

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E  
SUBJETIVIDADE

EDENILSON MIKUSKA

*SE DIO TE LASCI, LETTOR.*  
ASPECTOS DA AUTOTEORIZAÇÃO EM *FANNY OWEN*,  
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

PONTA GROSSA

2014

EDENILSON MIKUSKA

*SE DIO TE LASCI, LETTOR.*  
ASPECTOS DA AUTOTEORIZAÇÃO EM *FANNY OWEN*,  
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, área de Letras, da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rosana Apolonia Harmuch

PONTA GROSSA

2014

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

M636s

Mikuska, Edenilson

*Se dio te lasci, lettor*: aspectos da autoteorização em *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís/ Edenilson Mikuska. Ponta Grossa, 2014.

105 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Rosana Apolonia Hamuch.

1. Autoteorização. 2. Narrador. 3. Biografia. 4. Fanny Owen. 5. Romance. 6. Leitura. 7. Agustina Bessa Luís. I. Hamuch, Rosana Apolonia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem, Identidade e subjetividade. III. T.

CDD: 401

EDENILSON MIKUSKA

*SE DIO TE LASCI, LETTOR.*  
ASPECTOS DA AUTOTEORIZAÇÃO EM *FANNY OWEN*,  
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, área de Letras.

Ponta Grossa, 24 de junho de 2014.

Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch – Orientadora  
Doutora em Estudos Literários  
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Prof. Dr. Evanir Pavloski  
Doutor em Letras  
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery  
Doutor em Letras  
Universidade de São Paulo – USP

À memória de meu irmão Elson

## AGRADECIMENTOS

Registro aqui minha imensa gratidão à professora Dra. Rosana Apolonia Harmuch, que me orientou com extremo profissionalismo, paciência e atenção ao longo desses dois anos. E, como se não bastasse, apresentou-me um modo novo de ver a literatura.

Aos professores Dr. Antonio Nery e Dr. Evanir Pavloski pela presença na banca de qualificação e pelas interessantes sugestões para o desenvolvimento do texto.

À professora Dra. Anamaria Filizola, que me apresentou à obra de Agustina Bessa-Luís.

À minha mãe Noeli Przybyszewski, que me ensinou a ler. Ao meu pai Mario Mikuska, que me presenteou com três revistas *Superinteressante* quando eu tinha oito anos de idade. Com isso, criaram em mim uma imensa curiosidade pelas coisas e me fizeram capaz de descobrir o mundo através da leitura. Sou grato também pelo apoio irrestrito, sempre, e pela confiança, e pelo amor.

À Amanda, pelo imenso apoio no início do processo.

À Lory, à Rosângela e à Letícia, pela amizade, pelo carinho.

A Diego, Jonas, Adrian, Newton, Rafael e Rodrigo, amigos sempre generosos em compartilhar inteligência.

Aos amigos Anderson e Jacks Diogo, sempre presentes.

À Capes, pelo apoio financeiro em parte da realização deste trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho tem como tema a autoteorização no romance *Fanny Owen* (1979), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís. A autoteorização ocorre quando a literatura volta o olhar sobre si mesma, num movimento de autorreflexividade. *Fanny Owen* é integralmente um exercício de autoteorização. A obra dá tratamento ficcional a fatos biográficos relacionados a personalidades históricas – principalmente o escritor Camilo Castelo Branco, seu amigo José Augusto Pinto de Magalhães, e Fanny Owen, filha do coronel inglês Hugh Owen, o qual teve destacado papel na Guerra Civil Portuguesa (1828-1834). Temos então estes três personagens envolvidos num triângulo amoroso. A narrativa apresenta como pano de fundo o contexto cultural dominado pelo movimento romântico, que tem notável influência nos personagens, principalmente em Fanny e José Augusto, leitores de literatura – sobretudo, de Lord Byron. Dada a importância com que o tema da literatura aparece em *Fanny Owen*, pareceu-me cabível alocá-lo no subgênero “romance de leitura”, conceito criado pelo teórico alemão Volker Rollof. O romance de leitura é a obra em que a leitura de literatura pelos personagens aparece com destaque na trama. Tal condição da obra ora estudada oportuniza a abordagem do tema da autoteorização, já que tal categoria de romances, ao tratar da relação entre leitor e leitura de literatura, estabelece necessariamente uma discussão sobre o fenômeno literário. No entanto, a autoteorização aparece também em outros níveis neste romance. Ocorre através do narrador, que em diversos momentos lança mão de estratégias na tentativa de ser confundido com o autor empírico e que, além disso, é dado a divagações sobre a arte da escrita. Ocorre também na medida em que retrata o escritor Camilo Castelo Branco como escritor em formação. O capítulo I aborda especificamente a autoteorização e conta com reflexões amparadas pelos aportes teóricos de Jonathan Culler, Antoine Compagnon, David Lodge, Umberto Eco, Lelia Pereira Duarte e Karin Volobuef. No capítulo II, começo o estudo do romance *Fanny Owen*, discutindo seus temas principais: a cultura romântica, a qual aparece retratada em panorama ao longo do enredo, e o triângulo amoroso, que analiso segundo as ideias de Denis de Rougemont e René Girard. O terceiro capítulo trata especificamente dos mecanismos autoteorizantes em *Fanny Owen*.

Palavras chave: autoteorização; narrador; biografia; romance de leitura; *Fanny Owen*; Agustina Bessa-Luís.

## ABSTRACT

The subject of this study is the self-theorization in the novel *Fanny Owen* (1979) by Portuguese writer Agustina Bessa-Luís. The self-theorization occurs when literature looks at itself in a movement of self-reflexivity. *Fanny Owen* herself is entirely a self-theorization exercise. Her work is a fictional treatment of biographical facts related to historical personalities – mainly to the writer Camilo Castelo Branco, to his friend José Augusto Pinto de Magalhães, and to Fanny Owen, daughter of the British Colonel Hugh Owen, who had a leading role in the Portuguese Civil War (1828 -1834). These three characters are involved in a love triangle. The narrative presents as a background the cultural context dominated by the Romantic movement, which has notable influence on the characters, especially on Fanny and José Augusto, readers of literature – mainly of Lord Byron. Given the importance that the theme of the literature appears in *Fanny Owen*, it seemed appropriate to allocate it in the subgenre "novel of reading", concept created by German theorist Volker Rollof. The novel of reading is that work whose reading of literature by its characters featured prominently in the plot. Such a condition of the work herein studied favors our approach of the self-theorization theme, since this category of novels, when addressing the relationship between reader and literature reading, necessarily establishes a discussion on the literary phenomenon. However, self-theorization also appears at other levels in this novel. It occurs through the narrator, who at several moments uses strategies in an attempt to be confused with the empirical author and that, moreover, mind-wanders about the art of writing. It also occurs when it portrays the writer Camilo Castelo Branco as a writer in training. Chapter I addresses specifically the self-theorization theme and reflections supported by theoretical contributions from Jonathan Culler, Antoine Compagnon, David Lodge, Umberto Eco, Lelia Pereira Duarte and Karin Volobuef. In Chapter II, it begins the study of the novel *Fanny Owen* discussing its main themes: the romantic culture, which appears portrayed in panorama along the plot, and the love triangle, which I analyze in accordance with the ideas of Denis de Rougemont and René Girard. The third chapter deals specifically with the self-theoretical mechanisms in the novel *Fanny Owen*.

Key words: self-theorization; narrator; biography; novel of reading; *Fanny Owen*; Agustina Bessa-Luís.



## SUMÁRIO

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 0.    | INTRODUÇÃO .....  | 8   |
| 0.1   | Do que tratarei .....   | 9   |
| 0.2   | Características gerais da obra de Agustina Bessa-Luís .....                                       | 12  |
| 0.2.1 | Os elementos histórico-biográficos na obra de Agustina Bessa-Luís .....                           | 15  |
| 1.    | CAPÍTULO I  |     |
| 1.1   | A autoteorização .....  | 17  |
| 1.1.1 | A presença e as relações entre narrador e leitor .....  | 19  |
| 1.1.2 | Intertextualidade, duplo código e os níveis de leitura .....                                      | 24  |
| 1.1.3 | A ironia romântica .....  | 26  |
| 1.2   | Algumas reflexões sobre o gênero romanesco .....  | 28  |
| 2.    | CAPÍTULO II   |     |
| 2.1   | <i>Fanny Owen</i> e o Romantismo .....  | 32  |
| 2.1.1 | O Romantismo .....  | 32  |
| 2.1.2 | O Romantismo em Portugal .....  | 34  |
| 2.1.3 | <i>Fanny Owen</i> e o Romantismo .....  | 36  |
| 2.2   | Para além do Romantismo: o amor e a estrutura subjacente .....                                    | 38  |
| 2.2.1 | <i>Fanny Owen</i> através de Girard .....   | 42  |
| 3.    | CAPÍTULO III  |     |
| 3.1   | A autoteorização e <i>Fanny Owen</i> .....  | 49  |
| 3.1.1 | <i>Fanny Owen</i> como romance de leitura .....   | 49  |
| 3.1.2 | Os diários e as cartas .....  | 58  |
| 3.2   | O narrador explicitado em <i>Fanny Owen</i> .....   | 63  |
| 3.3   | Camilo Castelo Branco e a autoteorização .....  | 68  |
| 3.4   | O narrador-biógrafo e a gestação de um escritor: Camilo Castelo Branco em <i>Fanny Owen</i> ..... | 78  |
| 3.4.1 | Os biografemas .....  | 84  |
| 3.4.2 | Camilo escritor .....   | 87  |
|       | CONSIDERAÇÕES FINAIS .....  | 93  |
|       | REFERÊNCIAS .....   | 96  |
|       | APÊNDICE .....  | 101 |

## INTRODUÇÃO

Talvez cause estranheza ao leitor o título deste trabalho, num idioma que não o português. De pronto, esclareço. É a citação de um verso da obra-prima da cultura medieval, a *Divina Comédia*, poema composto por Dante Alighieri, provavelmente, entre 1304 e 1321 e que circulou em forma de manuscrito por quase duzentos anos. A tardia publicação aconteceu em 1555 – tardia, evidentemente, em razão de a imprensa ter sido inventada apenas no século seguinte, em meados do *quattrocento*; desconheço o motivo da demora de mais um século para a publicação do texto, desde a popularização do invento de Gutenberg. O que me importa aqui é outro ponto.

Dante teria sido o criador do recurso que Erich Auerbach chama de “apelo ao leitor” (2012, p. 111-143). Tal recurso, como procurarei demonstrar adiante, é importantíssimo para o estabelecimento da autoteorização no romance. E Dante, ao que parece, foi um importante precursor de técnicas que, mais tarde, foram desenvolvidas plenamente no gênero romanesco.

O trecho que refiro no título faz parte do Canto XX do *Inferno*, e tem início no verso 19: “*Se Dio te lasci, lettore, prender frutto / de tua lezione, or pensa per te stesso*” (ALIGHIERI, 2012, p. 159). João Trentino Ziller nos dá a seguinte tradução: “Se permitir o Autor de todo bem, / leitor, que tires luz desta leitura” (ALIGHIERI, 2012, p. 159). De minha parte, julgo que essa tradução se preocupa mais com rigores métricos que semânticos. Prefiro a de Ítalo Eugenio Mauro, mais literal e que aqui nos serve melhor ao propósito de explicitar os elementos que serão pertinentes neste estudo: “Que Deus te deixe, leitor, colher fruto / desta lição, e vai por ti entendendo” (ALIGHIERI, 2009, p. 152).

O que Dante faz aí (e em outros versos, usando do mesmo artifício) é ressaltar a figura do leitor. Necessariamente, o leitor empírico é imediatamente posto diante de um dado que jaz sob a superfície da narrativa propriamente dita. Ao leitor é dado notar algo da mecânica do texto literário. Tal procedimento de Dante estabelece uma relação diferente entre poeta (o autor) e o leitor-modelo, que ele constrói. Fazem a narrativa parar abruptamente para, então, revelar uma figura que não participa diretamente do que é narrado: o leitor.

Não é minha intenção propor uma interpretação do verso nesse sentido. Tomei a liberdade de usar o verso dantesco com essa conotação pela razão de fornecer uma imagem ajustável à proposta desse trabalho, e também por ser bastante eloquente na ideia que sugere – além, é claro, de belo.

O verso apresenta outro ponto importante, ao qual voltarei à frente: a ascendência e o poder do autor no que diz respeito à criação do seu leitor-modelo. O verso estabelece como

necessária a permissão de Deus para que haja a compreensão por parte do leitor do que é narrado. O verso, dessa forma, ilustra metaforicamente uma forma de relação arbitrária entre o autor (que aqui proponho comparar a *Dio*, o “Deus”, no caso) e o leitor, este dependente e submetido àquilo que lhe permite o autor do texto.

Essa referência ao autor e ao leitor-modelo está relacionada ao outro elemento mencionado no título e que é tema deste trabalho: a autoteorização. A autoteorização é a tendência à autorreflexão presente na própria literatura sobre sua condição e seus mecanismos de funcionamento, e que aparece com mais destaque em algumas obras literárias. O romance *Fanny Owen* (1979) será minha referência para discutir tal tendência, já que este romance requer um leitor-modelo capaz de perceber uma série de procedimentos autorreflexivos presentes no texto. Sigamos.

### 0.1 Do que tratarei

O problema de pesquisa que orienta este trabalho é essencialmente a questão de como ocorre o processo de autoteorização no romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís. Para isso, terei em vista duas instâncias norteadoras. Uma delas, diz respeito à maneira de como o narrador se apresenta na obra. De acordo com o que pretendo demonstrar, o narrador neste romance é usado de maneira bastante hábil, produzindo efeitos sofisticados no que diz respeito ao estabelecimento de resultados autoteorizantes.

Na outra instância aqui analisada, e que também está diretamente relacionada ao tema da autoteorização, abordarei a maneira de como os expedientes intertextuais são usados para problematizar a literatura de maneira geral – ou mesmo mais especificamente, o romance como gênero literário. Ao tratar dos aspectos referentes à autoteorização terei como amparo teórico Jonathan Culler, Antoine Compagnon, David Lodge, Umberto Eco, Lelia Pereira Duarte e Karin Volobuef.

Podemos apresentar melhor a problematização desta pesquisa através das seguintes questões: o que é autoteorização e como ocorre neste romance? Por que a autoteorização é um artifício posto em prática em *Fanny Owen*? Quais são seus efeitos e impactos para compreensão deste romance – ou ainda, por extensão, para compreensão do gênero romanesco? Aqui será necessária uma discussão em torno de alguns temas que consideramos relevantes, por aparecerem como pano de fundo da obra e assim se revelarem interessantes

para uma abordagem mais pormenorizada: o Romantismo e a natureza do amor, assuntos que abordo no capítulo II.

A. Bessa-Luís desenvolve a trama de *Fanny Owen* em torno da amizade entre personagens históricos refigurados: o escritor Camilo Castelo Branco e José Augusto Pinto de Magalhães. Os amigos desenvolvem uma relação conflituosa, ao apaixonarem-se por Fanny Owen.<sup>1</sup> A obra possui, dessa maneira, traços que a colocam na categoria de romance histórico, já que o tempo da narrativa apresenta como cenário a década de 50 do século XIX no norte de Portugal, que anos antes fora palco da Guerra Civil. Em se tratando de questões relativas à classificação genológica, penso caber aqui uma subcategoria mais facilmente operacionalizável para o desenvolvimento deste estudo, que será convenientemente explorada ao longo das reflexões aqui expostas: o conceito de romance de leitura, que é sobremaneira útil para tratarmos um dos aspectos da autoteorização em *Fanny Owen*.

Denominam-se “romances de leitura” os romances em que a leitura de literatura influencia, de diferentes formas, a conduta dos personagens. Dessa forma, seria um precursor dos romances de leitura o *Dom Quixote* (1605); no século XIX temos o auge deste subgênero romanesco com *Madame Bovary* (1856) e outras obras aparentadas.<sup>2</sup> O romance de leitura é, segundo procurarei demonstrar à frente, uma forma de a literatura refletir sobre si mesma. Tal fato é muito claro em *Fanny Owen*, romance em que se promovem reflexões autoteorizantes na medida em que discute a questão da influência da literatura romântica sobre os leitores do Portugal do século XIX. Este será o assunto do capítulo III.

Ainda neste capítulo abordarei outro expediente que aparece na mecânica autoteorizante de *Fanny Owen*, ou seja, o narrador que, frequentemente, se manifesta de maneira um tanto heterodoxa: a voz narrativa assume uma condição ambígua, em que ficam quase que indistintos narrador e autor empírico. O narrador se manifesta abertamente em diversos momentos, dando margem a inúmeras reflexões. Em suma: o narrador em *Fanny Owen* insiste em chamar a atenção do leitor para o texto em si, para o processo de feitura da narrativa, como também para a literatura de uma maneira mais ampla.

Encerrando o capítulo III, tratarei dos aspectos biográficos e sua relação com a autorreflexividade na obra, já que autoteorização ocorre também na maneira como são

---

<sup>1</sup> Também personagem histórica, Fanny Owen é filha de uma figura relevante para a história de Portugal: o coronel inglês Hugh Owen, que participou ativamente na campanha do Cerco do Porto durante a Guerra Civil Portuguesa, tendo escrito inclusive um livro sobre o tema (*A Guerra Civil em Portugal – O Sítio do Porto*, 1836).

<sup>2</sup> Eça de Queirós compôs algumas obras que se enquadram nesta categoria: dentre elas posso destacar aqui o conto *No moinho* (1902) e os romances *A cidade e as serras* (1901) e *O primo Basílio* (1878). Na obra de A. Bessa-Luís tem-se o mesmo procedimento, ainda que de maneira menos explícita, em *Ordens menores* (1992).

explorados alguns dos aspectos biográficos do escritor Camilo Castelo Branco. O narrador assume diversos tons ao longo do romance: ora ensaístico, ora de biógrafo, e ainda também refletindo sobre o estilo de Castelo Branco e seus procedimentos como escritor. Atua, muitas vezes, além de biógrafo, como crítico, fornecendo matéria ao leitor para que perceba a gênese do escritor. Lembra aí alguns dos procedimentos comuns em biografias literárias.

Feitas essas considerações sobre a autoteorização em *Fanny Owen*, pensamos ser possível restringir em uma única direção a reflexão a ser desenvolvida neste projeto: a autoteorização que A. Bessa-Luís empreende ao escrever este romance.

Falando a partir de uma perspectiva mais abrangente, a pertinência deste trabalho se assenta, fundamentalmente, sobre a inegável importância do gênero romanesco para a sociedade nos últimos tempos. Diversos estudiosos já demonstraram a importância do gênero romanesco dentro da cultura. Ian Watt em *A ascensão do romance* (1957) e Mikhail Bakhtin – com obras essenciais sobre o gênero, como *A Cultura Popular na Idade Média*, *Estética da Criação Verbal*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Questões de Literatura e de Estética* – são dois dos exemplos mais notáveis. Pensar o romance, que é um componente cada vez mais importante na cultura ocidental desde o século XVII, e que assumiu nos últimos anos importância tamanha que suplantou a poesia como gênero mais popular e influente na literatura de modo geral<sup>3</sup>, é uma forma de pensar nossa cultura, ou ao menos, um aspecto dos mais preponderantes pelo qual é representada.

O romance se apresenta como uma espécie de recriação, uma vez que se trata de um romance escrito no século XX que, no entanto, tem como modelo o Romantismo literário do século XIX. Também é uma recriação no que tange ao estilo camiliano - sem deixar de lado a voz característica do narrador agustiniano. Terei, neste ponto, como referência o trabalho de Ian Watt *A ascensão do romance* (2010), que trata dos principais romancistas do século XVIII, e sua importância para o desenvolvimento das bases que serviriam de modelo para o que viria a seguir, no século XIX. Milan Kundera, Mikhail Bakhtin, Stefano Calabrese e Robert Darnton também darão amparo às minhas reflexões em relação a esse tema.

---

<sup>3</sup> Mikhail Bakhtin dá conta da negligência dos teóricos em relação ao gênero romanesco: “Até o século XX não havia uma colocação nítida dos problemas estilísticos do romance, colocação esta que se baseasse no reconhecimento da originalidade estilística (artisticamente prosaica) do discurso romanesco” (1993, p. 71). Até então, o prestígio era todo concedido ao gênero lírico. O século XX assistiu a uma mudança de conceitos, e o hoje o romance desfruta de uma quase hegemonia.

## 0.2 Características gerais da obra de A. Bessa-Luís

Agustina Bessa-Luís figura como um dos nomes mais importantes no panorama da literatura em língua portuguesa do século XX. Esta importância fica evidente não só pela vasta obra e a regularidade com que publicou, mas, sobretudo, pela atenção que vem merecendo da crítica desde suas primeiras publicações até as mais recentes. Consagrada pelo romance *A sibila* (1954), desde fins dos anos 40 até 2006 – ano em que teve um derrame cerebral – escreveu ininterruptamente, destacando-se pela originalidade e pela versatilidade: além dos romances, publicou contos, peças de teatro, biografias, relatos de viagem, ensaios. Colaborou indiretamente, ainda, com o cinema, em sua parceria com o diretor Manoel de Oliveira<sup>4</sup>. Tem romances traduzidos para o alemão, espanhol, dinamarquês, francês, romeno, grego e italiano. No entanto, apesar das dezenas de publicações, é uma escritora relativamente pouco lida – mesmo em Portugal. No Brasil, ainda, além de pouco lida, faltam títulos lançados: da cerca de meia centena de obras publicadas pela autora em Portugal, apenas três foram editados aqui: *A Sibila*, *Sebastião José e Vale Abraão*.<sup>5</sup>

O início de sua carreira literária é marcado pela publicação, em 1948, de *Mundo fechado*. Classificado como novela, foi recebido com entusiasmo por grandes escritores, dentre eles Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro e Teixeira de Pascoaes. Na sequência, são publicados o romance *Os super-homens* (1950) e a coletânea *Contos impopulares* (1952), também causando muito boa impressão na crítica, que já percebe aspectos que marcarão toda sua obra futura. A título de ilustração, podemos mencionar aqui as opiniões de Ferreira de Castro, que chama atenção para o estilo da jovem autora, onde “não há ingenuidades”; e de Óscar Lopes, que fala da “fina e nervosa notação do real” que parece “varrida por um vento de sobrenaturalidade” em A. Bessa-Luís. (MACHADO, p. 22-23)<sup>6</sup>.

A essas três primeiras obras se segue o romance *A sibila*, um marco da literatura portuguesa do século XX. Publicado em 1954, logo foi percebido como o divisor de águas por boa parte da crítica. O poeta José Régio qualificou, então, o romance como “intemporal”. Em seu ensaio *Agustina Bessa-Luís ou o Neo-romantismo*, Eduardo Lourenço chama a obra de

<sup>4</sup> Uma bibliografia mais completa da autora pode ser consultada no final deste trabalho.

<sup>5</sup> O escritor português João Pereira Coutinho, colunista do jornal *Folha de São Paulo*, revelou, no artigo publicado sob o título *Agustina é o nome*, em 15 de janeiro de 2013, sua perplexidade diante de quão pouco conhecida Agustina é no Brasil: “São incontáveis as conversas com amigos brasileiros que ficam com o rosto impassível sempre que elogio Agustina. Sim, eles ouviram falar. Mas como é possível só ter ouvido falar do maior gênio vivo da literatura portuguesa?”.

<sup>6</sup> As reações, porém, não foram unânimes: em 1950, quando da publicação de *Os super-homens*, e de uma crítica acidamente negativa do jornalista Jaime Brasil, Agustina Bessa-Luís publicou em resposta o texto *Dissecação* – a um ex-crítico de arte. Além do tom ferino da escritora, o texto revela muito de suas concepções artísticas.

“milagre” e aponta a literatura de Agustina Bessa-Luís como um universo novo, “uma literatura nova” (LOURENÇO, 1963, p. 50).

Há consenso, no entanto, de que o “milagre” de *A sibila*, bem como esta “literatura nova” a que Agustina Bessa-Luís dá início, tem seu antecedente no romance *Húmus* (1917), de Raul Brandão. O crítico Álvaro Manuel Machado em seu estudo *Agustina Bessa-Luís – O imaginário total*, no capítulo intitulado “A herança do simbolismo”, traça o percurso da autora desde *Húmus*, reconhecidamente uma influência para A. Bessa-Luís, passando pelas suas três obras iniciais – *Mundo Fechado* (1948), *Os super-homens* (1950), e *Contos impopulares* (1952) – demonstra que *A sibila* não constitui “um milagre”, e sim uma obra de maturidade. Antonio José Saraiva e Óscar Lopes assim resumiram a importância de A. Bessa-Luís para a literatura do século XX: “Agustina é, depois de Fernando Pessoa, o segundo milagre do século XX português, e será reconhecida quando, com a distância, se puder medir toda sua estatura, como a contribuição mais original da prosa portuguesa para a literatura mundial, ao lado do brasileiro Guimarães Rosa.” (2000, p. 48). Antes de darmos início à análise do romance que será objeto deste estudo, vejamos algo das características da sua obra que a fortuna crítica identificou como constantes.

Silvina Rodrigues Lopes em seu estudo *Agustina Bessa-Luís - As hipóteses do romance* (1992) identifica as características dos romances da autora até 1988, ano em que é publicado o romance *Prazer e glória*: um questionamento das bases do gênero romanesco, bem como das possibilidades da representação da realidade, da Verdade (sem que jamais caia num relativismo irresponsável, vale frisar); tendência a uma escrita aforística; uso constante de alegorias; a presença da história e da biografia; o interesse pelas relações familiares; um esforço sempre presente de aplicar um psicologismo aos personagens, o que lhes confere profundidade, ao mesmo tempo que leva a uma percepção e compreensão da natureza humana; o tema da “sedução”: a personalidade que seduz, o discurso que seduz; a recusa do lugar-comum.

Seguindo a mesma linha, José Manuel Heleno, em *Agustina Bessa-Luís: A paixão da incerteza*, destaca a sempre aparência de desordem e incerteza (2002, p. 21); suas “narrativas em espiral”, ou “narrativa-mola”, plena de analepses e prolepses; chama atenção também para o aspecto espacial: seus romances predominantemente desenvolvem-se no ambiente provinciano, a que Heleno relaciona com a “lentidão nos romances de Agustina (...), sua lentidão rural, sua etnografia pachorrenta, feita de tradições seculares, imorredoiras” (2002, p. 49).

Outro ponto bastante relevante ao se escrever sobre as características de A. Bessa-

Luís é sua desconcertante independência em relação a escolas e movimentos literários. Aqui impera a imprecisão, e nos vemos diante de uma quase impossibilidade de filiá-la a alguma tendência. Vejamos, brevemente, um panorama das tendências literárias no Portugal da primeira metade do século XX.

Sabemos que a crítica assinala a preponderância de duas correntes dentro do universo literário português no século passado: o Presencismo e o Neorrealismo, ambas participantes da atmosfera modernista que tomou conta de boa parte do mundo nos anos 20. A primeira surge em 1927 (quando da fundação da revista *Presença*) e teve como destacados membros editores (ainda estudantes em Coimbra) José Régio, Branquinho da Fonseca e Gaspar Simões e, mais tarde, Miguel Torga. Basicamente, suas características principais se apresentam num afastamento de quaisquer engajamentos políticos, morais ou religiosos: propunha o “individual ao social, a intuição a qualquer verdade objetiva racional, o mistério ao realismo fotográfico” (MOISÉS, 1994, p. 258).

Já o Neorrealismo surgiu como uma reação ao que se considerava deficiente no presencismo. Seu marco inicial está na publicação do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1940. Vinculado de certa forma à Geração de 70 do século XIX e influenciado pelo Romance de 30 brasileiro, bem como pela ficção norte-americana de John Steinbeck e John dos Passos, apresentava forte teor político e engajamento com questões sociais. Vergílio Ferreira foi um dos grandes nomes do movimento.

Pois bem: A. Bessa-Luís não pode ser alocada em nenhuma de tais tendências. Anamaria Filizola aponta o estudo de António José Saraiva & Óscar Lopes presente em *História da literatura portuguesa*, o qual situa a autora “sob o tópico da Novelística ligada à emancipação feminina, surgida nos anos do pós-guerra” (FILIZOLA, 2000, p. 28). A mesma estudiosa, no entanto, prefere classificar A. Bessa-Luís num rol de escritores que comungam de uma singularidade dentro da literatura portuguesa:

Chamou-me atenção, no entanto, o destaque intitulado “Três poetas à parte: “Sena, Sophia e Andrade”, apontados como poetas singulares. Sem entrar aqui no mérito de suas obras, são os três estreados na década de 40: Jorge de Sena com *Perseguição* (1942), Sophia de Mello Breyner Andresen com *Poesia* (1944) e Eugénio de Andrade com *As mãos e os frutos* (1948). Embora ficcionista, A. Bessa-Luís poderia figurar com os três, pois também comunga da *singularidade*, além da coincidência cronológica do surgimento de suas obras. (FILIZOLA, 2000, p. 29, com grifo do autor).

Não à toa, o crítico Eduardo Lourenço, ao perceber as dificuldades em situar A. Bessa-Luís no panorama literário português, e percebendo nela características tão únicas, associa a escritora a um Neorromantismo (1963, p. 49-52).



Saliento que não é minha intenção aqui propor uma classificação da obra da escritora, mas apenas situar sua produção e destacar seu caráter *sui generis* no horizonte das letras portuguesas – embora não me acanhe de posicionar-me simpatizante da categorização proposta por Anamaria Filizola.

Entretanto, dentre as características da obra da autora em questão, quero destacar o seu interesse pela história e pela biografia.

### 0.2.1 Os elementos histórico-biográficos na obra de Agustina Bessa-Luís

Em seu artigo sobre o romance *Eugénia e Silvina* (1990), o crítico suíço Georges Güntert chama atenção para a “conhecida predileção de Agustina Bessa-Luís pelas biografias romanceadas, sobretudo de escritores e artistas” (1991, p. 95). Em verdade, um rápido exame da obra de A. Bessa-Luís é suficiente para percebermos seu profundo interesse pelo gênero biográfico: é autora de cinco biografias propriamente ditas: *Santo Antonio* (1973), *Florabela Espanca* (1978), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo onde irás e não voltarás* (1986). Como se vê, a gama de interesses da autora é bastante variada já que temos biografados um religioso, um estadista, uma poetisa e duas pintoras. Mas considerando sua produção ficcional, veremos também a presença de elementos biográficos (ou histórico-biográficos) em vários de seus romances: *O susto* (1958) traz elementos biográficos do poeta Teixeira de Pascoaes; o romance histórico *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) reconstrói, a partir de documentos históricos, algo das vidas de Inês de Castro e D. Pedro; *Um bicho da terra* (1984) é a biografia romanceada do filósofo judeu-português Uriel da Costa; em *A monja de Lisboa* (1985) temos outra biografia romanceada: a da freira Maria de Menezes, que viveu no século XVII; *Eugénia e Silvina* tem com uma das protagonistas a viscondessa Eugénia Nunes, que viveu em fins do século XX; o ditador Salazar aparece em *O comum dos mortais* (1998) e o político Francisco Sá-Carneiro em *Os meninos de ouro* (1985).

É oportuno lembrar que A. Bessa-Luís é sobremaneira hábil em lidar com apropriações do campo da biografia e da historiografia em sua obra ficcional. Sendo elementos estranhos ao universo ficcional, muito facilmente se pode cair em um tom didático quando se introduz dados do discurso historiográfico numa narrativa romanesca. O espectro do didatismo ronda os romances históricos e autores menos competentes geralmente se perdem quando da costura dos fatos históricos à narrativa, ou seja, a urdidura não ocorre de

maneira natural. *Fanny Owen* não padece de tal defeito. Pelo contrário, o historiográfico e o biográfico são alocados na narrativa com habilidade notável. Sua abordagem dos elementos biográficos e historiográficos está sempre em perfeita harmonia com a narrativa, que trata da relação entre Camilo Castelo Branco, Fanny e José Augusto, e os seus trágicos desdobramentos. A biografia aparece num plano de mais destaque, é certo; porém, como pano de fundo temos o conturbado século XIX português. Assim, elementos importantes da história de Portugal, como a Guerra Civil travada entre os partidários de D. Pedro IV e de D. Miguel I (1828-1834), como também a Revolução da Maria da Fonte, de 1846, funcionam como mote para as reflexões e análises sutis sobre o passado português. Tudo isto em consonância com os perfis biográficos ficcionalizados, já que todos, em maior ou menor grau, estiveram de alguma forma envolvidos nestes acontecimentos sobremaneira relevantes da história portuguesa.

Mas, por ora, são suficientes estes comentários. Voltarei, adiante, a tratar com vagar o tema das apropriações biográficas. Antes, será necessário, fazer algumas reflexões em torno do tema que norteia este trabalho. A autoteorização, portanto, será o assunto do capítulo a seguir.

