

CAMILO E O FANTASMA DO NATURALISMO : «EUSÉBIO MACÁRIO» E «A CORJA»

«...a distância irónica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou, melhor, de os alister na sua própria causa.»

(Linda Hutcheon)

Um dos paradigmas da pós-modernidade parece ser a auto-reflexividade e a autoreferencialidade, com os problemáticos processos de modelação integrante e o conseqüente questionamento da noção de sujeito como fonte individual de sentido. Nas mais diversas formas culturais, da literatura à música, da televisão à pintura, do cinema à arquitectura, assistimos à generalização da interacção entre criação e recriação, provando a capacidade infundável que os nossos sistemas semióticos revelam para reproduzirem-se a si próprios.

Não será, portanto, de estranhar que, no campo específico da teorização literária e da análise das práticas discursivas, assistamos a uma importante vaga de estudos em torno das múltiplas e complexas relações possíveis entre textos, no que parece ter sido pioneiro o livro de J. Kristeva, *Semeiôtike*, publicado em 1969. Neste trabalho, a autora define, dentro daquele imenso mar de possíveis, um campo a que chamou «intertextualidade», conceito, como é sabido, em boa parte inspirado no de «dialogismo» bakhtiniano.

Nos últimos quinze anos, essa imensidão de possíveis tem sido devidamente explorada, restringindo-se campos, designadamente ao nível da análise daquilo a que G. Genette chama «hypertextualité» ou «la littérature au second degré»¹, isto é, o processo de derivação de um texto a partir de outro.

¹ Esta expressão é exactamente o subtítulo do livro de GENETTE, Gérard — *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), no qual o autor se propõe mostrar como um texto pode sempre esconder outro, raramente dissimulando este facto, o que possibilita uma dupla leitura. Para este fenómeno, a que chama «hypertextualidade», encontra um termo de comparação metafórica no antigo palimpsesto.

É justamente neste âmbito que se integra a reflexão sobre a paródia e outras formas que, como por exemplo o «pastiche», lhe estão próximas, recorrendo a estratégias retóricas comuns ou confundíveis — ironia, sátira, burlesco.

Pensar sobre a experiência realista-naturalista de Camilo obriga-nos forçosamente a pensar a paródia, visto que ele mesmo, desde a primeira hora, a anuncia como paródica.

Independentemente de motivações de outra ordem, que certamente teria, e para as quais Alexandre Cabral já chamou devidamente a atenção ², Camilo esboça o projecto dos «romances facetos» — a designação é sua e contém obviamente uma carga pejorativa — com claros objectivos ridicularizadores em relação à «Ideia Nova» e ao modelo realista-naturalista. Sabemos como em vários momentos, sobretudo a partir de meados da década de setenta, ele projecta passar e passa ao ataque à arte realista, que considera uma perversão do natural ³, mas para o que está em causa bastaria lembrarmos a informação de Camilo ao editor Chardron, datada de 1879, ano da publicação de *Eusébio Macário*, de que se trata de uma obra «no estilo do Eça e do Júlio L. Pinto. Deve fazer rir» ⁴. Imediatamente a imprensa orquestrada pelo editor anuncia um livro feito pelos processos modernos, ao modo de Balzac, de Eça de Queirós, de Zola.

Curioso será, porém, reter a atenção na notícia d'*O Primeiro de Janeiro* augurando que «o *Eusébio Macário* será para o romance realista o que foi o *D. Quixote* para as novelas de cavalaria» ⁵. Insinua-se deste modo um clima paródico ao orientar as expectativas do leitor, levando-o a aguardar uma obra subversora de cânones estabelecidos — no caso o novo cânone realista —, como subversor fora *D. Quixote* em relação ao arcaico modelo do romance de cavalaria, perseguindo, todavia, ainda, esse mesmo modelo.

Pouco depois, na hora da publicação do romance, Camilo parece abrir claramente o jogo — veremos como esta transparência é ilusória — ao fazê-lo anteceder de uma célebre «Dedicatória», na qual, assumindo-se como «velho escritor de antigas novelas», aceita o desafio de «escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os «tiques» do estilo realista» ⁶.

² CABRAL, Alexandre — *O significado dos «romances facetos» na novelística camiliana*, «Vértice», 30, II Série, Setembro de 1990, pp. 92-7.

³ Veja-se o «Prefácio da Segunda Edição» de *Amor de Perdição*, de 1863 e a «Introdução» d'*A Caveira da Mártir* de 1875.

⁴ Citado por COELHO, Jacinto do Prado — *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.^a edição refundida e aumentada, 2.^a vol., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 131.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BRANCO, Camilo Castelo — «Dedicatória», *Eusébio Macário — A Corja*, Selecção e notas de Alexandre Cabral, 20.^a vol., Lisboa, Círculo de Leitores, s/d., p. 21.

E, de imediato, confronta o leitor com um título e um subtítulo ao gosto naturalista: um título anunciador do corte de real proposto, no caso uma monografia, *Eusébio Macário* — como *Germine Lacerteux* ou *Thérèse Raquin* — e um subtítulo orientador do modo de leitura — «História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais»⁷ é o subtítulo, o qual complementarmente sugere a abertura de uma série, denunciadora daquele gosto tão naturalista de apreender a totalidade. Tal subtítulo é evidentemente uma imitação, um «pastiche» do que acompanha a série *Les Rougon-Macquart* de Zola, «Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire». Porém, uma «Nota Preambular» introduz, para além de uma estratégia irónica, a duplicidade e a ambiguidade próprias da paródia: «Pede-se à crítica de escada abaixo o favor de não decidir já que o autor plagiou Emílio Zola. *Eusébio Macário* não é *Rougon-Macquart*; nem *Uma Família no Tempo dos Cabrais* é *Une famille sous le Second Empire*. Sim, eles, os Cabrais, não são perfeitamente o Segundo Império»⁸.

Aqui se estabelece, desde logo, a confusão em que público e crítica se têm deixado envolver quanto à classificação de *Eusébio Macário* e *A Corja* como «pastes» ou como paródias do naturalismo, quando não como verdadeiros romances realistas-naturalistas. E Camilo pretendeu, mefistofelicemente, estabelecer a confusão.

Mesmo naquele que julgamos ser o mais importante momento de reflexão crítica sobre as relações de Camilo com o realismo e o naturalismo — referimo-nos obviamente ao clássico e fundamental trabalho de J. do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* — a hesitação entre paródia e «pastiche», e pontualmente a «charge», manifesta-se constantemente.

Tentar esclarecer esta oscilação parece-nos de alguma utilidade no sentido de redimensionar estas duas produções camilianas como momentos de primeira grandeza na obra do escritor polifacetado que foi Camilo.

