamos perguntar: qual o valor sócio de *No Bom Jesus do Monte* autobiográfico, de um conjunto de histórias, aqui, adequando o termo, interessante? Essa segunda história contada no retorno de Ulisses: um desconhecido em mim é depois de ter convalecido percebido a ansiedade “chorava, e dizia que

Memórias do cárcere discussão. Vou ater-me, “O cego de Landim”. Novamente assumindo a deusa, dirá que travo procurou, pedindo o

Foi há treze anos, em canapé, que o cego de Landim. Tinha um litígio penoso custado três contos e juízes de segunda instância

Afirma, em seguida, quando-o, como pode

Emília, a que já nos referimos. Estaríamos, aparentemente, no espaço do autobiográfico. Mas, publicado em 1864, o episódio possui uma série de semelhanças com o trecho inicial de *Coisas espantosas*, romance publicado dois anos antes: nos dois casos uma criada com um mesmo nome – Carlota – que cuida carinhosamente de um menino, filho de seu patrão, personagem que, nos dois casos, tem o sobrenome Botelho, e que nos dois casos falece. Antônio Cabral considerou, a partir dessas semelhanças, que *Coisas espantosas* seriam, em seu início, “o relato novelístico da infância e juventude do próprio romancista”¹⁷, ou seja, uma transposição, para o espaço do ficcional, de aspectos da vida de Camilo.

Poderíamos perguntar: de fato o seriam ou, invertendo o raciocínio, o episódio de *No Bom Jesus do Monte* é a transposição, para o campo do autobiográfico, de um conjunto de relações construídas na ficção? Não estaria o autor, aqui, adequando a narrativa do vivido a uma construção ficcionalmente interessante? Essa segunda hipótese poderia ser reforçada, pois a outra pequena história contada nesse episódio é, sem dúvida, uma versão paródica do retorno de Ulisses: um brasileiro, Antônio Barrosas, diz que pretende “entrar desconhecido em minha casa, e descobrir-me passadas horas”, só revela quem é depois de ter conversado “até horas de ceia” sobre a sua ausência, e ter percebido a ansiedade com que era esperado, em especial por sua mãe que “chorava, e dizia que Deus a levaria sem ela ver o seu filho”¹⁸.

Memórias do cárcere traz, ainda, novos elementos para a nossa discussão. Vou ater-me, aqui, a apenas um. Em uma das *Novelas do Minho*, “O cego de Landim”, o narrador conta a história de um cego fabuloso. Novamente assumindo o que narra como o relato de uma história verdadeira, dirá que travou conhecimento com o personagem, quando este o procurou, pedindo o seu auxílio:

Foi há treze anos, em uma tarde calmosa de Agosto, neste mesmo escritório, e naquele canapé, que o cego de Landim esteve sentado. São inolvidáveis as feições do homem. [...] Tinha um litígio pendente sobre a posse disputada de umas azenhas que lhe haviam custado três contos de reis, e pedia a minha valiosa preponderância a fim de que os juízes de segunda instância lhe fizessem justiça inteira.¹⁹

Afirma, em seguida, que contará a história de Pinto Monteiro, classificando-o, como podemos ver, de forma bastante positiva:

A história dos homens descomunais deve começar a escrever-se à lâmpada do seu túmulo. [...] É tempo de bosquejar o perfil deste homem esquecido [...]. Pretendo desmentir os aleivosos que reputam Portugal um alfofre de líricos, romancistas salobros de amórios de aldeia, porque não temos personagens bastantemente suculentos de quem se espremam romances em quatro volumes.²⁰

Certamente só o trecho acima, pelo que traz de associação entre realidade e ficção, já mereceria um estudo mais acurado, mas isso extrapola os objetivos que temos. E de fato, vou ater-me a outro aspecto da novela. Aqueles que a conhecem sabem que, após esse trecho, o narrador passa a contar a história de Pinto Monteiro, hábil bandido que transita entre Brasil e Portugal, mantendo contatos tanto com criminosos como com policiais, e que tem como uma de suas principais atividades a produção e o comércio de dinheiro falso. Em dado momento, em conluio com um chefe de polícia brasileiro, está tentando descobrir quais são os principais falsificadores que produzem dinheiro brasileiro em Portugal. É desse período o trecho abaixo:

Conseguiu captar a confiança dos dois gravadores mais habilidosos e conhecidos além-mar; mas um deles, Coutinho, o ancião que eu vi morrer na enfermaria da Relação em 1861, não delatou as pessoas com quem negociava, posto que o cego lhe garantisse uma velhice abastada nos confortos da honra.²¹

De fato a história do velho Coutinho, falsário que ocupava a cela do lado da de Camilo, fora contada em três capítulos de *Memórias do cárcere*²². Esse dado só vem a embaralhar ainda mais os fios entre memória e ficção, entre escrita e oralidade. Como podemos notar, não é possível, na produção camiliana precisar as fronteiras entre esses domínios. Instável e segura, a pena do autor navega nas fronteiras entre eles, criando obras ambíguas e compósitas.