## 1.1 A AUTOTEORIZAÇÃO

O teórico inglês Jonathan Culler enumera, em sua obra *Teoria literária – uma introdução* (1999) cinco aspectos que, se presentes numa obra – não necessariamente ao mesmo tempo, é importante frisar – conferem a ela o *status* de literatura. São eles: a “colocação em primeiro plano” da linguagem; a integração da linguagem, em que todos os seus elementos obedecem a uma relação complexa entre forma e sentido, tema e gramática; a literatura como necessariamente ficcional; literatura como objeto estético (CULLER, 1999, p. 35-40). Quero aqui chamar atenção para a quinta característica apontada pelo teórico como constitutiva da obra literária: sua construção intertextual ou autorreflexiva (1999, p. 40). A intertextualidade e a autorreflexividade são os traços mais característicos do romance *Fanny Owen*, como estudaremos a fundo adiante. Por ora, falarei sobre questões relativas ao quinto aspecto apontado por Culler, como item constitutivo de uma obra que pode conceder-lhe a condição de literatura.

A intertextualidade (as relações estabelecidas entre diferentes obras), as irrupções da voz do autor ou as intrusões do narrador na narrativa, os apelos ao (ou ainda conversa com) leitor, a inclusão de personagens que leem literatura, a metaficcionalidade (a ficção que chama atenção para si mesma, para o seu processo de construção) são algumas das diferentes maneiras de se estabelecer procedimentos de autoteorização na literatura, em especial no romance. Para Culler, falar da autoteorização na literatura é como se fosse quase um truísmo: segundo o autor, a literatura é “uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (1999, p. 41). O autor acrescenta ainda que:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. Assim, *Madame Bovary* pode ser lido como uma sondagem das relações entre a ‘vida real’ de Emma Bovary e a maneira como tanto os romances românticos que ela lê quanto o próprio romance de Flaubert conseguem que a experiência faça sentido. Podemos sempre indagar a respeito de um romance ou poema, como o que ele diz implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com o modo como ele próprio empreende a tarefa de fazer sentido. (1999, p. 41)

Dessa forma, em maior ou menor grau, toda obra literária é um exercício de autoteorização e todo romance, por sua vez, é autoteórico. Houve época em que tais estudos sobre o romance eram feitos em prefácios: são célebres os prefácios do escritor Henry James, por exemplo. No entanto, há autores que transformam suas obras em verdadeiros tratados, ou ainda, laboratórios para experimentações nesse sentido. Na verdade, tal expediente já foi

posto em prática bem antes de James. Laurence Sterne, em seu *Tristram Shandy* (1759), lança mão de inúmeras técnicas, introduzindo efeitos cômicos e ao mesmo tempo autoteóricos, fazendo desta obra uma precursora dos experimentalismos e inovações que teríamos nos séculos seguintes.<sup>7</sup>

O escritor – e professor de literatura – David Lodge atribui a Laurence Sterne a prática, feita pela primeira vez de forma tão escancarada, de apresentar ao leitor alguns dos mecanismos do texto ficcional, criando um estilo que influenciaria inúmeros escritores.<sup>8</sup> A técnica de Sterne consistia no uso ilimitado de apelos ao leitor, explorando ao máximo o recurso do narrador que põe o leitor em evidência no texto, interpelando-o de diversas formas: interrogando, elogiando, criticando ou mesmo proferindo-lhe insultos. O leitor-empírico, fora do texto, percebia assim o caráter dinâmico e complexo do texto ficcional. Com este recurso se cria um efeito de autorrefencialidade, que exige do leitor algo mais que uma atitude passiva, ou uma simples atitude de contemplador, ou ainda de um mero apreciador de uma história bem contada: o leitor é exortado a ter algumas das engrenagens do texto ficcional expostas diante dos seus olhos.

Temos então que esse recurso técnico dá margem a um envolvimento e a uma maior proximidade do leitor com o universo diegético. Depois de séculos de literatura de tendências aristocráticas, seja nas epopéias ou na poesia lírica, o gênero romanesco surge preenchendo uma lacuna, ou seja, a dos milhares de novos leitores e consumidores de ficção carentes de representação. O gênero romanesco é democrático por excelência, na medida em que não apresenta as mesmas disposições elitistas de outros gêneros literários. Tal tendência é reflexo de novos tempos: reflexo da modernidade e sua nova concepção de subjetividade. Nada mais coerente, então, do que colocar o diálogo com o leitor no centro das narrativas romanescas. Não há mais o bardo invocando musas e aristocraticamente narrando em estilo grandiloquente os feitos de gente nobre e inacessível. Agora, temos escritores de carne e osso que falam intimamente ao leitor, como se ambos estivessem num colóquio amistoso numa sala aconchegante. O leitor, então, tem a oportunidade de cruzar a fronteira: os limites entre o ficcional e o real perdem algo de sua nitidez.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Escreve o teórico e romancista britânico David Lodge: “Não espanta que *Tristram Shandy* seja um dos livros experimentais favoritos dos romancistas e teóricos do romance do nosso tempo” (LODGE, 2009, p. 91).

<sup>8</sup> Sérgio Paulo Rouanet traça uma linha como que hereditária, de devedores de Sterne: Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis – que reconheceu tal influência já no *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ROUANET, 2007, p. 17-33).

<sup>9</sup> Stefano Calabrese, em seu estudo sobre “patologias de leitura”, apresenta algumas anedotas interessantes sobre essa nova forma do leitor relacionar-se com o escritor. Numa delas, relata o caso da prostituta Amélie, leitora de romances que sugere, através de uma carta ao escritor Eugène Sue onde narra sua vida cheia de eventos trágicos, que o romancista a inclua como personagem de seus livros: “(...) creio que, se for instruída, transcreverei o que

### 1.1.1 A presença e as relações entre narrador e leitor

A voz do narrador interpelando o leitor, seja de maneira veemente, seja de forma discreta, chama a atenção deste para o ato de narrar, necessariamente. E, dessa forma, descerra aos olhos do leitor o funcionamento da mecânica do texto ficcional. Sterne foi hábil precursor dessa prática, desenvolvida subseqüentemente na língua portuguesa por autores como Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Agustina Bessa-Luís é devedora, sem dúvida, dessa tradição.

David Lodge esclarece que tais procedimentos narrativos não foram adotados em todas as épocas; depois de serem amplamente usados pelos escritores do período romântico, acabaram preteridos na ficção mais contemporânea (o autor emprega o termo “moderna” para se referir à ficção mais recente; repare-se que o teórico tenta apontar o que considera ser uma das causas para esse abandono de um dos principais artifícios retóricos da autoteorização, ou seja, o autor intruso):

(...) na virada do século, a voz intrusiva do autor saiu de moda (...) A voz autoral também reclama para si uma autoridade e uma onisciência divina que a sociedade cética e relativista em que vivemos nega a quem quer que seja. A ficção moderna tende a suprimir ou eliminar a voz do autor, apresentando a ação por meio da consciência dos personagens ou delegando a eles a tarefa de narrar. Nas vezes que a voz intrusiva do autor é empregada na ficção moderna, em geral se faz acompanhar de uma consciência irônica de si própria (...). (LODGE, 2009, p. 20)

Na ficção contemporânea percebemos algo dessa “consciência irônica de si própria” na chamada metaficção historiográfica, isto é, romances históricos com uma bastante acentuada tendência à metalinguagem. Aí há uma disposição à crítica, num movimento que visa problematizar os usos da historiografia na ficção, assim como também questionar a própria credibilidade da narrativa historiográfica enquanto discurso sobre o passado.

Há também os escritores que, mesmo sem desviar para a metaficção historiográfica, notabilizaram-se pelo uso de recursos autoteorizantes. Temos então que, neste caso, é estabelecido um questionamento das formas convencionais de representação, que são solapadas pelo uso de mecanismos metaficcionais. Cito aqui, como exemplos, o caso dos escritores Jorge Luís Borges e Ítalo Calvino, que muito exploraram tal vertente. Lembremos do conto *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), ou os romances *Se um viajante numa noite*

---

tenho suportado com tamanha verdade que todo leitor seria obrigado a identificar-se comigo e a não mais me abandonar” (2009, p. 719).

*de inverno* (1979) e *O castelo dos destinos cruzados* (1969). No primeiro, um escritor se propõe a escrever uma nova versão do clássico de Cervantes e o resultado é um texto rigorosamente idêntico ao de *Dom Quixote*. Borges problematiza aí a questão das obras e as leituras que se fazem delas em cada das diferentes épocas: duas épocas distintas têm duas leituras distintas de um mesmo texto literário; se não nos banharmos duas vezes no mesmo rio, não lemos duas vezes a mesma obra.

Em *O castelo dos destinos cruzados* temos uma taverna onde desconhecidos se encontram, e misteriosamente perdem a faculdade da fala. Estando mudos, só lhes resta se comunicarem através de cartas de um baralho de tarô. As cartas são lançadas na mesa, escolhidas por quem está na vez de narrar uma história. Mas, dada a subjetividade das interpretações a que as cartas são submetidas, há uma porção de leituras possíveis para cada história. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, temos um romance em que o personagem Leitor compra um livro em que cada capítulo tem um romance diferente iniciado, mas que nunca é concluído. Mas são apenas dois exemplos. Em grande parte da produção ficcional de Calvino fica evidenciado o caráter artificial das histórias narradas, isto é, vemos o autor frequentemente usar de artifícios que dissimulem a ficção, ou que apelem a alguma aura de verdade nas narrativas; pelo contrário: temos uma insistência em mostrá-las naquilo que são: histórias inventadas, mentiras que nos divertem, nos emocionam, nos encantam.

Sabemos que para Umberto Eco o tema da metanarratividade é muito caro. Desde a publicação de *O nome da rosa* e subsequente atribuição da pecha de “pós-modernos” a este e aos seus demais romances, o escritor italiano vem se dedicando a explorar tal tema relacionando-o às suas obras ficcionais. Eco argumenta que, se seus romances são pós-modernos por serem plenos do “jogo metanarrativo”, tal característica já aparecia muito antes do século XX; já aparecia, segundo ele, na *Divina Comédia*. Diz o teórico italiano que: “A metanarratividade, enquanto reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sua própria natureza, ou intrusão autorial que reflete sobre o que está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões, é bem mais antiga que o pós-moderno” (ECO, 2003, p. 199).

Umberto Eco aponta, então, alguns versos do Canto XXVI do *Purgatório* da *Divina Comédia* de Dante como exemplo de metanarratividade presente já em épocas bem anteriores (2003, p. 200). Nos seus versos, Dante dá voz ao célebre poeta provençal, Arnaut Daniel de Riberac e este se expressa na sua língua nativa. Eis os versos: “*Tan m’abellis vostre cortez deman, / qu’ieu noi me puesc ni voil a vos cobrire. Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*”. Bem mais parecidos com o francês moderno do que com o italiano, os versos aparecem assim no poema de Dante: no idioma provençal. Eco aponta tal presença de versos em uma língua

estranha na *Comédia* como uma forma de autoteorização. Mas não apenas Eco percebeu isso no poeta italiano.

Erich Auerbach trata desse traço em Dante de maneira mais pormenorizada e percebe no poeta da *Divina Comédia* uma nova maneira de relação entre autor e leitor: “É fácil ver que a originalidade dos apelos dantescos é sintoma de uma nova relação entre leitor e autor (...)” (AUERBACH, 2012, p. 125). E mais à frente acrescenta:

Um poema assim pressupunha e mesmo exigia uma relação entre poeta e leitor semelhante à relação entre um profeta e seus ouvintes: imperiosa, premente e, ao mesmo tempo, inspirada pela caridade cristã, sempre voltada a manter a atenção do leitor e fazê-lo participar, tão concreta e intensamente quanto possível, da experiência narrada no poema. (2012, p. 126).

O teórico alemão vê uma autoridade do poeta sobre o leitor. Chega a essa conclusão ao olhar mais atentamente os “apelos ao leitor” presentes em algumas obras da literatura da Antiguidade. Auerbach assinala que o apelo ao leitor jamais foi considerado a ponto de ser descrito como uma figura retórica relevante (2012, p. 116). Havia, sim, a apóstrofe (*grosso modo*, o vocativo na oração) típica na literatura clássica e com caráter de invocação solene. Lembremos, por exemplo, a invocação das musas, um topos constante nos grandes épicos *Ilíada*, *Odisséia* e *Eneida* – até nos épicos renascentistas, como de Tasso, Camões e Milton. Havia também o recurso de apelo ao leitor nos discursos dos grandes oradores como Demóstenes, Ésquines e Cícero. Mas seu objetivo era apenas conquistar o favor dos leitores, ou seja, mero artifício retórico de convencimento. O apelo ao leitor em Dante é um desenvolvimento independente da apóstrofe (2012, p. 117) e absolutamente diverso no poeta italiano:

Há cerca de vinte passagens na *Comédia* nas quais Dante, interrompendo a narrativa, dirige-se ao leitor, instando-o a compartilhar as experiências e os sentimentos do poeta, a testemunhar algum evento milagroso, a notar alguma peculiaridade de estilo ou conteúdo, a intensificar sua atenção para o verdadeiro sentido, ou mesmo a interromper a leitura caso não esteja devidamente preparado para prosseguir. A maioria das passagens em questão é altamente dramática, manifestando, em relação ao leitor, ao mesmo tempo a intimidade de um irmão e a superioridade de um profeta doutrinador. (2012, p. 111).

Dante cria essa nova maneira de se relacionar com o leitor, muito mais próxima dos procedimentos que vemos, mais tarde, serem desenvolvidos em toda sua plenitude no romance. O teórico alemão vê nessa criação de Dante um reflexo do sentimento de caridade, uma das virtudes teológicas da doutrina católica: o poeta, portador de um conhecimento, por dever de caridade tem a obrigação de auxiliar o leitor a atingir e participar de tal

conhecimento. Destaco essa fala de Auerbach: “O leitor, assim como Dante o concebeu (e Dante na verdade cria o seu leitor), é um discípulo. Não lhe cabe discutir ou julgar, mas seguir, com suas próprias forças, pelo caminho que Dante lhe impõe” (2012, p. 129). Esta passagem deixa clara uma ideia de preponderância e autoridade do autor em relação ao leitor. Também podemos perceber aqui, na fala de Auerbach, prenunciado, o conceito de leitor-modelo, popularizado por Eco.

Vejamos, agora, um dos muitos exemplos de Auerbach de apelo ao leitor presentes nos versos de Dante (Paraíso, Canto V, versos 109-111): “Pensa, leitor, se isto que aqui começa / não seguisse adiante, como terias / necessidade premente de saber mais” (2012, p. 125). O eu-lírico se refere ao leitor e, de certa forma, ameaça-o obliquamente, sugerindo seu poder de parar a narrativa e, com isso, abandonar o leitor à curiosidade pelo desenvolvimento da história narrada.<sup>10</sup> Auerbach assevera que não há nada nem remotamente parecido com isso na literatura – nem na poesia, nem nas formas literárias em prosa – anterior a Dante.

Mas voltemos ao romance: não é necessária muita perspicácia para percebermos que tal provocação ao leitor feita por Dante assemelha-se muito às usadas por romancistas como Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e outros. Tratando do apelo ao leitor, David Lodge segue Eco e nos faz retornar a um escritor de quatro séculos adiantado no tempo; mais uma vez a Sterne<sup>11</sup>:

O avô de todos os romances metaficcionalis foi *Tristram Shandy*, cujos diálogos entre o narrador e os leitores imaginários são apenas um dos inúmeros recursos que Sterne usou para realçar a lacuna existente entre a vida e a arte, que o realismo tradicional tenta ocultar. A metaficção não é, portanto, uma invenção moderna, mas uma forma que muitos escritores contemporâneos julgam interessante, porque se sentem sufocados por seus antecedentes literários, oprimidos pelo medo de que tudo o que tenham a dizer já tenha sido dito antes e condenados pelo ambiente cultural moderno a ter essa consciência. (2009, p. 213-214).

Portanto, além daquilo esboçado por Dante, a ficção que trata de si mesma ocorre já nos primórdios do gênero romanesco. Ainda segundo Lodge, Sterne “antecipou Joyce e Virgínia Woolf ao permitir que os devaneios da imaginação humana determinassem a forma e

<sup>10</sup> A edição não traz informações sobre a tradução dos versos de Dante que aparecem no texto de Auerbach. No original temos “*Pensa, lettore, se quel che qui s’inizia / non procedesse, come tu avresti / di più sapere angosciosa carizia...*”. Cito aqui duas outras traduções, para auxiliar no trabalho de entendimento dos versos citados. De Ítalo Eugenio Mauro: “Pensa, leitor, se o que ora delineio / não procedesse, quão te iria causar / por mais saber, angustioso anseio...” (2009, p. 524). E a de João Trentino Ziller: “Qual seria, porém, tua angustiosa / sede, leitor, de o resto conhecer, / se aqui cessasse a descrição gloriosa?” (2010, p. 392).

<sup>11</sup> Que não cause estranheza o salto de séculos entre Dante e Sterne. Não é minha intenção aqui traçar uma linha evolutiva de procedimentos autoteorizantes na literatura, mas apenas estabelecer algumas referências para discussão do tema e destacar que a autoteorização não surgiu do nada, tendo inclusive em Dante um ilustríssimo precursor. É evidente que entre ambos houve outras contribuições de outros autores para a evolução dessa técnica de narrar, mas tal pesquisa exigiria um outro trabalho.



o rumo da narrativa” (2009, p. 91). Constatando tal fato, inevitavelmente, somos levados a dar razão a Culler que considera a autoteorização como uma das características intrínsecas ao gênero romanesco. Ou, ao menos, é o gênero literário onde ela tem mais espaço e condições de se desenvolver plenamente.

Toda forma de expressão artística tem códigos, regras ou convenções que definem os limites do aceitável esteticamente. A partir do momento em que há tais regras, vêm as transgressões a elas, que muitas vezes servem para redefinir paradigmas formais dentro do universo das artes. Faço um breve desvio da literatura para exemplificar com o caso da pintura do século XIX, comentado por Antoine Compagnon. O autor mostra que a autoconsciência e a autorreferencialidade são um fenômeno típico das estéticas da modernidade, e não apenas na literatura. Discutindo esta questão, aponta que na visão de Baudelaire,

(...) a modernidade encarnou-se em dois artistas diferentes e sucessivos. Em Delacroix, sobretudo no salão de 1846, onde Baudelaire compartilha ainda o vocabulário romântico de Stendhal: ‘Para mim’, diz ele, ‘O romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo’. Ou ainda: ‘Quem diz romantismo diz arte moderna’. A modernidade é o partido do presente contra o passado (...) (COMPAGNON, 1996, p. 24).

O teórico francês, mais à frente, também anota que “a partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte” (COMPAGNON, 1996, p. 30). Analisando, então, dois quadros do pintor Edouard Manet percebe o mal-estar causado na crítica e no público por essa autoconsciência: “Os dois quadros de Manet que provocaram escândalo foram *Le déjeuner sur l’Herbe* e *Olympia* (...). Com esses dois quadros, era evidente que a realidade à qual Manet se apegava não era a dos temas, mas a da pintura” (1996, p. 32).

A pintura *Olympia* de início já traz algo de autoteórico: ao evocar simultaneamente a *Maya desnuda*, de Goya e a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, leva o espectador além da obra em si para ir a outras duas pinturas clássicas e, assim, acessar o universo da pintura e o diálogo entre as diferentes obras. Mas o mais interessante que temos aqui é que, na interpretação do teórico francês, não vemos a mera representação de um nu: trata-se, segundo Compagnon, de um “abrir de portas” do ateliê do artista para que o apreciador perceba algo do fazer artístico. *Le déjeuner sur l’Herbe* causa impacto e choque ainda maiores. Mais uma mulher nua ao lado de dois homens distintamente vestidos sentados ao ar livre, sobre a relva, só que num contexto de total incongruência com o restante dos elementos: em segundo plano a paisagem silvestre e à frente um cesto de frutas. Para Compagnon, a moça nua e os homens aparecem

como modelos do quadro num ateliê, destacados do resto da cena. Não deveriam fazer parte da paisagem daquela forma, ao menos segundo os códigos de composição da época. Esse estranhamento que causam leva a um inevitável movimento dos quadros sobre si mesmos. Os quadros trazem o espectador para o centro da discussão sobre o fazer artístico.

Através do rompimento com convenções da pintura, Manet teria aberto aos nossos olhos o caráter real do quadro: é uma pintura sobre a pintura dos quadros, já que apresenta a modelo em si, posando para o artista em seu ambiente de trabalho. A perplexidade da crítica e do público, na época, revela bem o estranhamento causado pela ruptura com os modos tradicionais de representação.

Para Compagnon, obras como a de Manet escancaram algo que geralmente se faz questão de deixar oculto; telas como *Le déjeuner* e *Olympia* rompem com a ilusão de representação e exigem que o apreciador abandone a ilusão de que estamos diante uma obra de arte figurativa. Expõe-nos o fato óbvio, mas sempre automaticamente esquecido graças ao pacto ficcional, de que se trata de meras imitações da realidade. Tais obras ocasionavam desconforto porque punham o apreciador diante de uma situação inusitada, “(...) como se a pintura risse da pintura, expondo suas convenções” (1996, p. 33).

### 1.1.2 Intertextualidade, duplo código e os níveis de leitura

A reflexão de Compagnon sobre as duas pinturas evoca conceitos pertencentes ao campo da autoteorização: a intertextualidade e o duplo código. Aqui é necessário um retorno a Eco, que trata longamente do tema em *Confissões de um jovem romancista*. Nessa obra, o teórico italiano discorre sobre as técnicas e os procedimentos postos em prática em seus romances, abrangendo *O nome da rosa*, *O pêndulo de Foucault*, *A ilha do dia anterior* e *A misteriosa chama da Rainha Loana*.

A obra é interessante por mostrar que Eco, além de hábil pensador, é hábil romancista, no que diz respeito aos jogos metanarrativos. Como exemplo de recurso de autoteorização presente em sua obra ficcional, cita o prefácio do seu primeiro romance, o celebrado *O nome da rosa* (1980): a introdução a essa obra tem o título de “Um manuscrito, naturalmente”. Aí, têm-se uma evocação de um topos literário: o do manuscrito encontrado acidentalmente que guarda uma história que agora será trazida a público por um benevolente editor. É como se o escritor desse, de forma oblíqua, uma dica ao leitor, dizendo nas entrelinhas: repare que vou usar esse clichê literário, empregado já por grandes escritores, como Borges no conto *O*

*imortal* e Alessandro Manzoni, em *Os noivos* (1840), por Poe, em *Manuscrito encontrado numa garrafa* (1833) e por Machado de Assis, em *Memorial de Aires* (1908), para citarmos um exemplo em língua portuguesa. Mas, esclarece Eco, ele sabia que pouquíssimos leitores perceberiam a carga irônica presente no advérbio “naturalmente”. A obra, portanto, apresenta um duplo código: “o uso concomitante de ironia intertextual e implícito apelo metanarrativo.” (ECO, 2013, p. 30). Acrescenta que:

O termo foi cunhado por Charles Jencks, para quem a arquitetura pós-moderna ‘fala em pelo menos dois níveis ao mesmo tempo: para outros arquitetos e uma minoria interessada que se preocupa com significados especificamente arquitetônicos, e para o público em geral, ou os moradores locais, que se preocupam com questões relativas ao conforto, aos aspectos costumeiros da construção e ao estilo de vida’ (2013, p. 30).

Há, assim, intertextualidade e um duplo código nas pinturas de Manet, como há um duplo código em *O nome da rosa* esperando ser percebido, ou ainda decifrado, pelo espectador, pelo leitor.<sup>12</sup> As obras de Manet falam a um público não especializado, capaz apenas de desfrutar a obra num primeiro nível; e falam também a um público elitizado, ou seja, a comunidade restrita de pintores, críticos de arte, intelectuais, estes sim capazes de dar continuidade à provocação proposta pelo pintor – isto, é claro, se dermos crédito à leitura que Compagnon faz das duas pinturas. As pinturas de Manet apresentam o mesmo apelo intertextual concomitante ao apelo metanarrativo. Tais apelos não comprometem a obra quando não percebidos. Mas, se notados, garantem ao objeto artístico uma dimensão maior do ponto de vista de complexidade e sofisticação.

Percebe-se, assim, que a intertextualidade é um mecanismo bastante útil para ressaltar o caráter autoteórico de um romance. Na medida em que cria ao menos mais um nível de leitura, ao exigir um leitor com conhecimentos que extrapolam a mera decodificação e compreensão da história narrada, estimula a discussão e reflexão sobre literatura, já que aposta na convergência de diferentes obras numa só. Essa convergência se dá através da citação de (ou alusão a) outras obras no corpo da narrativa, fazendo determinado romance conectar-se a outros romances, ou mesmo a outras manifestações artísticas.

---

<sup>12</sup> Outros exemplos de intertextualidade: do mesmo *O nome da rosa* recordo aqui a cena da chegada de Guilherme de Baskerville e Adso ao mosteiro, quando o monge adivinha de maneira aparentemente miraculosa dados como o tamanho e a cor do cavalo que fugira da abadia, deixando perplexos os monges que saíam em busca do animal. Leitores de Conan Doyle saberão que aqui o romance imita um episódio de uma das histórias de Sherlock Holmes, mais especificamente em *Um estudo em vermelho* (1888). Estes são os leitores de segundo nível, capazes de perceber o duplo código e a intertextualidade. Como uma dica a tais leitores ainda há o topônimo que completa o nome de Guilherme: “de Baskerville”, que também remete à obra do escritor inglês. Leitores de primeiro nível não perceberão as dicas e julgarão que Eco é um autor inventivo e o responsável pela sobrenaturalmente perspicaz seqüência de deduções e inferências de Guilherme.

Mikhail Bakhtin, em princípios do século XX, afirmou que uma estrutura literária é elaborada a partir de sua relação com uma outra estrutura narrativa. Julia Kristeva, adaptando o pensamento de Bakhtin, mais especificamente em seu conceito de dialogismo, desenvolveu o conceito de intertextualidade, em que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA apud PERRONE-MOISÉS, 1978). Nesta linha, Lodge resume:

Há muitas formas de um texto se referir a outro: paródia, pastiche, eco, alusão, citação direta e paralelismo estrutural. Alguns teóricos acreditam que a intertextualidade é a própria condição da literatura – que todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não cientes. (2009, p. 106.)

David Lodge anota ainda que “(...) a intertextualidade não é, ou ao menos não necessariamente é, um simples adorno: muitas vezes ela pode ser um fator crucial na concepção e na escritura de um texto” (LODGE, 2009, p. 110). Não devemos ver a intertextualidade, portanto, como mera exibição de erudição do autor. Tal recurso, usado, por exemplo, na forma de paralelismo estrutural – lembremos aqui do exemplo de *Ulysses* (1922) de James Joyce, que guarda relações estruturais com a *Odisseia*, de Homero, ao estabelecer como referência os episódios da obra do grego – lança sobre a obra, necessariamente, uma série de questionamentos em relação ao romance, problematizando-o enquanto gênero literário. Explico: dirigindo-se a outro texto, *Ulysses* é um romance capaz de discutir e lançar luz sobre as bases, a condição, constituição e os próprios limites do gênero romanesco.

Como veremos adiante, *Fanny Owen* é pleno de exemplos de intertextualidade e do uso do duplo código, os quais se configuram ora como meio de instaurar certa ambiguidade nalguns acontecimentos da trama, ou mesmo como importantes chaves para a compreensão da obra.

### 1.1.3 A ironia romântica

A autoteorização, portanto, apresenta uma gama variada de mecanismos para escancarar o texto aos olhos do leitor. O período romântico merece destaque neste breve inventário dos procedimentos autoteóricos. No romantismo, os artifícios metanarrativos ganharam contornos próprios, a ponto de merecerem um termo especial: a ironia romântica. Segundo Duarte,

Assim denominada por ter adquirido foros de cidadania em fins do século XVIII, a ironia romântica coloca em crise a literatura como representação e/ou crítica da realidade, como busca de resposta a questões e como tentativa de atingir o absoluto. Na época do Romantismo, através da conquista da autonomia formal, o autor começa a demonstrar sistematicamente que não só é capaz de apresentar-se dentro de sua obra - como fizeram Shakespeare e Cervantes - , mas que também toma consciência de ser o veiculador de um código mimético que a poética de certa forma impusera, sendo ainda o criador de um "organismo", que só existirá plenamente a partir da comunicação. (1993, p. 86)

Através de um movimento consciente e deliberado, ou ainda, de um jogo em que a ficcionalidade é ora dissimulada, ora evidenciada aos olhos do leitor, a ironia romântica age confrontando diretamente os paradigmas estabelecidos de representação da literatura. A propósito, penso que o termo “jogo” é bastante apropriado: o autor constrói sua obra como narrativa e convite para que o leitor entre no jogo de decifração da ironia presente na narrativa. O jogo é proposto ao leitor e este aposta suas fichas em determinada linha interpretativa, jogando da maneira mais próxima do que quer o texto, ou não. Mas, obviamente, a ironia romântica, para além de um mero jogo,

(...) não se esgota apenas na interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. (VOLOBUEF, 1999, p. 98-99)

A ironia romântica repousa sobre uma contradição: a um só tempo, numa mesma obra, aposta em tal jogo de brincar com os limites da representação. O pacto ficcional é realçado na mesma medida em que alguns elementos são usados para apontar a ficcionalidade do texto. Eis a ironia: um texto que se quer uma ficcional representação, anula o pacto ficcional mostrando o que é de verdade, isto é, uma obra inventada. E o leitor, de sua parte, é instado a reconhecer a artificialidade do narrado, ao deparar-se com alguns dos mecanismos que revelam algo da feitura do texto ficcional.

Mais à frente falarei mais da ironia romântica relacionando o conceito à obra de Camilo Castelo Branco. Por ora, será necessário acrescentar algumas considerações sobre o romance, com o intuito de contextualizar a discussão que seguirá.

## 1.2 Algumas reflexões sobre o gênero romanesco

Milan Kundera, o romancista tcheco, refere-se assim ao gênero romanesco: “A obra de cada romancista traz uma visão implícita da história do romance, uma idéia do que é o romance” (KUNDERA, 2009, p. 7). As reflexões que venho fazendo até aqui – bem como boa parte dos teóricos – corroboram a opinião do autor de *A insustentável leveza do ser*. O romance é um gênero privilegiado, capaz de abarcar a totalidade do mundo (MOISÉS, 2004, p. 400).

Mesmo a tentativa de definir essa capacidade de abrangência do romance leva a descrições opostas. Refiro-me aqui à maneira como dois teóricos descreveram o romance usando de retóricas bastante conflitantes, dada a escolha de suas metáforas: enquanto que o crítico literário francês Albert Thibaudet falou do romance como “um gênero imperialista que devora tudo” (apud MOISÉS, 2004, p. 400), Mikhail Bakhtin tratou o gênero romanesco como o mais plural e democrático dentre os gêneros literários.

Não quero aqui criar polêmica em torno das qualificações pelas quais os dois teóricos optaram. Evidentemente, não se deve enxergar algo pejorativo na descrição do ensaísta francês. Apenas desejo mostrar, com tais exemplos, o quão provocativo e indeterminável é tal gênero: é, sim, ao mesmo tempo democrático e imperialista, dependente das motivações ideológicas que determinem quem o define. No entanto, não deve haver dúvidas para a asserção também de Kundera: “A forma do romance é a liberdade quase ilimitada” (KUNDERA, 2009, p. 81).

Como demonstrou Bakhtin, o romance, enquanto gênero moderno agrega variadas vozes num mosaico extremamente complexo de falas, convergentes ou divergentes, agindo como espelho ao refletir a mecânica das relações humanas, com suas linguagens organizadas de forma ora consoantes, ora em contradição, mas sempre mostrando os diversos caracteres dialogizados dentro da obra, num processo vivo e contínuo de interação.

Atrelado ao desenvolvimento da burguesia europeia<sup>13</sup>, o romance extrapolou quaisquer limites de classe social e cultural, tornando-se rapidamente a forma literária dominante e preferida no mundo atualmente. Basta examinar listas de *best-sellers* para perceber o predomínio de romances, e a ausência de obras de poesia<sup>14</sup>. Se a poesia fora o gênero

---

<sup>13</sup> O romance nasce emanando de uma classe social específica e de uma cultura específica: Milan Kundera afirma “... a mais europeia das artes – o romance” (2009, p. 148).

<sup>14</sup> Não à toa, causou surpresa a presença do recém lançado volume da poesia completa de Paulo Leminski nas listas dos livros mais vendidos. Escreveu José Miguel Wisnik: “Um corpo estranho tem atravessado como um

dominante ao longo de vários séculos, o fora restritamente à classe aristocrática, por quem era prestigiada e incentivada.

