

# Camilo Castelo Branco: uma concepção irônica de mundo\*

*Elizabeth Santos\*\**

## RESUMO

Reflexões sobre aspectos que vêm definindo, ao longo do tempo, a consciência questionadora e irônica de Camilo Castelo Branco, levando em consideração a fortuna crítica de sua obra.

*Trágico, épico, lírico, satírico – tudo isso foi Camilo. De tudo isso, e de um mágico poder encantatório, se compõe o seu pessoalíssimo estilo. (Jorge de Sena)*

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DA OBRA CAMILIANA

A partir de meados deste século, cada vez mais têm-se intensificado os estudos sobre a obra de Camilo Castelo Branco, em diferentes perspectivas. Pode-se dizer que o marco principal do início dessa etapa produtiva a que se assiste hoje dá-se com a publicação da *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1946), pelo professor Jacinto do Prado Coelho, em tempos não só de esquecimento, como também de manifesta incompreensão para com o trabalho de Camilo. Nesse estudo, transparece a preocupação do professor Prado Coelho de mostrar facetas ignoradas do autor e a busca de des-

---

\* Este trabalho faz parte de dissertação de Mestrado defendida na PUC Minas sobre a obra de Camilo Castelo Branco.

\*\* Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.



mistificação de uma imagem negativa, que julgava interferir no reconhecimento do valor da obra. Assim é que, pela visão do crítico, ao Camilo revestido de uma malfadada aura ultra-romântica podem-se sobrepor outras versões (como até a de um Camilo realista), que serão capazes de referendar, sobretudo, a performance criativa do autor. No prefácio da edição do trabalho de 1946, ao comentar a variedade dos trabalhos motivados pela obra, Prado Coelho revela a sua preocupação em relação a aspectos ignorados ou não explorados pela crítica: "(...) a parte crítica, repito, afigura-se exígua, em relação à mole de trabalhos que se vão acumulando sobre Camilo, ou à margem de Camilo". (Prado Coelho, 1946, p. VIII)

Mostras de que o empenho do estudioso em fazer libertar a obra do biografismo que a obscurecia começava já a obter resultados positivos se fazem registrar no prefácio da 2ª edição do trabalho, datada de 1982:

*Apesar duma bibliografia passiva quantiosa, o universo romanesco de Camilo continua a ser um mundo em grande parte por explorar. Nos últimos anos dele se ocuparam teses universitárias surgidas no Brasil e, neste momento, projectam-se na faculdade onde trabalho três dissertações, duas de doutoramento e uma de mestrado, sobre o mesmo assunto. Trinta e cinco anos depois, terá chegado a hora? (Prado Coelho, 1982, p. 24)*

A constatação de que o interesse da crítica pelo estudo da novela camiliana não só se reavivava, como também mostrava significativo distanciamento dos parâmetros pelos quais se vinham guiando, respondia positivamente às expectativas de Prado Coelho nesse momento. Certamente que o crítico tinha conhecimento de que os seus esforços obtinham já resultados valiosos, conforme atesta o trabalho de Aníbal Pinto de Castro – *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana* (1976) –, revelador de um olhar voltado mais para os aspectos ligados à construção do texto e para as bases de sua poética.

Essa perspectiva é que vai direcionar os numerosos estudos que sucedem a esse período revolucionário do percurso receptivo da obra. A produção camiliana passa a ser estudada com pontos de vista que focalizam o arranjo estratégico da trama, os procedimentos lúdicos e/ou os enredos da enunciação. Isso é o que mostram os estudos de Maria de Lourdes Ferraz, Maria de Santa Cruz, Maria Fernanda Abreu, Eduardo Lourenço, Óscar Lopes, Cleonice Be-

rardinelli e Lélia Parreira Duarte, para falar apenas de alguns entre vários outros nomes que, em Portugal e no Brasil, muito têm contribuído para realçar a riqueza do texto camiliano.

Mas se se diz que os modos de abordagem da obra sofrem decisivas alterações no percurso receptivo, isso não significa que a crítica predecessora a esse momento de ascensão não tenha contribuído para o reconhecimento do seu valor. Pode-se mesmo dizer o contrário, quando se observa que muito do que se entende hoje como traço enriquecedor do trabalho de Camilo está acentuado, de alguma maneira, na visão dos que enfrentaram corajosamente o desafio de percorrer as trilhas tão imprevisíveis e labirínticas de suas numerosas páginas, caracterizadas pelo duplo tributo de motivar tanto o riso, quanto a lágrima – conforme comenta Silva Pinto (1889).