Já é chegada a hora de tentar, pelo menos parcialmente, sistematizar um pouco tudo o que disse. Creio que consegui demonstrar, apesar dos poucos exemplos que pude aqui trazer, a dificuldade de sistematizar a produção camiliana já que, nela, todas as linhas se embaralham. O cuidado na criação dos diálogos parece ser apenas uma faceta de uma voz narrativa que, em seu contar, mistura o oral e o escrito, a memória e a ficção, cartas, documentos e relatos.

A crítica, em geral, não tem se detido, com o cuidado que seria necessário, sobre esse aspecto central da produção de Camilo. Isso

ocorre por dois mo
das obras não ficci
qualidade, ou ape
vida do escritor e
esse aspecto, que a
do autor, a *Introdução*,
do, tempo e leituras
títulos o indicam, s
apenas em raros cas
romanesca, como o
lificado por Aníbal
ferros"²³. Além disso
considera a *forma* o
ral, consideram que
forma *menos elaborada*
apontam que "o gê
novela (narração uni
Por seu turno, Jacinto
como um novelista,
construído, redondo
Nesse sentido, ach
cou o problema em o

O certo é que tem sido
ces aos romances do m
justificar não se chama
cistas muito pessoais,
análise, criou o seu rom

Infelizmente Régio
racterísticas do romance
isso ainda não resolve
que o romance de Cam
autor se aproximam tan
dada a partir de uma ou
oralidade, presente nas o

ocorre por dois motivos. O primeiro liga-se ao fato de que a maior parte das obras não ficcionais do autor tem sido considerada como de pouca qualidade, ou apenas interessante para um melhor conhecimento da vida do escritor e daqueles que o circundaram. Note-se, em relação a esse aspecto, que as mais famosas obras sobre o conjunto da produção do autor, a *Introdução ao estudo da novela camiliana* e a *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*, tratam, como os próprios títulos o indicam, somente do segmento ficcional dessa obra. De fato, apenas em raros casos considera-se o valor intrínseco da produção não romanesca, como ocorre por exemplo com *Memórias do cárcere*, qualificado por Aníbal Pinto de Castro como “uma obra-prima coada por ferros”²³. Além disso, usualmente quando a crítica trata da ficção, não considera a *forma* do romance camiliano como um problema. Em geral, consideram que Camilo é o autor de *novelas*, e que a *novela* é uma forma *menos elaborada* que o romance. Lopes e Saraiva, por exemplo, apontam que “o gênero mais importante da sua obra [de Camilo] é a novela (narração unilinear de 100 a 150 páginas) ou então o conto”²⁴. Por seu turno, Jacinto do Prado Coelho, que também considera o autor como um romancista, afirma que o romance seria “mais criador, mais construído, redondo [...] enquanto a novela é *linear*”²⁵.

Nesse sentido, acho fundamental o contributo de José Régio, que colocou o problema em outros termos:

O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas. [...] Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do género. Em última análise, criou o seu romance.²⁶

Infelizmente Régio não tentou, a fundo, descobrir quais seriam as características do romance de Camilo. Julgo que aponte algumas aqui, mas isso ainda não resolve o problema, pois teríamos de tentar entender por que o romance de Camilo é assim e por que as obras não ficcionais do autor se aproximam tanto de seus romances. A resposta talvez possa ser dada a partir de uma outra característica de sua produção: a simulação da oralidade, presente nas constantes *conversas* que os narradores camilianos

estabelecem com seus hipotéticos leitores, e nas muitas digressões que fazem, num procedimento próximo daquele que, alguns anos antes, havia sido utilizado por Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*, e que seria, anos depois, uma das marcas típicas da ficção de Machado de Assis.

Em acurada análise sobre esse aspecto, ainda pouco conhecida em Portugal, Paulo Franchetti conclui:

Nesta leitura, Camilo aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Stern ou De Maistre, que viam o texto romanescos 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.

Mas Camilo não é um homem do século XVIII. Está submetido à prática da literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem. Por isso, a leitura que aqui ensaiamos aponta para um quadro descritivo em que a genialidade de Camilo está em utilizar criticamente as expectativas de leitura e as formas em que se cristalizam, sejam elas a novela sentimental, a novela picaresca ou a narrativa naturalista. O que quer dizer que a matéria principal de seus textos são as imagens da narrativa e da sua função na sociedade burguesa²⁷.