No caso do nosso objeto de estudo, temos uma narrativa que se enquadra no gênero romanesco; *Fanny Owen* é uma forma de ficção ambígua, em que as fronteiras imprecisas entre ficção, biografia e fatos históricos estão mesclados de maneira complexa. Daí a já mencionada dificuldade de enquadrá-lo em categorias mais específicas e tradicionais – seja a de romance histórico ou romance biográfico. Bakhtin, sem dúvida, jamais veria nisso um problema: o teórico russo via essa incerteza classificatória como algo da própria natureza do romance; apontou o quase absoluto fracasso da crítica (pouco anterior à sua época) em dar conta de uma teoria do romance que fosse minimamente satisfatória: como já mencionei anteriormente antes do século XX não havia nem mesmo o reconhecimento do romance como gênero, sendo considerado muitas vezes como parte do campo de estudos da retórica (BAKHTIN, 1993, p. 71). Faltava, segundo o teórico russo, o reconhecimento do romance como gênero (ver nota 3), e não mero ramo menor da literatura épica. Bakhtin cita a opinião de um crítico dos anos 20 do século XX, para quem o romance de Aleksey Tolstói “(...) não pode ser denominada como obra de arte literária ou, em todo caso, não no sentido da poesia lírica” (JIRMÚNSKI apud BAKHTIN, 1993, p. 73).<sup>15</sup> Portanto, muita coisa mudou em menos de um século. O romance finalmente conquistou atenção e respeito da crítica.

E quanto ao romance que é nosso objeto de estudo, como acontece a autoteorização? Para além de uma narrativa sobre uma malfadada (e verídica) história de amor, *Fanny Owen* é um romance sobre o romance. Há vários mecanismos metaficcionalistas presentes nesta obra que atestam o seu fortíssimo caráter autoteórico: há uma participação bastante intensa e explícita do narrador, atuando como comentarista, intérprete e crítico dos escritos do escritor Camilo Castelo Branco, como também de sua biografia; e, ao abordar o escritor, necessariamente discute muito do fazer literário e da composição do romance em si.

Em *Fanny Owen*, há a descrição romanesca tradicional dos personagens e da ação. Conta-se uma história com um enredo cronologicamente linear, descrevendo os acontecimentos desde o início da amizade entre Camilo e José Augusto, passando pelo triângulo amoroso, pelo casamento e terminando com a morte de Fanny e José Augusto. Mas ao contar essa história, a autora lança mão de uma série de recursos que põem em evidência a

---

cometa a lista dos *best-sellers* nas últimas semanas: o volume *Toda poesia* de Paulo Leminski.” (WISNIK, 2014).

<sup>15</sup> As formas prosaicas de literatura, que evoluíram para o romance moderno, eram bastante populares entre as classes menos abastadas, mas jaziam sob a indiferença dos teóricos desde a Antiguidade. Bakhtin descreve tal fenômeno desde o que chama de “romance grego” (BAKHTIN, 1993, 213-233).

sua artificialidade. O leitor se vê confrontado com estratégias pouco usuais na literatura realista convencional e é colocado diante de recursos retóricos que causam, no mínimo, estranhamento. É na verdade a demonstração de que está diante de uma obra de ficção que é, em essência, apenas uma muito engenhosa forma de representação da vida; mas não a vida. A confusão entre vida real e ficção será mais bem explorada adiante, ao tratarmos da relação dos personagens deste romance com a leitura de literatura. Por ora, continuemos nessas considerações gerais sobre a autoteorização.

A. Bessa-Luís usa da historiografia quase na mesma medida em que põe em prática artifícios retóricos autoteorizantes. Mas teríamos dificuldades, penso, de compará-la aos contemporâneos escritores afiliados à chamada “metaficção historiográfica”. Obviamente que guarda algumas semelhanças com tal corrente. Mas tais autores, assim como A. Bessa-Luís estão muito mais próximos de Sterne, Garrett e Camilo Castelo Branco do que parece numa análise apressada. Muito do que fazem estava já em estado embrionário.

Muitas vezes, o romance *Fanny Owen* soa como um exercício de decifração de Camilo através de A. Bessa-Luís: é sabida sua predileção por este escritor; portanto, não é exagero considerar o romance dessa forma. Acrescento que, levando adiante essa linha de interpretação, *Fanny Owen* é um exercício de análise e compreensão da mecânica do romance em si, como gênero; é a autoteorização levada a um nível extremo. Temos leitores em vários planos, como numa cascata: num nível nós, os leitores empíricos, lendo o romance, diante das cenas em que o narrador, num segundo nível, lê e comenta os textos de Camilo Castelo Branco as cartas e os diários de Fanny e José Augusto; podemos pensar num outro nível em que A. Bessa-Luís lê e decifra Camilo; assim como Camilo lê, seleciona e interpreta os escritos de Fanny e José Augusto – sem falar na já mencionada tendência dos protagonistas a leitura, muito explorada pela autora. É uma narrativa de leitores e leituras sobrepostas e interdependentes.

Para ilustrar melhor os níveis em cascata presentes em *Fanny Owen*, cito aqui a fala de Milan Kundera sobre o romance *Sonâmbulos*, do romancista austríaco Hermann Broch:

(...) é composto de cinco elementos, de cinco “linhas” intencionalmente heterogêneas: 1. a *narrativa romanesca* baseada nos três personagens principais da trilogia. 2. a *novela intimista*. 3. a reportagem sobre o hospital militar. 4. a *narrativa poética*. 5. o *ensaio filosófico* (...) não são ligadas, não formam um conjunto indivisível (...) os gêneros das cinco linhas diferem radicalmente: romance, novela, reportagem, poema, ensaio (KUNDERA, 2009, p. 73, grifos do autor).

Kundera menciona essa característica do texto de Broch ao tratar das características do gênero romanesco e sua infinita capacidade de reunir em si outros gêneros. Fazendo isso, chama de



“linhas” ou “elementos” às diferentes “vozes textuais” presentes no corpo do romance de Broch. Mais à frente, Kundera faz o mesmo exercício em relação ao seu romance *O livro do riso e do esquecimento* (1979) e elenca os seguintes elementos: “1. a anedota sobre dois estudantes e sua levitação; 2. a narrativa autobiográfica; 3. o ensaio crítico sobre um livro feminista; 4. a fábula sobre o anjo e o diabo; 5. a narrativa sobre Eluard, que voa acima de Praga.” (2009, p. 75).<sup>16</sup>

Aplicando o mesmo procedimento a *Fanny Owen*, poder-se-ia propor as seguintes linhas: 1. a narrativa sobre a amizade dos protagonistas e o triângulo amoroso; 2. o romance histórico; 3. as reflexões (e digressões) do narrador em tom ensaístico-filosófico; 4. a biografia de Camilo Castelo Branco. Estas linhas são desenvolvidas em harmonia e dentro delas outros elementos aparecem urdidos com perfeição à trama; e como numa boa urdidura, entrecruzam-se. Como por exemplo, no que se refere à linha que trata dos elementos biográficos, estabelecem-se considerações e reflexões sobre o fazer literário. Ou como quando ao narrar a história do triângulo amoroso, aborda o tema da cultura romântica na Europa do século XIX.

Mas há um elemento que unifica todo o romance *Fanny Owen*, ao atravessar todas as linhas que mencionei: é a discussão do romance como gênero, ou ainda, adotando uma perspectiva mais ampla, da literatura de um modo geral.

---

<sup>16</sup> Creio não ser necessário esclarecer que não se deve confundir com os níveis que leitura, segundo Eco, de que falei no capítulo sobre autoteorização. O que temos aqui se aproxima mais do pensamento bakhtiniano no que se refere aos gêneros intercalados no romance: “O papel desses gêneros intercalados é tão grande que pode parecer que o romance esteja privado de sua primeira abordagem verbal da realidade e precise de uma elaboração preliminar desta realidade por intermédio de outros gêneros, ele mesmo sendo apenas uma unificação sincrética, em segundo grau, desses gêneros verbais primeiros” (BAKHTIN, 1993, p. 126).

## 2. 1 FANNY OWEN E O ROMANTISMO

### 2.1.1 O Romantismo

O romantismo, como movimento estético, preenchia quase todos os espaços dentro do cenário cultural do século XIX. *Fanny Owen*, ao tematizar a figura de um personagem histórico ligado ao romantismo, ou seja, o escritor Camilo Castelo Branco, põe em discussão a literatura romântica do século XIX e, para além disso, nos dá também uma representação de até que ponto este romantismo estava presente nas relações humanas naquela época. Façamos, rapidamente, algumas considerações sobre o romantismo, a fim de contextualizar a obra aqui estudada.

Conhecemos um romantismo muito calcado em chavões superficiais e mesmo em preconceitos. Mas, ao contrário do que nos ensina o senso comum – ou mesmo estereótipos satíricos (refiro-me aqui a obras como a de Eça de Queirós, plena de críticas ao romantismo) – a estética romântica se constitui como uma categoria extremamente complexa, multiforme, densa e influente da cultura desde o seu surgimento em fins do século XVIII. Partindo de três epicentros: na Alemanha, através de pensadores como Johan Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling e os irmãos Schlegel; na França com o filósofo Jean Jacques Rousseau; e na Inglaterra com os poetas Willian Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, o romantismo tomou conta da cultura ocidental, repercutindo ainda hoje nos mais diversos âmbitos.<sup>17</sup> Proença Filho distingue o romantismo “como estado de alma” do Romantismo como “movimento estético”:

Um esclarecimento: cumpre, desde logo, estabelecer uma diferença entre ‘estado de alma romântica’ e o ‘movimento literário chamado Romantismo. O estado de alma ou temperamento romântico é uma constante universal caracterizada pelo relativismo, pela busca da satisfação na natureza, no regional, no pitoresco, e tendo na imaginação o meio para fugir do mundo, mundo com o qual o eu do artista entra em conflito. Apóia-se na fé, na liberdade, na emoção. Idealiza a realidade. Assim, mesmo um texto da Antiguidade Clássica ou da Idade Média, ou dos nossos dias, pode apresentar elementos que revelem um temperamento romântico. Já o Romantismo, estilo de época é um movimento estético que configura um estilo de vida e de arte predominante na civilização ocidental no período que compreende aproximadamente a segunda metade do século XVIII e, com forte presença, a primeira metade do século XIX. Como facilmente se depreende, o citado estado de alma romântico encontra na época a sua plena manifestação, tornando-se realidade em todo o mundo ocidental. (PROENÇA, 2012, p. 183).

<sup>17</sup> Michael Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e melancolia*, escrevem que “Hoje em dia, existe um verdadeiro inconsciente romântico, discernível na maioria dos grandes temas em nossa modernidade” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 226).

Portanto, haveria um padrão de comportamentos que, de tempos em tempos, se faria presente no espírito de alguns indivíduos ou, ainda, no espírito de uma época. O século XIX foi o período da história cultural em que tal padrão de comportamento assenhoreou-se de corações e mentes na Europa e nos países de alguma forma ligados à cultura europeia.

Tema marcado por muita controvérsia, parece haver consenso apenas no fato de que é muito difícil definir o romantismo. A tentativa de definição do conceito de “romântico” ou de “romantismo” já ocupou mentes brilhantes e encheu prateleiras de bibliotecas com volumes e mais volumes que, se fracassam no intento de delimitar o conceito, ao menos contribuem para desfazer recorrentes preconceitos e reduções habituais ao se tratar a questão.<sup>18</sup>

Há pontos comuns, no entanto, nas diversas tentativas de conceituação do Romantismo: o subjetivismo exacerbado, contrário ao “sujeito universal” do classicismo, que conduz a um individualismo inédito até então e que atinge seu ponto máximo na ideia do “gênio romântico”. Conduz também à rebeldia e insatisfação com o mundo contemporâneo, que leva o indivíduo a buscar em outros tempos ou outros espaços um ideal de vida que não compactua com o mundo corrompido da sua época. Temos daí o mito do bom selvagem e o culto da Natureza, ou ainda a idealização da Idade Média e Antiguidade, bem como a busca pela mudança da realidade através da concretização de utopias.

O reflexo disso na literatura aparece como uma nunca vista hegemonia do indivíduo, isto é, o sujeito agora é o agente unicamente responsável por dar à luz a obra: não há mais musa com quem o autor compartilhe a composição. Efeito disso é também a preferência pela intuição, que vem opor-se ao racionalismo, fazendo a emoção prevalecer sobre a razão.<sup>19</sup> Otto Maria Carpeaux comenta de maneira bastante irônica essa irracionalidade do Romantismo: “Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar de ‘romantismos’, no plural, do que em ‘romantismo’” (CARPEAUX, 1962, p. 1652).

---

<sup>18</sup> Löwy e Sayre ainda propõem uma categorização dos diversos romantismos que identificaram em seu estudo. Em sua investigação, encontram seis tipos de romantismo, que atravessam todo o espectro político, da direita à esquerda: o romantismo Restitucionista, o Conservador, o Fascista, o Resignado, o Reformador e o Revolucionário/Utópico que, por sua vez, se subdivide em mais cinco tipos: Jacobino, Populista, Socialista Utópico/Humanista, Libertária e Marxista. Entendo que tal divisão é evidentemente questionável e até refutável; ainda assim, serve de amostra da complexidade do tema (1995, p. 226).

<sup>19</sup> Escreve Gerd Bornheim: “O sentimento passa a ser considerado o fator básico na vida individual, pois só nele se traduz a autêntica interioridade do homem” (BORNHEIM apud GUINSBURG, 1993, p. 80).

### 2.1.2 O Romantismo em Portugal

Jacinto do Prado Coelho coloca Garrett, Castilho e Alexandre Herculano como iniciadores e mentores do Romantismo português. Para o autor, os modelos estrangeiros que serviram aos escritores portugueses da época foram, principalmente, os ingleses Byron e Walter Scott, e os franceses Chateaubriand, Lamartine e Vitor Hugo (1965, p. 9). Apesar de aceitar como marco a publicação do poema *Camões*, de Garrett, em 1825, Prado Coelho situa anos à frente o estabelecimento da estética romântica na literatura em Portugal:

Só depois de 1837, passado o período mais agitado das lutas entre os liberais e os miguelistas, o nosso Romantismo pode contar com um público numeroso e uma corte de escritores menores (...) Adivinha-se uma fome de leitura como nunca houvera, pela ascensão da burguesia. Naturalmente, os principais focos de cultura (e de poesia romântica, solene, plangitiva, medievalizante) encontram-se em Lisboa, no Porto, em Coimbra. (1965, p. 10).

O trecho acima dá conta de dois pontos relevantes para este estudo, já que dizem respeito diretamente a aspectos importantíssimos de *Fanny Owen*: o primeiro, é o do conturbado momento político que vive Portugal, com a disputa pelo poder entre Dom Miguel e Dom Pedro IV, que evolui para uma guerra civil. O surgimento do Romantismo português tem esse pano de fundo.

O segundo ponto a destacar diz respeito à ascensão, juntamente com o Romantismo português, de um expressivo público leitor. Essa ascensão, evidentemente, tem a ver com o estabelecimento de uma classe burguesa. Tal público era, essencialmente, consumidor de literatura romântica. Escreve Massaud Moisés a respeito: “(...) o romance e a classe burguesa parecem ter destinos indissolúvelmente comuns” (1994, p. 125). Tais fatos são muito significativos para a compreensão do romance que é nosso objeto de estudo visto que, como adiante demonstrarei, *Fanny Owen* é também um romance sobre o Romantismo, sobre a influência da cultura romântica em relação ao leitor e sobre o romance romântico.

Massaud Moisés, em seu estudo, estabelece três momentos diferentes<sup>20</sup> no Romantismo português. O primeiro é marcado pelo paulatino estabelecimento da estética romântica, pouco a pouco se sobrepondo ao classicismo. Contou com os nomes de Almeida Garrett, Alexandre Herculano e António Feliciano de Castilho; foram românticos, mas,

<sup>20</sup> Tais divisões em fases são sempre problemáticas e questionáveis de diversas formas, já que quase sempre alocam obras forçosamente em lugares talvez não apropriados. Um exemplo – que poderia dizer óbvio – é o caso do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, tratado como marco do início do Realismo no Brasil, apesar de ser uma obra pouco representativa desta escola. No entanto, ainda assim servem para fornecer ao menos um panorama para início de abordagem.

importante frisar, com um pé ainda no Classicismo, por assim dizer. De qualquer modo, estabeleceram de maneira indelével a nova forma de expressão artística, colocando Portugal em sintonia com o resto do continente.

No segundo momento houve o total rompimento com a estética classicista. Temos, usando as palavras de Moisés, então, os “românticos descabelados” (1994, p. 143), ou seja, os tipos que mais comumente se associa ao adjetivo “românticos” (os quais o personagem Silvestre, de Camilo Castelo Branco, em *Coração, cabeça e estômago* esforçava-se para imitar). É o ultrarromantismo, ao qual o próprio Camilo Castelo Branco é associado.

Segue-se então um terceiro momento do Romantismo em Portugal, com início em torno de 1860, onde seus representantes, dentre eles João de Deus e Júlio Dinis, “colocados no final do processo romântico, já extemporâneos ou retardatários, purificam até o extremo as características românticas” (1994, p. 151).

Retorno a Prado Coelho mais uma vez. Eis o quadro que o crítico pinta do romantismo da época:

(...) apaixonados amantes cobrindo o seu fogo com as cinzas da penitência claustral, tudo isto recortado como se fosse de cartão, dava uma literatura romântica de ‘solaus’ e xácaras, romances históricos e dramalhões tétricos. A esta ininteligência de uma concepção fundamental, que caiu no exagero do processo, chamou-se o *Ultra-Romantismo*. (COELHO, p. 27.)

Tal quadro descreve os românticos mais caricaturais, que acabaram associados à vertente ultrarromântica. Serve muito para fins de contextualização, já que a descrição de tais estereótipos exagerados serão úteis à discussão que trarei mais à frente sobre *Fanny Owen*

De acordo com o relato de Coelho, em 1853 – portanto, ainda enquanto grassavam os conflitos entre Fanny Owen e José Augusto – paradoxalmente, levando-se em consideração que ele próprio fora um cultor de tal estilo em certa época de sua carreira literária, Camilo Castelo Branco aparece já como um crítico desse romantismo desvairado, visto por ele como danoso aos espíritos dos leitores e à sociedade portuguesa:

Folheiem-se os melhores livros de versos que a imprensa portuguesa nos deu nos últimos três anos, e digam com ingenuidade se eles não são, com pequenas variantes de estilo, o mesmo *amor*, a mesma *desilusão*, a mesma *desesperança*, e as mesmas historietas de cavalarias, solaus bonitinhos que não só fazem cantar quem os lê, mas até polcar quem os ouve! (...) Raro poeta encontrarás que não ambicione deparar a sua princesa Del Toboso, sombria e lagrimosa, conversando as florinhas, debaixo da copa fúnebre dum chorão (CASTELO BRANCO, apud. COELHO, 1965, p. 30, grifos do autor).

Repare-se que antes da Questão Coimbrã e da ascensão do Realismo houve, portanto, já no próprio Camilo Castelo Branco consciência dos exageros por parte dos escritores românticos e do clima de idealização da realidade. A atmosfera saturada do Romantismo apresentava um ar quase onírico, dada a artificialidade motivada pela moda romântica; e os exageros iam ainda mais longe, conforme descreve Antonio dos Reis Ribeiro:

Vestiam todos à *Saint Preux*, viviam à *Saint Preux* e assim eram, por dentro e por fora, na alma e nas casacas, uns *Saint Preux* mal traduzidos. Em política eram revolucionários, vagamente republicanos. Mas a sua concepção política, aliás, teórica, tinha muito de incoerente, tendo pela igualdade e fraternidade, do lema sagrado, um moderado entusiasmo. Respeitavam a aristocracia do sangue, julgavam-se eles mesmos, uns seres à parte (*sic*), a aristocracia da inteligência. Desprezavam o povo e abominavam o burguês. Em religião, criam em Deus, sem mais nada; da religião não ficava nada, senão um nome e um altar, não no templo, mas na natureza. Em literatura, eram os expoentes da moda que lá fora já tinha atingido o seu ocaso. Diz-se que o sol lança um clarão mais vivo, quando morre. Eles eram este clarão do romantismo a expirar, os ultra-românticos, que levaram às últimas conseqüências, a tendência já de si mórbida de uma literatura em que a morte, o desespero, o ceticismo, os sonhos vagos, os amores fantásticos e impossíveis, eram os temas prediletos. Aquilo que os extasiava, eram as nebulosidades de *Ossian*, os devaneios de René, as melancolias de *Werther*. Declamavam as estridências de Hugo, mas preferiam as plangências de Lamartine. Admiravam os vícios e o ceticismo de Byron, e de Musset... Praticavam o donjuanismo, em que não eram terríveis, pois o donjuanismo nacional, foi sempre mais de gabarolice e de palavras (...) Assim eram aqueles moços, que o mal romântico do século contaminara, naquele ano do Senhor de 1849, e naquela cidade do Porto (...) (19–, p. 26-28)

O trecho acima, além de descrever o ambiente cultural vigente na sociedade portuguesa da época, com seus modismos e trejeitos característicos, descreve de maneira muito próxima o personagem José Augusto, de *Fanny Owen*. Voltaremos a isso adiante.

### 2.1.3 *Fanny Owen* e o Romantismo

Em *Fanny Owen* dá-se a recriação de personagens típicas do romantismo oitocentista numa obra do século XX. Temos aqui algo como uma recriação de um romance romântico no século XX; tal recriação acrescenta, necessariamente, muitas peculiaridades à forma e ao conteúdo. O caso envolvendo Camilo<sup>21</sup>, Fanny e José Augusto, devido a seus ingredientes atípicos (como o casamento jamais consumado e a morte prematura dos esposos), ganhou certa repercussão na época, provocando comoção pública e passando à “tradição oral, que ainda se conserva viva, na sua terra” (RIBEIRO, 19–, p. 108) – semelhantemente ao caso de

<sup>21</sup> Doravante, ao usar apenas o primeiro nome de Camilo Castelo Branco estarei me referindo ao personagem do romance *Fanny Owen*. Ao me referir ao escritor empírico, usarei “Camilo Castelo Branco”.

Inês de Castro, a história real ganhou contornos de ficção, para citar aqui o episódio que ficou famoso no Canto III dos *Lusíadas*. O potencial dramático e literário do caso já na época fora percebido pelo escritor Camilo Castelo Branco, que usou o fato como episódio de um de seus romances, o *No Bom Jesus do Monte* (1864). A. Bessa-Luís assim se refere ao evento trágico que serviu de matéria para o romance *Fanny Owen*:

Trata-se de uma situação que era perfeitamente clara: dois homens que são completamente um do outro. E aqueles dois homens, que mutuamente se invejam e se fascinam, são distraídos, involuntária e obstinadamente pela mulher. A mulher interfere naquelas duas vidas, um pouco pela inveja que ela sente porque há qualquer coisa de que ela é excluída, há um sentimento profundamente viril de compensação de duas personalidades, que não tem nada que ver com uma mulher. Mas simplesmente ela não tolera isso, ela interfere, com o sentimento de poder, não é um amor, ela é uma voluntária do poder que não suporta aquele estado de uma certa completude, que a rejeita. E então ela intervém e dá-se o desastre. Depois, passa tudo a ser caótico, em busca da vulgar estabilidade que não acontece. (BESSA-LUÍS, 1986, p. 54)

Os aspectos do Romantismo mais explorados em *Fanny Owen* são o amor no contexto romântico e a influência da literatura romântica nos indivíduos. Para isso, a autora lança mão de um *modus operandi* recorrente em seus escritos ao longo de sua extremamente fecunda carreira como escritora a que já nos referimos anteriormente, ou seja: o uso da biografia. Vimos que o biográfico é constante matéria para A. Bessa-Luís compor suas obras. Em *Fanny Owen*, além da ficcionalização de aspectos biográficos de Camilo Castelo Branco, há ainda o aproveitamento de biografemas de duas pessoas próximas a Camilo: José Augusto Pinto e Fanny Owen, bem como de diversas figuras menores relacionadas aos protagonistas. Na citação anterior temos a compreensão de A. Bessa-Luís do triângulo amoroso, e é essa a interpretação que desenvolve no romance *Fanny Owen*: Camilo e o amigo são complementares, mas a aparição de Fanny entre eles desestabiliza a relação. Para desenvolver sua interpretação, A. Bessa-Luís vai até o mais próximo possível das vidas dos envolvidos: então, explora algo dos relatos biográficos sobre os personagens, bem como procura compreender a atmosfera cultural que os envolvia. Trata-se de uma investigação de aspectos da complexa mecânica das relações humanas.

Seus temas principais, que destaco aqui, são: o Romantismo, como fenômeno cultural que preenche a atmosfera da Europa na época; uma forma peculiar de amor<sup>22</sup> que permeia o triângulo amoroso; e a própria literatura, aludida das mais diversas formas, é o principal mote para uma problematização, pois aparece como discussão de fundo na obra, subjacente a todos

---

<sup>22</sup> Poderia chamar aqui de “amor romântico” essa forma peculiar de amor a que aludo. No entanto, o tema merece uma abordagem teórica mais cuidadosa, o que farei logo a seguir.

os acontecimentos, significativos ou não, da narrativa.

*Fanny Owen* faz parte do rol de obras da autora que têm a ver com seu interesse pela história (pois tematiza a Guerra Civil Portuguesa, que marcou indelevelmente a sociedade lusitana) e, principalmente, pela biografia, como já foi aqui mencionado: mas tem como protagonista um personagem que distingue este romance dos demais aqui citados: o romancista Camilo Castelo Branco, por quem a autora sempre nutriu uma acentuada curiosidade.<sup>23</sup> Este romance, como nos informa a autora no prefácio, por ser fruto de uma encomenda do diretor de cinema Manoel de Oliveira, destoa do restante de sua produção. Mas não apenas por esse motivo figura com um aspecto *sui generis* dentro do universo romanesco de A. Bessa-Luís. Veremos, adiante, o que confere a *Fanny Owen* tal distinção. Iniciemos com uma contextualização acerca do enredo, com uma abordagem interpretativa da história com base no pensamento de Denis de Rougemont e René Girard.

## 2.2 Para além do Romantismo: o amor e a estrutura subjacente

Os amigos se conheceram na universidade. José Augusto teria salvado a vida de Camilo, quando este tentou suicídio. A amizade se estabeleceu, assim, de forma marcante, na eminência de uma tragédia a tempo evitada. Porém, outra tragédia se configuraria a partir dali. Com o aparecimento de Fanny, a relação dos amigos atingiria um grau de tensão cada vez maior a ponto de, passados alguns anos depois do início da amizade, o narrador dizer de José Augusto que “este meditava no meio de ferir Camilo” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 174) e que “Camilo ia desenvolver contra ele uma vingança persistente e atroz” (1988, p. 176). É o momento de, neste trabalho, ocupar-me dos acontecimentos que conduziram a este estado de coisas na amizade entre Camilo e José Augusto.

Há uma estrutura subjacente em *Fanny Owen*, estrutura que remete a uma série de obras da literatura ocidental, todas elas mantendo uma relação entre si: há um triângulo amoroso, ou ainda, um triângulo de desejo envolvendo os protagonistas da trama. Evoco aqui dois pensadores para amparar esta análise. São eles os teóricos Denis de Rougemont e René

---

<sup>23</sup>Além de ter publicado um estudo sobre o escritor (*Camilo – gênio e figura*. Lisboa: Editorial Notícias, 1994), seu estilo é associado comumente a Castelo Branco. Escrevem Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira no prefácio da coletânea *Dicionário imperfeito*: “(...) aos leitores habituais de Agustina não oferecerá surpresa, antes o prazer do reencontro com alguns dos temas, motivos e ambientes que os cativaram, com estilo inconfundível, a musicalidade que evoca Camilo (...)” (2009, p. 8).



Girard. Ambos encontraram na literatura uma constante e ambos diferiram pouco sobre a descrição dessa constante encontrada.

Em *O amor e o Ocidente* (1939), o suíço Rougemont percebe algo recorrente na literatura ocidental desde a Idade Média, mais precisamente num tema aproveitado do mito medieval de Tristão e Isolda. O mito, *grosso modo*, trata de uma irresistível paixão entre o cavaleiro Tristão e a rainha Isolda, consorte do Rei Marcos. Assim, tal mito é baseado num triângulo amoroso e, principalmente, na infelicidade dos protagonistas, condenados por uma série de vicissitudes a jamais poderem se amar livremente, já que são sempre acometidos de impedimentos dos mais variados.

Confesso que senti irritação ao ver um dos estudiosos da lenda de Tristão defini-la como "uma epopéia do adultério". A fórmula, sem dúvida, é exata, se considerarmos simplesmente o esquema do Romance. Nem por isso parece menos vexatória e "prosaicamente" restritiva. Acaso podemos sustentar a tese de que a culpa moral é o verdadeiro tema da lenda? O Tristão de Wagner, por exemplo, seria apenas uma lenda do adultério? E o adultério, enfim, é apenas isso? Uma palavra vil? Uma ruptura de contrato? É também isso, não passa disso em muitos casos; mas é, freqüentemente, muito mais: uma atmosfera trágica e apaixonada, além do bem e do mal, um belo drama ou um drama terrível... Enfim, é um drama, um romance. E romantismo vem de romance (...) (ROUGEMONT, 1988, p. 23-24).

Vemos que não é apropriado, portanto, simplificar grosseiramente o mito a uma simples história de infidelidade conjugal – assim como não convém simplificar a trama de *Fanny Owen* a uma simples história de um triângulo amoroso. O mito medieval abordado por Rougemont é muito mais que isso, conforme escreve o teórico:

Ora, proponho-me considerar Tristão não uma obra literária, mas um tipo de relações entre o homem e a mulher num determinado grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e imbuída de cavalaria dos séculos XII e XIII. Este grupo, na verdade, desapareceu há muito tempo. Entretanto, suas leis são ainda as nossas sob uma forma oculta e difusa. Profanadas e renegadas por nossos códigos oficiais, essas leis tornaram-se ainda mais incômodas, pois somente exercem poder sobre nossos sonhos. (1988, p. 20)

Como se pode perceber, Rougemont considera tal forma literária atrelada às relações reais, sociais, entre o homem e a mulher na Idade Média. E tais relações sociais são *sui generis*, específicas da cultura ocidental: o culto do amor-paixão se sobrepõe às convenções de tal forma que se estabelece como referência literária, a ponto de uma obra que celebra uma relação proscrita pela moral, o adultério, atrair mais a simpatia do público leitor que quaisquer outras: “A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. É necessária esta ameaça da vida e das realidades hostis que a afastam para longe. A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem”. Complementa Rougemont:

O grande achado dos poetas da Europa, o que sobretudo os distingue na literatura mundial, o que exprime mais profundamente a obsessão do europeu é conhecer através da dor: eis o segredo do mito de Tristão, o amor-paixão simultaneamente partilhado e combatido, ansioso por uma felicidade que rejeita, glorificado por sua catástrofe— o amor recíproco infeliz. (1988, p. 42)

Segundo a análise do pensador suíço, pode-se traçar uma linha evolutiva do tema ao longo da história da literatura européia. O cerne estrutural de Tristão e Isolda aparece ora mais fortemente, ora corrompido e vulgarizado; mas sempre aparece, tanto na poesia, quanto no teatro e, principalmente, no romance: “A invasão do romance – entenda-se romance de amor – na literatura da nossa época, tanto a literatura burguesa como a “proletária”, traduz exatamente a invasão do conteúdo totalmente profanado do mito em nossa consciência”. (1988, p. 166). Para Rougemont, com o passar do tempo ocorreu uma “democratização” do mito, que se viu esvaziado de seus significados mais profundos.

Dessa forma, encontramos a essência de trama presente em *Tristão e Isolda* nos romances de cavalaria, em Petrarca e Dante, em Milton e Shakespeare, nos dramaturgos franceses clássicos Corneille e Racine, como também nos espanhóis e nos romancistas do Romantismo, enfim: ainda que vulgarizado, está presente em muitas obras mais recentes, até mesmo no século XX; e tem elementos diluídos em *Fanny Owen*. A Bessa-Luís compõe a trama do romance também segundo o esquema estabelecido em *Tristão e Isolda*. Ainda que não haja a infidelidade explicitada (apenas sugerida), há a presença fortíssima de um elemento fundamental na lenda celta: é o tema do amor infeliz, ou mais ainda, a asseveração da impossibilidade de encontrar a felicidade no amor. O narrador descreve as condições do casamento:

Estava decidido a casar com Fanny, mas não lhe chamaria nunca esposa e sairia do Lodeiro, deixando-lhe a casa e rendimentos (...) Ela aceitou aquela proposta com resignação, não teve uma palavra para se defender. Parecia esperar há muito um martírio que lhe tornasse merecida a felicidade de amar José Augusto. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 172)

Sobre José Augusto diz o narrador: “Ao convertê-la em sua esposa José Augusto sentiu que cometera um erro (...) Era justamente um tipo holderliano para quem a felicidade sem sofrimento representa apenas o embrutecido sono” (1988, p. 181). Como na história de Tristão e Isolda, a felicidade conjugal não é um fim. O seu objeto é especificamente a sua não realização.