Essa questão que envolve a ambigüidade, os níveis de instabilidade da escrita camiliana e as dificuldades muitas vezes manifestas de se lidar com isso são freqüentemente lembradas pelos críticos da obra. Cleonice Berardinelli, por exemplo, estuda a complexidade com que se apresenta a relação narrador/autor nos textos de Camilo. A observação importante da estudiosa nesse sentido é de que nem sempre as noções teóricas e terminológicas que se tem ao alcance, mesmo em se considerando o arsenal da moderna teoria da literatura, podem ser aplicadas com rigorosa adequação às narrativas do autor. As palavras de Berardinelli dão margem ao entendimento de que a aplicação teórica a determinados temas ou aspectos ligados à composição e estrutura textual literários exigem um tratamento específico em Camilo, uma visão mais atenta às peculiaridades da sua escrita.

Essa idéia de que Camilo escapa sintomaticamente a limitações esteve sempre presente na trajetória crítica de sua obra e é possível dizer até que tenha influenciado de maneira decisiva a sua recepção. Liminarmente, sublinhe-se que a sensação de estranheza diante dos sinais de conturbação da escrita camiliana foi sempre experimentada por seu leitor, ainda que os modos de lidar com esse sentimento tenham sofrido alterações no passar do tempo. Eduardo Lourenço (1994) afirma isso quando alude à idéia de que Camilo teria legado aos seus leitores:

*(...) uma obra singular que sempre deixou nos que a abordaram, pelo que nela há, ao mesmo tempo de imprevisível e de irredutivelmente opaco, um intenso sentimento de perplexidade. E, até, de frustração.* (Lourenço, 1994, p. 808)

Assim, se é típico da escrita camiliana esse estado de constante desreferencialização, ou essa sensação de fuga aos eixos que o seu clima instável e imprevisível pode provocar, não é de se admirar que tenha afetado sensivelmente os espíritos despreparados para lidar com isso, como ocorre com a crítica representante dos ideais naturalista/positivista, pois bastante atrelada ao eixo da exatidão, rigor e eficácia da mensagem enunciativa. Conveniente citar nesse sentido a postura tradicionalmente comentada de Fialho D'Almeida (1941), que vendo o autor como “uma das mais furiosas e indomáveis figuras literárias do século”, atesta o desconforto da crítica de seu tempo ao lidar com determinadas questões que afluíam nas páginas camilianas e que, segundo essas diretrizes positivistas, viam-se como “loucura” ou “índice de alienação literária”:

*A começar pela frase rara, pelo inauditismo da estranheza escrita (forma típica da alienação literária) de que Camilo abusou, desde o começo, embora sacando dos velhos livros e matéria-prima da língua por ele inventada; a começar por esta forma estética do mal, dizia eu, até chegarmos à eretomania, sua natural complicação, quantas outras loucuras, larvadas ou completas, não constataria o investigador, no folhear das cinquenta-e-quatro mil páginas por ele escritas?* (D'Almeida, 1941, p. 17)

As palavras de Fialho D'Almeida são significativas no sentido de deixarem filtrar a obsessão naturalista pelo reconhecimento de sintomas, o apego à diagnose do “mal”. No caso de Camilo, a esse “mal” diagnosticado se atribuíam nomes próprios, como o “desvio da ordem do estético” e a “alienação literária”. Há de se considerar entretanto que esses pontos de vista, mais que modelos de desastrosos equívocos, podem-se ver como enriquecedores da obra, na medida em que, ao atestarem o seu aspecto desconcertante, (re)afirmam o caráter singular da escrita.

