

PARA ALÉM DA EMOÇÃO CRIATIVA: UMA LEITURA DE *ANÁTEMA*, DE  
CAMILO CASTELO BRANCO

*BEYOND CREATIVE EMOTION: AN INTERPRETATION OF ANÁTEMA, BY  
CAMILO CASTELO BRANCO*

Caroline Aparecida de Vargas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a analisar o primeiro romance de Camilo Castelo Branco, *Anátema* (1851), demonstrando que o processo criativo do romancista é mais complexo do que a simples transposição de seus sentimentos, conforme afirma Antonio do Prado Coelho ao longo do estudo *Espiritualidade e arte em Camilo*, de 1950. Para tanto, nos deteremos na análise acurada da explicitação do processo criativo feita pelo narrador ao longo da obra, além de nos dedicarmos ao estudo da presença constante da ironia no romance.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; processo criativo; ironia.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze Camilo Castelo Branco's first novel, *Anátema* (1851), and means to show that the author's creative process is more complex than a mere expression of his feelings, as Antonio de Prado Coelho states in his work *Espiritualidade e arte em Camilo*, published in 1950. In order to support our hypothesis, we will scrutinize the way the narrator raises the issue of the creative process, and we will also look at the presence of irony all over the narrative.

Keywords: Camilo Castelo Branco; creative process; irony.

Em seu estudo crítico denominado *Espiritualidade e arte em Camilo*, datado de 1950, Antonio do Prado Coelho busca explicitar e compreender o processo de criação artística que envolve as obras do escritor português Camilo Castelo Branco. Conforme o estudioso, a obra de Camilo pode ser ordenada em três fases distintas de acordo com

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras Português, Licenciatura, UFPR.

as características predominantes em cada uma delas. Na primeira, há a presença de uma "desordem espiritual, de perversão moral, de revolta social, de indignação do homem contra Deus por lhe ter dado a vida" (COELHO, 1950, p. 12). Ao longo da descrição que Coelho faz desta primeira fase da produção camiliana, é possível notar sua aversão a tais temas e a tentativa de explicá-los por meio de uma descrição da personalidade do escritor baseada em suposições de cunho espiritual. Diz o crítico que "a alma convulsionada, desconcertada do artista, busca, ansiosa, um ponto de apoio sem o encontrar, dentro ou fora de si" (COELHO, 1950, p. 12). É necessário refletir sobre a validade da afirmação que o crítico faz sobre a situação emocional do romancista, já que, mesmo dispondo de dados sobre a sua suposta conturbada vida, é arriscado afirmar o que, de fato, se passava no íntimo de Camilo. É fundamental atentar para o fato de que mesmo que fosse possível definir com propriedade o que Camilo sentia, a crença em que sua produção artística se tratava de uma simples transposição de suas emoções para a ficção parece negar a presença da consciência estética e autoral do escritor no momento da criação literária.

Antonio do Prado Coelho claramente valoriza o que chama de segunda fase da produção camiliana. Nesse momento, segundo o crítico:

o artista faz a afirmação de Deus e de si mesmo. Ao caos psicológico e moral sucede-se o cosmos psicológico e moral; forças centrípetas ou do amor passam a tomar franca e sistematicamente o lugar que antes era absorvido pelas centrífugas ou do ódio (COELHO, 1950, p. 14).

É possível notar uma valorização da ficção em que é figurado o amor ao invés do ódio, em que são descritas personagens moralmente aceitas e emocionalmente equilibradas, capazes de aceitar o sofrimento dentro de uma ética cristã que promete a felicidade plena além-túmulo, na vida eterna. Para Coelho, esses são temas considerados dignos de representação e que trazem beleza à narrativa. A definição do crítico para o belo é nebulosa, já que parece ligar tal qualidade a cenas

impressionantes que podem causar um impacto sentimental em quem as lê, cenas essas que trazem "quadros e lances de morte, talvez naqueles em que mais alto subiu o engenho criador de Camilo" (COELHO, 1950, p. 154). Convém atentar para o fato de que, ao se referir ao "engenho criador de Camilo", o crítico discorre sobre a inspiração camiliana que ele julga existir, novamente sobre algo que supostamente sentia o romancista ao escrever. Há, portanto, uma ligação do belo e do poético com cenas que expressam sentimentos positivos para o crítico, como o altruísmo, a compaixão, o amor e a resignação perante os desígnios de Deus. Tais sentimentos, de acordo com Coelho, eram experimentados por Camilo no momento da composição literária. A impressão do estudioso é de que "parece que o próprio artista se suspende perante os seus motivos estéticos, perante os quadros que o estimulavam a criar, tão esplêndidos eles se lhe apresentam aos olhos d'alma" (COELHO, 1950, p. 161). Podemos concluir que Coelho concebe o processo criativo como uma elevação da sensibilidade do escritor, sensibilidade essa que deve selecionar apenas o que pode ser considerado belo aos seus olhos. O crítico liga diretamente a grande sensibilidade que atribui ao romancista à qualidade estética de sua obra, pois para ele a qualidade da obra literária depende de cenas de impacto emocional que podem ser criadas apenas a partir de uma grande emoção, sempre positiva.