Acho essa leitura fundamental por apontar dois aspectos: por um lado, por aproximar a produção camiliana daquela realizada por escritores do século XVIII – o que, por sinal, já havia sido feito de forma bastante competente por Maria Eduarda Borges dos Santos²⁸ –; por outro, por notar que se Camilo não pode ser um escritor do século XVIII, pois vive uma realidade que não foi a desses escritores, possui uma prosa que, em vários aspectos, muito se aproxima da desses escritores. Consideraria, relativizando um pouco o que foi dito pelo crítico, que apenas em parte a realidade não é a mesma: como já apontaram críticos bastante distintos, como o podem ser Sampaio Bruno, Teófilo Braga e Abel Barros Baptista²⁹, Camilo foi o fundador do romance português, romance que, como demonstrou o último dos autores citados, se cria a partir de uma *guerrilha discursiva*. Ora, o que ocorrera na França e na Inglaterra no século XVIII fora justamente, para usarmos um termo já consagrado, *a ascensão do*

romance. Não era, em

ocorrer em Portugal, em

Franco Moretti, em se

análise que faz sobre os

Sim, uma vez que um m

torna realmente diferent

romance, ainda não existi

louco, de fato – quanto p

Pornografia, Autobiografi

francês está no lugar e o

romances históricos em t

morfológica. Difusão: a gr

Camilo Castelo Branco

período apontado por Mo

publicado em volume, *An*

tor, quando lê o trecho ac

aproximariam de sua proo

o crítico aponta como t

que, por sinal, também po

categorias indicadas para o

para as obras camilianas: r

resco e viagens, cartas e au

ocidental da Europa, com

brir uma *forma satisfatór*

explicaria o motivo pelo q

quadrado. Trata-se de um

não existia em Portugal. Ess

aspectos apontados pela cri

sa do período de Camilo e

a idéia, que apontamos, pr

cos, que Camilo inaugura o

Assim, a marcada presenc

uma das componentes dessa

criação de uma forma. Estud

romance. Não era, em última instância, exatamente isso o que estava a ocorrer em Portugal, em meados do século XIX?

Franco Moretti, em seu *Atlas do romance europeu*, quase no final da análise que faz sobre os mercados editoriais de 1750 a 1850, afirma:

Sim, uma vez que um 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, Autobiografia, Cartas... Mas, cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente: romances históricos em terceira pessoa, não muito mais. Mais nenhuma invenção morfológica. Difusão: a grande força conservadora. Uma forma: e importada.³⁰

Camilo Castelo Branco começa a produzir praticamente no final do período apontado por Moretti, já que é de 1851 o seu primeiro romance publicado em volume, *Anátema*. Porém, qualquer leitor habitual do escritor, quando lê o trecho acima, percebe que as características que mais se aproximariam de sua produção romanesca *são justamente aquelas que o crítico aponta como típicas da primeira ascensão do romance*, o que, por sinal, também poderia ser notado pelo que aqui apontamos. Das categorias indicadas para o primeiro período, algumas cabem perfeitamente para as obras camilianas: nelas podemos encontrar sátira e lágrimas, picaresco e viagens, cartas e autobiografia. Ou seja, é como se, nesse extremo ocidental da Europa, com um século de defasagem, a aventura de descobrir uma *forma satisfatória* para o romance estivesse a ser refeita. Isso explicaria o motivo pelo qual o romance camiliano é tão difícil de ser *enquadrado*. Trata-se de uma aventura de construir um gênero que ainda não existia em Portugal. Essa perspectiva, por sinal, se coaduna com vários aspectos apontados pela crítica: a proximidade entre a realidade portuguesa do período de Camilo e realidades muito anteriores nos países centrais, a idéia, que apontamos, presente de diferentes formas em distintos críticos, que Camilo inaugura o romance contemporâneo em Portugal.

Assim, a marcada presença da oralidade na produção camiliana, seria apenas uma das componentes dessa *experiência* que o escritor está a realizar: a de criação de uma forma. Estudar, de maneira mais detida essa questão, seria

importante para um melhor entendimento da criação não só da ficção camiliana ou portuguesa, mas dos próprios desdobramentos do romance na Europa dos séculos XVIII e XIX. Mas isso, certamente, não é uma tarefa que possa aqui ser feita, nem que um pesquisador sozinho poderia realizar.