Interessante notar que, tendo em vista épocas e contextos diferentes, as alterações se registram no que diz respeito ao julgamento da literariedade da obra. Por exemplo, Óscar Lopes, ao reparar nesse clima instável das narrativas do autor, diz que Camilo:

*agrada e desagrada intensamente, numa amplitude quer de fases evolutivas, quer de obras, quer mesmo de parágrafos. [...] Arrepanha de comoção contida, mas também, às vezes logo a seguir, desgosta pelo kitsch, pela pizeira de uma axiologia.* (Lopes, 1994, p. 40)

Em outra época, impressão semelhante teria impulsionado as palavras de Fialho D'Almeida:

*Outro sinal frisante da alienação literária, em Camilo, é esse flutuar contínuo do seu espírito, subsidiado por variações de humor, que na mesma página vai do grotesco ao trágico, sem transição sensível. Quem lhe ler os romances, logo sente como esse sinal caracteriza particularmente a sua maneira.* (D'Almeida, 1941, p. 18-19)

Também Fialho D'Almeida, à maneira de Óscar Lopes (com mais de meio século de distância), teria confessado: “eu diria que Camilo desorganiza-me”. (Lopes, 1994, p. 40)

A essas idéias subjaz a indicação de que há na engenharia das tramas camilianas a combinação, num mesmo nível de instabilidade, de aspectos da micro e da macro estrutura textual. Ou seja, o movimento oscilante da escrita se manifesta tanto em relação à sintaxe – no âmbito da construção da frase, do parágrafo, da página –, quanto em relação à organicidade do texto  $\frac{3}{4}$  o que se afirma pela possibilidade de que os efeitos desestabilizadores se percebam em relação ao todo, dizendo respeito à amplitude da obra, de modo que se marca um estilo ou “maneira” do seu construtor, conforme sugere Fialho D'Almeida. Em certo sentido, isso é o que diz Eduardo Lourenço (1994), quando na expectativa de iluminar o que entende por “ludismo” em Camilo:

*O “ludismo” não se refere aqui apenas à desenvoltura ou à ruptura de tom tão comuns em Camilo, tantas vezes aludida, mas à essência intrínseca e conscientemente irônica a que submete a sua escrita não apenas na relação ao leitor mas consigo mesmo, tanto como à liberdade formal com que manipula o quadro temporal da sua narrativa.* (Lourenço, 1994, p. 808)

Essas palavras se podem ver como reforço à idéia de que as observações sobre o estado de inconstância e arrebatamento da escrita camiliana são frequentemente feitas, em diferentes momentos e por diferentes maneiras. O ponto

a que se quer chegar é que, o que um crítico contemporâneo pode entender como o caráter “lúdico” em Camilo, um outro, certamente numa época anterior, teria reconhecido como “desvio”, “loucura” ou, enfim, alienação da obra e do autor em relação aos aspectos considerados estéticos. Como bem frisa Eduardo Lourenço, a engenharia lúdica de Camilo não se deve a um ou outro fator tomado em sua especificidade, mas ao concerto harmonioso de sua escrita, à “essência intrínseca e conscientemente irônica” a que se submete”.

### NA CONTRAPOSIÇÃO DA HISTÓRIA

O procedimento lúdico ou essa “consciência irônica” que marca a obra camiliana é, sem dúvida, o que leva o autor a se distanciar dos parâmetros de sua época e a se destemperar com os julgamentos dela. De fato, afirma-se claramente um hiato entre a configuração dos seus engenhos e as concepções materialistas da História, tidas por primazes nos tempos em que produzia. Alguns críticos do passado registram de maneira contundente isso, como Antônio Cabral (1924), para quem o “defeito” de Camilo se revela nesse distanciamento de sua escrita do modelo considerado ideal:

*Tiveram defeitos [Camilo e Eça]? – sem dúvida. Camilo, exagerado na sátira e impetuoso na polémica, mal seguro em muitas partes de História, desceu, por vezes, à banalidade em alguns de seus romances.* (Cabral, 1924, p. 13)

Na realidade, ainda que algumas vezes o conteúdo factual entre na composição das narrativas camilianas, falta-lhe consistência, isso por uma característica transparente da obra: não é o enredo ficcional (a fábula) que ilustra o documental, mas este sim é que, quando transposto nos textos, serve para ilustrar o enredo. Não falta no vasto arsenal romanesco do autor a variação de exemplos capazes de referendar isso, seja no âmbito do excerto, do capítulo, do volume, enfim, na extensão da obra, como viam os críticos. Recorre-se a um que chama particularmente a atenção. Trata-se do episódio “O ermitão”, um encarte da novela *Vinte horas de liteira*. Nesse episódio, citam-se figuras (como a do Marquês de Pombal) e fatos históricos portugueses (como a histó-

ria da Relação do Porto). No entanto, esses elementos não se permitem focalizar como o centro da narrativa, o que fica claro na proposta brincalhona do próprio narrador:

*(...) se o leitor, aborrecido de velharias, se anoiar com a história da Relação do Porto, dê um salto de olhos sobre três páginas do livro, e prenda a sua atenção no ponto em que Antônio Joaquim é interrompido. (VHL, 123)*

Mais adiante, dentro do espaço das três páginas encomendadas à supressão, como a duvidar e até a zombar da “seriedade” do tom e do conteúdo dessas páginas, o narrador intervém:

*Estou a ver o desfastio adorável com que alguns centenares de leitoras deixam cair o livro, e murmuram no tom dos anjos agastados: — Que impertinência! Que narcótico! (VHL, 124)*

Curioso ver a frequência na narrativa camiliana dessa visão do texto documental como um tédio – um “narcótico” para o espírito receptivo do leitor. Em recortes desse tipo transparece a recusa do autor em submeter a sua escrita a um cunho objetivo, a um traçado essencialmente épico, no que se reforça a idéia dessa sua rebeldia em ceder reverencialmente aos parâmetros considerados “ideais” em seu tempo.

Mas o que pode significar, para Camilo, o conceito de “ideal” ou “verdadeiro”? Não haverá certamente espaço mais propício para se buscar essa resposta, que nas numerosas páginas do seu trabalho romanesco. Há de se considerar ainda que tal resposta só será possível na medida do reconhecimento, segundo propõe o autor, da sintomática relatividade a que se expõe o signo, pela linguagem. Ou seja, à proporção que se admita a natureza essencialmente ficcional da linguagem, que, conforme mostra ter sido o entendimento de Camilo, presta-se a “ficcional” e não a “fixar” um sentido. No prefácio de *A filha do arcediogo* (Branco, 1977) que, via de regra, reitera a lucidez pungente de todos os outros prefácios camilianos, e mesmo a maneira de ser de sua construção, isso parece ser dito:

*Esta dualidade (referida no texto à contraposição entre o pranto e o riso) que caracteriza todas as cousas deste globo, onde somos inquilinos por mercê de Deus, é*

*de per si um infalível sintoma de que o meu romance é o único verdadeiro.* (Branco, 1977, p. 5)

Do tom zombeteiro dessas palavras filtra-se uma importante mensagem, que é a confirmação da idéia de que, para o autor, a qualidade de ser “verdadeiro” do seu romance diz respeito à sua tônica relativista, sentido expresso pela referência à “dualidade que caracteriza todas as coisas deste globo”. Esse estado de constante relativismo, representado nos textos camilianos por uma estratégia de claro-escuro<sup>1</sup> (que se reforça, inclusive, pelas reiteradas referências e tratamento ambíguo a que submete os pares antinômicos “bem/ mal”, “verdadeiro/falso”, “pranto/riso”, etc.) é o que de fato se afigura como o “infalível sintoma” da sua escrita – segundo a percepção e o testemunho do autor fazem realçar.

Sabe-se, no entanto, que essa obsessão declarada por “ficcionar”, ou essa indisposição em contribuir com a construção de um edifício factual não rendia a Camilo tributos favoráveis. É certo que por ter-se mostrado, como diz Antônio Cabral (1924, p. 13), um “narrador exímio” mais que um “observador perspicaz” (como o teria sido Eça de Queirós, na perspectiva desse crítico), foi mal compreendido por seus contemporâneos, para os quais engendrava um edifício torto, faltoso com os critérios pretensa e supostamente capazes de legitimar “o bem e ou/ o mal em matéria de romances” – conforme, consciente e ironicamente, o próprio Camilo diria.

Certamente que ao autor incomodava a má fama de “invencionice banal” de que era acusado o seu trabalho, tanto que dela muitas vezes escarneceu, criando freqüentemente oportunidades para ironizá-la ou satirizá-la em seus textos. Registra-se em *A queda dum anjo* (a meu ver, dos mais saborosos que ostenta toda a sua obra), um desses momentos em que as verdades ditas “históricas” põem-se a contracenar com as “verdades ficcionais”. Diz o narrador de *A queda dum anjo*:

*Tenho aqui a minha beira o demônio da verdade, inseparável do historiador sincero, o demônio da verdade que não consentiu ao Sr. Alexandre Herculano dizer que*

<sup>1</sup> Como bem lembra Óscar Lopes (1994) no seu “Claro-escuro camiliano”.