Primeiramente, é necessário refletir sobre a escolha do estudo de Prado Coelho como foco desse trabalho. Sabemos que tal texto é um tanto antigo, mas é importante para compreender as leituras críticas que se cristalizaram em torno da obra camiliana. O texto de Coelho apresenta uma leitura tendenciosa que classifica as obras de Camilo contraditoriamente, muitas vezes alargando de forma arbitrária algumas categorias que cria para dar conta de toda a produção do romancista. Um exemplo é a própria divisão da obra camiliana em três fases. Um mesmo romance, caso levemos em conta as características apontadas por Coelho, pode pertencer a mais de uma fase criada pelo estudioso. O conhecimento de um trabalho crítico como o de Antonio do Prado

Coelho pode nos auxiliar a compreender como se articulam outros estudos dos escritos camilianos. Como exemplo, podemos citar a *Introdução ao estudo da novela camiliana*, de Jacinto do Prado Coelho, filho de Antonio, publicada em 1946. Trata-se de uma obra extensa sobre as produções de Camilo em que o autor elogia o trabalho feito pelo pai no sentido de renovar a crítica produzida a respeito do romancista português. Para Jacinto:

[...] só em 1919 A. Do Prado Coelho, no seu *Camilo*, pondo de lado a tradicional obsessão das investigações neurológicas, traz uma contribuição nova, focando o *idealismo doce e casto* que repassa o mundo criado pelo Artista, e documentando, por outro lado, com numerosos passos, o seu realismo magistral. O mesmo crítico, em 1943, no prefácio a uma antologia camiliana, faz ver *quanto há de filosofia cristã na essência da ordem espiritual, a que o novelista se elevou*; chama, além disso, a atenção para a técnica do retrato em Camilo (PRADO COELHO, 1981, p. 12).

A partir desse elogio feito a A. do Prado Coelho, podemos talvez antever quais serão as escolhas teórico-críticas de Jacinto, que, se não segue os caminhos trilhados pelo pai, ao menos tem o estudo de Antonio como uma fonte válida de informações sobre a obra camiliana.

Ao nos debruçarmos sobre o primeiro romance de Camilo Castelo Branco, intitulado *Anátema*, publicado em 1851, percebemos que tal obra pertenceria à primeira fase da produção camiliana, caso sejam seguidos os critérios de classificação de Prado Coelho, que são baseados na ordem cronológica de publicação das obras. Porém, se atentarmos para as características temáticas e estéticas que o próprio Coelho utiliza para distinguir a segunda fase das demais, poderíamos classificar o referido romance como não pertencente a uma única fase de produção do autor. O presente trabalho propõe-se a analisar esse primeiro romance de Camilo, demonstrando que o processo criativo do romancista é mais complexo do que a simples transposição de seus supostos sentimentos. Para tanto, nos deteremos na análise acurada da explicitação do processo criativo feita pelo narrador ao longo da

obra, além de nos dedicarmos ao estudo da presença constante do humor, da paródia e da ironia no romance. A hipótese é que a utilização desses recursos textuais demandem alto grau de consciência estética.

Antes de tratarmos exatamente do que Coelho aponta como um processo criativo carregado de emoção, devemos tentar compreender o pertencimento de *Anátema* às duas primeiras fases da produção camiliana, reconhecendo assim a dificuldade em classificar a obra de Camilo em períodos delineados, fato de que falamos anteriormente.

Em *Anátema*, o padre Carlos da Silva, filho bastardo de um homem rico, deseja se vingar da família a que pertence. A personagem assumidamente odeia seu pai, Cristóvão da Veiga, que é pai também de Inês, a heroína do romance. A presença do ódio em Carlos, e também a ocorrência de alguns fatos macabros ao longo da narrativa, adequaria o romance à primeira fase de produção de Camilo, segundo Coelho. É um período de desordem espiritual, e tal desordem pode ser representada pelo padre, alguém de quem esperamos bons sentimentos, como a humildade e a caridade, um indivíduo que conseguisse perdoar seu pai, justamente devido ao fato de ser padre. Carlos, ao contrário de qualquer ação benevolente, tenta justificar sua sede de vingança apresentando o diário escrito por uma amiga de sua mãe, Antônia Bacelar, e também cartas trocadas por elas. Esse conjunto forma um outro nível diegético em que teremos notícia de como se deu a decadência de Antônia, claramente devido à confiança que depositou em Cristóvão erroneamente.