No aludido estudo, G. Genette, adoptando uma perspectiva funcionalista e estruturalista, propõe uma redefinição da paródia como «détournement de texte à transformation minimale»⁹, limitado a textos muito curtos (poemas, trocadilhos, títulos, provérbios), ignorando o procedimento pragmático e hermenêutico que vê na paródia «un fait d'écriture, et aussi un fait de lecture», como pretende C. Abastado¹⁰. Isto é, a complexidade da paródia obriga-nos a passar do nível do enunciado para o

⁷ Sublinhados nossos.

⁸ «Nota Preambular», *op. cit.*, p. 23.

⁹ ABASTADO, Claude — *Situation de la Parodie*, «Cahiers du 20ème Siècle», Paris, Klincksieck, 1976, p. 15.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 33.

da enunciação. L. Hutcheon, que vê na paródia «uma forma de discurso interartístico» e «uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade»¹¹, alerta, no seu clarividente livro, *Uma Teoria da Paródia*, (1985), para a necessidade de abrir em torno daquela forma um contexto pragmático que contemple a intenção do autor, o efeito sobre o leitor, a cumplicidade e a convívência entre ambos enquanto participantes de uma mesma cultura.

A raiz etimológica do termo remonta ao substantivo grego «paródia»: «odos», canto, «para», contra, «contra-canto», como tradicionalmente tem sido entendida; todavia «para» significa também «ao longo de», sugerindo acordo em vez de contraste. Esta constatação convida à consideração do carácter ambíguo da paródia: reverenciadora e contestatária, repetindo com diferença, isto é, imitando, mas distanciando ironicamente a nova obra de arte do texto a ser parodiado. Para utilizar um neologismo da autoria de L. Hutcheon, a paródia repete «transcontextualizando» o velho texto, através de uma inversão irónica, obrigando o leitor a um jogo intertextual de cumplicidade e de distanciamento crítico. Embora sendo imitação, a paródia marca a diferença em vez da semelhança.

Uma perspectiva deste tipo possibilita a compreensão da paródia, ao contrário de G. Genette, como uma forma alargada com identidade estrutural e função hermenêutica próprias, passível de ter como alvo quer uma obra de arte em particular ou parte dela, quer uma forma de discurso codificado, por exemplo, as convenções de um género, de um movimento, etc. C. Abastado vai no mesmo sentido ao admitir que a paródia versa sobre sistemas significantes¹².

Uma tal diferença de pontos de vista reflecte-se igualmente na distinção entre paródia e «pastiche», termos que, já o lembrámos, frequentemente andam a par,

Para G. Genette, tal confusão decorre da convergência funcional entre ambos — produzir um efeito cómico à custa de um texto ou de um certo estilo — mas enquanto a paródia procede por transformação, segundo ele mínima, de um texto, o «pastiche» procede por imitação de um estilo sem qualquer função crítica ou satírica e, quando ela existe, G. Genette chama-lhe «pastiche satírico».

Para L. Hutcheon, a distinção situa-se na dimensão monotextual do «pastiche», que acentua a semelhança e não a diferença, como faz a paródia,

¹¹ HUTCHEON, Linda — *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, p. 13.

¹² «La parodie» — afirma C. Abastado — «c'est un point primordial, n'existe que par référence à un message, à un dit antérieur. Derrière toute parodie il y a une oeuvre ou un groupe d'oeuvres. Verbale, iconique, sonore, gestuelle, la parodie est duplication; les deux codes — parodiant et parodié — sont en général, mais pas nécessairement, identiques. Et le jeu parodique consiste en une double opération: l'emprunt, la raillerie». (*Op. cit.*, p. 20).

que é uma síntese bitextual; uma procura a correspondência, a outra a diferenciação em relação ao modelo. Para além de que a paródia exige a «transcontextualização» irónica, nisso distinguindo-se claramente do «pastiche», podendo, todavia, a ele recorrer para fins irónicos¹³.

Que pretendeu fazer e o que é que realmente fez Camilo com a sua «História Natural e Social de uma Família no Tempos dos Cabrais»?

Camilo anuncia ao seu editor uma estratégia paródica, «escrever à maneira de, fazendo rir», isto é, imitar com distância crítica, estratégia logicamente decorrente da sua contestação do realismo. Na «Dedicatória», porém, assim como no subtítulo, é o «pastiche» que se assinala: escrever com todos os «tiques» do estilo realista uma história, cujo tipo de título e cujo subtítulo são obviamente um «pastiche», feitos à semelhança da mais célebre obra do papa do naturalismo. No entanto, a citada «Nota Preambular» e ainda a «Advertência» que acompanha a 1.ª edição instalam, sem qualquer margem para dúvida, um clima paródico, propõem aquilo que poderemos designar por um contrato paródico, isto é, o leitor é avisado de que só poderá compreender inteiramente o texto que vai ler se partilhar do código com o autor, se o descodificar como um texto paródico. Mas como faz isso Camilo?

Começa por demarcar-se do plágio, o qual efectivamente se distingue da paródia e do «pastiche» pela omissão da intenção imitativa ou dos empréstimos utilizados. Porém, já aqui se introduz um subtil propósito irónico, visto que o mais prestigiado escritor realista português havia sido acusado de plagiar *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola, no seu *O Crime do Padre Amaro*. Em seguida, Camilo instala o clima crítico de inversão e distância irónicas, próprio da paródia, ao distanciar o seu projecto do de Zola pelo facto óbvio e irrelevante quanto à questão plagiária de que «os Cabrais, não são perfeitamente o Segundo Império». A ironia decorre ainda da escolha do advérbio «perfeitamente» utilizado na aceção afrancesada e muito ao gosto de Zola de «certamente»¹⁴.

A «Advertência», por seu turno, corrobora a intencionalidade paródica da obra: ««A História Natural e Social de Uma Família no Tempo dos Cabrais» dá fôlego para dezassete volumes completos», à maneira das longas séries naturalistas, e o autor acrescenta que «já tem prontos dez volumes para

¹³ «A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *cliché*. No *pastiche* e no *cliché*, pode dizer-se que diferença reduz-se à semelhança. Isto não quer dizer que uma paródia não possa (ou utilizar para fins paródicos) um *pastiche*». (HUTCHEON, L. — *Op. cit.*, pp. 55-6).

¹⁴ P. Robert, no seu *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française-1*, (Paris, Société Robert Litré, 1979), exemplifica a utilização do advérbio «parfaitement» no sentido de «certainement, bien sûr», exactamente com uma citação de Zola (p. 1360).

publicidade», todavia, e aqui se introduz a inversão paródica, ele apenas «trabalha desde antontem no encadeamento lógico e ideológico dos dezassete tomos da sua obra»¹⁵. Um dos dogmas naturalistas cai por terra: a busca obsessiva de documentação como momento prévio à criação de uma «gramática cultural»¹⁶ inerente a toda a obra naturalista. São hoje conhecidos os famosos «dossiers» preparatórios de Zola, o qual, no prefácio a *La Fortune des Rougon*, diz ter recolhido documentos durante três anos para a grande obra cujo primeiro volume então publicava.