*Afonso Henriques viu coisas extraordinárias no céu do Campo de Ourique e a mim me não deixa dizer que Calisto Elói não adulterou em pensamento!* (QA, p. 49)

A manifestação subjetiva, procedimento corriqueiramente explorado pelo autor em sua obra, parece utilizar-se aqui como meio de mostrar a sua convicção de que “coisas há que passam sem ser cridas e cridas sem ser passadas”, para lembrar uma expressão a que freqüentemente alude, tomando-a emprestada do clássico Camões e repetindo-a como uma máxima em seus textos. Segundo a passagem é capaz de atestar, Camilo não desprezava oportunidades de espicaçar os opositores do seu estilo, tendo sido a figura do historiador para ele alvo de freqüentes zombarias e escárnio. A concordar com algumas perspectivas atuais, pode-se dizer que emana dessa atitude uma certa nostalgia, certamente por se presenciar aquém da prática de um realismo inconciliável, por sua natureza essencialmente objetiva, com o espírito irônico, crítico e brincalhão do autor.

Na verdade, o que Camilo mostrou ter valor em seu conceito é o que costumava chamar, no tom da sua peculiar galhofaria, de “a pecha imaginativa”, que pode ser entendida como a capacidade de criar, ficcionar mundos e manipular sentidos. Ou, conforme diz no prefácio de *A mulher fatal*, como o poder de “fundar e aluir teogonias”, ponto de vista que os seus textos referendam, pela utilização estratégica do humor e da ironia e pela habilidade em provocar o riso. Se o valor e o tratamento hábil que Camilo soube dar à imaginação são vistos por certa parcela da crítica como o esteio da “banalidade” em sua produção, ou mesmo o fator alienante de sua escrita, isso é o que considerava, por sua concepção irônica de mundo, mais que os “pontos (ou portos) seguros” da História.

Nisso pode-se dizer que foi bastante atento aos rumores da sua época, ultrapassando a largos passos determinados ideais que nela imperavam, que se reforçaram mais tarde com os credos do positivismo e se mantiveram fortes até pelo menos meio século após a sua morte – ocorrida em 1890. Logo após esse período, em 1895, o universo newtoniano da física (afirmado na idéia de “centro”, legível e absoluto) é abalado pelo universo einsteiniano da relatividade, com o qual a visão extremamente crítica do autor já se afinava. Certamente que essa visão não poderia ser senão incompatível com os ideais que a subestimavam, uma vez que incompatível com a própria idéia de “ciência”.

## IRONIA E ILUMINISMO

Capaz de reforçar essa perspectiva de que Camilo participava conscientemente dessa visão relativista de mundo é o seu fascínio por espíritos que se podem dizer “desconstrucionistas” da história da literatura, como Rabelais, Cervantes, Voltaire, figuras aludidas freqüentemente em seus textos, de maneira a denunciar a admiração e o respeito que lhes tinha. Em relação à utilização do termo (desconstrucionismo), cumpre sublinhar que, embora se trate de um conceito desenvolvido na contemporaneidade, a concepção que o norteia – referente a todo discurso que tem como objetivo o questionamento ao *logos* e/ou ao monocentrismo – parece estar de acordo com o parâmetro que se deseja considerar. Tendo em vista a sua relação com o ponto de vista da ironia, vale citar Arthur Nestrovski (1997), que, ao incluí-lo em uma lista dos verbetes mais significativos do nosso tempo, ilumina sua significação:

*A desconstrução (...) não é o contrário da construção, nem um equivalente acadêmico da destruição. (...) Uma leitura desconstrucionista traz à tona a natureza problemática de todo discurso centrado em conceitos como verdade, origem, sentido.* (Nestrovski, 1997, p. C/14-15)