Bibliografia

- ALMEIDA, Justino Mendes de. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. Vol. XI. Porto : Lello & Irmão, 1990, p. V-VI.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa : Quetzal, 1988.
- BRAGA, Teófilo. *As modernas idéias da Literatura Portuguesa*. Porto : Chardron, 1892.
- BRUNO, Sampaio. *A geração nova*. Porto : Lello & Irmão, 1984.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa : Caminho, 2003.
- _____. *Estudos Camilianos I*. Porto : Inova, 1978.
- _____. *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*. Lisboa : Horizonte, 1986.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. vol.1-11. Porto : Lello & Irmão, 1982-1990.
- CASTRO, Aníbal. Introdução – Uma obra coada por ferros. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do cárcere*. Lisboa : Parceria António Maria Pereira, 2001, p. 11-45
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão : Casa de Camilo, 1976.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982-1983.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica*. São Paulo : Anchieta, 1946.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. Lisboa : Horizonte, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: Castelo Branco, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo : Martins fontes, 2003.
- LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. *A busca do sentido*. Lisboa : Caminho, 1994. p. 39-65.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa : Dom Quixote, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo : Cultrix, 1999.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo : Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. *Amor de salvação: um editor pouco confiável e seu labirinto de espelhos*. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza. *Abrindo caminhos Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo : Área de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, 2002, p. 463-472.
- _____. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta. *Literatura portuguesa aquém-mar*. Campinas : Komed, 2005, p. 135-147.
- RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica*. Porto : Brasília Editora, 1980.
- REIS, Carlos PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*. 2 ed.

- Lisboa : Verbo, 1999.
- REMÉDIOS, Mendes dos.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. Verbo, 2000.
- RITA, Anabela. (Des)construção. mar. 1990.
- _____. Um pacto de leitura.
- SANTOS, Maria Eduarda. *Branco*. Famalicão : CEN.
- SARAIVA, António José; LOURENÇO, Eduardo. *História do romance português*.
- SIMÕES, João Gaspar. *Portugal (1910-1926)*. Lisboa : Dom Quixote, 1982.

Notas

- 1 COELHO, 1982-1983, p. 11.
- 2 LOPES, 1994, p. 48.
- 3 Veja-se, a título de exemplo, o grupo de criaturas, quando a história da p... abordou por ali conce...
— Ora, salve-as Deus!
— Deus o salve, mes... sapateiro.
— Então?... estão v...
— Bendito seja Deus, senhora Joaquina, dan...
— Que me dizem aos...
— Que lhe havemos...
— Quer não... o fidalgo...
— Inda o pior não é...
— Então, tio António...
— A fidalga fugiu esta...
— Que diz vnc., mes... visagem rústica, parva...
— É como vos digo... onde... Parece que an...
— Sortilégio de bruxa...
— Mais do que isso...
— É obra do Diabo, p...

Lisboa : Verbo, 1999.

LEMÉDIOS, Mendes dos. *História da literatura portuguesa*. Lisboa : Lúmen, 1921.

REBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da literatura portuguesa*. v. 6. Lisboa/São Paulo : Verbo, 2000.

RITA, Anabela. (Des)construções camilianas. *Prelo*, Lisboa : Dom Quixote n.18, p. 61-66, jan.-mar. 1990.

_____. Um pacto de leitura. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p. 56-59, jan.-mar. 1991.

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

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto : Porto Editora, 1982.

_____. *História do romance português*. Lisboa : Estúdios cor, 1969.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa (das origens ao século XX)*. Lisboa : Dom Quixote, 1987.

Notas

1 COELHO, 1982-1983, v.2, p. 264.

2 LOPES, 1994, p. 48.

3 Veja-se, a título de exemplo, o trecho inicial do referido capítulo de *Anátema*:

“O grupo de criaturas, assombradas pelo espectáculo da tempestade, conservava-se ainda ruminando a história da porca e sete leitões, quando mestre António, o bem conhecido sapateiro, abordou por ali concentrado, meditabundo, e assim a fugir para o romanesco,

— Ora, salve-as Deus!

— Deus o salve, mestre António — responderam as velhas à saudação fria e melancólica do sapateiro.

— Então?... estão vm.cês a verem os estragos da noite passada, hem?...

— Bendito seja Deus, e Sua Santíssima Mãe!... Não consta assim uma cousa!... — respondeu a senhora Joaquina, dando à fisionomia certas rugas de santidade.

— Que me dizem aos moinhos do fidalgo!?

— Que lhe havemos nós de dizer, tio António!... é um louvar a Deus!...

— Quer não... o fidalgo não há-de empobrecer com isto — disse a senhora Brásia do Cabo da Vila.

— Inda o pior não é isso...

— Então, tio António, então?

— A fidalga fugiu esta noite.