René Girard, em *Mentira romântica, verdade romanesca* (1961), leva adiante a investigação dessa estrutura subjacente que Rougemont indicou, e estabelece o desejo

humano como ponto central das relações dentro do romance. Rougemont via o obstáculo como fundamental para o aparecimento do desejo. Também para o filósofo francês o ser humano é incapaz de desejar por si mesmo, deliberadamente; só desejamos através de outrem: através de um mediador. O mediador é a figura principal no triângulo. Vejamos como Girard explica sua teoria.

Para ele, há dois tipos de romances: romances românticos, que escondem o desejo, como também ocultam o mediador dos leitores; e os romances romanescos<sup>24</sup>, que explicitam o mediador e deixam claro que o desejo que o personagem sente é despertado por esse terceiro elemento. Não há desejo sem o mediador.

Há dois tipos de mediação: a interna, que ocorre quando o mediador está dentro da esfera de convivência do personagem, e a externa, em que o mediador está fora das relações imediatas do personagem. Um exemplo de mediação interna apontado por Girard é *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal: “Todos os desejos intensos de Julien são desejos segundo o *Outro*. Sua ambição é um sentimento triangular que se alimenta de ódio aos poderosos” (2009, p. 44). Outro exemplo bastante ilustrativo é *O eterno marido* (1870), obra de Dostoiévski. Aí, o marido traído procura o rival, mesmo após a morte de sua mulher: o objeto de desejo não está mais presente, mas permanece a imagem fascinante do mediador. O marido traído, agora viúvo, faz questão de que o rival conheça a mulher da qual então está noivo. Segundo o teórico francês, “Dostoiévski, num rasgo de intuição, posiciona o mediador no primeiro plano da cena e relega o objeto ao segundo plano” (2009, p. 67) e mais à frente: “O mediador é imóvel e o herói anda ao seu redor como um planeta em torno do Sol” (2009, p. 69).

*Dom Quixote* é exemplo de mediação externa: o desejo de Alonso Quijano, tornar-se cavaleiro andante, não nasce espontaneamente: nasce, sim, de suas leituras. Seu mediador supremo é Amadis, personagem dos romances de cavalaria que lê. Sobre o *Quixote*, escreve Girard:

A linha reta [ligando o sujeito e o objeto] está presente no desejo de Dom Quixote, porém ela não é o essencial. Acima desta linha, há o mediador que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação é obviamente o triângulo. O objeto muda a cada aventura, mas o triângulo permanece. A bacia de barbear ou as marionetes de Mestre

---

<sup>24</sup> Não devemos considerar que Girard queira desqualificar esteticamente o que ele chama de “romance romântico”: esta categoria de romances tão somente seguia os pressupostos do Romantismo, os quais colocavam a subjetividade em primeiro plano e no centro de tudo; assim, portanto, seria incongruente admitir que o desejo não parte senão que exclusivamente do indivíduo, sem influência externa, conforme observa o professor João César de Castro Rocha, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, autor de diversos estudos sobre René Girard. Para Castro Rocha, os romances romanescos teriam sim, no entanto, uma maior profundidade filosófica em relação à outra categoria. (ROCHA, 2011).

Pedro substituem os moinhos de vento; Amadis, em contrapartida, está sempre presente. (2009, p. 26).

*Madame Bovary* é outro exemplo: o desejo de Emma é despertado também por suas leituras, mas, no caso, são leituras de folhetins românticos: “Emma Bovary deseja através das heroínas românticas das quais sua imaginação está repleta. As obras medíocres que devorou na adolescência destruíram nela toda a espontaneidade” (GIRARD, 2009, p. 28).

Pois bem: a esse rol de romancistas que reúne Miguel de Cervantes, Stendhal, Gustave Flaubert, Fiódor Dostoievski, Marcel Proust, entre outros, podemos incluir A. Bessa-Luís. *Fanny Owen* é um romance onde ocorrem os dois tipos de mediação: tanto a externa, como a interna. Nesse romance, a mediação externa ocorre através de um interessante amálgama dos expedientes usados por Cervantes, no *Dom Quixote*, e por Flaubert, em *Madame Bovary*. Vejamos.

### 2.2.1 *Fanny Owen* através de Girard

Se o Cavaleiro da Triste Figura tinha Amadis de Gaula e os romances de cavalaria como mediadores; se Emma Bovary tinha os romances sentimentais como elemento de estímulo do seu desejo por uma vida semelhante ao que a ficção lhe apresentava; o mesmo ocorre com José Augusto – e num grau menor com Fanny. Ele é retratado em diversos momentos como extremamente suscetível ao que lê, ou “atordoado de leituras doentes” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 88). Mais à frente, abordarei com mais vagar a influência da literatura, especialmente a literatura romântica, como mediadora neste romance. Por ora, adianto que tanto para Fanny quanto para José Augusto a literatura aparece fazendo o papel do mediador de sua relação com a realidade.

A mediação interna, como conceito, fornece um eficiente instrumento teórico para a compreensão da tempestuosa relação entre o triângulo amoroso formado por Camilo, Fanny e José Augusto.

A amizade entre Camilo e José Augusto é, de fato, estranha: fundada num misto de admiração e inveja, estabelece-se conturbadamente desde seu início. Temos Camilo, jovem estudante pobre e de inteligência brilhante, aspirante à carreira literária. E temos José Augusto, rico, bonito, sedutor, mas não intelectualmente capaz como Camilo. Ambos com um temperamento forte. No entanto, vemos um Camilo mais racional e ponderado que José Augusto. Este é dado a arroubos emotivos e de fúria, como também a atitudes intempestivas.

E tais atitudes aparecem, no romance, como fruto de seu gênio romântico, determinado por suas leituras de obras românticas. Esta relação de amizade, já um tanto precária, é abalada pela presença das irmãs Owen, Maria e Fanny. O que poderia ser um típico galanteio do século XIX, em que os dois jovens rapazes cortejam as duas irmãs, torna-se rapidamente uma disputa por Fanny, de onde Maria sai preterida. A história parte dessa disputa.

Os amigos representam polos em tensão, mas, ao mesmo tempo, em complementaridade: “José Augusto era um homem de paixão; Camilo um homem de sensações. Entre eles estava Fanny, que servia a ambos” (1988, p. 117). Juntando-se aos dois, o outro vértice, para o qual os dois amigos convergem, Fanny será o objeto de desejo de ambos e, como novo elemento, fornecerá motivos decisivos para a desestabilização da amizade. Semelhantemente a Girard, que recorre com frequência à expressão “triângulo do desejo”, o narrador usa também uma imagem de caráter geométrico para ilustrar a importância de Fanny na relação tumultuada entre os três. Lemos que:

Não resta dúvida de que ela era o polo libidinal de toda a intriga, e daí resulta ser tão necessária a sua presença para a irmã que, ao mesmo tempo, a odiava. Sem Fanny, os seus amores com José Augusto não subsistiam; sem Fanny, aquilo que foi uma simples afeição de boêmios, entre Camilo e José Augusto, não crescia em obsessão até desencadear ações exorbitantes, como a entrega das cartas comprometedoras. (1988, p. 215)

A tempo, chamo a atenção para o fato de que, se Fanny era o objeto de desejo de Camilo e José Augusto, para sua irmã Maria, Fanny era a mediadora desta em seu desejo por José Augusto. O desejo de Maria por José Augusto é despertado pela participação essencial de Fanny.<sup>25</sup> No romance, vemos José Augusto cortejar primeiramente Maria. É a ela que dedica seu interesse e atenção. Mas outro mediador aparece, fazendo ocorrer um deslocamento do objeto de desejo do morgado: percebendo Camilo interessado em Fanny, abandona seu flerte com Maria para se tornar rival do amigo.

A amizade entre Camilo e José Augusto, seguindo a sua lógica de contradições, estabelece-se numa admiração mútua, e numa mútua inveja. Vejamos: José Augusto “era de fato irresistível (...). Camilo admirava-o. ‘Neste momento ele é o senhor da minha vida’ – pensou, como num sonho” (1988, p. 41-42). Mais à frente, lemos que “Aquele homem (José Augusto) exercia nele (Camilo) uma influência desastrosa” (1988, p. 103). Tal interdependência entre os dois amigos destaca a complementaridade que há entre ambos. O

---

<sup>25</sup> Fanny aparece como mediadora nas relações domésticas, digamos assim: dentro do lar, Fanny serve de polo estabilizador: “– Eu queria sair daquela casa, mas não me deixam. Precisam de mim ali. É por meio de mim que elas chegam ao amor também” (p. 128). Já na relação com Camilo e José Augusto, ela aparece como objeto do desejo de ambos: “(...) Fanny era imprescindível. O conflito partiu daí” (1988, p. 99).

que falta a um, busca no outro: “(...) e na própria vida intelectual que Camilo lhe emprestara” (1988, p. 170). E o que Camilo não tinha – charme, beleza, riqueza – admirava (e invejava) no amigo.

O momento determinante para a mudança de postura de José Augusto, ou seja, o momento em que percebendo o interesse de Camilo por Fanny, passa a *desejar através* de Camilo (conforme o conceito desenvolvido por René Girard) é a cena em que o morgado destrói as flores de Fanny. É nesta cena que Camilo torna-se o mediador do interesse (desejo) do amigo por ela:

Quando José Augusto veio a casa das Owen, como fazia todos os dias, para ver Maria, deu de cara com Camilo, que estava sentado no jardim. Fanny ouvia-o de modo atento; e a biqueira da botinha preta desenhava no chão um leque de maneira cautelosa e segura. José Augusto não se mostrou surpreendido mas, depois dos primeiros cumprimentos, pôs-se a dar ligeiras chicotadas nas flores de uma trepadeira. Eram volúveis cor-de-rosa, logo despedaçadas, e Fanny acudia consternada. – Veja o que lhes fez! – disse. A boca tremia-lhe de espanto e de indignação. Maria (...) repreendeu-a. – Não sejas tão melindrosa, Fanny. José Augusto nem reparou... – “Ou será que aridez da tua primavera já não te mostra as flores?” – disse Camilo, calmamente.<sup>26</sup> (1988, p. 81-82).

A seqüência desta cena sugere uma cumplicidade entre Fanny e Camilo: vendo as flores vergastadas por José Augusto, Camilo cita de memória versos do épico *Paraíso Perdido*, de John Milton, no que imediatamente Fanny se põe a recitar sua continuação. É notável a impressão que tal cumplicidade causa a José Augusto, que de pronto recua em sua atitude provocativa, passando a agir de modo afável e conciliador. No entanto, será a partir daí que se dará a guinada do interesse de José Augusto, abandonando Maria para dedicar seus esforços de sedução à irmã.

Significante também é o fato de José Augusto ter primeiro se interessado por Maria. Esta é mencionada já na página 22 em conversa entre ele e Camilo. Adiante, o narrador dá conta que ela “tinha causado em José Augusto uma impressão que se ia tornando preocupante” (1988, p. 27-28). Já a fascinação de Camilo por Fanny surge imediatamente, tão logo a conhece no baile do Barão do Corvo. Neste baile, prefigura-se a conturbada relação

<sup>26</sup> Para além de servir de marco, como aponteí, do estabelecimento de Camilo como mediador, esta cena é plena de simbolismo – e também de algo premonitório, ao usar a flor como um símbolo de Fanny. De acordo com o Dicionário de Símbolos, a flor remete ao “princípio passivo” (CHEVALIER, 2009, p.437-439), bem como à ideia de pureza, qualidades associadas à personagem. Páginas antes, ocorre um diálogo muito sugestivo entre ela e Camilo, e que reforça a simbologia: “- (José Augusto) É um homem de temperamento funesto. - Funesto por quê? - Não tem alma. - O que é a alma? Uma borboleta também não tem alma, e ela sabe como ninguém tocar nas flores. - Deixe-o passar. Cada palavra que ele lhe disser desfolha uma flor da sua coroa. Cada sorriso que ele lhe dirigir apaga uma das luzes das mil que alumiam o seu mundo. Deixe-o passar.” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 44). Outra imagem usada pelo narrador para referir-se a Fanny, ou seja, de que ela seria o “polo libidinal”, também ajuda a reforçar o caráter passivo de Fanny dentro da trama, servindo apenas como objeto de disputa entre os amigos.

que viria a seguir: temos Camilo em fascínio diante de Fanny, bem como um ébrio e descontrolado José Augusto.

Vejamos outro trecho que corrobora a ideia de que o desejo de José Augusto por Fanny surge a partir do momento em que ele percebe que Camilo a deseja. Na cena, Marcelino questiona o motivo de o jovem escritor não ter cumprimentado José Augusto. Ouve, então, a seguinte resposta: “– Não alimento o orgulho daquela parvalheira. Achas que ele ama Raquel? – Ama-a, se os outros lha invejarem” (1988, p. 65). Refere-se à Raquel, uma senhora casada e amante de José Augusto (e que teria outros onze amantes). O diálogo prossegue com Marcelino arrancando mais confissões indiretas de Camilo, trazendo novamente à tona o tema da inveja, um dos componentes do complexo de sentimentos entre os dois amigos – complexo que incluía, como já apontei, a admiração, a fascinação, a competição:

- Tens inveja dele?
- Não invejo um homem que se não define, nem na consciência, nem na experiência. Quando parece sisudo, é parvo; quando o julgam melancólico é só um traste. E até quando faz figura de rico, mente com essa única expansão que lhe conheço. (...)
- Cá para mim, tens inveja de José Augusto. Se ele a merece ou não, isso é outra coisa (1988, p. 65-66).

Noutro ponto, o narrador nos faz saber que Camilo sentia “Inveja desse homem ávido de aplauso, frágil até ter necessidade de talento, como um Calígula de botequins” (1988, p. 29). No entanto, tal severidade de Camilo em seus juízos sobre o amigo não eram apenas resultado de tal inveja; tais ponderações, muitas vezes agressivas, tinham razão de ser. Tanto que aparecem nas reflexões do narrador sobre o caráter do personagem:

José Augusto sabia que o prazer não lhe era proibido. Mas essa facilidade tornava-lhe insípido o prazer. Tinha aventuras que terminavam no momento exato em que elas iam tornar-se em experiências e estas em necessidade. Constava que seduzira uma rapariga pobre a quem educara para todas as fantasias do dinheiro e do coração, e depois a oferecera à gula dos que o invejavam. (1988, p. 86).

José Augusto, o homem “sem alma”, desejava através dos outros e conquistava a satisfação através da inveja que despertava noutros homens. Não é de se surpreender, portanto, que a inveja despertada em Camilo, o melhor amigo, a quem admirava e a quem também invejava o talento, concedesse-lhe algo que poderia configurar uma suprema satisfação. Mas é evidente que a relação entre Camilo e José Augusto não estava baseada apenas na inveja: como apontei acima, a amizade dos dois repousava instavelmente sobre um tempestuoso mar de sentimentos complexos, os quais o narrador procura sondar e

compreender. A citação a seguir resume bem tal emaranhado de emoções ao qual estavam submetidos:

Camilo não gostava de José Augusto. Pensara mesmo destruir-lhe a reputação espalhando que ele estava insolvente. Mas não o fez. Por quê? José Augusto era-lhe indispensável. Um dia Camilo haveria de dizer “Que salvei eu desse opulento tesouro das afeições (...) É teu nome, amigo.” E acrescentou outros versos tão dolorosos que não era possível lê-los sem que o coração parasse um momento, no medo de perturbar com o sentimento as renúncias que ao sentimento são precisas. “Aliança de extremos”, chamou Camilo à sua estranha relação com José Augusto. Houve uma época, essa em que viveu em Vilar do Paraíso, que Camilo dedicou à análise minuciosa do caráter do seu amigo. Todos os dias observava e anotava por escrito as particularidades daquele rapaz sem vícios e sem virtudes (...) (1988, p. 87).

Vemos também que José Augusto, exercendo tamanho fascínio em Camilo, pode assumir, da mesma forma, o papel de mediador. A seguir, fica evidente que algo do desejo de Camilo pelo objeto – Fanny – igualmente surge através do amigo:

O seu gênio corrompia-se com aquela banalidade amorosa, as conversas com Fanny na escada da igreja e os passeios com ela até a praia (...) Era ridícula aquela manobra em volta de uma rapariga sempre contristada e sonolenta, e que, deveras, não lhe interessava. Mas, depois de trocar umas palavras com José Augusto, em tom ansioso e quase demente, tudo se transformava. Achava Fanny arrebatadora, queria acorrentá-la com o mais forte dos laços, que não era decerto o de amante. (1988, p. 103).

Portanto, o desejo por Fanny desenvolve-se pela mútua influência de Camilo e José Augusto. Mas Camilo era o mediador principal dentro da trama, não haja dúvida: ele mesmo demonstra saber disso:

Ele vai matá-la, Fanny. O vosso amor é feito de coisas que não vos pertencem. É feito com o meu desejo, a minha alegria, o meu sofrimento. Eu dei-vos uma alma e, com ela, tudo que uma alma é capaz. Eu posso embrulhar essa alma na minha sombra e levá-la comigo. E vocês, depois? (1988, p. 144-145).

Como um escritor que perde o controle dos seus personagens numa história que narra, assim se apresenta Camilo. E é o que ocorre: Camilo, apenas Camilo, garante-lhes uma existência. Dependem dele em vida, dependem dele depois de mortos, revividos eternos em seus escritos. Tal ideia ocorre também no seguinte trecho:

Ele é um criado e mais nada. Um criado que dobra a espinha diante de qualquer coisa com prestígio. É um criado das belas palavras, das belas atitudes, das belas tolices. O vosso amor é uma bela tolice, só enquanto eu estiver convosco. Depois é só uma tolice. (1988, p. 145).



Em contrapartida, em coerência com a disposição à complementaridade entre os amigos, o escritor se faz escravo: “No entanto, confessa-se quase escravo desse homem sombrio, morto na alma, e que durante muitos anos há de lembrar, recolhendo, como despojos dum naufrágio, os diários que ele escreveu e os livros que ele lia.” (1988, p. 213). Tanto é assim que Camilo aparece em diversos momentos tentando decifrar o amigo, que o fascinava por completo. Camilo. A voz do narrador está sempre apontando as reflexões de Camilo sobre o amigo e jamais o contrário.

Mas o narrador cuida de esclarecer que o triângulo amoroso vai muito além de mero conflito mesquinho, de desejos contrariados. Há algo mais, algo que transcende o prosaísmo de uma disputa por uma mulher:

(...) os dois amigos tomavam Fanny como uma espécie de apoio estético para a afinidade que os ligava. Havia de fato uma afinidade entre a alta inteligência de Camilo e a limitação intelectual e moral de José Augusto: ambos eram insensíveis à aparência das coisas e buscavam nelas o real. (1988, p. 98).

Analisando o final disfórico de *Fanny Owen*, desfecho em que o casal morre após anos de um casamento infeliz “construído numa espécie de inveja erótica, e não num amor fecundo” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 192), somos levados novamente à tese de Rougemont do desejo triangular, que se vê repetida neste romance. Escreve Girard sobre Rougemont: “Denis de Rougemont deu-se plenamente conta de que toda paixão se alimenta dos obstáculos que lhe são impostos e morre quando eles faltam. Rougemont chega então à definição do desejo enquanto um desejo do obstáculo” (GIRARD, 2009, p. 207). O amor entre Fanny e José Augusto não foi outra coisa senão que uma busca por obstáculos à plena realização da felicidade amorosa e conjugal. Camilo, entregando as cartas de Fanny para José Augusto garantiu a eles o gozo da infelicidade e, por fim, o gozo da morte. Eis mais uma citação de Girard, bastante eloqüente sobre o simbolismo da morte:

A verdade metafísica do desejo é a morte. Tal é o fim inevitável da contradição que funda esse desejo. Os sinais que anunciam a morte abarrotam as obras romanescas. Mas os sinais permanecem sempre ambíguos enquanto a profecia não está realizada. Assim que a morte faz-se presente, ilumina o caminho percorrido, enriquece nossa interpretação da estrutura de mediação, e confere um sentido pleno a inúmeros aspectos do desejo metafísico. (2009, p. 313).

A morte de Fanny é um acontecimento que parece eminente desde o seu casamento com José Augusto. No entanto, o que se vê é uma longa agonia, que atinge a todos em seu redor. Tal agonia não tem outra causa que sua infelicidade. Fanny, na condição de “polo libidinal” e “apoio estético” é objeto de desejo para o qual convergem as atenções. Em alguns

momentos da obra vemos tanto o narrador quanto José Augusto se referirem ao “mistério” de Fanny.

José Augusto, após o casamento, passa a referir-se a ela como “anjo”. A mim me parece muito significativo tal epíteto, se desconsiderarmos a acepção mais comum da palavra e levarmos em conta os significados possíveis que a ideia de anjo, como arquétipo, acarreta. Lembro aqui o poema de Rainer Maria Rilke, as *Elegias de Duíno*:

Se gritasse, quem das legiões de anjos escutaria  
o grito? E mesmo se, inesperadamente,  
um deles me acolhesse no coração: sucumbiria à sua  
existência mais forte! Pois o belo não é senão  
o princípio do espanto que mal conseguimos suportar,  
e ainda assim, o admiramos porque, sereno,  
deixa de nos destruir. Todo anjo é espantoso.  
E por isso me contenho e refreio o apelo  
de um soluço obscuro. Então quem  
nos poderia valer? (RILKE, 1989, p. 122),

Nesses versos do poeta austríaco o Anjo assume o significado do Belo, e do assombro que a Beleza nos causa. Fanny tinha esse efeito nos homens. Camilo, mais preparado a lidar com o tal “espanto” que “mal conseguimos suportar” pode permanecer mais ou menos forte diante disso. Mas José Augusto sucumbiu ao mistério de Fanny: “A obstinação que põe José Augusto em chamar anjo a Fanny demonstra que ela lhe inspirava terror como ser participante dum turbilhão de forças que não podia comparar a nada” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 92). Outras inúmeras vezes se refere assim à Fanny (p. 114, 166, 186, 212).

Para além de fornecer um excelente referencial para a compreensão do enredo do romance ora estudado, a leitura que René Girard faz da história do romance colabora para perceber diferentes aspectos autoteorizantes dentro do gênero romanesco. No caso, a aproximação com o conceito de intertextualidade é inevitável.

Ao fazer essa ligação entre romances aparentemente tão díspares e evidenciar que há uma estrutura que os faz semelhantes, cria-se necessariamente um exercício de autoteorização: o que há de semelhante entre *Fanny Owen* e *Dom Quixote*, ou ainda entre *Fanny Owen* e *Madame Bovary*, desencadeia um movimento de questionamento e a problematização se estabelece.

### 3. A AUTOTEORIZAÇÃO E FANNY OWEN

#### 3.1 *Fanny Owen* como romance de leitura

Em *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária* o historiador Robert Darnton coloca a seguinte questão: teria a literatura influenciado decisivamente na erupção da Revolução Francesa? Então examina a literatura erótica produzida e vendida copiosamente ao longo do século XVIII na França. O próprio historiador reconhece a dificuldade de se responder a essa questão devido ao fato de que “as reações ocorreram num universo mental tão diferente do nosso que não podemos projetar nossa experiência na dos leitores franceses que se confrontaram com os textos duzentos anos atrás” (DARNTON, 1998, p. 233).

O historiador vê Rousseau como ponto irradiador de uma nova forma de se encarar a leitura. Rousseau teria criado uma literatura nova:

Antes dele, outros escritores falaram da cabeça para o coração, mas nenhum teve tanto sucesso em produzir no leitor a sensação de contato e manter a ilusão de estar em face de uma alma transbordante. Rousseau parecia abolir a literatura e criar a vida. Muitos de seus leitores acreditavam que as personagens de *La nouvelle Héloïse* eram pessoas reais e viveram ou tentaram viver de acordo com os preceitos dessa obra. (DARNTON, 1998, p. 133).

Ao voltarmos nossa atenção para a maneira como os leitores Fanny e, principalmente, José Augusto, liam, temos um desafio semelhante. A. Bessa-Luís enfrentou tal desafio. Vejamos como os leitores e a influência da literatura são retratados em *Fanny Owen*.

A literatura, como tema, está presente em toda esta obra: é assim que, já logo num primeiro plano, vendo o romance de uma perspectiva mais geral, percebe-se a autoteorização. Tematizar a literatura num romance faz com que se coloque em discussão uma série de questões ligadas à história da literatura ou ainda, mais especificamente, à própria feitura da obra literária. A. Bessa-Luís, através de *Fanny Owen*, insere-se claramente numa longa tradição de escritores que, em suas obras, aproveitavam para que nelas mesmas se revele algo do fazer literário ao leitor.

As referências literárias são constantes e em várias ocasiões aparecem como decisivas para a constituição dos personagens, bem como para o andamento do enredo. A estratégia posta em prática neste romance é semelhante ao que ocorre noutras obras da literatura, inclusive em dois dos grandes romances de todos os tempos: o *Dom Quixote*, de Miguel de

Cervantes e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Assim como na história do fidalgo Alonso Quijano, que enlouquece pela razão de muito ler os romances de cavalaria; assim como a literatura em prosa do Romantismo faz de Emma Bovary uma obcecada em realizar as aventuras amorosas descritas naquelas histórias, também vemos o mesmo em *Fanny Owen*, ainda que de maneira um tanto menos explícita. Nas próximas páginas, procurarei demonstrar que *Fanny Owen* se insere nessa tradição, tradição que constitui um subgênero dentro do universo romanesco, que chamo aqui, conforme já foi dito, de “romances de leitura”.

A expressão “romance de leitura” (*Lektüreroman*) foi cunhada pelo teórico alemão Volker Rollof: “*roman sur lê theme de la lecture*”<sup>27</sup> (ROLLOF apud BAJOMÉE; DOR; HENNEAU, 2007, p. 130). Trata-se, portanto, do romance em que os personagens se deixam envolver pela leitura de obras ficcionais a ponto de se tornarem mais e mais dependentes da ficção e, desta forma, menos propensos a se adaptar à realidade. Dom Quixote tem sua percepção do real afetada pelas leituras e não mais reconhece o mundo em que vive: troca a realidade pelo ficcional, até que sua vida é transformada e vivida de acordo com as convenções literárias dos romances de cavalaria. Emma Bovary lê romances românticos até cansar-se do tédio da vida real; aspira aventuras como as dos romances românticos que leu.

Afora esses dois exemplos clássicos, até mesmo óbvios, podemos citar um caso mais próximo: o romancista Eça de Queirós. Com esta referência, lembramos inevitavelmente de Luiza, de *O primo Basílio*, leitora voraz de histórias românticas, inspirada claramente em Emma Bovary. Mas há também o exemplo menos óbvio de Jacinto de *A cidade e as serras*, cujas leituras são apontadas pelo narrador como um dos motivos responsáveis por lhe deixarem o caráter pessimista em relação à vida como um todo. De Camilo Castelo Branco temos um exemplo que pode ser incluído nessa classificação: *A queda dum anjo* (1866) conta a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, leitor dedicado principalmente de obras clássicas da literatura portuguesa do século XVI, leituras que condizem com seu caráter ingênuo e austero. Sua personalidade muda (a “queda de um anjo” aludida no título), isto é, Calisto se corrompe, tornando-se quase um libertino, ao mesmo tempo em que se envolve com uma mulher leitora de romances, “grandemente lida em novelas francesas”, que o leva mais tarde a preferir essas mesmas leituras.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Devo ao professor Orlando Grossegeisse a sugestão de tal conceito de romance de leitura. Em palestra ministrada no início de 2013 nesta instituição, Grossegeisse mencionou essa categoria de romances. Mais tarde, através novamente do professor Grossegeisse, vim a saber que não havia tradução dos trabalhos de Volker Rollof nem para o português, nem para o inglês. Dada minha completa ignorância do idioma alemão, língua em que foram publicados os trabalhos do professor Rollof, fui obrigado a recorrer ao estudo em francês, do qual retirei a citação acima.

<sup>28</sup> Facilmente se nota que o romance de leitura foi muito comum no século XIX; no século XX, os exemplos são

Orlando Grossegeesse aplica o conceito de romance de leitura com muito sucesso ao romance *A cidade e as serras*. Segundo Grossegeesse, nesse romance, há uma distinção entre leituras nocivas e leituras terapêuticas. As leituras nocivas têm este caráter em função do modo que se lê: a leitura extensiva faz mal a Jacinto. Quando se muda para o campo, Jacinto experimenta uma nova forma de leitura: passa a ler intensivamente, com vagar, o Dom Quixote: eis a leitura terapêutica, que resgata Jacinto do tédio e do pessimismo. Mas nos cinco exemplos citados, a leitura – ou mais especificamente a leitura de romances, exceto no caso de Jacinto que em vez de romances lia o *Eclesiastes* e Schopenhauer e “todos os líricos e teóricos do pessimismo”, todos ainda assim perniciosos, aos olhos do narrador Zé Fernandes – é tratada como fator desencadeante de dissabores nas vidas dos personagens. E assim também o é em *Fanny Owen*. Nos romances de leitura temos a literatura servindo a um propósito paradoxal: autoteorizando-se, revela sua atitude ambígua, mostrando seu assombroso e subestimado poderio, ou seja, de seu caráter ficcional ser capaz de influenciar o real. Trata-se de um imenso potencial de influência, deveras.

Tal potencial foi reconhecido, enaltecido às vezes, mas, principalmente, denunciado ao longo dos últimos séculos. No século XIX chegou-se a tratar a influência do romance nos leitores como uma patologia<sup>29</sup>. Stefano Calabrese discorre sobre essa tendência no ensaio *Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca* (2009, p. 697). O estudioso italiano dá conta que:

Por volta de 1970, ao mesmo tempo que em Konstanz buscava-se uma taxonomia geral do ‘Leitor’ (fosse designado ‘implícito’ ou ‘modelo’), o historiador Rolf Engelsing e o etnólogo Rudolf Schenda inauguravam uma história da literatura *real* perguntando-se qual papel haveria desempenhado a literatura no contexto biográfico dos leitores. (CALABRESE, 2009, p. 697)

O fenômeno da “febre Werther” e do “bovarismo” despertou o interesse dos

---

mais raros. Para além das obras já citadas e para uma melhor definição dessa categoria de romances, podemos aqui citar o romance *Auto de fé* (1935), do laureado escritor búlgaro Elias Canetti. É a história do sinólogo Peter Kien, obcecado por sua biblioteca com vinte mil volumes. Este erudito, que vive no mundo dos livros e das ideias, é incapaz de se adaptar ao mundo real. Das narrativas cinematográficas, cito o exemplo do filme *O labirinto do Fauno* (2006): a menina Ophelia busca refúgio nas leituras de histórias de contos de fadas, já que a vida real lhe oferece um cenário tenebroso – um padrasto mau, oficial que combate remanescentes comunistas da finda Guerra Civil Espanhola.

<sup>29</sup> A título de curiosidade, cito um *site* na *internet* que publicou uma lista de motivos que teriam levado pessoas a serem internadas num “asilo de loucos” (*insane asylum*) em fins do século XIX, em West Virginia, nos Estados Unidos. A lista inclui as mais diversas razões para internamento, desde as mais propriamente clínicas, como “histeria”, até outras razões de caráter mais subjetivo, como “preguiça” e “má companhia”. Mas a maioria dos motivos é bastante exótica: “ciúme e religião” (*jealousy and religion*), “entusiasmo religioso” (*religious enthusiasm*), “ninfomania” e “leitura de romances” (*novel reading*). Disponível em < [http://dangerousminds.net/comments/list\\_of\\_reasons\\_for\\_admission\\_to\\_an\\_insane\\_asylum](http://dangerousminds.net/comments/list_of_reasons_for_admission_to_an_insane_asylum) > Acesso 15 mar. 2014.

pesquisadores não apenas do campo da literatura, como se vê. Calabrese cita ainda outros termos usados para descrever a influência da leitura de literatura nos leitores do século XIX: *Wertherwirkung* (efeito Werther) e *Wertherkrankheit* (doença Werther). Descrevendo a comoção que varreu a Europa na época, o pesquisador italiano comenta que a leitura de romances era, algumas vezes, usada como atenuante para crimes (CALABRESE, 2009, p. 728).