Essas freqüentes referências e alusões nos textos camilianos a espíritos revolucionários, que fizeram da ironia sua arma de contestação e criticidade, refletem certamente a concepção do autor sobre a vida, sobre o gênero humano e sobre a arte, ou, conforme observa Jacinto do Prado Coelho, a sua “maneira de encarar o real e processos de fazer novelas” (Coelho, 1982, p. 172). Ou melhor, são capazes de refletir a situação do autor em sua época, a consciência que o romancista Camilo Castelo Branco demonstrou ter de sua prática enquanto artista e das conseqüências a ela implicadas. Se o seu talento para provocar o riso é o que usa como arma letal de debate, há de se considerar que soa como um elogio, ou talvez como homenagem a esse talento, a célebre mensagem dirigida a Voltaire, visto como “o ridente que transfigurou toda a Europa” – no prefácio de *A mulher fatal*. Veja-se que, como Camilo, também Voltaire (figura tão enfatizada em sua obra), por sua maneira irônica de ser, não pôde escapar impunemente ao gênio temperamental da história, por ter sido consi-

derado, como lembram os estudiosos da questão, “inimigo da sua época” e “má influência” em épocas sucessoras. Confirma isso, por exemplo, White Hayden (1992), ao se referir à situação dos “filósofos do Iluminismo”, desdenhados pela historiografia “realista” do século XIX:

*(...) alguns dos philosophes, e mais do que todos Voltaire, continuaram a exercer profunda influência durante o período do romantismo, e o próprio Voltaire era encarado como um ideal “digno de emulação” até por um historiador romanesco como Michelet. (as aspas são minhas – Hayden, 1992, p. 61)*

Importante acrescentar a isso a expectativa de Hayden:

*O que [o pensamento histórico materialista do século XIX] mais reprovava na historiografia iluminista era sua ironia essencial, da mesma forma que o que mais reprovava na reflexão cultural iluminista era seu ceticismo. (Hayden, 1992, p. 61 – grifos meus)*

“Ironia” e “ceticismo” são conceitos que se aproximam e até, muitas vezes, confundem-se. Porque a ironia possui um teor de ceticismo e, ao inverso, o ceticismo um teor de ironia (no sentido em que têm por fundamento a postura iconoclasta, que remete à problematização de estruturas consideradas perfeitas e/ou à destruição de cânones). Interessante notar que estão ligados, declaradamente ou não, a tempos em que se realçam os questionamentos e tentativas de subversão de valores tidos como absolutos. Na verdade, ligam-se ao desejo do homem de se libertar dos mecanismos que o oprimem.

Por isso é possível admitir que a ironia, mais que outros mecanismos críticos de expressão, tem estreito relacionamento com o que se pode chamar de “espírito iluminista” dos tempos, ou melhor, com as tendências emancipadoras do gênero humano. Paulo S. Rouanet (1987) contribui para que se compreenda melhor o que se quer dizer, quando sugere que o Iluminismo pode ser visto como um conceito ligado essencialmente às Humanidades, referente não exclusivamente ao chamado século das Luzes, mas a “uma tendência geral que cruza transversalmente a história”, sendo que configuram essa tendência: “as correntes de idéias que combatem o mito e o poder, utilizando argumentos racionais” (Rouanet, 1987, p. 301).<sup>2</sup> No que diz respeito à aproximação dessa

---

<sup>2</sup> Importante registrar que, para o autor, esta definição se dá grosso modo (p. 301)

concepção iluminista com a ironia, uma perspectiva semelhante a essa de Rouanet é mostrada por Lélia Parreira Duarte:

*(...) a presença da ironia na literatura acentua-se a cada vez que o homem percebe a estrutura mítica em que vive, e consegue ver que muitas verdades são estabelecidas a fim de que a dualidade dominador dominado permaneça e se acentue.* (Duarte, 1991, p. 10)

Instrumento essencial do Iluminismo, e sobretudo de uma tendência iluminista, que significa consciência crítica e desejo de emancipação, não é à toa que a ironia, seguindo os ímpetus já delineados pelos primeiros românticos, reforça-se no colorido alegórico do pós-romantismo, constituindo-se como a sua prática avassaladora.

Se o fascínio de Camilo Castelo Branco por essas tendências transformadoras é testemunhado em toda a sua obra, não haverá sem dúvida objeto capaz de melhor representá-lo que a dinâmica interdiscursiva dos seus textos.

#### RESUMEN

Reflexiones sobre los aspectos que vienen definiendo, a lo largo de lo tiempo, la consciencia cuestionadora y irónica del escritor portugués Camilo Castelo Branco. La fortuna crítica de la obra es la base de esas investigaciones.