O diário apresenta o discurso de Antônia, que, depois de enganada por Cristóvão, entra em um convento ajudada por um padre generoso que paga as despesas relativas ao seu ingresso na instituição. Essa narrativa é carregada de emoção, dor e arrependimento, e Antônia mostra-se sem esperanças em sua vida terrena. A personagem apenas reza para que Deus acabe com sua dor levando-a para um outro plano, além-túmulo. É notável que, para Antônia, "a salvação do homem está

em Deus" (COELHO, 1950, p. 15), e não há forma de ser feliz depois de uma tragédia como a que ocorre em sua vida, afinal, Cristóvão da Veiga a abandona grávida quando ela imaginava que se casaria com o rapaz.

Essa heterogeneidade de vozes que se figura em *Anátema* contribui para a mistura de características apontadas por Coelho como pertencentes a diferentes fases da obra de Camilo, pois, com a inserção do diário das agruras de Antônia Bacelar, o narrador pode criar um outro estilo de discurso, diferente do que vinha produzindo até então. A rubrica que acompanha o capítulo XIX, que traz a primeira parte do diário, "Grande maçada", nos leva a antever um certo enfado que a sua leitura pode causar. Talvez seja possível afirmar que o narrador deseja antecipar essa reação que pode ter o leitor, de forma a concordar com ele, sentindo-se também enfadado, eximindo-se assim da responsabilidade pela concepção desse outro nível diegético.

O narrador de *Anátema* faz suas considerações a todo momento ao longo da obra, sempre tornando explícitas suas escolhas. Tal comportamento contraria o que Antonio do Prado Coelho afirma sobre a existência de uma espécie de arrebatamento sentimental que sofreria Camilo no momento da criação literária. Um exemplo dessa explicitação da qual falamos é o início da narrativa, em que o narrador discorre sobre o embate entre Inês da Veiga, seu pretendente Manuel da Távora — conde de S. Vicente — e o padre Carlos da Silva. Há aqui uma longa reflexão sobre a narrativa que está sendo composta. No início do capítulo V o narrador afirma:

Se está decidido que os caranguejos não andam para diante, nem são estacionários, este romance é uma espécie de caranguejo literário: recua, pelo menos, vinte anos em cada capítulo! É preciso, talvez, um esforço de mnemónica, para enfaixar estas personagens de retrocesso, esta dispersão de caracteres duvidosos e imperscrutáveis! A originalidade, a verdade, a natureza e o mundo moral, são cousas desalinhadas como o meu romance. O autor que não tem, como Afonso X, as pretensões de organizar um mundo melhor do que ele vai, entende que também não deve algemar à dedução analítica de uma novela inglesa os transportes de um génio livre, que traçara em campanuda letra do século passado, estas cousas, que aqui se dizem. Não quero ser tido por uma imaginação inquieta e anárquica; mas antes quero que me chamem romancista descosido e

extravagante, do que me advinhem o pensamento. O meu manuscrito, cujos episódios e peripécias constituem um grande ziguezague da inteligência, é justamente como eu, como a minha índole, como o meu romance e como eu quisera que fossem os meus leitores, para, sem o menor constrangimento, me acompanharem a transcendentales cousas passadas em 1701 (CASTELO BRANCO, 1971, p. 50).

Nesse trecho, o narrador aproxima seu romance da originalidade e da verdade ao compará-los, e justifica um certo desalinho de sua obra, de alguma forma se desculpando com o leitor por algo confuso que ele possa encontrar futuramente durante sua leitura. A estória de Inês da Veiga, segundo o narrador, pode ser conhecida por meio de um manuscrito que ele reproduzirá nas páginas seguintes. Tal manuscrito também se parece com ele, com sua inteligência em zigue-zague, o que pode contribuir para que não levemos em conta qualquer interferência criativa desse narrador ao longo da cópia que faz.

Assim como nesse pequeno preâmbulo sobre o que será feito ao longo do romance, durante toda a narrativa o leitor estará sempre entre a estória narrada e as observações do narrador, e não pode ler tranquilamente a obra porque a todo instante é convidado a refletir sobre o modo como os fatos estão sendo contados. Cleonice Berardinelli, em um texto intitulado "*Anátoma*: um romance onde 'se prova que o autor não tem jeito para escrever romances'", afirma que:

Este jogo que o narrador estabelece com o leitor, tornando visível a enunciação (tal como a remoção da quarta parede no teatro épico), não lhe permite mergulhar na estória narrada mas, ao contrário, fá-lo ficar à tona, entre os dramáticos lances do narrado, que dificilmente chegam a emocioná-lo, porque o narrador os fez preceder ou suceder de observações que lhe tiram toda a seriedade (BERARDINELLI, 1991, p. 239).