Ian Watt em *A ascensão do romance* dá conta da importância da leitura de romances na formação das mentalidades dos indivíduos; segundo o autor, no século XVIII a literatura já exercia esse papel formador. Escreve a respeito de *Pamela* (1740), de Richardson: “*Pamela* assinala um momento notável na história da cultura britânica: o surgimento de um estereótipo do papel feminino inteiramente novo e imensamente influente (...) Aliás, a natureza desse novo estereótipo reflete muito das tendências sociais e econômicas.” (WATT, 2010, p. 171). O historiador norte-americano Robert Darnton também confirma esta tese:

Richardson, Rousseau e Goethe não se limitaram a provocar lágrimas nos seus leitores, porém mudaram várias vidas. *Pamela* e *La nouvelle Heloïse* levaram amantes, esposos e pais a reconsiderar suas relações mais íntimas e, em alguns casos bem documentados, a modificar sua conduta. *Os sofrimentos do jovem Werther* induziu alguns leitores de Goethe a tirar a própria vida (...) Esses primeiros romances românticos podem parecer hoje em dia insuportavelmente piegas, mas para os leitores do século XVIII possuíam um cunho de autenticidade irresistível. Estabeleceram uma nova relação entre autor e leitor e entre leitor e texto. (DARNTON, 1998, p. 233)

Este fenômeno só veio ampliar-se exponencialmente no século XIX. O público leitor aumenta de maneira vertiginosa e assim cresce também a demanda por literatura. Ian Watt dá conta da popularização de bibliotecas circulantes nessa época. “Depois de Richardson muitos autores, editores e administradores de bibliotecas circulantes passaram a dedicar-se à produção maciça de ficção que oferecia apenas oportunidades de devaneio” (WATT, 2010, p. 211). Dá conta também do sentimento de repulsa a uma literatura considerada como de qualidade inferior, que era consumida pelas massas. Watt cita a fala do poeta Coleridge:

Quanto aos aficionados das bibliotecas circulantes, não ousou enaltecer seu passatempo, ou melhor, matatempo, dando-lhe o nome de leitura. Melhor chamá-lo de uma espécie de devaneio abjeto, durante o qual a mente do sonhador se enche de preguiça e de uma sensibilidade um tanto repulsiva. (COLERIDGE apud WATT, 2010, p. 211).

Tal fala deixa evidente não apenas o preconceito do poeta inglês por determinadas obras de grande público, mas também, e principalmente, que a leitura vinha se tornando inquestionavelmente um fenômeno mais e mais popular: as pessoas liam muito mais do que

em qualquer época. E houve não só o aumento no número de leitores; houve também uma nítida mudança na relação entre leitor e literatura.

A severa fala de Coleridge antecipa a crítica que teria seu ápice, literariamente falando, em *Madame Bovary*, de Flaubert. Veremos agora como essa crítica aparece em *Fanny Owen*, que identifica na leitura de obras do Romantismo algo da culpa pelo malfadado destino de duas das suas personagens principais.

Começemos pelo ambiente: a atmosfera romântica é descrita desde o início do romance. A juventude do Porto é retratada como influenciada por Lord Byron, o célebre poeta e quase que uma personificação essencial, oficial e institucionalizada do poeta e herói romântico.<sup>30</sup> Segundo Otto Maria Carpeaux (1962, p. 1867), a literatura da primeira metade do século XIX fora dominada por três escritores ingleses: Shakespeare, Scott e Byron, sendo os dois primeiros influências mais “extensa e, talvez, mais profunda” que a do último. Carpeaux acrescenta que “(...) pode-se afirmar, sem exagero, que nunca um poeta impressionou tanto os seus contemporâneos como o Lord excêntrico. Byron apareceu como um meteoro; e desapareceu como um meteoro” (1962, p. 1867).

A figura de Byron é sem dúvida importantíssima para o Romantismo, já que o poeta extrapolou a condição de escritor, ganhando uma dimensão maior, muito além do que se refere a sua obra literária. É também importantíssima em *Fanny Owen*, na medida em que as referências a sua personalidade e a sua obra são constantes. Sua influência comportamental foi tamanha a ponto de se tornar referência para a juventude europeia. Carpeaux anota que Byron criou “um novo tipo de poeta, até um novo tipo de homem, admiradíssimo e imitadíssimo” (1962, p. 1869). Influência quase que totalmente restrita apenas ao campo comportamental, é importante frisar: para o crítico, “na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo vestígio de sua influência” (1962, p. 1869). Harold Bloom parece também concordar com Carpeaux quanto à qualidade duvidosa do verso byroniano, ao atribuir, ironicamente, a admiração de Goethe pelo poeta – “a quem estranhamente punha acima de Milton” – como um resultado de seu “inglês meio imperfeito” (BLOOM, 2010, p. 286).

Se não influenciava pela técnica de sua poesia, Byron ao menos inspirava literatura com sua personalidade excêntrica: Bloom viu na segunda parte do *Fausto*, de Goethe, personagens inspirados pela figura do poeta inglês: “O espírito de Byron aparece como o Jovem da Carruagem e como o infeliz Euphorion, filho da união de Fausto e Helena (...) e na

---

<sup>30</sup> A fama e influência de Byron chegam a parecer surreais, mesmo para nós, habituados com jovens e entusiasmadas fãs do cantor adolescente Justin Bieber e outros fenômenos da cultura *pop*. Leio em *501 Grandes Escritores* a anedota de que ao lançar a obra intitulada *The Corsair* (1814), foram vendidos 10 mil exemplares, isso apenas no primeiro dia de publicação. Byron tinha então 26 anos (2009, p. 131).

figura do Homúnculo (...)” (2010, p. 285-286).<sup>31</sup> De Byron, mais interessava o gesto, a atitude diante da vida que se alastrou pela Europa como referência; sua poesia vinha em segundo plano.

Mas não quero polemizar em torno da qualidade do verso de Byron. Aqui me interessa justamente o que ele fundou como estilo de vida, ou que legou como modelo de conduta para os jovens europeus de meados do século XIX, imersos na atmosfera romântica. Bom poeta ou não, o que é vale aqui é que suas ideias eram muito influentes e imitadas. Inclusive por José Augusto, que não era apenas um imitador dos modos do poeta inglês, mas principalmente um leitor inveterado da obra de Byron.

Não somente José Augusto. No romance, vemos o byronismo imperando. O narrador fala da “boêmia inteligente, byroniana, com mais coletes do que ideias, com mais prosápia que novidade” e da “turba de românticos quase todos picados de donjuanismo” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 8). Estamos no início da década de 50 do século XIX; o Romantismo continuaria hegemônico na cultura portuguesa por muito tempo ainda. Mas, sigamos em frente. Analisemos agora como tal ambiente refletiu em José Augusto, determinando suas leituras – leituras que viriam a determinar suas atitudes.

Pois bem: o escritor mais insistentemente associado a José Augusto é Byron. As constantes referências mostram o poeta inglês quase que como uma obsessão do personagem: “José Augusto lia Byron como outros leem a Bíblia. Conhecia-lhe de cor os versos e os vínculos todos do embaraço frente à sociedade que é, sobretudo, as mulheres.” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 49). No seguinte trecho temos melhor ideia das leituras de José Augusto e de sua preferência pelo poeta inglês:

Camilo teve a surpresa agradável de encontrar bons livros nas estantes. Havia enciclopédias e romances de cavalaria. Alguns eram mais recentes; *Clarissa Harlowe* e *Tom Jones*. A obra completa de Byron chamou-lhe a atenção. – Bonito! Já tinha adivinhado! (...) és tão byroniano como cinco por cento dos janotas portuenses. – Cinco por cento? E os outros? – disse José Augusto, atçando as brasas. – Os outros são simplesmente grandes homens (...) Byron é a moda, e a moda em literatura é a pior de todas. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 22)

O trecho revela também algo do ambiente profundamente atrelado ao Romantismo, do qual aparentemente nem mesmo Camilo está livre. Como observa cinicamente José Augusto,

---

<sup>31</sup> Ainda sobre a influência de Byron e do romantismo, cito um exemplo da cultura *pop*: a edição da revista *Bravo!* de dezembro de 2007, traz uma matéria sobre o lançamento do álbum *Shotters Nation*, da banda de *rock* inglesa *Babyshambles*. A matéria trata das influências assumidas por Pete Doherty, o líder do grupo: a poesia romântica, principalmente a de Lord Byron. O texto vai além e aproveita para traçar uma comparação entre as personalidades do poeta inglês e do compositor e líder da banda: “Mais do que um fenômeno da música, Pete começou a encarnar o papel do herói byroniano para críticos surpresos e adolescentes aos seus pés” (REZENDE, 2007, p. 87).



fossem referências da moda ou fossem outras, todos estavam condenados a respirar o mesmo ar, e sofrer as mesmas influências: “– Moda ou não, em coisas de literatura amorosa, andamos tu e eu em cabeleira empoada e fivela nos sapatos” (1988, p. 21-22).<sup>32</sup> Mas José Augusto era, sobretudo, um leitor de obras românticas: a referência ao romance *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, mais os romances de cavalaria, somados a Byron, viriam a compor um típico personagem da categoria de romances que aludi anteriormente: o romance de leitura. Qual Dom Quixote, vítima dos romances de cavalaria, ou Madame Bovary, vítima das ficções românticas, José Augusto é bastante suscetível a uma forte influência do lirismo romântico de Byron.<sup>33</sup>

Voltemos aqui à opinião de Jacinto Prado Coelho exposta em seu estudo sobre o Romantismo em Portugal, que esclarece o caráter epidêmico e danoso (segundo ele) do Ultrarromantismo à sociedade portuguesa. Como referência, cita o caso dos protagonistas do romance de A. Bessa-Luís:

O Ultrarromantismo propagou-se das letras para as famílias burguesas, dando-se na nação o singular fenômeno da perda do senso do ridículo’ (observa Teófilo Braga em *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*). Com efeito, a literatura alastra no viver quotidiano – o que tantas vezes (por ex.: no *Coração, Cabeça e Estômago*, em *A Mulher Fatal*) dará a Camilo motivos de caricatura. Um livro de Maigrón, *Le Romantismo et les Moeurs*, contém curiosos pormenores a este respeito, em referência à sociedade francesa. Entre nós, é sintomático o famoso episódio de Fanny Owen. Um amigo de Camilo, José Augusto Pinto Magalhães, raptou esta jovem e levou-a para a sua casa do Lodeiro, respeitando-a sempre como noiva. Soube então dumas cartas que Fanny endereçara, antes do rapto, a um espanhol, e onde se dizia incompreendida. O raptor decidiu casar com ela (era ponto de honra) mas tratá-la como irmã. No maior isolamento moral, Fanny Owen morreu virgem dois anos depois de casar. José Augusto mandou-a embalsamar e guardou-lhe num frasco-relicário o coração. Dois meses depois, morria também (COELHO, 1965, p. 16)

A. Bessa-Luís conduz a história da mesma forma, ou seja, ressaltando o papel pernicioso do Romantismo nos personagens. Com o avanço da narrativa, fica evidente a sugestão de que a literatura exerce um papel negativo na vida de Fanny e José Augusto,

<sup>32</sup> Este trecho faz lembrar o personagem Silvestre, de *Coração, cabeça, estômago*, do qual falarei mais detalhadamente a seguir.

<sup>33</sup> Mas não apenas José Augusto. Fanny Owen e sua mãe, D. Rita, também demonstram a mesma influência do Romantismo; eram leitoras de Byron e sabiam versos do poema *Childe Harold* de cor: “D. Rita fazia versos... Sabia de cor grande parte de *Childe Harold* e às vezes pediam-lhe para recitar. Tinha sempre na memória uma estrofe, como nesse momento em que ela disse, de maneira que imitava a sublimidade: ‘Oh! Assim possas tu ficar sempre o que és e não desmentir as promessas da tua Primavera: possas tu conservar, a par de formas tão belas, um coração tão amante e tão puro...’ Tentou continuar, ensaiou duas vezes e desistiu, porque não se lembrava de mais. E foi Fanny que disse, modestamente, como desculpando-se de reparar aquela amnésia da mãe, a quem se cingiu, com graciosa confiança: - ‘Imagem terrena do amor despojado das suas asas, e ingênuo, para além de tudo o que a esperança possa imaginar’ (1988, p. 83).” Ressalto que tais versos soam premonitórios: com a morte de Fanny, José Augusto irá conservar-lhe o coração dentro de um frasco, repousado no altar de uma capela.

leitores de obras românticas. Encaminhando-se para o final, o narrador assevera esse fato, ao destacar a opinião de Camilo: “Muito tempo depois Camilo escreve, numa nota a lápis na primeira página do álbum de José Augusto: ‘Estes documentos provam que a miséria o romantismo de há trinta anos podia levar dois desgraçados com o cérebro vazio e o coração cheio de asneiras’” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 172). Este trecho também colabora para estabelecer uma importante ressalva: o ambiente romântico e a literatura romântica não desembocavam necessariamente num determinismo inescapável para os indivíduos. A literatura adentrou insidiosamente em Fanny e José Augusto porque, em última instância, eles o permitiram, dada a constituição de seus caracteres ser débil e influenciável.

Tanto é verdade que o mesmo não se dá com Camilo, que é capaz de permanecer, se não incólume, ao menos cauteloso em relação ao espírito do tempo. Basta repararmos na seguinte fala, que confirma o domínio sobre si, quando Marcelino acusa Camilo de “adormecer à sombra dos teus folhetins”:

Os romances fazem mal a muita gente, menos aos autores. Há pessoas que não conseguem encontrar na vida vulgar o lugar próprio, e depois querem conquistá-lo a força. Julgam-se excepcionais e acusam os outros de não os compreenderem. José Augusto é um deles. Imagina-se Dom João, ou Hamlet. A mãe dele morreu antes de ele saber ver a morte como uma lei da natureza; tomava-a como uma desfeita indesculpável. Tem a paixão das novelas. Lê até às quatro da manhã, o que é pouco para uma vocação e é demasiado para um morgado. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 65)

Aqui, fica sinalizada uma atitude de personagem assumida por José Augusto, causada pela sua suscetibilidade diante da literatura. Investe-se de uma personalidade simulada, que não é a sua e sim uma outra, artificial, tomada da ficção. Camilo demonstra entendimento da situação, ao perceber que José Augusto busca na literatura uma fuga da realidade “vulgar” e traz para a realidade o que a ficção lhe oferece sedutoramente. É uma funesta demonstração do dito atribuído a Oscar Wilde de que a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida.

O seguinte trecho dá ideia, de maneira muito eloquente, da fraqueza de José Augusto diante da literatura. Também acena com um sentimento de desconforto do narrador diante do que seriam os perigos do conhecimento para um jovem sensível:

Os livros de grande espírito que ele consultara na sua biblioteca do século XVIII, legada por um tio egresso, ajudaram a completar o quadro desarrumado de sua mente. A precocidade da cultura conduz à aridez das emoções. O que deve ser descoberto com a frescura do instinto não pode ser compreendido através do recreio da arte. José Augusto aprendeu no Casanova coisas diferentes do que sentia (...) É isso que ele *incute* no leitor – a extrema vileza em que se debate, o reconhecimento da sua decadência. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 89, grifos meus).

Destaco o seguinte ponto: a tal fraqueza de José Augusto o leva, “atordoado de leituras doentes” (1988, p. 88), a instituir-se como um personagem. Já mencionei, há pouco, esta característica de José Augusto de fugir da realidade a ponto de ser um reflexo do que lê na vida real. Na análise tanto do personagem Camilo quanto do narrador de *Fanny Owen*, fica clara a tendência de José Augusto a um fingimento, a uma deliberada autoficcionalização. O lúcido Camilo “viu mais tarde quanto José Augusto adotou uma falsa investidura e se tomou pelo personagem que ele próprio criara” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 11). Já o narrador alude ao acontecimento capital do romance – o rapto de Fanny por José Augusto – com uma “obrigação” para “corresponder às obrigações do romance que ele próprio forjara”. Tudo nas atitudes de José Augusto são imitações da literatura romântica. “Grande parte das suas emoções eram só aparentes” (1988, p. 163). Até mesmo o amor: “Incapaz de se satisfazer com a realidade pelo muito que a sua imagem fora falsificada através dum sedicioso culto do prazer, restava-lhe o simulacro do amor.” (1988, p. 171).

Em *Coração, cabeça e estômago*, Camilo Castelo Branco satiriza essas simulações na figura do jovem Silvestre, que deseja encarnar o estereótipo corrente do artista romântico; para isto, chega a maquiarse para aparentar olheiras e a cortar o cabelo de maneira a ter entradas, de acordo com o que seria a aparência de um poeta devotado às concepções românticas de vida. Tenta encenar cotidianamente o que lê e para isso cria um personagem caricatural. As leituras levam José Augusto a agir mais ou menos da mesma forma. Também simula; também é um personagem; sua subjetividade depende quase que totalmente de suas leituras. Lê muita literatura romântica; e isso o faz desejar outra vida, bem à maneira romântica, desprezando a realidade e buscando um refúgio alhures, nalguma fantasia; é a sedução de viver uma vida ideal: a vida da ficção. “Do choque do seu eu com o mundo, o escritor romântico evade-se na aspiração por esse outro mundo distinto (...) onde ele não encontra as dificuldades que enfrenta na realidade imediatamente circundante.” (PROENÇA, 2012, p. 189). Tal evasão de José Augusto revela o “(...) choque entre o mundo sonhado e o mundo real” (PROENÇA, 2012, p. 190) característico do Romantismo.

É claramente manifesta, em *Fanny Owen*, uma constante problematização do romance; ou ainda, de uma perspectiva mais ampla, da literatura como um todo, enquanto produto cultural capaz de intervir na realidade através de sua influência nos leitores mais suscetíveis. Em *Fanny Owen*, a literatura romântica tem potencial de causar alguma influência em José Augusto e Fanny.

A. Bessa-Luís, ao usar o leitor e a leitura como temas de um romance, através de personagens como Fanny e principalmente, José Augusto, necessariamente insere na obra

importantes reflexões sobre a literatura. É um processo muito eficiente de autoteorização, ao mesclar com o discurso ficcional elementos de outro ramo do conhecimento, digamos assim. Como o historiador Robert Darnton, que mencionei anteriormente, A. Bessa-Luís também parece propor uma pergunta: como a literatura e a leitura afetam os leitores? E dentro do universo da ficção consegue estabelecer autorreflexividade, apresentando-nos leitores de literatura e suas reações diante do texto literário.

### 3.1.1 Os diários e as cartas

Além das referências intertextuais dialogando com o Romantismo, *Fanny Owen* apresenta outras formas literárias menores agindo como elementos catalisadores na narrativa, ao contribuírem decisivamente para a origem dos desentendimentos e conflitos dentro da trama. Temos o narrador indo e vindo, percorrendo os escritos de Camilo Castelo Branco, de Fanny e de José Augusto, julgando e tirando conclusões. Tais escritos aparecem, principalmente, na forma de diários e cartas.

Para compreender tal importância, deve-se considerar o fato de que no século XIX, com o vertiginoso crescimento do número de leitores, passou-se a dar mais valor à palavra escrita. Naturalmente, a palavra escrita ganhou mais importância e passou a gozar de maior autoridade. Quase tudo passa a ser passível de ser expresso por escrito, já que inevitavelmente contará com cada vez mais leitores. Levando a reflexão ao extremo, em última instância, quase tudo é expresso pela literatura – ficcional ou não: romances, diários, cartas, artigos de jornal. Tudo isso visa um leitor. É uma civilização da leitura se estabelecendo fortemente. Ian Watt esclarece que já no século XVIII:

(...) a cultura deixa de ser oral e a escrita se torna o principal meio de intercomunicação; e com a invenção da imprensa surge aquela característica da urbanização moderna que Lewis Mumford chamou de ‘pseudoambiente de papel’ no qual só é ‘visível e real (...) o que foi transferido para o papel’ (...) A autoridade da palavra impressa – a convicção de que tudo que está impresso é verdadeiro – firmou-se em pouco tempo. (WATT, 2010, p .207-208)

Em *Fanny Owen*, as cartas e os diários aparecem como formas literárias decisivas para a formação de juízos, tanto por parte dos personagens, como por parte do narrador. Como se, para o narrador e os personagens, a verdade estivesse no que está escrito e aí devesse ser buscada. O narrador se assume intérprete do caso e interpreta as cartas e os diários dos protagonistas. O mesmo fazem Camilo, Fanny e José Augusto, que se lêem

continuamente, buscando nos seus escritos a elucidação dos mistérios contidos nos dramas do desafortunado casal. A frequência com que a literatura e o leitor de literatura são destacados no romance serve como argumento que corrobora a tese de que, como propus anteriormente, é a literatura quem desencadeia os insucessos dentro da obra, como também age determinadamente na trágica relação entre Fanny e José Augusto.

Aliás, o acontecimento capital do romance é a entrega das cartas que Fanny trocara, por um breve período, com Camilo. Mais tarde, o próprio Camilo as envia a José Augusto, com o seguinte bilhete: “São uma literatice para passares a tua lua de mel” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 169). No romance, fica sinalizado que tal atitude de Camilo é motivada, além de seu ciúme por Fanny, também pelo insulto que recebera de José Augusto: pouco antes, este se referiu assim aos livros de Camilo: “(...) porque se há coisas que eu não suporte são os teus folhetins moralizadores” (1988, p. 169). O texto, portanto, sugere que essa ofensa aos seus escritos moveu Camilo, ferido em sua vaidade, àquela atitude intempestiva, que levaria à ruína o casamento do amigo. Atingido em seu orgulho de escritor, e movido pela ira, Camilo responde oferecendo a “literatura” escrita por Fanny a seu rival.

Já no início do romance vemos José Augusto permitindo que Camilo lesse as cartas que trocara com Maria Owen. Camilo a conhece antes por tais cartas e a partir do que leu “começou a imaginar aquela mulher” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 29). A leitura das cartas é seu primeiro contato com a personagem. Raquel, a amante de José Augusto, também tem acesso às mesmas cartas, e também através dele próprio. O mais surpreendente, no entanto, é a revelação de que quem escrevia as cartas de Maria, na verdade, era a irmã:

À medida que José Augusto tinha mais intimidade com o Paraíso, percebia que as cartas de Maria tinham sido escritas por Fanny. Esta não só escrevia com extraordinária correção, como imprimia às palavras um fogo devorante, não pelo que elas significavam etimologicamente, mas pela sua escolha e aliança especial. Era como um jogo perfeito, sonoro, insensato e invulnerável, essa escrita produzida como por um anjo cego, cujos valores não fossem equiparados aos humanos. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 90).

Fanny se revela uma verdadeira escritora, de acordo com o narrador: demonstra-se capaz de escrever e seduzir através da escrita. Suas cartas para Camilo eram “modestas, na confidência e no estilo” (1988, p. 170); para José Augusto a escrita era um “jogo perfeito, sonoro, insensato e invulnerável”. Como o escritor que, habilmente, sabe escrever a diferentes tipos de leitores.

Fanny aparece dando muito valor também às cartas escritas a ela por José Augusto: outro momento em que as cartas aparecem com destaque é na fuga dos dois; a única coisa que

Fanny traz em mãos é o embrulho com as cartas que recebera do raptor ao longo do namoro. Mas, após a fuga, Fanny percebe que José Augusto era diferente do que demonstrava através das cartas. O confronto das cartas com a realidade a faz questionar-se da decisão que havia tomado:

Que fizera? Aquele homem, quem era? Das suas confissões, dos seus arrebatamentos arremessados nas cartas com uma espécie de impudor desenganado, restava apenas um constrangimento superficial, quando se viam e ficavam sós. Pareciam pessoas diferentes: o que escrevia, o louco, inditoso esperando a uma consolação inesperada, que viesse dos recursos do Céu; outro, quase inquietante, quase falso, tocando assuntos triviais, às vezes deixando perceber um alarme, um terror que não se aparentava com o discurso corrente dos namorados. Fanny sentiu um frio passar-lhe na nuca. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 156).

Se Fanny soube seduzir pela escrita, também José Augusto a soube seduzir. Se não com uma qualidade na escrita, como ela que “imprimia às palavras um fogo devorante”, mas sim com um personagem que criou para si.

Há vasta lista de romances epistolares célebres. A começar por *A nova Heloisa* (1761), de Rousseau e o *Werther*, de Goethe (1774) marcos do estabelecimento do Romantismo e do gênero romanescos, como também outras obras menores – *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos e *Dracula* (1897), de Bram Stoker, todas têm em comum o uso de cartas como elemento estruturador da obra. Em *Fanny Owen* o recurso é usado com mais comedimento: as cartas são aludidas ou têm trechos citados pelo narrador, mas jamais aparecem transcritas, como nos exemplos citados. Ainda assim, as cartas têm muita importância para a economia do romance.

Ao recorrer a esse uso das cartas, ainda que de maneira discreta, A. Bessa-Luís consegue alguns efeitos interessantes dentro do romance. Se levarmos em conta que as cartas são “a prova material mais direta da vida interior dos seus autores” (WATT, 2010, p. 202), teremos que concordar que seu uso confere à narrativa um intimismo maior, já que as subjetividades seriam mais bem representadas através desse recurso. Recorrendo com tanta insistência às cartas, A. Bessa-Luís consegue garantir o cumprimento de sua promessa feita no prefácio, isto é, de que as palavras dos personagens podem ser entendidas como ouvidas (BESSA-LUÍS, 1988, p. 4). A um só tempo, consegue retratar a conturbada vida interior de Fanny e José Augusto e ainda contar com a autoridade da palavra escrita, documentada em forma de carta.

Em nosso tempo, as cartas não têm a mesma força de comunicação de outrora, nem o mesmo prestígio. Mas em tempos passados, eram tidas em muito melhor consideração.

Conforme o célebre crítico Samuel Johnson: “As cartas de um homem (...) são apenas o espelho de seu peito, tudo que se passa dentro dele revela-se indisfarçado em seu processo natural. Nada é invertido, nada é distorcido, vemos sistemas em seus elementos, descobrimos ações em seus motivos” (JOHNSON apud WATT, 2010, 202). Tal recurso garante uma aura de verdade aos depoimentos e assim, às interpretações do narrador daquilo que chama de “mistério” que se configurou a relação de Fanny e José Augusto.

Dr. Johnson escreveu isso no século XVIII, mas, no século XIX, esse “culto da correspondência informal” (WATT, 2010, 204) vicejava. É absolutamente compreensível que as cartas sejam usadas como testemunho de verdade do que se passou entre Fanny e José Augusto e que entre os personagens as cartas gozem de tanto prestígio. No romance, o tal culto apontado por Watt é mostrado com muito vigor e também usado como recurso para efeitos literários. Evidente que há ironia nisso tudo: ao mesmo tempo em que as cartas têm destaque, as cartas têm público. Mencionei o fato de as cartas passarem pelas mãos de outros leitores que não apenas as do destinatário. Questionar até que ponto os missivistas tinham consciência de que seriam lidos por terceiros é algo legítimo. O texto deixa subentendido que a resposta será positiva nesse sentido. Tanto que José Augusto revela seu medo de que as cartas que Fanny trocou com Camilo ganhem mais publicidade: “As tuas cartas andaram pelas mãos dos meus amigos. Podem ser copiadas e aparecer nos jornais como vulgares folhetins, palavra por palavra” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 173). Sabiam, portanto, que trocar cartas não era nada seguro.

Não se pense que exagero a importância dada aos textos escritos neste romance; o narrador mesmo compara Fanny a uma escritora: a trata como “romancista sem público” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 219). *Fanny Owen* é um romance com personagens leitores que também são escritores: cada um a seu modo, e segundo suas possibilidades. Assim, tão importantes quanto as cartas, são os diários.

O narrador declara ter lido os diários dos protagonistas e os cita usando-os para dar veracidade à sua narrativa. Dessa forma, temos acesso às palavras escritas pelos próprios personagens. Por exemplo, no trecho em que se refere a seu pai: “Com ele morreu o meu futuro! – escreveu José Augusto no seu diário” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 107). Segue-se a isso, então, interpretações da personalidade de José Augusto feitas pelo narrador, que nestes momentos mais fala como um biógrafo, ou melhor, como a A. Bessa-Luís biógrafa. A importância do diário – e da leitura – é, então, mais uma vez ratificada, aqui revelando que o amigo de Camilo leu os diários de Fanny, e assim, apenas através da palavra escrita, tem acesso profundo a esta mulher: “José Augusto tenta captar a energia que dela recebia através

da espécie de prece que é o diário” (1988, p. 91). É a autoridade da palavra escrita, da qual fala Ian Watt.

Os diários são tratados como documentos importantes, a ponto de o narrador dar conta do percurso dos escritos: “Os diários, que estavam no espólio do infeliz (José Augusto), estiveram seis anos nas mãos da hospedeira, depois, do sobrinho; Camilo resgatou-os (...)” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 217). São os diários a que o narrador – supostamente, vale salientar – também teve acesso.

O narrador quando trata dos diários assume ares de biógrafo e reproduz trechos do álbum de José Augusto. Aqui, temos Fanny na visão de José Augusto, no trecho selecionado pelo narrador, que dará margem às suas reflexões de biógrafo: “Era assim que visionava Fanny e assim que a retratava no diário que escrevia: ‘Eras o anjo que pedia a Deus me salvasse’” (1988, p. 168). O narrador-biógrafo escolhe justamente um trecho com tom efusivo e sentimentalóide, que revela mais da personalidade de José Augusto do que, em verdade, pensava de Fanny.

Não apostemos numa ingenuidade de A. Bessa-Luís, julgando que cita os diários como testemunho de verdade. Sabemos que diários são mais um gênero literário do que um depoimento que reflete a verdade. Os diários são livres do crivo do receio de quem escreve; o receio de revelar-se por completo. Quem escreve um diário sabe que será lido e julgado pelo que escreveu. Não está isento da possibilidade de falseamento. Em verdade, está muito mais próximo da mentira. O próprio José Augusto é retratado pelo narrador escrevendo e também lendo e relendo os escritos de Fanny: “Mentia no seu diário como que moído pela indiferença. Revia as datas mais significativas da sua vida com Fanny, tentando dar-lhes um sentido que elas não tinham” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 209). Além de mentir em seu diário, o personagem relê os escritos de Fanny após sua morte, procurando neles significados que possam conceder-lhe alguma paz.

Os diários ganham mais destaque conforme o romance se encaminha para o final. É aí que o narrador-biógrafo aparece mais incisivamente, analisando minuciosamente trechos do diário que corroborem sua interpretação do caso. A ironia acontece muito discretamente quando ocorre a alternância entre os estilos de narrador: ora abandonando, ora assumindo a condição de biógrafo, constrói uma imagem de José Augusto dissimulado, preocupado em manter as aparências diante do amigo e rival. Veja-se como o narrador descreve a cena de José Augusto escrevendo a Camilo:

Em Maio de 1854, já Fanny estava doente, no Lodeiro, e José Augusto evitava responder às cartas de Camilo. Mas em 4 de Abril ainda lhe escreveu, do Bom Jesus



do Monte, convidando-o num estilo elegante e despreocupado. Que diferença a dessa carta como o tom embargado pelo sofrimento e pela culpa, que é o tom do diário! (BESSA-LUÍS, 1988, p. 171).

O narrador se revela aí muito mais que um mero contador de história. É um intérprete, que induz, nós leitores, a crermos na sua interpretação do personagem.

Muito mencionei o narrador ao longo deste capítulo. Agora, dedicarei atenção a suas irrupções na narrativa em *Fanny Owen*, não sem me dedicar antes a explorar o mesmo recurso na obra de Camilo Castelo Branco.

### 3.2 O narrador explicitado em Fanny Owen

Referi-me a *Fanny Owen* como recriação dos romances românticos do século XIX e, mais especificamente, uma recriação de textos do Camilo Castelo Branco. Já de início temos um prefácio um tanto peculiar em *Fanny Owen*, já que nele, A. Bessa-Luís desestabiliza o paradigma mais tradicional de um narrador independente da autora. Como veremos, ela se coloca como uma pesquisadora deste episódio da vida de Camilo Castelo Branco e acaba por se apresentar, em muitas partes da obra, mais como uma biógrafa/investigadora do que como uma romancista.

Ainda nesse prefácio, esclarece ao leitor as circunstâncias que a levaram a compor a obra, deixando a impressão inicial de que este romance tem peculiaridades que os seus outros romances não têm: “não é coisa usual eu incluir prefácios nos meus livros” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 5). Na seqüência, querendo garantir que há uma verossimilhança na narrativa que virá, assevera se tratar de um livro encomendado, que servirá mais tarde a tornar-se roteiro de um filme<sup>34</sup>, e expõe as fontes utilizadas para compor a obra:

Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é a minha, por isso usei a colagem e quase todas as suas falas são as autênticas, que ele escreveu, em novelas, nos dispersos e nas folhas em que anotava seus pensamentos. Também muitas palavras de José Augusto e Fanny se podem entender como ouvidas directamente da boca dos próprios em suas vidas. Em parte, porque os deixaram assim escritas nos diários íntimos; e também porque Camilo as fixou nos livros em que eles pousaram como personagens, ainda carregados da memória apaixonada que imortaliza aquilo que ela toca. (1988, p. 5).