Por outro lado, a «Advertência» estabelece também desde logo o carácter satírico da paródia a ler. Sátira e paródia tendem a ser confundidas pelo facto de ambas recorrerem à ironia como estratégia retórica. O *ethos*, isto é, a reacção intencionada motivada por um texto, é, no caso da ironia, escarnecedor, com gradações que vão do risinho ligeiro à mordacidade¹⁷. A sátira tem um *ethos* normalmente aceite como mais pejorativo ou negativamente codificado, um *ethos* desdenhoso e escarnecedor. A paródia, por seu turno, possui tradicionalmente, e de um modo muito frequente no séc. XIX, um *ethos* ridicularizador, sem que isso anule forçosamente um matiz reverenciador. É facilmente compreensível a inevitável sobreposição dos *ethos* da paródia e da sátira, originando uma difusa intenção codificada. Todavia uma diferença básica as separa ao nível da sua dimensão pragmática: o alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou uma forma de discurso, enquanto que a sátira tem um alcance moral e social e uma intenção aperfeiçoadora. Na terminologia de L. Huthcheon, a primeira é «intramural», a segunda «extramural»¹⁸. Poder-se-á então falar de paródia satírica perante uma obra que, utilizando o *ethos* desdenhoso e escarnecedor da sátira, ridiculariza uma outra forma de discurso codificado sem que, contudo, lhe seja alheia a atitude reverenciadora.

Como dizíamos, a «Advertência» insinua a dimensão satírica da paródia que é a «História Natural e Social...», através da instauração de um *ethos* escarnecedor e ridicularizador, ao recorrer a uma metáfora incongruente, que explora o exagero carnavalesco: «Os capítulos inclusos neste volume» — diz o autor — «são prelúdios, uma sinfonia offenbachiana, a gaita e o berimbau, da abertura de um grande charivari de trompões fortes

¹⁵ «Advertência», *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ A expressão é de MITTERRAND, Henri — *Zola et le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1989, p. 50.

¹⁷ Utilizando o termo numa acepção muito próxima do Groupe MU, L. Hutchen entende por *ethos* «a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. A intenção é inferida pelo descodificador, a partir do texto em si. Sob alguns aspectos, pois, o *ethos* é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador)». (*Op. cit.*, p. 76).

¹⁸ Cf. *op. cit.*, p. 61.

bramindo pelas suas goelas côncavas, metálicas»¹⁹. Logo de seguida, o leitor é abertamente instalado no campo da paródia satírica literária, ao serem-lhe apresentados numa espécie de enxurrada verbal, os processos científicos, típicos do naturalismo, a que o autor ameaça recorrer: «o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo!»²⁰. Terminar esta enumeração com um «tudo» globalizante e com a exclamação «o diabo!» retira qualquer seriedade ao idiolecto científicizante utilizado.

E no contrato paródico que a «Advertência» constitui, avança-se na paródia satírica, através da proposta de insistência redundante, ao nível da construção romanesca, na análise cruel dos disfuncionamentos pessoais e sociais que o naturalismo privilegia. No estudo da «sociedade decadente» que a obra pretende ser, Camilo afirma que «o primeiro avanço é pô-la na rua, escutar-lhe as lepras, lavrar grandes actas das chagas encintradadas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa»²¹.

Concomitantemente, o parodista aponta aquela que será uma das suas armas privilegiadas da paródia ao naturalismo, amplamente estudada por J. do Prado Coelho, a «estilização»²², isto é, a reacção por imitação repetitiva e redundante do estilo da escola naturalista, ao nível do léxico, da sintaxe, da retórica específica (imagens, ritmos, formas predilectas). O ciclo da «História Social e Natural...» visaria reedificar com «adjectivos pomposos e advérbios rutilantes», a sociedade decadente previamente «desabada a pontapés de estilo»²³. Camilo reduz parodicamente o naturalismo a uma questão de estilo, mas sem deixar de compreender a ambição de totalidade que comanda o naturalismo, com os inerentes perigos de sobrecarga.

A «Advertência» sobre a qual nos temos retido é escrita em Junho de 1979. Em Setembro do mesmo ano, no «Prefácio da Segunda Edição», Camilo denuncia a sua estratégia paródica numa forma agora despudorada

¹⁹ «Advenência», *op. cit.*, p. 27.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² O conceito de «estilização» é definido por C. Abastado como um trabalho do parodista sobre as formas de expressão, fundamental ao empréstimo inerente ao jogo paródico: «La stylisation présuppose le style, un ensemble de règles ou d'habitudes, raisonnées ou spontanées, découlant de la définition d'un genre ou d'un type de discours (le style épique, tragique, comique, oratoire, lyrique...) ou constituant la réaction à l'écriture d'un individu ou d'un groupe (le style d'un auteur, d'une «école»). (...) La stylisation part de l'intuition et de la reconnaissance de ces particularités; elle les identifie, les reproduit; surtout elle les «tavaille», les met à nu, les fait apparaître comme des procédés». (*Op. cit.*, pp. 20-1).

²³ «Advertência», *op. cit.*, p. 27.

— despudor permitido pelo êxito — e conseqüentemente menos mefistofélica.

Agora, reiterando embora a redução do naturalismo a mera questão de estilo aliada a uns certos fumos fisiologistas, Camilo, com a duplicidade própria do clima paródico, declara: «Eu não intentei ridicularizar a escola realista. Quando apareceram *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e os romances de Teixeira de Queirós, admirei-os»²⁴ e mais declara que só muito «escassamente» conhece Zola. Camilo se por um lado dá, por outro tira, isto é, por um lado faz-se de ingénuo desprevenido face ao realismo naturalista, por outro regozija-se com o fácil êxito da sua obra, ainda por cima feita, diz ele com ar provocantemente desafiador, com pouco ou nenhum esforço.

Um equívoco contribui para que Camilo confirme com esta desfaçatez a dimensão de paródia satírica literária da sua «História Natural e Social...». É que se a ortodoxia naturalista reage violentemente à paródia camiliana (cf. polémica com Alexandre da Conceição), sectores houve que acolheram *Eusébio Macário* e depois *A Corja* como se de verdadeiros romances naturalistas se tratasse. Rafael Bordallo Pinheiro, na caricatura «A Literatura Realista», num número d'*O António Maria* de Agosto de 1979, destaca Camilo em relação, por exemplo a Eça, acendendo o pavio de uma vela no altar de Zola, com *Eusébio Macário*, com a seguinte legenda: «C. C. Branco acende, com o *Eusébio Macário*; uma vela na nova igreja de Zola, resolvido a entrar para a irmandade. Parabéns ao grande romancista e a todos nós»²⁵. E Bernardo Pindela, a propósito de *O Sr. Ministro*, exclama numa carta a Camilo: «Que livro! O Eça de Queirós, de todos os *modernos* o de mais valor, estou certo daria de bom grado o Pe[Padre] Amaro, o seu Primo Basílio e até o seu consulado por qualquer dessas três obras-primas a que Camilo chamou — o *Eusébio Macário*, a *Corja* e o *Sr. Ministro*»²⁶.