A emoção criativa que Prado Coelho atribui a Camilo, mesmo que pelo crítico fosse comprovada, não atingiria o leitor que, como escreve Berardinelli, não se emociona porque já conhece as intenções do narrador, portanto não pode ser surpreendido por ele. Em alguns momentos da narrativa o leitor é inclusive levado ao

riso por conta da subversão que faz o narrador de tudo aquilo que disse anteriormente. Um exemplo disso é o início do capítulo XVII da narrativa:

o padre Carlos da Silva está sentado na extremidade de um escabelo, e estende o braço direito sobre uma mesa de faia com labores dourados. (...) O Conde de S.Vicente está sentado numa corpulenta cadeira de couro lavrado, e matizado de metais. (...) Agora, cumpridas as leis do romance moderno, fastidiosamente localista, não há nada que se intrometa na história do padre mais romântico de que há notícia (CASTELO BRANCO, 1971, p. 220-221).

O leitor, até a intervenção do narrador, era informado sobre o estado em que se encontravam as personagens em uma descrição pormenorizada, mas que não apresenta nada de risível. A quebra do ritmo de leitura é feita pelo narrador que explica porque se deteve nos detalhes narrados, explicação essa que é feita de forma irônica, já que o narrador não tem nenhuma obrigação de seguir as leis que diz serem modernas. O leitor, que possivelmente via a descrição das personagens como algo sério e importante para o seu entendimento do romance, depois da declaração do narrador, reconsidera a seriedade do já narrado. Os detalhes que antes poderiam ser vistos como autorizados e desejados pelo narrador, são agora desclassificados.

Ridicularizada também é a estética romântica vigente na época, principalmente na França, praticada por Eugène Sue e Alexandre Dumas, segundo o narrador. As críticas são encontradas no início do capítulo IX:

Depois que o conde de S. Vicente entrou no quarto de D. Inês da Veiga, o público espera um fervoroso diálogo, em que de parte a parte se digam cousas de amor fortes e incendiárias. E desta vez as exigências do público autorizam-se na prática de todos os romances! Onde é que Eugénio Sue, ou Dumas, prepararam o conflito de dois amantes sozinhos no mesmo quarto, que não fizessem dizer quatro páginas de nervosas exclamações, afora uma de reticências? (CASTELO BRANCO, 1971, p. 98)

É visível que nesse trecho o narrador deseja se colocar em oposição aos romancistas mais populares da época, desclassificando os recursos por eles utilizados.

Há uma vontade de fazer algo diferente do que faziam os franceses, e isso de fato acontece quando o narrador interrompe a conversa entre Inês e Távora no momento em que frases de amor cheias de reticências, que antes foram repudiadas pelo narrador, são proferidas. Ele acredita que:

uma conversa assim tépida e familiar não interessa ao leitor, nem lisonjeia a minha fidelidade de copista. Não obstante o manuscrito reza mais algumas perguntas e respostas, constantemente alusivas ao frio, à chuva e ao vento do quintal. Não protrairemos este colóquio, cheio de naturalidade e acanhamento (CASTELO BRANCO, 1971, p. 104).

O narrador pretende convencer o leitor de que a conversa entre os amantes é natural, e assim valorizar sua produção face ao que Sue e Dumas eram capazes de fazer. Na verdade, o colóquio entre os jovens não era tão diferente do que o narrador camiliano criticava parágrafos antes. Sua intervenção ao não descrever tudo o que foi dito pelas personagens é que colabora para a sua diferenciação. Para além disso, no momento em que o narrador deixa explícita sua escolha, ele deixa à mostra o processo de composição do romance, mostrando ao leitor o que preferiu fazer, quais foram os seus critérios para decidir o que seria narrado ou não. Esse processo analítico que faz o narrador camiliano pode ser identificado em várias outras obras do escritor português. Nesse trabalho optamos pela análise de sua primeira narrativa de grande fôlego, para demonstrar como a ironia e a consciência estética já estavam presentes desde o início de sua carreira.

Podemos concluir que Camilo, por tratar de sua produção com ironia, mostra-se muito consciente daquilo que escreve. Mesmo ao utilizar suas emoções como material para sua literatura, o romancista vive um processo criativo que demanda a escolha racional da memória sentimental que deve ou não ser representada em um romance. O narrador comentarista de Camilo termina por excluir a possibilidade de arrebatamento e irracionalidade que Antonio do Prado Coelho parece atribuir ao escritor.

## REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, C. "*Anátema: um romance onde 'se prova que o autor não tem jeito para escrever romances'*" in *Camilo Castelo Branco: No centenário de morte*. Santa Barbara: University of California, 1991.

CASTELO BRANCO, C. *Anátema: romance original*. 10ª ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, LDA, 1971.

COELHO, A. do P. *Espiritualidade e Arte em Camilo: estudo crítico*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1950.

COELHO, J. do P. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2ª ed. Vila da Maia: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1981. 1º vol.