Há ainda, como se pode perceber, uma nítida tentativa de demonstrar imparcialidade: garante

<sup>34</sup> O filme dirigido por Manoel de Oliveira veio chamar-se *Francisca* (1981).

que não está traduzindo em “opinião de escritor”, isto é, de ficcionista, mas usando “falas autênticas” (1988, p. 5). Ora, sabemos que A. Bessa-Luís não seria inocente assim (cabe perguntar se algum grande escritor seria) e, obviamente, devemos tomar tal fala por ironia. Inclusive, vemos que seu prefácio acaba saindo muito semelhante aos livros de Camilo Castelo Branco, no que diz respeito à tentativa de criar a impressão de verdade factual no leitor. Para que fique mais clara essa semelhança com os prefácios, perceba-se que o narrador de *No Bom Jesus do Monte* inicia o episódio que trata de Fanny e José Augusto também esclarecendo as circunstâncias que o levaram a escrever: com o pretexto de narrar os trágicos acontecimentos ocorridos na relação do casal de amantes, o escritor revela suas reais intenções: defender-se das acusações de ter causado a ruína do casamento dos amigos:

Um leitor pergunta-me quem eram Fanny Owen e José Augusto Pinto de Magalhães. Outro, lendo estes nomes, recorda um caso infausto, mas negro, negro todo ele da negridão do mistério, selado por duas sepulturas, uma no cemitério da Lapa, no Porto, outra no Alto de São João, em Lisboa. À pergunta do primeiro responderei nas páginas que aí vêm, *escritas com a verdade* de uma consciência aberta diante dos homens e diante de Deus. Às dúvidas dos bons, e às calúnias dos maus que decifraram horrores no silêncio das duas sepulturas, a esses esclarece agora o homem que mais viveu na intimidade das duas almas. É tempo: são passados nove anos. Se pesasse uma infâmia, ou ainda um grande desatino, na lápide dessas cinzas, calar-me-ia à semelhança do mundo que a esqueceu, depois que a inventou. O meu nome serviu à calúnia, quando se requeria um terceiro personagem para o romance arquiectado com sangue e lodo. Eu deixei passar a detracção senhoril, e o vozear da gentalha ajoujada à carroça, esmagadora de mais generosos peitos, e mais sagrado jus que o meu à estima dos detratores. Agora é tempo. (CASTELO BRANCO, 19–, p. 73-75).

A verdade vindicada por Camilo Castelo Branco tem por base a garantia de que as páginas foram “escritas com a verdade” por um homem que “viveu na intimidade das duas almas”. Seu desabafo revela mágoa por uma suposta injustiça e através do romance reclama o restabelecimento de sua reputação. Assim como *Fanny Owen*, *No Bom Jesus do Monte* é também uma obra encomendada: é uma narrativa encomendada pela honra de um homem difamado.<sup>35</sup> Temos duas narrativas encomendadas e ambas aparentemente querendo nos convencer de que correspondem de maneira fiel à realidade.

O prefácio de *Fanny Owen* deve ser visto com bastante atenção e cuidado. Ainda que assevere ter lido documentos como diários, cartas e notas, não temos evidência de que tais diários tenham sido realmente consultados. Há que se considerar a ironia agustiniana e a possibilidade de tal referência tratar-se meramente de um recurso ou, como escreve Eco, um

---

<sup>35</sup> A. Bessa-Luís talvez não acredite na sinceridade de Camilo. O narrador de *Fanny Owen* assim se refere a esta obra: “Todo relato de ‘No Bom Jesus do Monte’ é uma infâmia” (1988, p. 203).

“jogo metanarrativo” (2003, p. 201), um “artifício literário” (2003, p. 204) para estabelecer impressão de verdade, tal qual ele mesmo pôs em prática em *O nome da rosa*.

O narrador oscila, ao longo da narrativa, entre uma atitude a que chamarei aqui narrador-romancista e entre a atitude de narrador-biógrafo. Invoco novamente o prefácio, onde a autora se coloca, ambigualmente, como uma romancista que, ao mesmo tempo, revela-se uma pesquisadora, evocando com frequência fontes referenciais (os diários, as cartas, os escritos de Camilo Castelo Branco). Como exemplo, vejamos estes casos: o narrador, aqui como narrador romancista, demonstra saber mais que os personagens: “Camilo enganou-se quando supôs José Augusto um medíocre”. Demonstra, em algumas situações, poderes próprios do narrador onisciente, como em “José de Melo pensou...” (1988, p. 142). O narrador conduz nossas opiniões, posicionando-se de maneira ostensiva em sua intenção de interpretar os fatos: quando não há como citar fontes a seu favor, não tem pudores em agir como um narrador onisciente e usa livremente de suas prerrogativas de contador de uma história.

O narrador de *Fanny Owen*, portanto, não tem quaisquer melindres em revelar-se ao leitor e não parece ter escrúpulos em relação aos códigos que pedem um distanciamento entre autor empírico e narrador. Pelo contrário: se coloca provocadoramente, de maneira a confundir-nos. Isso fica patente no prefácio de *Fanny Owen* que aludi páginas atrás; mas já nos primeiros parágrafos do romance o jogo provocativo estabelecido através do narrador é posto da seguinte forma: “O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa (...) E, no entanto, tratava-se de um rio majestoso como não há outro. Eu vi-o em Zamora e não o reconheci (...)” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 7). O “eu” ali expresso pode muito bem ser confundido com o “eu” do autor empírico, ou seja, a própria A. Bessa-Luís; principalmente o leitor familiarizado com a escritora saberá de sua relação com o rio Douro, o rio do norte de Portugal; e é esta a região natal da escritora.

Aliás, o “eu” aqui, já dentro da diegese, não difere em nada do eu do prefácio que, segundo o que se tem como tradicional é parte integrante do livro, mas não da narrativa ficcional: o prefácio carrega o signo da verdade – ao menos é assim na maioria das vezes. Trata-se de um elemento paratextual, um texto introdutório cujo intento é dar amparo de alguma forma ao texto principal – a narrativa ficcional propriamente dita. Mas a abertura do romance prossegue com mais evocações do eu autoral, no mesmo tom usado no prefácio: “Para chegar onde quero chegar direi que em 1845...” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 8) e mais evocações que remetem à biografia da escritora:

Os morgados do Douro tinham fama de entender de música. Alguns. Meu avô era um deles, Lourenço Ferreira; belo moço de feitio aventureiro e incapaz de sujeição;

enquanto lhe duraram as libras da venda das propriedades, das Cales, andou naquele boêmia quem em 1870 durava ainda, com os mesmos fraques e calça axadrezada. O padraço, e primo, Belchior de Almeida Carvalhaes, em vão lhe proporcionava conselhos sábios, de eremita, e lhe sublinhava as páginas de Erasmo. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 10-11).

Se havia alguma dúvida em relação ao ambíguo *status* do narrador, tal dúvida desfaz-se agora: depois das referências à região em que nascera e crescera, ou seja, o norte de Portugal em torno do rio Douro, agora o narrador alude ao avô Lourenço Ferreira, que fora o avô de A. Bessa-Luís. Autor empírico e narrador aparecem imbricados.

Ao concluir sua narrativa e suas considerações sobre os desdobramentos finais seguidos às mortes de Fanny e José Augusto, o narrador faz questão, mais uma vez, de se mostrar. Note-se que o faz de maneira ostensivamente espirituosa: “Camilo dizia: ‘não quero acostumar o meu espírito a luxos de entusiasmo, que não posso sustentar-lhe’. Nem eu. Pelo que este assunto termina aqui” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 217). Ou ainda: “A senhora Rocha Pinto, *não sei o outro nome dela*, ficou aterrada” (1988, p. 185, grifo meu). Parece estar contando uma história oralmente. Tudo isso causa estranheza e ao mesmo tempo soa cômico. Tudo tipicamente agustiniano.<sup>36</sup>

O narrador também faz uso de uma retórica nitidamente manipuladora. Busca uma adesão, uma concordância, ao levar o leitor a aceitar a sua conclusão: “*Temos* que aceitar aquele (...)” (1988, p. 215, grifo meu). Parece querer induzir o leitor a acolher suas suposições e a concordar: “*Não vamos supor* que José Augusto era interesseiro (...)” (1988, p. 136, grifo meu). Tais procedimentos deixam explícito que o leitor está lado a lado com o narrador, mas guiado por ele, participando de suas investigações e reflexões. Instauram estranhamento, bem como ironia na história e forçam um processo constante de reflexão sobre o caráter do romance e o *status* do narrador.

É tentador dizer que o autor empírico A. Bessa-Luís se revela também no peculiar narrador agustiniano, sempre sofisticado e pleno de espírito, de *wit* e dado a aforismos de uma densidade desconcertante, e que habitualmente empresta sua voz a todos os personagens. Todos, em maior ou menor grau, têm seus ditos espirituosos, seus aforismos, como se todos tivessem seu quinhão de sabedoria. Mas o narrador também se presta a um certo escárnio. A

---

<sup>36</sup> Noutro romance de A. Bessa-Luís, o *Ordens menores*, há uma curiosa e também enfática irrupção da voz do autor empírico. Anuncia a entrada da voz da autora A. Bessa-Luís chamando isto de “intervalo lúcido”: “Intervalo lúcido: tive um amigo de uma inteligência assustadora porque não deixava espaço à distração, que é a tolice dos gênios, que me disse que os meus livros são genealogia. Mas, quando não isso, são simplesmente casos de latrocínio feito à tranquilidade das pessoas” (1992, p. 331). Como se não bastasse a voz autoral para estabelecer a autoteorização, a voz de A. Bessa-Luís também irrompe refletindo sobre características da sua obra.

ironia do narrador chega próximo ao deboche quando, numa conversa entre o Coronel Owen e seu filho, carregada de sentimentalismo um tanto piegas que culmina com um clichê sobre o amor: “Eu acho que eles [os homens] fazem a guerra para evitar o amor”. Depois disto, o narrador faz o leitor perceber que os personagens reconhecem o tom ridículo: “Mas o teor da conversa constrangeu-os a ambos...” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 183). Contudo, não apenas zomba dos personagens: também prega peças no leitor, como no trecho: “– Olha neve – espantou-se Camilo, ao chegar aos sobrados de Soalhães”. Depois de algumas linhas de divagações o narrador irrompe novamente: “Na realidade não caíra neve” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 19).

Por fim, quero chamar atenção para a abordagem do tempo por parte do narrador. Refiro-me a algumas sutilezas na forma de tratar o tempo neste romance, que também colaboram para que, provocadoramente, revele-se mais dos bastidores da sua composição à plateia. Numa primeira vista, o narrador de *Fanny Owen* obedece rigorosamente à cronologia tradicional, com começo, meio e fim: a partir de um início *in primas res*, a narrativa avança no tempo, desde fins da década de 40 até meados da década de 50 do século XIX. Mas tal tradicionalismo temporal é apenas aparente. Contemplando o texto com mais atenção, percebe-se que o narrador se permite interessantes manipulações do tempo, através do recurso de avanços cronológicos dentro da diegese.

O uso das prolepses neste romance tem a função de evidenciar que A. Bessa-Luís se coloca como alguém que pretende fazer um estudo sobre o Romantismo, o movimento romântico na literatura e sua relação com a realidade. Ao menos faz crer isso, ao dar sinais claros ao leitor de que o narrador está fora do tempo da história narrada. Com tal manipulação do tempo dentro da narrativa, o narrador faz o leitor percorrer diversos períodos, criando efeitos de ironia, ao aproximar épocas muito distantes. Evoco o seguinte trecho, em que o efeito além de irônico, é cômico: “José Augusto não tinha alma bastante para distinguir a pobreza da mediocridade. Ainda não se inventara o folclore (...)” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 93). A referência escapa da época do tempo da narrativa e vem para uma época mais recente, ou seja, em que os estudos sobre folclore se estabelecem. Ao mesmo tempo, acentua com isso o traço aristocrático e esnobe do personagem.

Há também deslocamentos temporais de tom mais sério. Noutro trecho, que revela algo do tom ensaístico típico de A. Bessa-Luís, o narrador refere-se à “escola de Viena” e a um ponto da teoria freudiana (BESSA-LUÍS, 1988, p. 179), para, a partir daí, lançar possíveis interpretações das condutas dos personagens. Noutro salto temporal para o futuro, compara o Romantismo ao Surrealismo (1988, p. 182). Mas esses saltos temporais também ocorrem

dentro do universo diegético de *Fanny Owen*. Em certo ponto, o narrador se desloca anos à frente e narra, de passagem, o destino de Maria Owen, a irmã de Fanny. Todas essas liberdades temporais marcam bem a posição do narrador.

As prolepses servem também para amparar as suposições do narrador, em seu constante exercício de interpretação, à guisa de biógrafo: falando do advogado Marcelino e sua relação com Camilo, observa que “(...) talvez um dia utilizasse esse conhecimento na defesa que fez de Camilo e Ana Plácido” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 79). Também como um narrador-biógrafo, cita outros estudos como que buscando amparo a suas análises e conclusões: “De qualquer modo, D. Maria Rita era muito rica e estava longe de receber hóspedes em casa, como sugere Aquilino Ribeiro” (1988, p. 136). Ao citar o escritor Aquilino Ribeiro, romancista e autor da maior biografia sobre Camilo Castelo Branco, o salto temporal nos leva novamente ao século XX.

Outra estratégia muito sofisticada do narrador é a quebra da regra do uso dos tempos verbais: “Então, sim, é bem possível que não *faça* com Fanny vida em comum (...) Fanny *julga-se* rejeitada e sofre com isso. Camilo *deixa* entrever as fontes donde soube a história íntima desses dois infelizes; e *vai* mais longe, contagiado pela morbidez desse caso...” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 184, grifos meus). O uso dos tempos verbais de maneira atípica sinaliza um deslocamento temporal do narrador: como por uma exigência de seu caráter de biógrafo que temporariamente assume nesse momento, e sua necessidade de explicar o mistério da conturbada relação entre os três protagonistas, através de um discurso que parece ter por modelo uma investigação dedutiva, nos leva a acompanhar seu raciocínio linearmente. Em seguida, tendo nos conduzido por sua linha de raciocínio, retoma os tempos verbais no passado e a narrativa recupera o andamento de antes.

Muito mencionei o narrador ao longo das últimas páginas. Agora, faço um breve desvio de *Fanny Owen* para dedicar algumas reflexões em torno da autorreflexividade na obra de Camilo Castelo Branco, para mais tarde analisar a figuração deste no romance.

### 3.3 Camilo Castelo Branco e a autoteorização

Camilo Castelo Branco é um exemplo óbvio do uso do narrador explicitado, ou narrador intruso. Tal conduta aparece em vários de seus romances; A. Bessa-Luís, sem dúvida, emula Camilo Castelo Branco, ao por em prática uma técnica plena de recursos metalingüísticos. Vejamos algo dessa técnica no autor de *Amor de perdição*.

Ao falar dos romances de Camilo Castelo Branco, Paulo Franchetti, citando Óscar Lopes e António José Saraiva, observa que: “a produção do autor é dividida em duas linhas: ‘o idealismo sentimental e o grotesco materialão’. Os exemplos mais representativos de cada uma dessas tendências são, respectivamente, *Amor de perdição* e *A queda dum anjo*” (FRANCHETTI, 2003, p. 10). Para este estudo, tomarei como exemplo duas obras das duas categorias reconhecidas pela crítica como representantes dentro da produção romanesca camiliana. No entanto, além de *Amor de perdição* (1862), ao invés de contar com *A queda dum anjo* (1866), usarei trechos de *Coração, cabeça e estômago* (1862). Nesta obra, sua discussão em torno do Romantismo é da mesma forma valiosa para compreensão da maneira como Camilo Castelo Branco via o Romantismo, bem como na forma que procedia na autoteorização.

Franchetti ressalta uma inexplicável negligência da crítica ao longo do tempo em relação a determinados aspectos da obra camiliana:

Um dos pontos centrais da tradição atual dos estudos camilianos é a ênfase nos aspectos narrativos em detrimento dos aspectos ligados à enunciação, à constituição da figura autoral, à reflexão sobre a materialidade do texto; em detrimento, portanto, das várias formas de metalinguagem. Junto com essa ênfase na matéria narrada, caminha a valorização dos ambientes sociais e naturais que aí comparecem. (2003, p. 17)

Meu interesse aqui, como também em relação à obra de A. Bessa-Luís, é voltado justamente para tais aspectos negligenciados e que, também na opinião de Franchetti, são os mais interessantes no estilo de Camilo Castelo Branco. O crítico observa que “questões igualmente notáveis (...) porque dizem respeito ao nível de estruturação macrotextual, também permaneceram sem a devida atenção crítica” (2003, p. 23). Nesta mesma linha, só que se referindo especificamente às questões autoteóricas, Franchetti nota que “(...) um número realmente espantoso de procedimentos metalingüísticos destinados a afirmar o lugar do autor e a destacar o caráter ficcional e arbitrário da narrativa que se dá a ler” (2003, p. 27). Vejamos, então, primeiramente, alguns dos procedimentos autoteóricos presentes em *Amor de perdição*. Em seguida, trataremos de *Coração, cabeça e estômago*.

Camilo Castelo Branco cita livremente a própria família em alguns de seus livros. No *Prefácio da Segunda Edição*, alude a um seu tio, o qual será personagem protagonista de *Amor de Perdição*: “(...) a triste história de meu tio paterno Simão António Botelho.” (CASTELO BRANCO, 1970, p. 9). Tal referência, atestando tratar-se de uma pessoa que teve existência real, histórica, confere ao texto uma aura de verdade. Nas primeiras páginas da narrativa, ficamos sabendo que:

Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Meneses, fidalgo de linhagem, e um dos mais antigos solarengos de Vila Real de Trás-os-Montes, era, em 1779, juiz de fora de Cascais, e nesse mesmo ano casara com uma dama do paço, D. Rita Teresa Margarida Preciosa da Veiga Caldeirão Castelo Branco, filha dum capitão de cavalos, neta de outro, António de Azevedo Castelo Branco Pereira da Silva, tão notável por sua jerarquia, como por um, naquele tempo, precioso livro acerca da Arte da Guerra. (1970, p. 15).

Tal qual A. Bessa-Luís em *Fanny Owen*, essas referências factuais são constantes em Camilo Castelo Branco. Consultando a biografia do escritor, a propósito, verifica-se que há realmente um tio chamado Simão António Botelho, além dos outros ancestrais mencionados: pude verificar que Domingos José Correia Botelho e Rita Teresa Margarida Castelo Branco são em verdade os pais de Simão; podemos crer que os outros nomes citados no trecho acima são realmente parte da genealogia de Camilo Castelo Branco. Sobre essa insistência do uso biográfico nos romances de Camilo Castelo Branco, escreve Franchetti “que a coincidência da vida e da obra era uma parte da estética confessional romântica” (2003, p. 12). O crítico alerta para o erro de se cair numa “falácia biográfica” (2003, p. 12), típica dos estudiosos da obra camiliana: os elementos biográficos presentes refletiriam não apenas a vida de Camilo Castelo Branco, como também de todo português médio da época:

(...) a falácia biográfica se revela no seu próprio texto a biografia de Camilo e dos seus antepassados, que Cabral resume, nos mostra uma coisa curiosa: que a família de Camilo era da mesma espécie de brigões e cobiçosos que encontramos a rodo em Portugal no correr do século passado, na crise que se seguiu à independência do Brasil. Eis o apanhado mais geral: um avô magistrado reconhecidamente corrupto; um tio assassino – o tema de *Amor de Perdição* – que, depois de mil tropelias pouco românticas, acabou degredado para a Índia; uma tia de má fama, concubina de um ricaço, cuja fortuna esbanjou depois de espoliar a herança da filha de seu primeiro casamento e também a dos seus sobrinhos (Camilo, entre eles); o pai, que viveu amancebado sucessivamente com três criadas. (2013, p. 14).

Dessa forma, usando da biografia na ficção, vai além de criar um clima de verdade para seduzir o leitor: o escritor cria necessariamente um efeito de estranhamento do texto, obrigando o leitor a perceber a artificialidade da história narrada. Tal paradoxo, que advém da mistura de verdade e ficção dentro da narrativa, está no cerne do conceito de ironia romântica. Conforme lemos em Volobuef: “a ironia romântica decorre da compreensão do mundo como paradoxo, do mundo como aglomerado de contradições e incoerências. Em consequência disso, a obra deve, necessariamente, refletir essas contradições se quiser abarcar a realidade”. (WELLEK apud VOLOBUEF, 1999, p. 90).



Assim, ainda que apele à existência real do personagem principal e crie uma confusão entre real e ficcional, Camilo Castelo Branco trata a obra sempre como um romance – até como “romance romântico”, como faz no *Prefácio da Quinta Edição*:

O *Amor de Perdição*, visto à luz eléctrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. Eu não cessarei de dizer mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho. Dizem, porém, que o *Amor de Perdição* fez chorar. (1970, p. 11).

Note-se que o escritor aproveita o prefácio para, além de atestar que se trata de um romance, também procede numa crítica da própria obra. Como veremos adiante, ao tratar de *Coração, cabeça e estômago*, tal procedimento de teorizar sobre o romance ocorre também de maneira constante.

Sabe-se que é comum em Camilo Castelo Branco, assim como em seu ancestral literário Laurence Sterne, deixar transparecer e usar livremente de expedientes que põe à mostra alguns dos mecanismos da narrativa: “Em outro relanço desta narrativa darei conta do remate deste episódio (...) No seguinte capítulo se diz minuciosamente a peripécia que forçara a filha de Tadeu de Albuquerque (...)” (1970, p. 25). O mais significativo em *Amor de perdição*, no entanto, é a sua constante e sistemática crítica do romance romântico. Ironiza seus lugares-comuns. Subverte as convenções. Zomba deliberadamente da matéria que forma seus escritos. Dialoga com a tradição romanesca de sua época, bem como com a literatura em geral. Faz deste romance um exercício de reflexão – ou autorreflexão: “Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores de romances dizem o mesmo. *Enganam-se ambos*” (1970, p. 23, grifo meu). Camilo Castelo Branco, no fim das contas, não está apenas escrevendo um romance onde narra uma história de amor de final disfórico. Para além disso, através de um romance teoriza sobre o romance. Exemplos que corroborem tal afirmação não faltam. Vejamos.

Em vez de termos uma heroína deslumbrantemente bela, como é próprio dos romances, temos Teresa, que compõe o par romântico com Simão. Esta é descrita como apenas “regularmente bonita” (1970, p. 23). Mais à frente, ficamos sabendo que Mariana “é bem mais bonita que a fidalga”. Se tal descrição nos causa estranhamento hoje, imagine-se às leitoras da época, acostumadas a personagens rigidamente esquematizados de acordo com os preceitos vigentes: a heroína, na condição de par romântico do protagonista, deveria deter a

condição de mais bela, em vez de Mariana. Neste romance, vemos esse preceito colocado em situação de deboche. A seguir, discutem-se questões de verossimilhança relativa à outra convenção da prosa romanesca do Romantismo: mais uma vez, vemos o deboche dos clichês explorados por grande parte dos escritores da época:

E ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia (...) Disto é que os mestres em romances se escapam sempre (...) Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. (1970, p. 62).

Tal abordagem, necessariamente, leva o leitor refletir sobre esse clichê, ao se deparar com um escritor de romances escarnecendo das regras correntes do gênero. Mas suas reflexões vão ainda mais longe. Veja-se o trecho em que interrompe o fluxo da narrativa para aprofundar e revelar suas ideias sobre o fazer literário:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte. Um romance que estriba na verdade o seu merecimento é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos, nem a gente, sequer uma temporada, enquanto ele nos lembra, deste jogo de nora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivela do egoísmo. (1970, p. 121).

Esse insistente – poderíamos dizer obsessivo – apelo à verdade aparece novamente em referências autobiográficas do autor Camilo Castelo Branco. Numa nota de rodapé que comenta um trecho do texto em que o narrador alude à “quase escuridade” em que estava, o escritor menciona a situação em que se encontrava ao compor a narrativa: “Este romance foi escrito num dos cubículos-cárcezes da Relação do Porto, a uma luz coada por entre ferros, e abafada pela sombra das abóbadas. Ano da Graça de 1861” (1970, p. 92). É sabido que esteve preso em 1861; é provável, portanto, que tenha escrito o romance na cadeia. Mas o interessante aqui é novamente o paradoxo: no mesmo instante em que afirma que escreve um romance, apela a fatos biográficos. Verdade e ficção estão, portanto, lado a lado, instigando o leitor e o conduzindo à perplexidade e à reflexão sobre o texto.

Tais procedimentos são ainda mais constantes em *Coração, cabeça, estômago*, que lido com olhos atentos, revela-se um manual de como ser um romântico. Ao menos o jovem Silvestre, retratado na primeira parte do livro, segue à risca os códigos da época no que diz respeito ao comportamento do romântico ideal. Ao mesmo tempo, traça um panorama cultural da época. Para corroborar tal afirmação, penso ser emblemático o episódio do romance do

protagonista com Paula. Tal episódio dá conta do estado do Romantismo em Portugal, no que diz respeito à sua questionável qualidade estética, à sua procedência francesa e à sua influência nos leitores.

O narrador é um Silvestre já velho, que recorda sua vida e a relata, desde sua juventude – época regida pelo “coração” – e em que via o mundo de maneira idealizada e compreendia tudo sempre erradamente, todas as vezes de acordo com os clichês do Romantismo: pensava como um típico romântico, leitor de literatura romântica.

Suas atitudes eram sempre atabalhoadas. Em sua paixão por Paula, “a menina sentada na varanda a ler” (2003, p. 48), fica claro que se apaixona por uma idealização, que em nada corresponde à realidade. Curioso pelo livro que a jovem lia, descobre que se tratava de *O homem dos três calções*, do escritor francês Paul de Kock, um romance romântico folhetinesco de muito sucesso na época, graças ao seu apelo popular. De tal informação, conclui positivamente: “Inferi logo que a dama era uma altíssima cismadora de coisas etéreas” (2003, p. 48). Passa então a cortejá-la e a construir um edifício de idealizações em torno da moça e de sua relação com ela:

Amar uma menina herdeira; contratada para casar; galante; lida nos bons catecismos espirituais; criada com passarinhos e flores; rodeada dos mágicos rumores das florestas: tudo isto me pareceu talhado à minha ansiedade de lutar, de sofrer, de viver com glória, ou morrer com honra. Quando cismava nisto, e me assaltava ao mesmo tempo a cobiça de entrar num restaurante à *la carte*, e pedir um pastel de pombos, corria-me de vergonha da minha viloa natureza! (2003, p. 49).

A tal “viloa natureza” de Silvestre era neutralizada através de uma sistemática tentativa de afetar modos e aparência de poeta romântico, de acordo com os estereótipos correntes na atmosfera cultural da época. Dá conta que “os cabelos iam fatais e as olheiras fatalíssimas” (2003, p. 51), como compete a um romântico. Silvestre cria um personagem para si; então tenta agir e aparentar de acordo. A realidade ganha os contornos da ficção que tanto admira e tenciona imitar. Chega ao ponto de cortar o cabelo de modo a ter entradas nos cabelos e a se maquiar, para aparentar olheiras.

Quando, enfim, encontra Paula e tem a oportunidade de falar à moça, o faz usando de uma fala rebuscadamente romântica. Questiona o fato de não ter tido resposta para a carta que enviara. Paula se justifica e, na justificativa, Silvestre nota um galicismo: “Era impossível. Eu já dei o meu coração. Por delicadeza lhe não devolvi a sua carta, e peço-lhe que me não escreva outra, que *me compromete* – respondeu ela” (2003, p. 52, grifo do autor). Desta forma, Camilo Castelo Branco sutilmente indica – ou denuncia – na voz do narrador, uma influência algo negativa dos romances românticos franceses.

Se Paula é vítima da influência dos folhetins românticos franceses, Silvestre padece da influência da poesia romântica. Faz do célebre António Feliciano de Castilho um símbolo dessa poesia e satiriza o Romantismo através de seus versos, colocando-os no episódio da paixão de Silvestre por Paula. Cheio de zombaria, acaba por fazer pouco de Castilho: ironicamente, alinha o poeta a Aristóteles e Longino como modelo de teórico da literatura. Seja do Romantismo mais elitista, seja do Romantismo mais canhestro e vulgar, Silvestre e Paula padecem do mesmo mal.

Ressalte-se o fato de que é por culpa de sua atrapalhada leitura de um dos mais influentes poetas do Romantismo português, que Silvestre é ridicularizado. Inspirado por um verso de um poema de Castilho, *A primavera* (1822), homenageia sua amada Paula de uma maneira desastrada. Ao ler o verso “Festões, grinaldas, passarinhos, frutos”, concebe a ideia de agradar Paula enviando à moça, de presente, um cesto com flores, pêsegos e um periquito. Tal mimo tem o efeito contrário da intenção: apenas arranca risos de todos que tomam conhecimento do presente. Desolado, Silvestre assim desabafa: “Estas singelezas do amor são as que mais enternecem as boas almas. Dê-me a leitora uma lágrima, que eu não quero outra vingança das mulheres que me escarneceram a poética simplicidade, simbolizada naquele periquito” (2003, p. 70-71). Aqui fica evidente, mais uma vez, sua visão distorcida da realidade, já que enxerga o mundo de acordo com o filtro idealizante do Romantismo, não percebendo o ridículo a que se expôs e se julga um poeta injustiçado e incompreendido pelo mundo.

A sucessão de acontecimentos que ridicularizam não apenas Silvestre, mas, por extensão, todo Romantismo raso e de aparências que vicejava, continua. Vejamos o seguinte trecho, no qual Camilo Castelo Branco, através de Silvestre, teoriza satiricamente sobre a literatura e sobre o estilo:

É o caso que, indo eu uma vez a Benfica, não para vê-la, que muito alta ia a noite, mas para adorar o santuário em que ela a essas horas, devia estar sonhando com a minha imagem, vi encostado à parede fronteira de sua casa um vulto rebuçado, rebuçado amargo ao meu suspeito coração! (comprazo-me de ter feito destes dois rebuçados uma elegância de estilo, que é minha, e, se alguma idêntica aparecer, sem a minha rubrica, será tida como furto, e os falsificadores serão perseguidos na conformidade das leis). Perpassei pelo vulto humano e, lá ao longe, descavalguei, prendi as rédeas e retrocedi sutilmente a espreitar o escândalo, se escândalo era. Se era, leitores pios! (2003, p. 60).

Na seqüência, Camilo Castelo Branco leva ao extremo sua zombaria do estilo e dos modos românticos. Silvestre, surpreendido pelo rival que logrou possuir Paula, tem que

conviver com contratempos nada nobres, nada trágicos, nada românticos; culpa a providência, que atrapalha seu drama:

A providência é mestra do ridículo, quando quer. O meu rancor repartiu-se entre o amante de Paula e o quadrúpede fugitivo. Depois, sentei-me esbofado num degrau de escada, olhei para a lua, olhei para mim, olhei para o selim que eu trouxera debaixo do braço, e ri-me. E o meu riso era um espirro de ferocidade, uma destas coisas que sente o Lúcifer quando sacode a vertigem da raiva impotente contra Deus. (2003, p. 61).

Prossegue a zombaria de Camilo Castelo Branco aos pilares do Romantismo; agora, é a vez da natureza: Silvestre busca aí um refúgio para os insucessos em suas peripécias amorosas; no entanto, novamente, obtém tão somente o revés em seus devaneios românticos:

Estava, naquela estação, desabrida em Santarém a natureza. Eu queria chorar sozinho em algum recanto daquelas frondosas encostas e densedar-me da sede de amor, dando o coração às maravilhas da Terra e do Céu. Esperava eu que a soledade e a contemplação me refrigerassem a alma e a depurassem das imundícies em que a pobrezinha caíra, como pomba que, fatigada de voejar, não achou outro poisadeiro. A estas esperanças me haviam induzido alguns filósofos, que tinham o mundo em ódio e acharam no ermo conforto e bem-aventurança. Neste pressuposto, fui dar o primeiro lance de olhos amoroso à natureza, subindo àquela empinada eminência que lá chamam a Porta do sol. Apenas assomei ao alto, fiquei comovido das blandícias da natureza, que fez favor de me tirar o chapéu da cabeça e me enviou para além-Tejo nas asas dum furacão. Retrocedi vexado da grosseira e sentei-me a recomendar à natureza de Santarém e ao Diabo os filósofos encomiastas do campo. Rompeu-se uma nuvem, e eu abri o guarda-chuva contra a bâtega do vento; uma refega contrária apanhou-mo por dentro em cheio e converteu-mo em roca. A fugir da trovoada desfeita, entrei por um portal. Um cão rafeiro, denominado pelos filósofos o amigo do homem por excelência, arremeteu contra mim e, covardemente, quando eu fugia, me arrancou a aba esquerda do fraque. Deste feitio me recolhi à estalagem da Sra. Felícia, pessoa de agradável sombra, que se condeou sinceramente da minha angústia muda. Mal me tinha eu apaziguado dos frenesins da minha irrisória raiva contra a natureza. (2003, p. 73).

Vale notar que Silvestre extrai dos elementos típicos do Romantismo inúmeros efeitos cômicos. Aqui, temos o culto da natureza, outro lugar-comum romântico, sendo tratado com escárnio. Aliás, não apenas a literatura romântica, mas também toda uma tradição filosófica, que tem em Jean-Jacques Rousseau seu expoente máximo, é objeto da ironia e da zombaria do desafortunado Silvestre. Parece que é a esta tradição que se refere quando alude aos filósofos “que tinham o mundo em ódio”.