Por tudo isto Camilo regozija-se e, triunfante, declara com acinte: «O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada, e afirmassem que eu (...) não podia penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance. Ora a cousa em si era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do *Eusébio Macário* que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhavei para as fancarias da literatura de pacotilha. Se eu o não escrevesse de um jacto, e sem intermissões de reflexão, carpir-me-ia do tempo malbaratado»²⁷.

De tempo malbaratado não se tratou, com efeito. Camilo sabia-o melhor que ninguém. E não simplifiquemos a questão ao pragmatismo e ao

²⁴ PINHEIRO, Rafael Bordalo — «A Literatura Realista», *O António Maria*, n.º 12, 28/VIII/1879, p. 89.

²⁵ Cit. por CABRAL, Alexandre — *Op. cit.*, pp. 94-5.

²⁶ *Idem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*.

génio comercial de Camilo fazendo-o entender que «hoje em dia, novela escrita doutro feitio, não vinga»²⁸. Ele recorreu à paródia e não ao puro «pastiche», porque a sua longa experiência de escritor lhe havia intuitivamente ensinado que a paródia — na brilhante formulação de L. Hutcheon — lhe permitiria tornar «a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou, melhor, de os alistar na sua própria causa»²⁹.

Restarão dúvidas de que estamos perante «um velho escritor de antigas novelas»³⁰ que, num exercício pessoal de suplantação, por um lado faz funcionar a força conservadora da paródia ao escarnecer da novidade poderosa que se lhe afigura ser o romance naturalista, na esperança de precipitar a sua destruição e implicitamente a sua auto-destruição, por outro, acciona o seu poder transformador, transgressor, carnavalesco, através da distância irónica, criando uma nova síntese³¹? Restarão dúvidas que estamos face a uma velha raposa que, recorrendo conscientemente à distanciação crítica paródica, induz o leitor a procurar na obra padrões ideais imanescentes, cujo abandono deve ser satiricamente condenado³²?

Não colhe, portanto, a nosso ver, o ponto da vista relativamente generalizado que procura avaliar estes romances em função do modelo realista-naturalista. Eles não são romances deste tipo, só pelo facto do autor neles recorrer, e pontualmente com êxito, aos seus processos característicos. Isso é inerente à paródia e, de resto, desde logo o notou a crítica da época³³. O próprio J. do Prado Coelho, que tão cabalmente demonstrou o que vimos dizendo, se terá deixado enredar naquela perspectiva ao afirmar que «o

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Op. cit.*, p. 51.

³⁰ BRANCO, Camilo Castelo — «Dedicatória», *op. cit.*, p. 21.

³¹ L. Hutcheon, comentando a «bidireccionalidade da legitimação» paródica afirma: «A pressuposição quer de uma lei, quer de uma transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária. (...) A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior» e lembra como na terminologia de Bakhtin a paródia tanto podia ser centrípeta, homogeneizante, como centrífuga, desnormativa (*Op. cit.*, p. 98).

³² Margaret Rose defende a ideia de que «The heuristic function of dialectical parody in changing opinion is an issue which goes beyond specific textual analysis and may also be linked with its epistemological function of introducing change into the work of a writer and into the broader context of the inherited literary tradition from within which her or she writes». (*Defining Parody*, «Southern Review», 13, Adelaide, p. 12).

³³ Um redactor do *Comércio do Porto* comenta nos seguintes termos a aventura camiliana de *Eusébio Macário*: «Camilo teve indubitavelmente a intenção de ridicularizar a nova escola romântica [ou seja: novelística] chamada realista, mas não sei se conseguiu cabalmente o seu intento. Camilo põe sem dúvida em relevo o que há de ridículo nos tais chamados processos [realistas], mas apossou-se deles de tal maneira, deu-lhes tanto relevo, bateu-lhes tanto em cheio com a luz do seu talento, que escreveu um dos seus melhores romances». (Cit. por COELHO, J. do Prado — *Op. cit.*, p. 140).

carácter de paródia literária reduziu o valor de *Eusébio Macário* e d' *A Corja* como romances realistas»³⁴. Eles não são romances realistas-naturalistas, nem sequer «pastiches» desse padrão de romance, nem nunca pretenderam sê-lo; a estratégia paródia de Camilo, que procurámos analisar, o demonstra. Há, pois, que avaliá-los enquanto paródias e não, como é costume, «como o resultado de um equívoco que deu certo, ou uma intenção que lhe saiu às avessas»³⁵. E deste ponto de vista, J. do Prado Coelho tem, como lhe é habitual, pontaria certa, ao considerar a linguagem de *Eusébio Macário* «uma paródia bem sucedida à linguagem dos realistas-naturalistas portugueses»³⁶.

Impõe-se, agora, passar da exploração do paratexto paródico para o texto paródico propriamente dito. Como avança Camilo do contrato de paródia satírica que estabelece com o leitor a nível paratextual para a paródia textual propriamente dita, essa ficção da ficção, em que, imitando Zola e o naturalismo, mas distinguindo-se deles simultaneamente, ridiculariza-os, sem contudo deixar de os reverenciar?

Relembremos que a «História Natural e Social...» apresenta-se desde o título e subtítulo como uma série ao modo naturalista, isto é, parte-se do estudo monográfico de uma família, os Macário — *Eusébio Macário* — para se alcançar uma visão globalizante da sociedade da época, judicativamente avaliada no segundo e último título de série — *A Corja*. Estamos, pois, face a um projecto que claramente procura, segundo a lição naturalista, apreender a totalidade. Não é apenas Eusébio Macário que está em causa; é a sua família e a sociedade portuguesa de meados do século passado.

A ambição zoliana de captar o mundo como uma engrenagem circular revela-se, na série camiliana, no esforço demesurado e ansioso de tornar patente a generalização da «corja»: é disso óbvio indício o título do segundo romance da série, assim como o facto de várias das personagens constitutivas da «corja» julgarem elas mesmas o mundo uma corja. Uma personagem secundária, figurante da crónica do Porto burguês, dá voz à opinião pública quando comenta: «Isto é tudo uma corja»³⁷. O mundo burguês em mudança é um grande carnaval, onde cada máscara tem sua funcionalidade: «a plebe quando a viu passar para a igreja [a Custódia Macário, no seu luxuoso vestido de noiva], chamava-lhe um «proparo» como nunca se vira; que o diabo não tinha sono, que era um entrudo, que estava o mundo a

³⁴ *Idem*, p. 144.

³⁵ ALVES, José Edil de Lima — *A Paródia em Novelas-folhetins Camilianas*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP, 1990. p. 48.

³⁶ *Op. cit.*, p. 159.