#### Referências bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda de. Camilo leitor de Dom Quixote... e de outros cavaleiros andantes. In: BAPTISTA, Abel Barros (Org.). *Camilo: interpretações modernas*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992, p. 109-116.
- BERARDINELLI, Cleonice. Pela mão do narrador. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 223-236.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Camilo: a dissimulação. *Prelo: Revista da Imprensa Nacional*, Lisboa, n.18, p.9-10, 1990.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Riso e castigo em Camilo Castelo Branco. In: FERRAZ, Maria de Lourdes (Org.). *In memoriam Camilo centenário da morte*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992. p. 157-163.

- BRANCO, Camilo Castelo. *A filha do arcediogo*. Mira Sintra: Europa América, 1977.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A mulher fatal*. Mira Sintra: Europa América, [19- ].
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19- ].
- BRANCO, Camilo Castelo. *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Ulmeiro, 1989.
- CABRAL, Alexandre. *As novelas de Camilo* (seleção e introdução). Lisboa: Portugália, 1961.
- CABRAL, Alexandre. *Camilo e Eça de Queiroz*. Coimbra: Coimbra Editora, 1924.
- CABRAL, Alexandre. Dois falsos amores de Camilo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.117-118, p.155-162, set./dez. 1990.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. 2. ed. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos camilianos, 1995.
- COELHO, Jacinto Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Coimbra: Atlântida, 1946.
- COELHO, Jacinto Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982. v. 1.
- D'ALMEIDA, Fialho. *Camilo, Eça e Malheiros Dias*. Lisboa: Livraria Clássica, 1941.
- DUARTE, Lélia Parreira. Arte e manhas da ironia camiliana em "A queda dum anjo". *Luso-Braslian Review*, Wisconsin, v. 31, p. 97-113, 1994.
- DUARTE, Lélia Parreira. Artimanhas da ironia: introdução. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 11, n. 13, p. 7-11, jun. 1991.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa do NAPq*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, n.15, p. 54-78, 1994.
- DUARTE, Lélia Parreira. Reversibilidade, sátira e ironia na obra de Camilo Castelo Branco. *Boletim da Casa de Camilo*, Vila Nova de Famalicão, 4.série, n. 1, p. 45-71, 1999.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. Camilo e o romantismo: a retórica do sentimento. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 237-241.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. Diálogos de Camilo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117/118, p. 25-33, set./dez. 1990.
- FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. 2. ed. Porto: Barreira, [19--].

- HAYDEN, White. *Meta História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. In: \_\_\_\_\_. *A busca de sentido*. Lisboa: Caminho, 1994. p. 39-65.
- LOURENÇO, Eduardo. O corpo da nossa língua é que é a nossa alma. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 144, 9-15 abr. 1985. p. 3-5.
- LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 807-817.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- NESTROVSKI, Arthur. Teoria literária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1997. Caderno C, p. 14-15.
- OSÓRIO, Paulo. *Camilo Castelo Branco: esboço de crítica*. Lisboa: Livraria Moderna, 1905.
- PINTO, Silva. *Camillo Castello Branco*. Lisboa: Guillard, Aillaud, 1889.
- REIS, Carlos. Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS, 1994, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994. p. 105-118.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria de Natividade. Camilo Castelo Branco e o romantismo português. In: \_\_\_\_\_. *História crítica de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1992. p. 187-241.
- ROCHETA, Maria Isabel. Monologismo e dialogismo na novela camiliana. *Prelo: Revista da Imprensa Nacional*, Lisboa, n. 18, p. 67-76, 1990.
- ROUANET, Paulo Sergio. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SANTA CRUZ, Maria. Introdução. In: BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Póvoa de Varzim: Tipografia Camões, 1986. p. 7-45.
- SANTOS, Manuela. E quando Camilo riu de si próprio. In: FERRAZ, Maria de Lourdes (Org.). *In memoriam centenário da morte*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992. p.25-27.
- SEIXO, Maria Alzira. Ler Camilo hoje. In: BAPTISTA, Abel Barros (Org.). *Camilo evocações e juízos antologia de ensaios*. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991. p. 275-280.
- SENA, Jorge de. Em louvor de Camilo. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1981, v. 1, p. 119-121.