O espírito romântico é tão forte que serve de atenuante para crimes: antes do reencontro de Silvestre e Paula, que fugira com um amante, o magistrado assim fala a Silvestre: “Apanha as velas ao discurso, que não há tempo – atalhou o meu amigo. – Vamos à Felícia, e lá veremos. Se tiverem ares de se amarem como nos romances, a minha misericórdia administrativa velará o escândalo” (2003, p. 75). Segue-se então o encontro do pasmado Silvestre com Paula; obviamente, têm fim aí as ilusões e idealizações românticas do

protagonista, diante do prosaico desfecho do que antes seria um romance romântico na vida real entre ele e Paula. A realidade é vulgar.

A partir daí, Silvestre claramente muda sua atitude em relação ao Romantismo. Em verdade, investe de maneira impiedosa contra o romance romântico. Falando das jovens do Porto, percebe que “Tinha passado por elas o bafo pestilencial do romance. Liam e morriam para a verdade e para a natureza legítima. Invejavam a palidez das pálidas e a espiritualidade das magras” (2003, p. 120). Silvestre percebe o quão pernicioso era o Romantismo, afetando, inclusive, a saúde das moças portuenses. Muito do que percebe nessas moças padecera ele, ainda que não o declare. Continua sua investida, especificamente contra os romancistas:

Foi o romance que degenerou as raças, porque lá de França todas as heroínas, em 8.º e a 200 réis ao franco, vêm definhadas, tísicas, em jejum natural, tresnoitadas, levadas da breca. Nunca se dá que os romancistas, nos digam o que elas comem, quantas horas dormem, quantos cozimentos de quássia tomam para dessaburrar o estômago, qual género de alimento preferem, que doutrinas de higiene adoptaram, quantos amantes afagam para cicatrizarem os golpes da perfídia com o pêlo do mesmo cão. Mal haja uma literatura que transtorna fundamentalmente a digestão e o sono, estes dois poderosos esteio da saúde, da graça, da formosura e de tudo que é poesia e gozo neste mundo! (2003, p. 120).

Note-se que essa investida conta muito como uma teorização do romance romântico, já que está pondo em evidência os paradigmas correntes usados pelos escritores da época e postos em prática no grosso das narrativas mais populares. Qual um cômico Velho do Restelo, guardadas, obviamente, as devidas proporções e nem de longe com o “aspeito venerando” deste, Silvestre profere um discurso inflamado, cheio de indignação, apontando os defeitos dos romances que corrompiam as moças do Porto:

Se alguma vez o romancista nos dá, no primeiro capítulo, uma menina bem fornida de carnes e rosada e espanjada como as belas dos campos, é contar que, no terceiro capítulo, ali a temos prostrada numa otomana, com olheiras a revelar o cavalo do rosto, com a cintura a desarticular-se dos seus engonços, com as mãos translúcidas de magreza, os braços em osso nu e os olhos apagados nas órbitas, orvalhadas de lágrimas. (2003, p. 21).

Na seqüência, chama os romancistas de “envenenadores impunes” e os acusa de corromperem os costumes, para voltar a apresentar os supostos efeitos de caráter fisiológicos do romance nas moças:

Estas mulheres desassisadas, que se imolam aos caprichos duma literatura, por não terem coisa séria em que empreguem a imensa energia do seu espírito, quando tornam a si, e se correm da sua inépcia, tarde vem o arrependimento, que, nos melhores anos, deram cabo das melhores forças. (2003, p. 21).

Repare-se que a crítica de Camilo Castelo Branco ao romance romântico e ao Romantismo não difere da feita por Eça de Queirós. Antes da ofensiva promovida pelos representantes da escola realista, Camilo Castelo Branco já percebera os defeitos e efeitos do movimento romântico. De maneira divertidamente pessimista, chega a culpar a literatura pela suposta e eventual prole debilitada das portuenses:

Que frutos quereis que desentranhem estas árvores meladas e desmeduladas? Frutos pecos e outoniços, filhos enervados, e como flores mimosas fenecidas ao autor do sol, que lhes cai a prumo em plena vida. Estas meninas de quinze anos, que eu hoje conheço no Porto, são as filhas das robustas donzelas, que me enchiam de satisfação os olhos na minha mocidade. Que degeneração! (2003, p. 123).

O diagnóstico, um tanto jocoso e sombrio ao mesmo tempo, termina com uma celebração do passado, em que não havia a tal supostamente nefasta influência dos romances:

Ó mulheres do Porto, ó virgens saudosas da minha mocidade, ó santas da natureza como Deus as fizera, que é feito de vós, que fizeram de vós os romances, e o vinagre, e a Lua, e o pó de telha, e as barbas do colete, e os jejuns, e a ausência completa do boi cozido, que vossas mães antepuseram às mais legítimas e respeitáveis inclinações do coração?! (2003, p. 123).

Não questiono aqui o exagero que Camilo Castelo Branco imprimiu à sua descrição e à sua análise. Tais vereditos contra o Romantismo eram comuns na época, tanto quanto hoje se fala de uma influência nefasta partindo de novelas televisivas, bem como de séries, filmes e jogos eletrônicos. O que me interessa aqui são essas considerações aparecendo paradoxalmente no seio de sua produção romanesca. Analisando a obra de um ponto de vista que privilegia as questões autoteóricas, Franchetti alinha Camilo Castelo Branco a uma tradição de escritores que aproveitavam o romance para dar asas às suas elucubrações sobre o fazer romanesco:

Nesta leitura, Camilo nos aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, como Sterne ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto. (2003, p. 31).

Feitas essas reflexões sobre a obra de Camilo Castelo Branco, retorno a *Fanny Owen*. Aqui, o tema será especificamente a figuração do escritor como personagem Camilo no romance de A. Bessa-Luís.

### 3.4 O narrador-biógrafo e a gestação de um escritor: Camilo Castelo Branco em *Fanny Owen*

*Este é Camilo. A não ser que me desmintam.*  
A. Bessa-Luís, no verbete  
*Camilo*, em *Dicionário Imperfeito*

À página 197, na voz do narrador, temos uma interessante reflexão sobre a biografia: “Ali jazem os senhores de Riba-Tâmega, sem um sinal que os dê a conhecer à História, mortos soberbos e sem ombros curvados pela sabedoria. Não tiveram o salário da posteridade, nem transmitiram o seu mistério. E, no entanto, tinham segredos, como todos os homens” (BESSA-LUÍS, 1988). Já Fanny e José Augusto nos transmitiram o seu mistério, através do próprio Camilo Castelo Branco, e recebem o salário da posteridade. O ficcionista imbuiu-se de tal missão, como também A. Bessa-Luís trata de fazer o mesmo com o mistério de Camilo.

Já me referi ao narrador-biógrafo algumas vezes. Com o narrador-biógrafo, A. Bessa-Luís cria um clima que conduz à sensação de autoridade, o que em decorrência, concede uma aura de verdade à interpretação que faz do caso trágico de Fanny e José Augusto. Tal artifício lança um aviso, ou uma provocação, a nós leitores: a advertência de que o que temos diante de nossos olhos pode ser algo mais que um romance.

Os gêneros romanesco e biográfico são separados pelo caráter ficcional de um, e referencial de outro. Um deliberadamente “mentiroso” e com fins estéticos, outro reconhecidamente verdadeiro, passível de verificação, e com fins informativos. No entanto, ambos os gêneros se valem de algo em comum: são discursos narrativos. Diz Philippe Lejeune:

Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una 'realidad' exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación. (LEJEUNE, 1994, p. 76).<sup>37</sup>

O francês François Dosse, um estudioso da biografia como gênero, ressalta sua “natureza híbrida” (2009, p. 20). Dentre os exemplos, cita o caso de Max Gallo, notável autor de romances populares na França e também historiador, que escreve uma biografia de Robespierre “sempre sem aparato crítico, ou seja, sem a menção de fontes”. Dosse enfatiza que “ao mesmo tempo, vemos nela o empenho em captar a personalidade do Incorrupível e a vontade de produzir um relato que tome emprestado, à literatura, seu poder de evocação” (2009, p. 21). Sendo o romance um gênero com maiores possibilidades de uso de gêneros

<sup>37</sup> “Por oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles pretendem trazer uma informação sobre uma realidade exterior ao texto e, portanto, se submeter a uma prova de verificação.” (LEJEUNE, 1994, tradução minha).



intercalados – evoco, mais uma vez, Bakhtin (1993, p. 124) – vemos que A. Bessa-Luís empresta do gênero biográfico algo de suas convenções e assim problematiza ambos os gêneros.

Anamaria Filizola, em seu estudo sobre as biografias escritas por A. Bessa-Luís, comenta o verbete *Biographical literature*, presente na *Encyclopaedia Britannica*, e a partir daí aponta quatro elementos presentes numa biografia: o elemento histórico, que diz respeito às “fontes e dados sobre a vida do biografado”, seria o “aspecto quase técnico, não requerendo maiores habilidades” (FILIZOLA, 2000, p. 66). Nesse aspecto, o biógrafo assume a responsabilidade sobre a autenticidade dos dados e tem um papel semelhante ao do historiador. O elemento psicológico vem em seguida da organização dos dados sobre o biografado, e exige “reconhecer, inferir, intuir” as motivações para as ações do sujeito, e “descobrir o feitio de sua personalidade”. O aspecto ético diz respeito ao critério do que deve ou não ser revelado. Por fim, tem-se o aspecto estético. É neste ponto que a biografia se aproxima do romance.

Parece-me inevitável, aqui, relacionar esses aspectos com o romance em questão neste trabalho. Podemos encontrar todos os aspectos elencados por Filizola em *Fanny Owen*. Convém ressaltar, entretanto, que a matéria referencial presente na narrativa – os fatos sobre a juventude de Camilo Castelo Branco e sua formação de escritor, como também sobre Fanny e José Augusto – está longe de constituir um relato biográfico, como talvez possa parecer à primeira vista, e como aparece sugerido no ambíguo prefácio de *Fanny Owen*. Trata-se, em verdade, de uma forma narrativa plenamente dúbia, oscilando entre o ficcional e o factual. Vemos que A. Bessa-Luís se aproxima e se confunde com o narrador, transitando livremente de um estatuto a outro. A ambiguidade aqui figura em mão dupla: à primeira vista, ficção e biografia estão em configuração que dificulta quaisquer definições seguras de gênero. Como romancista, A. Bessa-Luís quer antes de tudo cativar o leitor contando uma boa história. É um romance, uma obra de arte, uma imitação da realidade. Mas o leitor mais minucioso pode levantar a seguinte questão: que fazer com os inúmeros elementos presentes no texto que remetem a uma referencialidade?

Ainda que abundem os biografemas, temos ainda, em essência, um texto ficcional. Os elementos biográficos contribuem para gerar dúvidas no leitor quanto a tais aspectos. Mas o narrador deliberada e capciosamente cria essa ambigüidade, que funciona, sem dúvida, como um eficiente recurso de questionamento do estatuto genológico. Como afirmei anteriormente, tal condição multiforme e sua facilidade de assimilação de outros discursos é própria do romance. Ainda assim, causam estranheza as liberdades tomadas pela autora nesse texto.

Força-nos perguntar, em diversos momentos, quem é que fala aqui: a autora empírica ou o narrador? Devemos tratar a voz do narrador como confiável do ponto de vista referencial?

Penso ser irrelevante a resposta; mas não são irrelevantes essas questões que se colocam. Ainda assim, poderia dar-se a seguinte resposta: as informações biográficas presentes em *Fanny Owen* são verdades de ficção. Tal atitude desrespeitosa em relação aos códigos tradicionalmente aceitos de composição de ficção e biografia está de acordo com o que mencionei anteriormente sobre a opinião de Compagnon em relação aos quadros de Manet: a ruptura é traço essencial da modernidade. É atitude do autor moderno romper com a tradição. É atitude do romance romper os limites entre gêneros, dada sua plasticidade e maleabilidade de fazer caber em si todos os outros gêneros. Isso conduz, inevitavelmente, a trazer o espectador para dentro da caixa de máquinas da obra, revelando suas engrenagens, seus mecanismos de sedução. O autor de *Fanny Owen* constrói um leitor-modelo capaz de compreender esse mecanismo.

O texto recorre a técnicas que nos obrigam a pensar os limites dos gêneros como indefiníveis. O uso dos elementos biográficos concomitantemente à constante afirmação de estar falando a verdade (já que, relembro aqui, afirma no prefácio que as falas dos personagens podem ser lidas como se ouvidas das suas bocas), isso tudo em que ao mesmo tempo afirma que a obra é um romance – “um romance conduzido até a mim através duma ideia que não me ocorreu a mim” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 5) – cria um efeito irônico no romance, na medida em que gera perplexidade diante do paradoxo de uma ficção que vindica a verdade. Percebemos que o *status* do romance é garantido justamente pela sua imensa capacidade de assimilar outros discursos.

Temos a forma romanesca já relativamente estabelecida desde o século XVIII; e, desde seu estabelecimento, tem tido essa forma constantemente questionada e experimentada das mais diversas formas. As atitudes adotadas em relação ao tratamento do discurso biográfico em *Fanny Owen* não são exatamente uma novidade; não são muito diferentes de tantos experimentalismos contemporâneos. Ainda assim apresenta contornos que com certeza lhe dão uma especificidade. *Fanny Owen* é, sim, um romance; mas com licenças e aproximações a expedientes típicos da biografia. Ao trazer o discurso biográfico para dentro da ficção, ficcionaliza o discurso biográfico. Há que se manter sempre o cuidado de não confundir-se as duas coisas. Ainda assim, a mistura de discursos inevitavelmente pode criar mal-entendidos e certas confusões.

Vimos que a autora se coloca provocadoramente próxima do narrador. A ambiguidade quanto às posições do autor e do narrador não mostra outra coisa senão que, em última

instância, há uma voz se fazendo presente, impondo-se constantemente. A escolha da autora em tratar de Camilo Castelo Branco e dos acontecimentos relacionados a Fanny e José Augusto, bem como a conduta adotada pelo narrador, implicam uma avaliação e um julgamento tanto do escritor, como do caso trágico em si. A. Bessa-Luís não dessacraliza o papel do autor; como foi tendência na literatura e no pensamento teórico do século XX; pelo contrário, insiste em mostrar-se ambigualmente aos olhos do leitor.

No prefácio, apela à autoridade do material literário de Camilo Castelo Branco. Acena que, como a autora confia em Camilo Castelo Branco, também nós confiemos nos escritos todos, inclusive no romance *Fanny Owen*. A. Bessa-Luís parece tentar criar um clima de confiança no fato de que ela busca, sim, uma verdade. Quer apresentar o que considera a sua verdade sobre a história de Fanny Owen.

O texto se organiza como um romance em que são incorporadas marcas da biografia e do ensaio, como também da historiografia, como é característico da sua obra. Neste texto, a autora aproveita para brincar com os limites dos diferentes gêneros. Entretanto, apesar das ironias, os dados referenciais são tratados com muito respeito por A. Bessa-Luís; vemos a voz do narrador arbitrando e tirando conclusões em vários momentos. Há, ainda, momentos em que questiona, discorda e apresenta suas próprias conclusões sobre o caso, indo contra as opiniões assentadas por críticos e biógrafos, ou ainda contra as opiniões do próprio Camilo Castelo Branco. Como um biógrafo, dialoga com os textos antecedentes e estabelece sua versão.

Ao mesmo tempo em que chama “romance” à obra (BESSA-LUÍS, 1998, p. 5 e 6), jamais se afasta da biografia, evocando uma autenticidade nas falas e acontecimentos e citando documentos. Ironicamente, trata por documentos de fonte biográfica “o que ele [Camilo] escreveu em novelas, nos dispersos e nas folhas em que anotava seus pensamentos” e os “diários íntimos” (1988, p. 5). Há o fato, plausível, de que os supostos diários de Fanny e José Augusto não tenham sido consultados realmente, e que tudo não passe de um jogo para criar uma atmosfera de verdade; afinal, um texto biográfico deve, segundo os ditames do gênero, conter as fontes consultadas. Tal cuidado em referenciar as fontes não ocorre em *Fanny Owen*, mas, ainda assim, aproximando-se do fim da narrativa, o narrador recorre abundantemente aos diários. É então que assume um tom muito mais próximo do discurso biográfico e ensaístico. A atitude de biógrafa aparece claramente em diversas partes, principalmente quando está, supostamente, diante de tais diários. Vejamos alguns desses trechos:

Camilo enganou-se quando situa nos fins de Novembro de 1853 a estadia em S. João da Foz. De facto, em 10 de Novembro Fanny e José Augusto já lá estavam, e deu-se entre eles uma ruptura que ficou assinalada pelos dois nos respectivos diários. Ele disse: “Peço-te minha querida Fanny! (...)”. Nesse mesmo dia, às quatro da tarde, ela fechou-se no quarto e escreveu pela primeira vez (...): “É penoso para mim escrever neste livro onde outrora escrevi!... O sofrimento de então e o de hoje não é o mesmo! (...) Este livro que foi e será sempre para mim o mais”. Interrompeu-se aqui, e há então uma série de páginas rasgadas as que se seguem as palavras de José Augusto, escritas nas vésperas da morte de Fanny: “Rasgaste estas páginas!” – diz – “e eu nem ao menos pude conjecturar o que tanto te fez sofrer”. José Augusto não mentia. Mas sabia decerto qual fora o suplício de Fanny e de que ela não quis deixar provas. (1988, p. 211).

Repare-se que o narrador adota uma atitude investigadora, pode-se dizer, pois corrige Camilo – o que sugere que pode cotejar o suposto diário de Fanny com os textos de Camilo sobre o caso – e lança conjecturas, reinterpretando o ocorrido à luz de suas pesquisas (se é que podemos nos referir dessa forma à sua abordagem da história). O efeito desse trecho do diário e da manipulação feita pelo narrador é de realçar o sofrimento de Fanny e da desesperada encenação de José Augusto, que anota o diário da esposa falecida de maneira a afastar de si acusações de culpa. Mais à frente, temos outro trecho bastante sugestivo:

Camilo, que recuperou os álbuns seis anos depois, afirma que Fanny escreveu “o homem que hoje me detesta” em vez de “o homem que me atormenta”. A palavra foi raspada. Por quem? Quem se autorizava a substituí-la, a escolhê-la? O certo é que em 10 de Novembro de 1853 José Augusto decidira separar-se da mulher que ele intitula “minha irmã” perante Camilo. Se as suas relações fossem só fraternas, José Augusto não teria permitido a autópsia, porque ela revelava uma particularidade que ia reforçar a reputação que já não era invejável como marido. (1988, p. 211-212).

Aqui, o foco está mais uma vez na intenção de José Augusto abrandar sua culpa na morte de Fanny. Mas o narrador sugere as intenções de José Augusto dissimular a verdade, ou seja, de que ele fora responsável pela infelicidade da esposa. O narrador-biógrafo também aproveita para se posicionar em relação ao fato narrado por Camilo: de que Fanny morrera virgem. O narrador discorda, lançando assim dúvida sobre o testemunho de Camilo. Tal testemunho realmente teve o efeito difamatório desejado e gerou efeitos depreciadores sobre José Augusto desde então. Basta ver como se refere a isso o biógrafo Reis Ribeiro:

À luz crua das realidades de hoje, a loucura romântica de José Augusto não devia passar de um triste, de um miserável caso de frigidez sexual. Assim o drama cai do alto maravilhoso, para baixar uma pequena tragédia de misérias ocultas. José Augusto desce infinitamente e já não é mais o herói romântico. Só Fanny conserva sempre o halo puro da sua extraordinária desgraça. (RIBEIRO, 194-, p. 122).

Aproveito aqui para ressaltar a mistura entre discursos neste romance: narrador-romancista e narrador-biógrafo se revezam, resultando numa mistura que funciona muito bem

no texto, já que há total naturalidade, a ponto de quase passar despercebida. Vejamos neste trecho o quão combinados estão os gêneros:

Depois daquele folhetim em que evocava o baile do barão do Corvo, José Augusto escreveu-lhe. E a essa carta Camilo responde com outro folhetim. Primeiro, transcreve a carta que alude à mulher do baile: “Elevado acima de mim mesmo no mágico brilho das perfeições de Beatriz, podes aceitá-lo, meu caro Camilo, eu seria um poeta de inspiração divina!”. Beatriz era aquela B. do primeiro tempo do diário de José Augusto. Maria ou Fanny? As duas talvez ou outra pessoa? (...) O que diz Camilo nesse folhetim de 31 de Maio de 1854 é muito revelador:... (BESSA-LUÍS, 1988, p. 181).

E o narrador segue citando o suposto folhetim onde Camilo insere a carta de José Augusto. Temos então o seguinte quadro descrito pelo narrador: os folhetins, ou romances, de Camilo Castelo Branco refletiriam a realidade a ponto de causar desconforto em José Augusto: Camilo fala do baile em que estiveram; o escritor então “responde” José Augusto incluindo a carta num seu romance. O narrador não cita qual folhetim se refere, o que pode indicar um recurso estratégico de enredo. Ainda assim, vemos o narrador-biográfico transitar entre o texto ficcional e o diário, no que parece ser sua busca de compreender e explicar a complexa relação entre Camilo e o casal, investigando o caso através dos escritos dos envolvidos. O real passa a ganhar *status* de literatura e é na literatura que se resolve. Ainda, poderia se acrescentar que a reação do leitor José Augusto é muito semelhante à nossa reação diante de *Fanny Owen*: semelhanças com a realidade podem não ser mera coincidência.

Em seguida, na seqüência do trecho citado acima, o narrador lança uma série de perguntas e conjectura sobre possibilidades de interpretação, retornando então para o folhetim, usando-o como material de interpretação da realidade. É um expediente típico de biógrafos, mas pouco usual em romancistas. Já próximo do final do romance, vemos o narrador concluindo sua análise à maneira de biógrafo:

Ora José Augusto, apanhado naquelas tréguas duráveis que a morte de Fanny lhe proporcionava, deu em cismar em mistérios que dantes estavam submetidos ao seu tumulto do seu viver com ela. Surgiram interrogações e faltavam as respostas. Já quando devassa os papéis de Fanny estando ela a agonizar, denuncia essa tremenda urgência de se apropriar dum facto que lhe escapa e que é a chave de todo o desastre que os perdeu. Temos que aceitar aquele “vejo que teu mistério já não vive aqui!... Fanny, se podes, não me ocultes esse segredo!”(...) Não resta dúvida que ela fora o pólo libidinal de toda intriga. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 215).

Ainda que se trate de um romance, *Fanny Owen* pode apresentar a verdade biográfica, mesmo que acidentalmente, assim como também a biografia, sendo essencialmente uma forma de discurso e, assim, incapaz de abarcar a totalidade, acaba também por preencher

lacunas com a imaginação do seu autor. Ou seja: nada mais que ficção. Ainda que o romance e a biografia tenham suas especificidades, ainda assim se valem ambos do discurso, que em essência, será sempre deficiente quando empenhado em descrever fielmente a realidade. O narrador, vale frisar, aborda o “provável” de maneira provocativa; e, sobretudo, evita deixar a impressão de que trabalha com o imaginado. É um texto todo ele provocador de perplexidades e estranhamento, fazendo confundir-se ficção e biografia, ao mesmo tempo em que evidencia e, principalmente, problematiza as fronteiras entre os gêneros.

### 3.4.1 Os biografemas

Devemos o termo a Roland Barthes. Diz o teórico francês: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (1984, p. 51). O uso que *Fanny Owen* faz da biografia é bastante próximo do conceito do teórico francês.

Quanto aos biografemas penso ser útil para a análise cotejar os elementos biográficos de Camilo presentes em *Fanny Owen* com um estudo propriamente biográfico. Dessa forma, terei como referência a obra publicada por Antonio dos Reis Ribeiro na década de 1940, *O drama estranho de Fanny Owen e Camilo*. Destarte, pretendo demonstrar com mais clareza os procedimentos adotados pelo narrador para tratar os biografemas de Camilo apropriados pelo relato ficcional feito por A. Bessa-Luís.

Mesmo assim, dada a ambiguidade do texto, é difícil precisar se os pontos divergentes em relação aos elementos biográficos ocorrem visando efeitos estéticos – e que assim cooperem para a trama do romance, ou se são tentativas de contribuições de A. Bessa-Luís para a compreensão da personalidade de Camilo Castelo Branco. Mas me parece inegável que a verdade biográfica possa existir mesmo num texto ficcional. Não seria de se espantar que houvesse da parte do texto ficcional uma intenção sinceramente investigativa da verdade biográfica de fato, e não meramente acessória para soluções de enredo.

Aludi anteriormente ao ponto crucial do romance *Fanny Owen*, ou seja, a entrega das cartas trocadas entre Camilo e Fanny para José Augusto. É um biografema relevante da vida de Camilo Castelo Branco. Marcou indelevelmente sua vida e, como já vimos, tornou-se matéria para sua ficção. Há várias versões para o fato, como atesta Ribeiro (19–, p. 97).

Diferentemente do que ocorre no romance, vemos o biógrafo atribuir a outros, e não a Camilo, a entrega das cartas a José Augusto, inocentando assim o escritor:

Só Camilo, podia conhecer, ele que sabia a sensibilidade doentia do amigo, o veneno que aquelas cartas inocentíssimas continham, e de que ele – não há fugir daqui – foi pouco fiel depositário. Direta ou indiretamente, elas passaram das mãos de Camilo para as de José Augusto. Assim, o veneno que havia de corroer a alma deste desgraçado, foi-lhe ministrado, pela mão do companheiro e amigo. E porquê (sic)? Explicação só há uma: o ciúme. (...) quem entregou as cartas ao espanhol não foi a fatalidade, foi o ciúme. (RIBEIRO, 19–, p. 99-100).

Sem dúvida que, como recurso dramático, há mais efeito na trama a opção de atribuir a Camilo tal ato. Das cartas em mãos de José Augusto advém a ruína do casamento. Ainda que não as aceite, Reis Ribeiro enumera uma série de hipóteses. Dá conta que “o próprio Camilo, como quer a tradição” entrega ao noivo à saída da igreja, “embrulhado numa capa à espanhola”, o pacote com as cartas (19–, p. 98). Boatos sugeriam que um espanhol era o interlocutor de Fanny nas cartas; o narrador, de *Fanny Owen* atribui a Camilo a invenção de tal espanhol. Seria tal criação mais um personagem em sua galeria:

Corria pela cidade que Fanny escrevera cartas comprometedoras a um misterioso espanhol que ninguém podia localizar. Era uma figura de recurso que Camilo inventara para iludir as suspeitas que caíam sobre ele (...) No seu delírio, entre a defensiva e a desilusão, Camilo fizera surgir esse espanhol, fruto da imaginação... (BESSA-LUÍS, 1988, p. 175).

No entanto, parece-me que muitas das escolhas de A. Bessa-Luís se prestam a soluções para o enredo, em vez de serem juízos de pesquisador visando à elucidação de algum ponto obscuro na vida do biografado, como muitas vezes quer parecer. Por exemplo: Ribeiro aventa a possibilidade de Camilo ser dependente financeiramente de José Augusto, visto que, na época de suas relações, Camilo ainda não era um escritor. Em *Fanny Owen* tal detalhe é pouco explorado; apenas Camilo menciona que José Augusto pagou-lhe as dívidas (BESSA-LUÍS, 1988, p. 45). Um dado relevante, que contribuiria para a economia do romance, um fato que somaria em carga emocional na trama, é tratado de maneira discreta pelo narrador, que prefere apenas sugerir.

Quanto à fuga de José Augusto e Fanny, o biógrafo Reis Ribeiro alude à desconfiança que havia quanto a uma ativa participação e colaboração de Camilo (RIBEIRO, 19–, p. 90-91). O próprio Camilo Castelo Branco se defende de tal acusação em *No Bom Jesus do Monte*. O narrador de *Fanny Owen* prefere não considerar tal possibilidade, o que contribui sobremaneira para o enredo do romance. Há, portanto, detalhes que a escritora pretere em

lugar de outros. Essa seleção de biografemas revela que o texto obedece em primeiro lugar à lógica do romance. As informações biográficas estão subordinadas aos interesses da ficção.

Há uma clara preferência por biografemas relacionados a Camilo Castelo Branco. No entanto, uma das cenas capitais de *Fanny Owen* explora um biografema relacionado diretamente a Fanny e a José Augusto: trata-se do episódio real do rapto e fuga de ambos. Aqui, o narrador aparece de maneira bastante discreta, abordando o biografema mais como narrador-romancista, do que como narrador-biógrafo, já que preenche o episódio com recursos de imaginação, em vez de factuais.

O episódio é descrito com requintes. O lugar-comum das histórias românticas do rapto da amada e fuga dos amantes cujo casamento não era aprovado pela família, aparece ridicularizado em *Fanny Owen*. O narrador discorda do biógrafo Reis Ribeiro no que diz respeito à data: este situa o ocorrido no dia 11 de julho de 1853. No romance, a data indicada é 17 de julho às onze horas da noite (1988, p. 137). Mas este é o único elemento factual que aparece; no mais, vê-se a inventividade de A. Bessa-Luís descrevendo o casal numa sucessão de peripécias dignas de pena: ao montar a égua de José Augusto, Fanny cai e a égua foge. Perambulam por uma hora, perdidos na escuridão. Ela tem o vestido rasgado, e os “sapatos de sola de pergaminhos estavam despedaçados” (1988, p. 139). Depois de horas, encontram o caminho, chegando finalmente ao barco que José Augusto havia preparado. Tudo isso é relatado friamente pelo narrador, o que acaba por reforçar o ridículo da fuga dos dois amantes. O narrador se abstém de maiores comentários: prefere apenas narrar a sucessão de patéticas trapalhadas do episódio. Basta compararmos o desastrado rapto de Fanny, com a tentativa de fuga de Simão e Teresa em *Amor de perdição*: esta é heróica, com lances de nobreza e coragem. A de José Augusto e Fanny causa pena. *Fanny Owen*, a seu modo, zomba desse clichê romântico.

O romance, ao apresentar os biografemas relacionados à vida de Camilo Castelo Branco e outras personalidades à sua volta, faz com que se criem situações ambíguas, que podem confundir o leitor, ao dar impressão de apresentar uma intenção de autenticidade. O narrador, inclusive, assumindo ares autoritários de biógrafo, discorda de outros biógrafos do escritor e até os refuta, além de fornecer novas possíveis formas de analisar fatos de sua vida. Por exemplo, apresenta como uma encenação a suposta tentativa de suicídio de Camilo, em 1849, episódio que assinala o período de maior proximidade dele e José Augusto (BESSA-LUÍS, 1988, p. 110), enquanto que na voz do personagem Camilo, tem-se a afirmação de que tal fato ocorreu e teria sido salvo pelo amigo (1988, p. 45).



Outro biografema que o texto nos apresenta é o do suposto caso que Camilo Castelo Branco teria tido com uma freira, que mais tarde viria a assumir os cuidados de Bernardina Amélia, a filha que o escritor teve com Patrícia Emília, depois que esta veio a falecer. Diz o narrador sobre o caso que “(...) Sórora Isabel Cândida de Vaz Mourão, do mosteiro de São Bento de Ave-Maria, feia e equitativa, mulher de boas contas que se propusera educar-lhe a filha nascida em 1848 e que tinha portanto um ano” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 112). É ponto pacífico nas biografias de Camilo que tal aconteceu dessa forma. O narrador agustiniano aproveita, então, para adornar o biografema com ironias e fazendo-o funcionar eficientemente para a economia do romance.

### 3.4.2 Camilo escritor

No verbete *Romancistas*, do *Dicionário imperfeito* (2008), uma antologia de frases e idéias de A. Bessa-Luís, lê-se a seguinte reflexão da autora:

Pergunto-me às vezes que espécie de criatura sou. E nesses momentos de certa impiedade encontro forças para falar de mim como se fala das coisas efêmeras, com mais fatalismo do que renúncia. O que nos faz romancistas é a profunda certeza do efêmero. Mas o que vos faz a vós leitores? Provavelmente as disciplinas das vossas ilusões, que nos atribuem a nós a imaginação e a mentira. Depois de ler um romance sai-se ileso das afinidades que nunca tivemos. Depois de o escrever saímos curados da experiência que nos atribuímos. (2009, p. 262)

Possíveis respostas para tais questões – que faz de alguém um romancista (ou: o que é um romancista?); que faz de alguém ser um leitor? (ou o que é um leitor?) – estão diluídas em *Fanny Owen*, quase na mesma medida em que este romance também lança dúvidas, brinca e desafia ironicamente as convenções estabelecidas sobre o estatuto do romanesco. Ao retratar o escritor Camilo Castelo Branco em sua juventude e em plena gestação como escritor, seja aproveitando alguns conhecidos biografemas, seja através invenções, o texto possibilita uma série de reflexões sobre o romance e sobre a condição do escritor enquanto artista.