³⁷ BRANCO, Camilo Castelo — *A Corja*, *idem*, p. 194.

acabar-se»³⁸. Estes dois romances, dando da realidade uma visão carnavalesca, procuram, na pegada do naturalismo, lançar as bases de uma antropologia cultural do mundo moderno.

Na paródia satírica, já o referimos, o «ethos»³⁹ é desdenhoso e escarnecedor. São vários os processos utilizados por Camilo para, imitando o naturalismo, escarnecê-lo. Uma arma será entre todas privilegiada, o excesso gerador da dimensão caricatural.

Lembremos o passo já aqui citado da «Advertência» que acompanha a primeira edição do romance, na qual Camilo, ironizando sobre as intenções analíticas da sua série naturalista, que dará «para dezassete volumes compactos, bons, duma profunda compreensão da sociedade decadente», dá o tom caricatural, afirmando: «Para isso, o primeiro avanço é pô-la nua, escutar-lhe as lepras, lavrar grandes actas das chagas encontradas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa»⁴⁰.

Já vimos que para Camilo o cerne do naturalismo reside na pintura da sociedade decadente e degenerescente, para além de questões de estilo, os tais «adjectivos pomposos e advérbios rutilantes»⁴¹, que, segundo ele, o caracterizariam. Insiste em reduzir a isso o naturalismo e, portanto, será sobretudo a esses níveis que desenhará a caricatura. A tal processo de «estilização»⁴², sobejamente estudado por J. do Prado Coelho, apenas pontualmente faremos alguma alusão.

A paródia ao gosto naturalista pela pintura da degenerescência atinge pessoas, objectos, ambientes. Constrói-se, por exemplo, através da exagerada acumulação de elementos descritivos referentes a esse campo semântico, na caracterização de uma personagem, privilegiando-se uma linguagem do campo fisiológico: «[Padre Justino] Tinha menos de quarenta anos, muito gasto e puído dos atritos sensuais, comido de vícios, com os fluidos nervosos degenerados e as articulações perras de reumatismo e outros ataques contingentes de sangue depauperado. (...) Às vezes infamavam-se-lhe os olhos, tinha purgações purulentas, sustentadas pelo uso de genebra e humores viciados de velhas contaminações»⁴³. Ou então, obtém-se pela captação de um ambiente genérica e exageradamente degradado, atingindo pessoas e coisas, com recurso a um processo estilístico claramente paródico de certos tiques dos naturalistas e do chamado estilo impressionista de Eça

³⁸ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 98.

³⁹ Cf. nota 17.

⁴⁰ *Eusébio Macário, op. cit.*, p. 27.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Cf. nota 22.

⁴³ *Eusébio Macário, op. cit.*, pp. 33-4.

de Queirós. Citaremos um quadro do botequim do Hotel da Águia, exemplificativo do que acabámos de dizer, a começar pelas soluções morfo-sintácticas encontradas — o uso do imperfeito do indicativo para traduzir o ambiente, o sujeito posposto, a acumulação de adjetivos, por vezes em posição de destaque, a utilização afrancesada do verbo «pôr» ou do superlativo composto, — passando pela atenção ao pormenor plástico, à policromia, pela tendência concretizante obtida pela substantivização da qualidade ou pelo gosto impressionista pela transposição metafórica. «Vejamos», digo vejamos, pois de um apelo ao olhar se trata — num processo bem habitual em Zola e em Eça —, que consiste em fazer chegar uma personagem, neste caso o Padre Justino, a um local e levar o leitor a descobrir, ao mesmo tempo que ela, o espaço em causa, «Havia pouca gente. Homens de grandes cabelos, sem bigodes, com fraques coçados no fio e cadeias vistosas de latão a tremeluzir nas calças brancas espipadas nos joelhos e avincadas do surro, bebiam cerveja da pipa com os queixos espumosos. Eram actores da companhia do João Manuel, vocações de tripeça falsificadas na rampa. Em outra mesa havia homens de aspecto bilioso, grisalhos, com óculos, que liam o *Periódico dos Pobres* em voz alta, e chamavam ladrão ao conde de Tomar, e malandro ao Joaquim Torquato. Eram pessoas desasadas, desencadernadas, que tinham tido patentes militares na Junta Suprema, e viviam do jogo com baralhos marcados e muita habilidade no uso do pego. A um canto estava um velho de semblante lívido, muito desgraçado, com um chapéu enorme de seda dum azulado decrépito, com um grande cigarro no canto da boca. Ao lado, sobre um mocho, via-se uma guitarra com manchas gordurosas de suor que punham brilhos, e aos pés um cão-de-água com o felpe encarvoado, cheio de torcidas, encaroçado, dormia, e acordava de salto, apanhado com muita fúria, no ar, as moscas que lhe picavam nas orelhas. Era o José das Desgraças, o legendário mendigo, que morreu de saudades do seu cão, agravadas pela fome»⁴⁴.

Parte integrante da paródia ao tópico naturalista da degenerescência constitui a insistente descrição do objecto no dois romances⁴⁵. Irrupendo sobretudo da caracterização das personagens de Padre Justino e de Eusébio Macário, denuncia-se-se a outros níveis, desde o nível relativamente epidérmico da nomenclatura — José Macário é conhecido por José Fístula — até ao nível mais profundo do processo metafórico, possivelmente denunciador

⁴⁴ *Idem*, p. 120.

É impossível não lembrar aquele passo d'*O Primo Basílio*, em que o narrador queirosiano nos descreve a atmosfera de uma confeitaria lisboeta.

⁴⁵ A ocorrência de passos como este, por vezes já supérfluos para a caracterização da personagem, é relativamente frequente: [Macário] «Escutava os seus interlocutores com o lenço aberto, suspenso debaixo do nariz, enconchando o beijo superior herpético, gretado pela nicotina, para estancar as destilações do muco amoniacal». (*A Corja, op. cit.*, p. 196).

de opções menos conscientes do narrador, como neste caso: «a dura obrigação de considerar a sua fortuna uma dependência da esposa (...) entrou lá dentro a vascalear-lhe no fundo pântano da alma e a trazer-lhe ao de cima uma espuma pútrida que ele [José Macário] chamava a sua dignidade»⁴⁶.

Não esconderá esta atracção pelo domínio do abjecto a atitude de ambiguidade própria da paródia? Já J. Kristeva caracterizou o abjecto como aquilo que, perturbando uma identidade, um sistema, uma ordem, é misto⁴⁷, isto é, como um fenómeno ambíguo e limite: «Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguë. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalment le sujet de ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions»⁴⁸. Parodiar o tópico da degenerescência, manifestando um intenso interesse pelo domínio do abjecto, não denunciará uma dupla atitude de repúdio e de adesão por esse novo campo de desordem que era para Camilo o naturalismo?