— Que diz vmc., mestre António?! — bradou o grupo inteiro com um só brado, com uma só visagem rústica, parva, e alvarmente estúpida.

— É como vos digo... A fidalga fugiu, e ninguém sabe com quem, nem por onde, nem para onde... Parece que anda aqui...

— Sortilégio de bruxedo, não é isso, mestre António?... — interrompeu a senhora Joaquina.

— Mais do que isso... é obra do diabo, como diz Frei António das Dores...

— É obra do Diabo, não pode ser outra cousa... — afirmou ainda a senhora Joaquina.

— Ora pois... mais teremos ainda pra ver... Cada qual encomende-se ao seu anjo-da-guarda, pra que o livre de maus-olhados, e vizinhos da porta... Anda daí, Maria, vamos pra casa, que são horas de amassar a fornada.” (CASTELO BRANCO, 1982, p. 95-96.)

- 4 CASTELO BRANCO, 1988, p. 496.
- 5 Em relação a esse aspecto ver FRANCHETTI, 2003.
- 6 COELHO, 1982-1983, v.2, p. 223.
- 7 Sobre esses aspectos de *Amor de salvação* ver OLIVEIRA, 2002 e SANTOS, 1999.
- 8 SANTOS, 1999, p. 55.
- 9 CASTELO BRANCO, 1984, p. 383
- 10 *Ibidem*, p. 539.
- 11 *Ibidem*, *loc.cit.*
- 12 Ao se referir à falta de dinheiro de Simão, o narrador afirma: “Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. O estilo vai de má vontade para coisas raras. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões: não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entre ato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que um usurário lhe lança, desde a casa do juiz de paz a todas as esquinas, donde o assaltam o capital e o juro de oitenta por cento. Disto é que os mestres em romances se escapam sempre.” *Ibidem*, p.448.
- 13 RITA, 1990, p.62.
- 14 *Ibidem*, p. 62-63. A mesma crítica volta a tratar desse aspecto de *Amor de perdição* em Rita, 1991.
- 15 CASTELO BRANCO, 1990, p. 373-678 e p. 679-793.
- 16 Alexandre Cabral, antes de arrolar a bibliografia ativa de CCB, afirma: “Na enumeração dos títulos a que vamos proceder, segundo a ordem cronológica de publicação, acrescentamos uma sigla que indicará o gênero em que a obra se inscreve, nem sempre com rigor, é certo, visto que os gêneros por vezes se misturem no mesmo volume (por ex., nas miscelâneas). Assim: A (Antologia), B (Biografia), C (Crítica), D (Diversos), E (Epistolografia), FV (Folha Volante), H (História), M (Miscelânea), N (Narrativa), P (Polêmica), R (Romance), T (Teatro) e V (Versos)” (CABRAL, 2003, p.81). As duas obras referidas são, como disse, classificadas como narrativas. Justino Mendes de Almeida inclui essas duas obras na parte do Volume XI das *Obras completas de Camilo Castelo Branco* dedicada às narrativas que, esclarece no prefácio, é uma “terminologia que tem mais de usual e correntia do que de exacta” (ALMEIDA, 1990, p.V).
- 17 CABRAL, 1985, p. 61.
- 18 CASTELO BRANCO, 1990, p. 696.
- 19 *Ibidem*, p. 89-90.
- 20 *Ibidem*, p. 91.
- 21 *Ibidem*, p. 100.
- 22 Nos capítulos III a V do primeiro volume. CASTELO BRANCO, 1990, p. 420-444.
- 23 CASTRO, 2001, p.11.
- 24 SARAIVA LOPES, 1985, p. 847.
- 25 COELHO, 1983, v.2, p. 298.
- 26 RÉGIO, 1980, p. 87-88.
- 27 FRANCHETTI, 2003, p. XXXI-XXXII.
- 28 Cf SANTOS, 1999.
- 29 Cf. BRUNO, 1984, BRAGA, 1892 e BAPTISTA, 1988.
- 30 MORETTI, 2003, p. 201.

I. Sabe-se que a oralidade dos seus fascínios marciais efêmera, ambivalente e híbrido multiforme do anúncio, da nota didática, do comentário realístico, da narrativa figurada salienta-se a confessionalidade, o que a brevidade e os tics do estilo da crônica marcas de oralidade — o discurso direto que ‘fala’ econômica, eficaz. Dificilmente poderia ser confundida com o estilo marcado pelo fugaz quotidiano, tratados “com um grão de leve e pouco exigente digestão”, como se se problemática ou mes. Por outro lado, o como uma necessidade da cidade do real, da efêmeros instantes diários que conjuga na perfeição