O personagem Camilo, retratado como escritor em formação, aparece ao longo da narrativa sempre com tiradas espirituosas, cheias de sarcasmo, de amargor ou ironia. O biógrafo Reis Ribeiro descreve Castelo Branco de maneira um tanto rigorosa, explicando ao seu modo o estilo cáustico do escritor:

Produto de uma educação descurada ao máximo, com taras vindas de longe, amargurando cedo uma vida sem ambiente familiar, pobre, envergonhado de sua ascendência ilegítima e humilde, ele que suspirou a vida inteira por ser nobre e

parece que chegou a acreditar que o era, feio, cruelmente marcado de bexigas, doente de várias nevroses, que despontavam, todas estas calamidades juntas, a que a sua inteligência vivíssima dava um relevo maior, iam-se-lhe acumulando em gotas, no fel, e por força que haviam de extravasar. E extravasaram em injustiça e maldade. (RIBEIRO, 19–, p. 116).

Tal estilo valeu a Camilo, em princípio de carreira, as primeiras pagas por seus textos, como também lhe rendeu alguns dissabores. O texto de A. Bessa-Luís dá conta que o “barão do Bolhão pagava-lhe as verrinas para atingir os seus inimigos” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 46). Atacar adversários do barão lhe valia alguma garantia financeira, mas não a sua proteção: “Camilo fora espancado em Vila-Real por dez sargentos que lhe castigavam a pena verrinosa das páginas do Nacional” (1988, p. 13).

Algumas dessas anedotas dão notícia da gênese do escritor. O romance apresenta um Camilo jovem, ainda incipiente, ambicioso e algo angustiado com sua condição: “(...) era sobretudo ansioso do fazer-se acreditar homem de letras” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 115), antes de tornar-se escritor de sucesso. O texto transmite muito bem a ideia de um jovem brilhante, mas ainda hesitante em relação ao rumo que sua carreira, e sua vida, tomariam. Vemos um rapaz cheio de talentos, mas pobre, e que se sabe portador de capacidades que poderiam tirá-lo da situação de constante crise financeira. Note-se que a análise de A. Bessa-Luís é muito mais viva e penetrante do que a de Ribeiro, que citei há pouco:

Camilo não era um diabo encartado; tinha poucos anos de ciências médico-cirúrgicas, menos ainda de direito e outro tanto de teologia. As suas relações com Deus eram mais cerimoniais do que íntimas, como aconteceu com Voltaire. Só que a sua indigestão de cepticismo se mudou com o tempo num delírio embaraçoso, porque tinha não sei quê desemprego de coração; uma febrícolta triste, de quem mata por despeito e por vingança ama. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 9).

Mesclam-se, no texto de A. Bessa-Luís, então, elementos biográficos (os biografemas) e elementos relativos à rotina de escritor em formação, o que conduz a uma descrição e problematização da condição do artista e da literatura, principalmente no que diz respeito à escrita de romances:

Como se escrevem os romances? Muitas vezes, durante a vida, haviam de fazer-lhe essa pergunta (...) Os romances escrevem-se com doses e doses de dissimulação, com virtudes pestilentas porque supuram do medo humano e não são fruto da coragem, do amor ou do ódio. O que é um vício? Um ranger de portas da imaginação, uma conquista sofrida até ao limite da indústria para sobreviver como homem. E ele mentia, com suas heroínas nobilíssimas, os seus capatazes do pecado, com o mundo patarata como natureza para digerir e amar. A indignação faz os folhetins; mas o que faz o homem é o medo e a sua revolta. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 67-68).

O trecho acima aproveita os comentários sobre o escritor Camilo para, a partir daí, tecer considerações sobre a arte da escrita e a condição de ficcionista. É inevitável que nos questionemos se tal reflexão não estaria mais próxima do que conhecemos de A. Bessa-Luís (no que diz respeito ao tom e ao estilo do que se conhece de Camilo Castelo Branco). Através de uma suposta meditação do personagem Camilo, a escritora revela sua interpretação do escritor: temos a representação de uma figura algo melancólica, soturna.

Na voz do narrador, vemos eventualmente juízos específicos sobre a obra de Camilo, como quando se refere ao Camilo poeta: “Camilo escrevia maus versos, mas os maus poetas são em geral bons críticos; porque o que lhes impede a inspiração é a própria impertinência da justiça” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 10). No entanto, são mais abundantes referências à sua personalidade, forte e complexa, e o reflexo disso na sua formação de escritor e em seus primeiros escritos.

O narrador atua, muitas vezes, além de biógrafo, como um agudo analista da psicologia de Camilo, capaz de captar nuances de seu caráter e de intuir explicações inusitadas para fatos de sua biografia:

O certo é que Camilo não tinha acesso a esses cumes da elegância maciça, com *tilbury* e luvas de *suède*. Ficava pelos abadessados, em que se batia a redondilhas como os poetas Lusos e Novais Vieira. Aquelas assembleias de freiras e comerciantes que respiravam forte pelo nariz, e senhoras com a atroz mantilha e bandos chatos como iscas de fígado, deviam dar-lhe a noção de sua *pequena importância, da sua miserável celebridade*. Basta ver como Camilo usava a língua portuguesa para ficarmos inconformados com sua vontade de poder, de conquistar a atenção, a fama, a alma da Praça. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 112-113, grifo meu).

A descrição dos ambientes aristocráticos que aspirava é posta em contraste com a realidade que estava então ao seu alcance. Aos olhos do narrador, tal frustração refletia em sua escrita. O parágrafo segue na mesma linha interpretativa, e usa Shakespeare como referencial de comparação com Camilo:

Isso acontece com o espírito que é ávido porque é extremamente sobrecarregado de talentos. Aconteceu com Shakespeare, por exemplo. A maneira como dispõe as frases, como escolhe e arremessa as palavras tem muito duma estratégia guerreira. Utiliza o alfabeto como balas e os versos como trincheiras. Julieta fala um tom acima da sua estatura feminina; Hamlet fala para a posteridade e não para sua pequena corte de intrigantes. Camilo, quando mobiliza as paixões dos Brocas, sabe que aquilo não é real, é apenas uma ofensiva contra a mediocridade e a satisfação do meio termo. (BESSA-LUÍS, 1988, p. 113)

O trecho é sobremaneira denso. Não só analisa Camilo, mas também Shakespeare, e teoriza sobre ambos, encontrando perspicazmente semelhanças notáveis entre os dois

escritores. A conclusão do longo parágrafo se refere a José Augusto, e não poderia ser menos impactante: “Aquele morgado, que seria inofensivo se o deixassem ser apenas um lógico com riscos hereditários, foi, nas suas mãos [de Camilo] um desgraçado acima de suas posses. E um personagem” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 113). Talvez possa haver algum exagero na comparação com Shakespeare. Mesmo assim, é um paralelo muito perspicaz. Nessa reflexão do narrador, vemos o gênio de Camilo, oprimido pela mediocridade circundante, ter o poder de extrapolar a sua época. Desta forma, uma figura menor como José Augusto ou outras figuras da sociedade portuguesa, servem-lhe ao talento. É uma reflexão sobre a condição do artista de gênio no mundo.

Mencionei acima o prefácio de A. Bessa-Luís para o romance, quando enumerava os romances de Camilo como fontes sobre as vidas de José Augusto e Fanny; a seguir, temos um exemplo dessa confiança no texto ficcional: “O que Camilo diz no folhetim (...) é muito revelador” (1988, p. 181). Aqui, equipara-se o *status* dos narradores de A. Bessa-Luís e de Camilo: não só o folhetim de Camilo é revelador: também o é o romance de A. Bessa-Luís. Se tal escrito de Camilo é usado pelo narrador para interpretações, isso também nos autoriza a interpretar da mesma forma o escrito de A. Bessa-Luís sobre o caso.

Camilo aparece, algumas vezes, escrevendo: “atirou-se ‘a caprichar de soberbo nos folhetins” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 176). O narrador também deixa ver a reação dos personagens diante da literatura, ou ainda, como no seguinte trecho, pleno de humor, a reação de uma empregada diante do ofício de escritor:

Camilo escrevia toda manhã no quarto, onde os restos de almoço ficavam até o meio-dia, hora em que a criada Clotilde vinha buscar o tabuleiro. Lançava em redor um olhar de curiosidade, vagamente repreensiva. ‘É então isso ser escritor?’ – parecia dizer. E batia a porta atrás dela com mais força do que seria de espera”. (1988, p. 30).

Mas o que fica patente no romance é que o escritor Camilo parece marcado indelevelmente por sua relação com José Augusto e Fanny. O narrador sugere, por exemplo, que a carreira de Camilo como escritor engrena depois que Fanny para de escrever-lhe (BESSA-LUÍS, 1988, p. 197). O narrador-biógrafo liga o período de maior criatividade artística de Camilo ao que se seguiu após o enlace de Fanny e José Augusto (1988, p. 218). Ficamos sabendo que, após seu afastamento do casal:

(...) entregou-se cada vez mais à sua carreira; agora dava mostras dum talento repartido entre o sentimento animado de ânsia de imortalidade, e uma espécie de recuo grosseiro. A sátira era o pudor da súplica feita ao mais sagrado de seu gênio – o de deixar sinal de sua passagem na terra. (1988, p. 197)

Noutro ponto, é ressaltada a forte impressão que lhe causam os Owen, a ponto de tornarem-se matéria para suas histórias: “Camilo viu-se de repente a criar peripécias e paixões em volta unicamente da família Owen” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 58). Da sua relação com os Owen virá, no futuro, o romance *No Bom Jesus do Monte*, e referências menores em outras obras, como, por exemplo, em *Vinte horas de liteira*<sup>38</sup>. O narrador fala como um desses autores de biografias literárias, em que anedotas sobre o biografado e a sua obra se entrelaçam para contar sua vida e explicar a obra. Mais um trecho que permite caracterizar o narrador como narrador-biógrafo é no que se segue:

Camilo escreve outra crônica, desta vez num tom moral e empolado. “Tremor do passado, tremor do futuro, sucumbir à desgraça do momento, e descrever da Providência dos homens, é o atributo d’almas mesquinhas, débeis, e eivadas na sua consistência pelo cancro do *cepticismo*.” Evidentemente José Augusto entrara no seu círculo de relações e, possivelmente, ao sublinhar *cepticismo*, é a ele que Camilo se dirige.” (1988, p. 110, grifos do autor).

O narrador, à maneira de biógrafo, cita artigos de jornal do escritor Camilo e interpreta seu teor como sendo uma provocação velada ao amigo José Augusto. É uma atitude de investigação e interpretação. No seguinte trecho, essa atitude fica ainda mais clara:

Há uma hipótese que se põe quando se nos deparam palavras como *luta terrível ou arrependimento de parte do meu passado*: é que José Augusto tomasse ópio. Não seria de se estranhar, pois o láudano era receita corrente. Há nele períodos em que é constatado o emagrecimento, o estado onírico, a inadaptação social e sobretudo a confusão que está manifesta no seu diário. (BESSA-LUÍS, 1988, 212-213, grifos do autor).

O narrador, com nítida atitude de biógrafo, consulta a fonte (o diário) e relaciona com outros dados que conhece a respeito do biografado, no caso, José Augusto. A partir disso, propõe uma hipótese (o uso de ópio por parte de José Augusto) e argumenta em favor dela, reunindo informações que a corroborem.

---

<sup>38</sup> “Vimos nascer o sol do dia seguinte nas alturas de Pildre. Dali, com binóculo do meu amigo, procurei entre as ramagens as ameias do manuelino portal da casa de Frigim. Esta casa fora de José Augusto Pinto de Magalhães, cavalheiro que abriu no Porto, há dez anos, uma crônica de infortúnios, e se fechou com ela em uma valia do cemitério do Alto de S. João, em Lisboa. Naquela casa tinha eu passado uma noute, há doze anos. Referi a António Joaquim a tragédia misteriosa de José Augusto. Caía a propósito contá-la aqui ao leitor; mas, no mês que vem, há de boiar ‘no rio do negro esquecimento e eterno sono’ mais um livro meu, desvelando a face enigmática daquela grande desventura, que o mundo impiedoso quis explicar com uma calúnia maior.” (CASTELO BRANCO, 1907). Assim interpreta o biógrafo Reis Ribeiro: o fato de o escritor abordar com essa insistência o assunto, e voltar com certa frequência à história, seria sinal do incômodo que lhe causavam as insinuações de que era responsável pela tragédia (19–, p. 63-64). Em *Fanny Owen* não está explícito que Camilo sinta alguma culpa; vemos suas ações serem movidas mais pelo despeito e pelo ciúme.

Essa postura do narrador reforça a ambiguidade do texto; a narrativa conforme se encaminha para o fim, com a morte de Fanny e José Augusto, reflete um apelo a um esclarecimento do “mistério” do casal, como se houvesse a presença de uma voz portadora de autoridade que garanta autenticidade às interpretações e conclusões. O narrador-biógrafo se impõe, e na medida em que sobrepuja o narrador-romancista, deixa-nos a sensação de estarmos diante de uma biografia propriamente dita. Chegamos a última página do romance com o narrador insistindo em analisar os escritos que Camilo Castelo Branco compôs em sua própria defesa, no que diz respeito ao episódio da entrega das cartas de Fanny a José Augusto. Até o fim, A. Bessa-Luís insiste manter nebulosas as fronteiras entre romance e biografia, e de cultivar em nós, leitores, a perplexidade diante do texto. De qualquer forma, porém, a narrativa ambígua logra pleno sucesso no intento de nos fazer pensar sua condição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde quando de sua publicação, *Fanny Owen* chamou atenção da crítica por seu caráter diferenciado dentro da produção ficcional de A. Bessa-Luís. A começar pelo fato de ser obra advinda de uma encomenda, como mencionado, mas também pela sua configuração estrutural, com “princípio, meio e fim, numa articulação imediata visível” (SEIXO, 1981, p. 68) procedimento pouco usual nos romances da autora. Seus romances normalmente tendem à inconclusão, fato que não ocorre nesta obra. Pode-se conjecturar que isto ocorra justamente por ser obra concebida de modo a prestar-se a mais facilmente a transposição para a linguagem cinematográfica. *Fanny Owen* foi escrito por solicitação de Manoel de Oliveira e isto marcou o início da frutífera colaboração entre romancista e cineasta. Mas tudo isso é apenas acessório, creio, e de menor importância, diante do destaque que a autorreflexividade possui na obra põe em questão.

Assim, depois das reflexões expostas até aqui, talvez ocorra ao leitor deste trabalho a seguinte pergunta: seria *Fanny Owen* um empreendimento conscientemente autoteórico? A obra, creio não ter deixado margem a dúvidas, procede na autoteorização em vários níveis e de maneira contínua. Porém, não ousa dizer que tal era a primeira intenção de A. Bessa-Luís, autor empírico. Essa autorreflexividade é uma característica da autora, um componente de seu projeto estético que engloba uma série de preocupações, sendo as questões da condição da literatura e do escritor, bem como seu pensamento sobre a arte do romance, uma parte de um universo: trata-se de uma poética agustiniana, enunciada dentro de sua própria obra ficcional, através da autorreflexão.

Mas, de qualquer forma, o autor previu um leitor-modelo capaz de perceber esses inúmeros elementos autoteóricos. A nós, não nos é permitido escapar de tal determinismo, já que temos “uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo” (ECO, 1994, p. 21). Retorno ao revelador verso dantesco: *Se Dio te lasci, lettore*: o autor, qual o “Deus” do verso de Dante, permitiu a nós, leitores, acesso ao seu mundo, criado para nosso deleite. O autor empírico, através do autor – este demiurgo criador de mundos ficcionais – cria também um leitor-modelo para habitar e compreender esse mundo. A máquina do mundo só se põe em movimento quando há um leitor. O deus cria um mundo que só tem razão de ser se houver o leitor que compreenda os mecanismos criados para o seu deleite.

O mundo criado em *Fanny Owen* reúne, dentre outros elementos, a literatura tematizada ao longo de toda narrativa, de diversas formas: na figuração do contexto da literatura romântica do século XIX e o panorama da cultura romântica byroniana no Porto; no escritor de romances figurado (ou refigurado, considerando que se trata de um personagem histórico, Camilo Castelo Branco); na presença de personagens leitores de literatura (o que me levou a empregar o conceito de romance de leitura); numa estrutura que indiretamente alude a outras obras literárias (através da mediação externa), ou mesmo ao empregar o esquema básico desenvolvido na literatura europeia desde as elaborações literárias da lenda de Tristão e Isolda; e no estabelecimento de discussões em torno do gênero, ao confundir a narrativa romanesca com uma investigação biográfica em relação aos protagonistas da história – contribuindo para isso as irrupções da voz do autor empírico dentro da narrativa, como também para uma ambiguidade entre autor empírico e narrador. Tudo harmonizado, fazendo com que necessariamente se estabeleça um discurso autoteórico, subjacente ao romance todo e que exige do leitor a reflexão sobre o processo de escrita. E a reflexão sobre a literatura está no cerne de *Fanny Owen*.

Assim, a literatura é tratada e analisada do ponto de vista do escritor e do leitor, bem como de uma perspectiva mais ampla, ou seja, dentro da história literária. Camilo Castelo Branco metonimicamente representa os escritores de maneira geral, assim como também na sua representação dentro do romance vemos revelado relances do processo de escrita literária. José Augusto encarna a figura de um tipo muito específico de leitor, ou seja, o leitor de literatura romântica do século XIX, leitor este que já foi retratado pelo próprio Camilo, como também por Eça, para citar apenas os portugueses, mas que se tornou tema na literatura da Europa, ao refletir as preocupações da intelectualidade do século XIX com as “patologias da leitura romanesca”, conforme descreve Stefano Calabrese. O fato de o romance crescer tanto em popularidade a ponto de se tornar uma preocupação de saúde pública, ou ainda de figurar em tribunais – como foi o caso de *Madame Bovary* – além de dar testemunho das excentricidades do século XIX, diz muito sobre a importância este gênero literário para a cultura ocidental.

Refletindo sobre o gênero romanesco, Milan Kundera constata e descreve, de maneira bastante bela, o que seria uma unidade do romance europeu: “(...) não é o próprio Dom Quixote que, após três séculos de viagem, regressa à aldeia disfarçado de agrimensor?” (KUNDERA, 2009, p. 16). A referência aos personagens de Cervantes e de Kafka (o K. o suposto agrimensor de *O castelo*) sugere a imagem de um único longo romance, desde o clássico *Dom Quixote*. Mais à frente, Kundera completa: “E toda História só é a história de



alguns personagens (de um Fausto, de um Dom Juan, de um Dom Quixote, de um Rastignac, de um Esch) que atravessaram juntos os séculos da Europa” (2009, p. 59). A fala de Kundera restringe o fenômeno à Europa, mas penso que poderia ser ampliado para a civilização ocidental como um todo, ou toda humanidade. A história humana e o romance se complementam, através de arquétipos todos já descritos no romance, desde o *Dom Quixote*, passando por *Werther* e *Madame Bovary* até *Fanny Owen* e avante.

Esta é a condição deste livro. Muito mais que um romance biográfico sobre um trágico triângulo amoroso em que um célebre escritor português esteve envolvido, *Fanny Owen* é um romance que se pensa, e que ao se pensar, acaba por fazer uma celebração do gênero romanesco e da literatura. E como todo romance, conta algo da história da humanidade e da história de cada um de nós. O romance é uma forma, dentre tantas formas já inventadas, de nos auteoteorizarmos.

## REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

BESSA-LUÍS, Agustina. **Fanny Owen**. Lisboa: Guimarães, 1988.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Ordens Menores**. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

CANETTI, Elias. **Auto de fé**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Sérgio Molina. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Se um viajante numa tarde de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A queda de um anjo**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

\_\_\_\_\_. **Coração, cabeça e estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **No Bom Jesus do Monte**. Porto: Lello & Irmão, 19–.

\_\_\_\_\_. **Vinte Horas de Liteira**. 3. ed. Porto: Livraria Acadêmica, 1907.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte e Araújo Nabuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Bernardina Silveira. São Paulo: Objetiva, 2005.

KIERKEGAARD, Sören. **Diário de um sedutor**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Sonetos a Orfeu – Elegias de Duíno**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

## REFERÊNCIAS TEÓRICAS CITADAS

AUERBACH, Erich. Os apelos ao leitor em Dante. 2. ed. In.: **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAJOMÉE, Danielle; DOR, Juliette; HENNEAU, Marie-Élisabeth. **Femmes et livres**. Paris: L'Harmattan, 2007.

BAKHTIN, Mikhail, **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. Tradução de Aurora Bernardini. 3. ed. São Paulo: Unesp-Ucitec, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Agustina por Agustina**: Uma entrevista de Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

\_\_\_\_\_. **Dicionário imperfeito**. Seleção e organização de Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães, 2008.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: Os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CALABRESE, Stefano. Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bortman. São Paulo, Cosac&Naify, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. O Romantismo. In: **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959. v.4.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Jacinto do Prado (Org.). **Poetas do Romantismo**. Lisboa: Livraria Clássica, 1965.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, João Pereira. **Agustina é o nome**. Folha de São Paulo. São Paulo, jan. 2013. Disponível em: < <http://folha.com/no1214583> > Acesso em 15 out. 2013.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Lelia Parreira. **A tessitura irônica de A queda de um anjo**, de Camilo Castelo Branco. Aletria, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 82-97, out., 1993.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: **Sobre a literatura** – Ensaaios. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Prumo, 2012.

FILIZOLA, Anamaria. **O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa**. 2000, 320f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). Introdução. In: **Coração, cabeça e estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GROSSEGESSE, Orlando. Crítica do dandismo e carnavalização: A cidade e as serras no contexto europeu, in: António Apolinário Lourenço / Maria Helena Santana / Maria João Simões (coords.), **O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista** [Congresso Internacional 2011], Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2013, pp. 369-382.

GÜNTERT, Georges. **Literatura como discurso terapêutico** – Eungénia e Silvina, de Agustina Bessa-Luís. Colóquio Letras, n.120: abril, 1991.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico**. In: El pacto autobiográfico y otros estudios. Madrid: Megazul - Endymion, 1994.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOPES, Silviana Rodrigues. **Bruscamente**: sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: Aprendizagem do incerto. Lisboa: Litoral, 1990.

\_\_\_\_\_. A inteligência contagiante: Sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: **Aprendizagem do incerto**. Lisboa: Litoral, 1990.

\_\_\_\_\_. **Agustina Bessa-Luís** – As hipóteses do romance. Rio Tinto: ASA, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. **Agustina Bessa-Luís ou o Neo-romantismo**. Colóquio Letras, Lisboa, n.26, p. 49-52, 1963.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia** – O Romantismo na contramão da modernidade. Tradução de João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A vida e a obra de Agustina Bessa Luis**. Lisboa: Arcádia, 1979.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, Crítica, Escritura**. Ática: São Paulo, 1978.

RIBEIRO, Antonio dos Reis. **O drama estranho de Fanny Owen e Camilo**. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 19–.

ROCHA, João César de Castro. **Teoria Mimética: A Obra de René Girard - Aula 2**. DVD, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SEIXO, Maria Alzira. Agustina e Fanny Owen. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n.64, p.68-71, nov. 1981.

VOLOBUEF, Karin. **A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WISNIK, José Miguel. **Link para Leminski**. O Globo. Rio de Janeiro, 24 abr. 2014. Disponível em < <http://oglobo.globo.com/cultura/link-para-leminski-8222688> > Acesso em 11 mai. 2014.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

#### REFERÊNCIAS GERAIS CONSULTADAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BARBOSA, Onedia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil: traduções**. São Paulo: Ática, 1974. (Coleção Ensaios).

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura**: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, c2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRÜNEWALD, José Lino (Org.). **Grandes poetas da língua inglesa do século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HARMUCH, Rosana Apolônia. 2006, 216f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós**. Universidade Federal do Paraná, 2006.

Disponível em

<<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/6598/Rosana%20Apolonia%20Harmuch%20-%20Tese%20-%20Terrorismo%20na%20literatura%20de%20E%20C%20A7a%20de%20Queir%20C%20B3s.pdf?sequence=1>>

HOSSNE, Andrea Saad. **Bovarismo e Romance**: Madame Bovary e Lady Oracle. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Os destinos da subjetividade**: história e natureza no Romantismo. In: O controle do imaginário. Razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980.

PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (Org.). **O Romantismo europeu** – Antologia Bilingue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. 12. ed. rev. actual. **História da literatura portuguesa**: Porto: Porto Editora, 1982.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal**. Póvoa do Varzim: Editorial Verbo, 1978.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

STENDHAL. **Do Amor**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o romance histórico**. Revista Letras, Curitiba, n.43, p. 49-59. 1994. Editora UFPR.

WEINHARDT, Marilene (Org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

## APÊNDICE

### Lista de obras de A. Bessa-Luís

A obra de A. Bessa-Luís é tão vasta quanto pouco divulgada fora de Portugal. O brasileiro interessado por sua obra terá a disposição em catálogo apenas os romances *A Sibila* e *Vale Abraão*, publicados pelas editoras brasileiras Pontes e Planeta, respectivamente. No entanto, algumas obras publicadas pela Guimarães Editores, de Portugal, são facilmente encontradas em sebos deste lado do Atlântico.

A lista abaixo, composta através da consulta ao *site* da Guimarães Editores e de outras páginas da *web* – como também através de pesquisa nas resenhas e artigos do arquivo digital da revista Colóquio Letras, quando em dúvida da classificação genológica das obras – procura dar conta de suas publicações até o momento, com uma indicação do gênero a que pertencem:

Ficção: contos, novelas, romances:

- 1948 - *Mundo Fechado* (novela)
- 1950 - *Os Super-Homens* (romance)
- 1951 - 1953 - *Contos Impopulares* (romance)
- 1954 - *A Sibila* (romance)
- 1956 - *Os Incuráveis* (romance)
- 1957 - *A Muralha* (romance)
- 1958 - *O Susto* (romance)
- 1960 - *Ternos Guerreiros* (romance)
- 1961 - *O Manto* (romance)
- 1962 - *O Sermão do Fogo* (romance)
- 1964 - *As Relações Humanas: I - Os Quatro Rios* (romance)
- 1965 - *As Relações Humanas: II - A Dança das Espadas* (romance)
- 1966 - *As Relações Humanas: III - Canção Diante de uma Porta Fechada* (romance)
- 1967 - *A Bíblia dos Pobres: I - Homens e Mulheres* (romance)
- 1970 - *A Bíblia dos Pobres: II - As Categorias* (romance)
- 1971 - *A Brusca* (contos)
- 1975 - *As Pessoas Felizes* (romance)
- 1976 - *Crônica do Cruzado Osb* (romance)

- 1977 - *As Fúrias* (romance)
- 1979 - *Fanny Owen* (romance histórico)
- 1980 - *O Mosteiro* (romance)
- 1983 - *Os Meninos de Ouro* (ação)
- 1983 - *Adivinhas de Pedro e Inês* (romance histórico)
- 1984 - *Um Bicho da Terra* (romance histórico, biografia de Uriel da Costa)
- 1984 - *Um Presépio Aberto* (narrativa)
- 1985 - *A Monja de Lisboa* (romance histórico, biografia de Maria de Visitação)
- 1987 - *A Corte do Norte* (romance histórico)
- 1988 - *Prazer e Glória* (romance)
- 1988 - *A Torre* (conto)
- 1989 - *Eugénia e Silvina* (romance)
- 1991 - *Vale Abraão* (romance)
- 1992 - *Ordens Menores* (romance)
- 1994 - *As Terras do Risco* (romance)
- 1994 - *O Concerto dos Flamengos* (romance)
- 1995 - *Aquário e Sagitário* (narrativa)
- 1996 - *Memórias Laurentinas* (romance)
- 1997 - *Um Cão que Sonha* (romance)
- 1998 - *O Comum dos Mortais* (romance)
- 1999 - *A Quinta Essência* (romance)
- 1999 - *Dominga* (conto)
- 2000 - *Contemplação Carinhosa da Angústia* (antologia)
- 2001 - *O Princípio da Incerteza: I — Jóia de Família* (romance)
- 2002 - *O Princípio da Incerteza: II — A Alma dos Ricos* (romance)
- 2003 - *O Princípio da Incerteza: III — Os Espaços em Branco* (romance)
- 2004 - *Antes de Degelo* (romance)
- 2005 - *Doidos e Amantes* (romance)
- 2006 - *A ronda da noite* (romance)

#### Biografias:

- 1979 - *Santo António*



- 1979 - *A Vida e a Obra de Florbela Espanca* (biobibliografia)  
 1979 - *Florbela Espanca*  
 1981 - *Sebastião José*  
 1982 - *Longos Dias Têm Cem Anos* — Presença de Vieira da Silva  
 1986 - *Martha Telles: o Castelo Onde Irás e Não Voltarás* (ensaio e biografia)

Teatro:

- 1958 - *Inseparável ou o Amigo por Testamento*  
 1961 - *As Etruscas*  
 1986 - *A Bela Portuguesa*  
 1992 - *Estados Eróticos Imediatos de Soren Kierkegaard*  
 1996 - *Party: Garden-Party dos Açores* — Diálogos  
 1998 - *Garret: O Eremita do Chiado*

Crônicas, memórias, textos ensaísticos:

- 1961 - *Embaixada a Calígula* (relato de viagem)  
 1979 - *Conversações com Dimitri e Outras Fantasias* (crônicas)  
 1980 - *Arnaldo Gama* — “Gente de Bem”  
 1981 - *A Mãe de um Rio* (texto e fotografia)  
 1981 - *Dostoievski e a Peste Emocional*  
 1981 - *Camilo e as Circunstâncias*  
 1982 - *Antonio Cruz, o Pintor e a Cidade*  
 1982 - *D. Sebastião: o Pícaro e o Heróico*  
 1982 - *O Artista e o Pensador como Minoria Social*  
 1984 - *Menina e Moça e a Teoria do Inacabado*  
 1986 - *Apocalipse de Albrecht Dürer* (ensaio)  
 1987 - *Introdução à Leitura de “A Sibila”*  
 1988 - *Aforismos*  
 1991 - *Breviário do Brasil* (diário de viagem)  
 1994 - *Camilo: Génio e Figura*

- 1995 - *Um Outro Olhar sobre Portugal* (relato de viagem)
- 1996 - *Alegria do Mundo I*: escritos dos anos de 1965 a 1969
- 1997 - *Douro* (texto e fotografia), em colaboração com Mónica Baldaque
- 1998 - *Alegria do Mundo II*: escritos dos anos de 1970 a 1974
- 1998 - *Os Dezassete Brasões* (texto e fotografia)
- 1999 - *A Bela Adormecida*
- 2000 - *O Presépio*: Escultura de Graça Costa Cabral (texto e fotografia), em colaboração com Pedro Vaz
- 2001 - *As Meninas* (texto e pintura)
- 2002 - *O Livro de Agustina* (autobiografia)
- 2002 - *Azul* (divulgação), em colab. Com Luísa Ferreira
- 2002 - *As Estações da Vida* (texto e fotografia), fotografias de Jorge Correia Santos
- 2004 - *O Soldado Romano*, com ilustrações de Chico

#### Literatura infantil

*Dentes de rato* é a única dentre as obras classificadas como literatura infantil publicada no Brasil, pela Editora Peirópolis.

- 1983 - *A Memória do Giz*, com ilustrações de Teresa Dias Coelho
- 1987 - *Contos Amarantinos*, com ilustrações de Manuela Bacelar
- 1987 - *Dentes de Rato*, com ilustrações de Martim Lapa
- 1990 - *Vento, Areia e Amoras Bravas*, com ilustrações de Mónica Baldaque
- 2007 - *O Dourado*, com ilustrações de Helena Simas

#### Adaptações cinematográficas

Em 2009, o diretor João Botelho adaptou o romance *A corte do norte*, de A. Bessa-Luís, para o cinema. Mas já bem antes de Botelho, a obra de A. Bessa-Luís despertou o interesse do premiadíssimo e fecundo cineasta português Manoel de Oliveira. A amizade de longa data entre o cineasta e a romancista rendeu como frutos algumas outras adaptações cinematográficas:

- 1981 - *Francisca*, Direção Manoel de Oliveira, baseado no romance *Fanny Owen*.
- 1993 - *Vale Abraão*, Direção Manoel de Oliveira, baseado no romance *Vale Abraão*.
- 1995 - *O Convento*, Direção Manoel de Oliveira, com Catherine Deneuve e John Malkovich, baseado no romance *As Terras do Risco*
- 1996 - *Party*, Direção Manoel de Oliveira, baseado na peça *Party: Garden-Party dos Açores*
- 1998 - *Inquietude*, Direção Manoel de Oliveira, a adaptação do conto *A Mãe de um Rio*, e que recebeu o prêmio Globo de Ouro (1999) para a melhor direção.
- 2002 - *O Princípio da Incerteza*, Direção Manoel de Oliveira, baseado no romance *O Princípio da Incerteza*.
- 2005 - *Espelho Mágico*, Direção Manoel de Oliveira, baseado no romance *A Alma dos Ricos*.
- 2001 - *Porto da minha infância*, dirigido por Manoel de Oliveira.
- 2009 - *A Corte do Norte*, dirigido por João Botelho.