De algum modo ligados a esta questão estão dois temas tipicamente zolianos, através dos quais se avança na paródia ao naturalismo: a naturalização do corpo e as fatalidades do ventre, isto é, a catarse do corpo e em especial do ventre. O projecto de *Les Rougon-Macquart*, tal como estoutro parafraseado por Camilo, é antes de mais uma história «natural», orgânica, biológica, carnal, em que os motivos e as fatalidades do corpo se cruzam com os motivos e as fatalidades da história. Nos romances de Zola, há um desvendamento catártico do corpo e em especial do ventre como lugar orgânico de todos os apetites vitais, desde a comida ao sexo, como receptáculo de todas as voragens e como origem de todas as excreções.

Desta naturalização do corpo, oposta evidentemente à idealização e à censura românticas, faz parte a metáfora animal, o sinal físico da bestialidade, presente em múltiplas personagens de Zola — Thérèse Raquin, Lisa Macquart, Nana — e nos próprios títulos, *L'Assomoir*, de 1877 e *La Bête Humaine*, de 1890 — e claramente parodiada na série camiliana: [Padre Justino] «era oriundo de Barroso, onde as mulheres são cabeludas como cabras, e têm as pernas grossas, cepudas com borbulhas escarlates como rocas de cerejas, e mostram nos cotovelos umas durezas como cascas de mariscos. Criara-se nas leiras que escorregam pelas espáduas dos montes,

⁴⁶ *Idem*, p. 144. A alusão é clara ao romance *Os Noivos* (1879) de Teixeira de Queirós.

⁴⁷ «Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte». (KRISTEVA, Julia — *Pouvoirs de l'Horreur — Essai sur l'Abjection*, Paris, Ed. du Seuil, 1980, p. 12).

⁴⁸ *Idem*, p. 17.

retouçava-se nos fenos como os lobos fartos, e aos dezoito anos uivava pelas fêmeas como os fulvos leões hircânicos»⁴⁹.

Nasce daqui a proeminência do tema do apetite, do instinto animal primário, que aparenta o homem à besta. As metáforas da ingestão voraz de alimentos são um motivo gerador de coerência nos romances de Zola, revelado nos próprios títulos — *La Curée* (1871), *Le Ventre de Paris* (1873)⁵⁰. Em *Eusébio Macário* e *n'A Corja* multiplicam-se as alusões ao apetite desenfreado, com o contraponto sarcástico das conseqüentes incontínências e nem falta uma paródia à enumeração de um «menu» afrancesado em casa do barão do Rabaçal, face ao qual «Custódia sentia subirem-lhe das profundezas do seu estômago uns vivos apetites mordentes daquelas cousas de «nomes pândegos», dizia; sentia curiosidade de paladar, titilações nas glândulas salivares que lhe cuspinhavam na boca. Queria comer daquilo tudo. Era a evolução a fazer-se da futura baronesa do Rabaçal, gorda, pandorga, gulosa»⁵¹.

Esta catarse orgânica passa pelo apetite sexual, pela fruição erótica, pelo desbragamento sensual. O Eros, em Zola, é sempre uma força violenta e carnal, a alavanca que faz girar o mundo. É com efeito essa a sensação que temos também ao ler o ciclo camiliano. A desordem instala-se pela mão de Eros: o destino da família Macário é traçado em função do poder avassalador de Eros, para além do poder do dinheiro, esse «sabão que lavava todas as nódoas» — no dizer de Camilo⁵².

A mulher, em especial, é organicamente presa da sensualidade. Custódia é apresentada nos seguintes termos, logo no início do romance: «era uma rapariga pimpona, de muito seio e braços grossos, roliços, com pregas de carnação mole nos cotovelos e uma penugem de frutas mimosas que lhe punha umas tonalidades cupidíneas, irritantes. Ela andava cheias de desejos animais; (...) boleava-se num quebrar de quadris reles de servilheta; tinha cheiros de mulher suspeita com grandes lampejos crus de óleos nos cabelos em bandós e muitos ardores»⁵³. Todos os vultos femininos que

⁴⁹ *Eusébio Macário*, op. cit., p. 17.

⁵⁰ Nas palavras de Zola, a sociedade contemporânea era «une meute lancée contre une bête fauve»; e esta imagem mantém-se nas notas preparatórias do grande fresco com que sonha por volta de 1867-68: «J'étude les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne». (Citado por BACKER, Colette — *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 106).

⁵¹ *Eusébio Macário*, op. cit., p. 90.

Veja-se ainda estoutro passo: Padre Justino «vivia casto, comendo á tripa-forra, cevando-se à larga, como desforra, e dormindo sonos apopléticos, muito roncados, à hora da sesta, com o lenço vermelho na cara cheio de moscas e resíduos pulverulentos do meio-grosso». (*Idem*, p. 49).

⁵² *Idem*, p. 62.

⁵³ *Idem*, pp. 30-1.

atravessam estes dois romances de Camilo, com uma honrosa excepção, são devassos, «umas cróias», na expressão de Macário ⁵⁴, quer sejam aldeãs, quer cidadinas, quer baronesas, quer criadas.

De resto, homens e mulheres são feras a esta nível, bestas insaciáveis, que provocam uma «desmoralização geral»: um exemplo, «o estudante saltava dos valados sombrios à laia de sáuro, como tigre faminto do palmar, e enviava-se fremente às pastoras, dando-lhes abraços bestiais, hercúleos, e ferradelas cupiníneas, dissolventes, nos cachacos sensuais penugentos. Elas casquinavam risadas inocentes, fugiam, deixavam-se agarrar, botavam-se a ele, às três e às quatro, atiravam-no no chão, caíam de embrulho, e espojavam-se todos, qual por baixo, qual por cima, escouceando-se, com uma candura bucólica digna de Rodrigues Lobo e de muito chicote» ⁵⁵.

Este comentário final do narrador introduz uma dimensão essencial do jogo paródico camiliano; sendo ele de tipo satírico, o autor permite-se, normalmente através de intromissões satíricas do narrador, contrárias aos preceitos da imparcialidade naturalista, visar um alvo exterior ao próprio objecto parodiado, ter alcance moral e social. E, aliás, por aqui Camilo vai ainda ao encontro de Zola, na obra de quem, a atenção às plusões do corpo e aquela intuição pré-freudiana do poder do sexo vão a par de uma espécie de puritanismo que recorre à verdade da análise para melhor fustigar a imoralidade essencial do prazer. Note-se como tal duplicidade se transmite neste passo de *Eusébio Macário*, onde a paródia ao naturalismo é, de resto, explicitada com a alusão a uma obra de um dos nossos naturalistas: José «deu-lhe alguns beijos famintos, mordentes, sorvidos, caústicos como ventosas, na cara, no pescoço, com a paixão quente e descomposta de um noivo moderno, como os de Teixeira de Queirós. Ela safou-se muito admirada, muito escarlate, num incêndio de pudor que faria a alegria dos anjos» ⁵⁶.

A paródia do naturalismo passa, evidentemente, pela caricatura da justificação lógica e fisiologista, apoiada na hereditariedade e no meio, ao gosto de escola. Os comportamentos e as características das personagens são insistentemente explicados por razões desse tipo, sobretudo no caso dos Macários e do Padre Justino. A apresentação de José Macário, o Fístula, começa nestes termos, onde a desmontagem irónica do processo é emergente: «Espreite-se o Fístula no seu temperamento, no sangue, segundo os processos, na hereditariedade, nos fluidos nervosos que tem do pai, talvez do avô, provavelmente da mãe, e não será abusar da fisiologia indagar-se o que há nele da avó» ⁵⁷. E será exactamente isso que o narrador, de

⁵⁴ *Idem*, p. 62.

⁵⁵ *Idem*, p. 36.

⁵⁶ *Idem*, p. 120.

⁵⁷ *Idem*, p. 52.

seguida, fará ⁵⁸. São múltiplas as alusões à má raça dos Macários e as justificações das fermentações evolutivas, da voz da natureza, da força da fisiologia, para atitudes, situações, acontecimentos.

Dos momentos mais felizes e hilariantes da paródia às preocupações científicizantes do naturalismo é um passo em que o narrador salta abruptamente da utilização de metáforas ligadas ao mundo clássico para outras inspiradas no pensamento experimental, a propósito da cupidez de Eufémia Troncha, definindo uma estratégia para conquistar o velho Macário: «Mas um medo judicioso atravessava-lhe os cálculos — uma desconfiança fisiológica: seria ele invulnerável às flechas de Cupido? A idade pô-lo-ia na linha da célebre castidade do teólogo Orígenes e do sábio Newton? Ela formulava estes quesitos em termos mais correntios, sem lardo de história nem de mitos. E fazia experiências cautelosas, delicadas, um tanto infelizes. Eusébio parecia refractário, mau condutor das descargas eléctricas, como o rato molhado de Franklin; não sentia o fluido das suas botelhas de Leide, os peitos altos da Troncha, uma bateria assentada nas rijas barbas de baleia do colete» ⁵⁹.

Ironizar e desacreditar as modernas justificativas sociológicas, ligadas ao meio, para o comportamento das personagens, faz parte da tática paródica de Camilo. Padre Justino reage às notícias sobre a faustosa vida social dos Macários no Porto: «Padre Justino enquanto riu, embora se espolinhasse, revelou dotes de critério, de juízo, de positivismo não vulgares naqueles tempos românticos; mas, caído na sorna mudez da sua paixão, contemplava Felícia com seriedade análoga à dos redactores do *Periódico dos Pobres*. Em resultado de várias fermentações evolutivas, deu-lhe a tineta de partir logo para o Porto, a afrontar os Macários» ⁶⁰. O descrédito da atitude inspirada pela fria análise positiva decorre dos dois comportamentos imoderados da personagem — o desbragamento no riso, primeiro, a imbecil mudez, depois. Todavia, tal não significa que o narrador, tropeçando na ambiguidade inerente à paródia, se não deixe seduzir pontualmente pela

⁵⁸ E a caracterização da personagem avança consequente: «A avó materna, a Pucarinha de penaguão, andara a tropa no tempo dos franceses, uma vivandeira suja, possante, de tamancos, com brotoeja na cara e uma chaga suspeita num joelho. Ficara em Chaves com taberna, cozinhou para os sargentos de dragões e tinha filhos dum furriel que sustentava e a quem batia. O Fístula tinha desta avó a brotoeja, a musculatura; e do avô pendor para a tasca, a paixão furiosa das taverneiras de pernas rubras e espáduas roliças. A mãe, a Rosa Canelas, legara-lhe no sangue os quebrantos lascivos de lunduns, *malagueñas*, boleros desnalgados, aprendidos em Verim, e os batuques e os fados do Viegas facultativo. De Eusébio Macário tinha a carne espessa, o cérebro caliginoso, fechado, impenetrável, a testa esquinada, estreita, e a grande protuberância occipital, crespa de exostoses, cheia de bossas, de predominâncias canalhas». (*Idem*, pp. 52-3).

⁵⁹ *A Corja, op. cit.*, p. 250.

⁶⁰ *Idem*, p. 139.

lógica positivista, como ao aderir ao ponto de vista do barão de S. Cucufate, o marido rico reiteradamente enganado pela pobre esposa jovem, quando este explica, em termos de «moderna» sociologia positiva o comportamento adúltero da mulher ⁶¹.

Camilo, parodiando o naturalismo, não deixa escapar um dos seus traços mais típicos e mais criticados, a descrição pormenorizada. O leitor confronta-se, assim, não apenas com tais pormenorizações descritivas, mas até com intermináveis enumerações caricaturalmente excessivas, que parodiam aquilo a que Colette Becker chamou «*Délire de la liste. Tentation de faire le tout savoir...*», em Zola ⁶². É sobejamente conhecida a descrição do relógio da botica de Macário, logo no início do romance, sem qualquer utilidade para a economia, mesmo que simbólica, da narrativa. Proveitosa para a nossa argumentação parece-nos a descrição dos complicados e infindáveis objectos de «*toilette*» mandados perfilar pelo recém-barão do Rabaçal na sua nova casa, cuja eficácia em termos de estratégia narrativa naturalista se perde, não só pelo exagerado pormenor a que desce, mas sobretudo pela forma como termina — num último curto período dum longo parágrafo: «A irmã perguntou-lhe se aquilo tudo era remédios para se purgar» ⁶³.

A paródia aos exageros descritivos do naturalismo vai de par com uma inequívoca adesão de Camilo à incorporação de componentes visuais e plásticas na descrição, que Zola aprendera com Flaudert e os seus amigos impressionistas. Se Camilo ridiculariza esse gosto, pondo-nos Bento ou Justino apreciando a «plástica» das suas amadas, revela-se por outro lado conquistado por essa técnica, e assistimos ao entusiasmo crescente do narrador descrevendo uma edénica Custódia de quem diz, por fim: «Parecia uma cara feita de frescas folhas de camélias brancas e vermelhas» ⁶⁴. Aliás,

⁶¹ «Um homem rico que compra, com efeitos legais do sétimo sacramento, o corpo de uma senhora pobre, desconhece que esse corpo vendido tem um contrapeso venenoso que se chama o coração. Esse contrapeso é o que faz depois os desequilíbrios. Se a mulher vendida ao luxo e às invejas sociais tem a rara virtude de devorar em si a peçonha do coração, o marido está salvo da desonra; porém, se ela é vulgar e sucumbe às tentações que as mesmas pompas lhe facilitam, é o marido quem traga o amargor desse veneno que comprou como contrapeso. Minha mulher está no caso das segundas, das vulgares. Ela pobre e tinha dezoito anos; eu era rico e tinha cinquenta. Propus-lhe a compra, vendeu-se; não pode resgatar-se; vingá-se, sem querer talvez vingar-se — é uma desgraçada». (*Idem*, p. 237).

⁶² BECKER, Colette — *Op. cit.*, p. 70.

Tenha-se presente, a título de exemplo, as seguintes enumerações que interrompem a sintagmática narrativa de *Eusébio Macário* (*op. cit.*) com evidentes objectivos caricaturais: a enumeração das ervas que Fistula recolhe para as manipulações na botica do pai (p. 32); a enumeração dos pássaros cantores da aurora (p. 37); a enumeração dos velhos unguentos, xaropes e pílulas, em que Eusébio Macário confia (pp. 52-3).

⁶³ *Idem*, p. 89.

⁶⁴ *Idem*, p. 66.

um dos momentos inesquecíveis do romance, de uma mestria descritiva exemplar, é a cena em que Padre Justino é surpreendido por um lobo quando, numa noite de inverno, atravessa a serra ao encontro de Felícia ⁶⁵. Temos Camilo evidentemente conquistado pelo modelo parodiado.

De resto, é sabido, como nestes dois romances se assiste a uma muito maior atenção de Camilo à descrição, instância narrativa que habitualmente descursa. Desdobram-se as descrições onde os seus dotes descritivos, até então pouco explorados, irrompem, por vezes de forma exímia, captando atmosferas e ambientes, com uma eficácia realista e uma técnica impressionista que não passa sem lembrar um dos seus alvos de paródia, Eça de Queirós. É o caso da descrição do povo da aldeia esperando Bento, o brasileiro de torna-viagem ⁶⁶ ou da faina junto ao Douro de madrugada ⁶⁷.

E Camilo, neste movimento oscilante de retracção e atracção ao nível da descrição vai além, parodiando um traço fundamental do estilo zoliano, que Henri Mitterrand define como a tendência para «basculer de l'impressionisme descriptif dans l'expressionisme symbolique» ⁶⁸. Atente-se neste passo, logo no início de *Eusébio Macário*: «O arrebol da tarde franjava de púrpura as agulhas da montanha; espinhaços dos últimos horizontes de serra recortavam-se como sentinelas nocturnas dum baluarte de ciclopes; espigões enormes pareciam braços hirtos de legendários titãs a escalarem o Olimpo; filas cerradas de pinheiros lá em cima nas cumeadas lembravam esquadrones de gigantes, pasmados a olharem para nós, burlescos pigmeus, que andamos cá em baixo a esfervilhar como bichinhos revoltos nas enormes podridões verdeongas do planeta. Ele olhava para tudo aquilo com cara de asno, não percebia mitos nem ideias, e pensava na ceia» ⁶⁹. Camilo passa do registo da sensação para a interpretação simbólica e até mítica, ao gosto desse construtor de mitos que foi Zola, sem contudo, deixar de ironizar o salto de trampolim que acabou de dar, registando a discrepância entre o ponto de vista do narrador e o do grosseirão do Padre Justino. A ambiguidade paródica mais uma vez instalada...

Importará, porém, notar que esta tendência «expressionista» se manifesta absolutamente incorporada ao nível dos processos de metaforização e comparação. Por exemplo, ao caracterizar com algum

⁶⁵ *Idem*, pp. 44-5.

⁶⁶ *Idem*, p. 63.

⁶⁷ *A Corja*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ Referindo-se ao gosto de Zola pela descrição da natureza, o autor diz: «Mais ces paysages nombreux, s'ils sont souvent des motifs transposés dans le langage verbal, construisent aussi une thématique, qui les fait subitement basculer de l'impressionisme descriptif dans l'expressionisme symbolique: car Zola prête aux éléments naturels des traits et des valeurs qui, en quelque façon, les animent, les rapprochent de l'existence animale ou même humaine». (MITTERRAND, Henri — *Op. cit.*, 2ème éd., P.U.F., 1989, p. 71).

⁶⁹ *Eusébio Macário*, *op. cit.*, p. 35.

pormenor uma das devassas da crónica portuense, o narrador di-la «grande artista de todas as denguiças que fazem saltar do peito dos velhos uns pensamentos verdes, como lagartos de entre ruínas»⁷⁰. Os referidos processos ganham expressão ainda ao nível dos relatos de sonhos, em especial nos sonhos de Custódia, no primeiro romance⁷¹ e de José Macário, no segundo⁷², e a nível da exibição de um certo gosto pela «féerie», visível na mascarada de Entrudo no Teatro S. João⁷³.

O levantamento destes movimentos pendulares poderia prosseguir. Tentemos, porém, sistematizar.

L. Hutcheon, no seu trabalho sobre a paródia reiteradamente citado, faz notar que «a distância irónica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais — ou melhor, de os alistar na sua própria causa»⁷⁴. Camilo, escritor experimentado e manhoso, havia intuitivamente visto na paródia um meio de exorcizar os ameaçadores fantasmas do naturalismo.

Ciente de que os novos ventos da literatura e da história tinham tomado caduco o modelo da novela romântica, de que era exímio cultor, Camilo, num exercício de suplantação, imita o modelo naturalista, permitindo-se, todavia, transgredir, escarnecendo da novidade, como vimos, e permitindo que o narrador, em clara intromissão anti-naturalista, teça comentários metaliterários deste tipo: «Ai! que punhalada sofreria a candura daquela incauta senhora, se lesse este livro e outros que naquele tempo as regateiras iam compondo em frases soltas pelo pátio de S. Bento e ali pelas barracas da Ribeira!»⁷⁵.

Camilo faz funcionar a força conservadora da paródia ao escarnecer, na esperança de precipitar a destruição do modelo imitado, mas ao mesmo tempo acciona o seu poder transgressor, carnavalesco, através da distância irónica e satírica, criando uma nova síntese⁷⁶. É nesse sentido que o leitor é encaminhando quando irrompem apreciações do narrador como esta: «Segundo o convencionalismo dos processos modernos, estas percepções deixam-se a quem lê; mas desta vez, sem excepção, ajuda-se o leitor a perceber — sim, isto não é subjectividade, a interpretação imposta: é simplesmente um modo de ver o tecido grosseiro dos lindos «gobelins», examinados do invés»⁷⁷.

⁷⁰ *Idem*, p. 95.

⁷¹ *Idem*, pp. 75-7.

⁷² *A Corja, op. cit.* pp. 153-4.

⁷³ *Eusébio Macário, op. cit.*, pp. 114-5.

⁷⁴ HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ *A Corja, op. cit.*, p. 244.

⁷⁶ Cf. nota 31.

⁷⁷ *A Corja, op. cit.*, p. 187.

Essa nova síntese, Camilo tentá-la-á com mais êxito n'*A Brasileira de Prazins*, tentou-a já de modos diversos — não tivemos ocasião de o mostrar — em *Eusébio Macário* e n'*A Corja*, mas restarão dúvidas que com a paródia que constitui a «História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais» estamos perante uma velha, sabida e genial raposa, criada no romantismo, exorcizando o ameaçador fantasma do naturalismo?

Isabel Pires de Lima