

Le monde à l'envers: o universo carnavalesco em Eusébio Macário, de Camilo Castelo Branco

Karla Renata Mendes¹

Resumo: A vasta obra de Camilo Castelo Branco é quase sempre dividida entre duas categorias: as novelas passionais e as satíricas. Pertencente à segunda, o livro *Eusébio Macário* (1879) propõe um arrojado diálogo paródico com o Naturalismo, movimento literário que emergia contemporâneo ao escritor. Estabelecendo um diálogo crítico com a nova corrente, Camilo tensiona, através da paródia e do exagero, questões caras ao Naturalismo, tais como o cientificismo, a animalização e a crítica à corrupção, ridicularizando-as, sobretudo, na figura do protagonista, que dá título à obra. Assim, procura-se explorar como, a partir desse elemento satírico, cria-se um mundo carnavalizado, sem hierarquias, e arquitetado para abrigar personagens que encarnavam o ridículo e a crítica à nova estética.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Carnavalização. *Eusébio Macário*. Naturalismo.

Abstract: The vast work of Camilo Castelo Branco is almost always divided between two categories: the passionate and the satirical novels. Belonging to the second, the book *Eusebio Macário* (1879) proposes a bold parodic dialogue with Naturalism, a literary movement that emerged contemporary to the writer. Establishing a critical dialogue with the new current, Camilo tenses, through parody and exaggeration, questions dear to Naturalism, such as scientificism, animalization and criticism of corruption, ridiculing them, above all, in the figure of the protagonist, who gives title to the work. Thus, we seek to explore how, from this satirical element, a carnivalized world is created, without hierarchies, and architected to house characters who embodied ridicule and criticism of the new aesthetic.

Keywords: Camilo Castelo Branco. Carnivalization. *Eusébio Macário*. Naturalism.

¹ Professora da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Arapiraca/AL, Brasil. E-mail: karla.mendes@arapiraca.ufal.br

Introdução

Quando se pensa na trajetória literária de Camilo Castelo Branco algumas certezas se mostram já arraigadas. É impossível negar, por exemplo, a extensão e a variedade de seus escritos. Ainda que sua ascensão tenha se dado através das novelas, principalmente após a publicação de *Amor de perdição*, em 1862, sua atuação perpassou vários ramos da atividade literária, sendo registrado por Alexandre Cabral o fato de que “nenhum domínio da literatura, do mais nobre ao mais humilde, ou dito menor Camilo deixou de exercitar” (1980, p. 11). Parece difícil precisar se a abrangência de sua obra chegou realmente a abarcar todos os domínios da literatura, o que é inegável é o fato de que o autor português transitou entre gêneros dos mais variados, tais como a poesia, a história, a tradução, o teatro, a epistolografia e o jornalismo. No tocante à esfera jornalística, em especial, destaca-se que, na imprensa, ocupou diferentes cargos, passando de correspondente, repórter, redator até diretor. Como assevera o próprio Cabral, especula-se que Camilo tenha ainda publicado inúmeros escritos usando pseudônimos, fato que tornaria sua produção ainda mais fugidia a delimitações precisas.

Uma carreira tão profícua (estima-se que sua obra gire em torno de 180 volumes) trouxe à tona dúvidas a respeito da autoria de todos os escritos que circulavam como sendo de Camilo Castelo Branco, além, é claro, da acusação de que ele teria “assumido o papel repulsivo, para não dizer odioso, de fabricante irresponsável de textos... sem qualidade estética, sem amor e sem brio profissional. (CABRAL, 1980, p. 17). A visão do autor como uma máquina de produzir escritos, apenas visando ao lucro, parece atualmente sobrepujada pela perspectiva de que, em vez de simples mercenário das letras, ele foi, antes de tudo, o primeiro escritor em Portugal a fazer do trabalho literário verdadeiramente uma profissão. Como destaca Alexandre Cabral, Camilo Castelo Branco dedicou-se a uma

profissão exclusiva, sem o recurso a uma outra actividade subsidiária de mais segura e estável remuneração. Não fez outra coisa na vida que não fosse escrever, e matou-se quando a cegueira o defraudou do único lenitivo que encontrou para as vicissitudes da tormentosa existência: o trabalho literário. [...] Camilo Castelo Branco foi o exemplo mais exaltante de profissionalismo nas letras de todos os tempos: escritor apenas, e só escritor. (CABRAL, 1980, p. 18-19).

Dedicando-se única e exclusivamente à escrita, erigiu uma obra extensa e na qual se tentou captar o universo multifacetado da sociedade portuguesa de sua época. Apesar de, como assevera Eduardo Lourenço, sua ficção girar “quase inteiramente em redor de um só tema – o da paixão – fonte de todas as

felicidades e de todas as infelicidades” (1994, p. 220), os enredos sentimentais não impediram o autor de desnudar as variadas camadas sociais portuguesas em seus hábitos e ideologias. Nenhum outro teria pintado como ele caracteres tão variados como os do “camponês do norte, o padre aldeão, o burguês portuense, os titulares do liberalismo, o velho aristocrata” (PASCOAES, 1984, p. 14), além de dedicar-se à análise psicológica dos indivíduos em seus conflitos interiores, lidando com sentimentos complexos como o amor e o ódio, a ganância e a generosidade, o perdão e a vingança.

Embora diante de uma obra marcada pela pluralidade, assertivas como a de Eduardo Lourenço vão ao encontro da crítica camiliana, que, comumente distribuiu os textos de Camilo em “duas categorias principais: a novela passional e a novela satírica de costumes” (FRANCHETTI, 1993, p. IX), o que marcaria também uma oposição entre o “idealismo-materialismo” (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 849). Entre as obras que comporiam o primeiro grupo, o destaque é *Amor de perdição*, enquanto na segunda categoria, valorizados pela crítica de Jacinto do Prado Coelho, os livros *Coração, cabeça e estômago* (1862) e *A queda dum anjo* (1866) seriam os grandes chamarizes. Assim, a produção do autor estaria dividida nessas duas linhas principais, representada por obras-primas paradigmáticas que ensejam a consideração de todo o restante de suas publicações. Todavia, como assinala Paulo Franchetti, na apresentação da obra *Coração, cabeça e estômago*, essa polarização é vista muito mais como negativa do que positiva, uma vez que

esconde tanto ou mais do que mostra, e desvia o olhar crítico na mesma medida em que o concentra em características textuais que só fazem sentido dentro de uma construção tipológica positiva e simplificada. Ou seja, não obstante o grau de verdade ou eficácia da descrição atual, o que importa investigar [...] é se aquilo que vem sendo descrito como o mais vivo, o mais importante e o mais característico da obra de Camilo Castelo Branco o é de fato. Ou, pelo menos, em que medida tem sido um antolho à consideração de outras questões e problemas igualmente notáveis, obscurecidos ou descuidados pela homogênea tradição crítica. (FRANCHETTI, 2003, p. XVI-XVII).

A afirmação de Franchetti destaca a possibilidade, ou mesmo a necessidade, de abordar os textos camilianos sob novos enfoques e perspectivas além dos modelos de leitura consagrados pela crítica. Diante de uma obra que se revela cada vez mais complexa e de uma transparência apenas superficial, teses como a de que seus escritos meramente transformavam dados biográficos em ficção são vistas cada vez mais como redutoras e simplificadoras, ao mesmo passo em que a divisão hermética de seus textos parece cada vez ter menos eficácia.

Eusébio Macário: o rei do Carnaval

Afastada dos padrões críticos pré-estabelecidos é que se situa a obra *Eusébio Macário*, publicada em 1879, quando o autor já se aproximava do final de sua carreira. O romance, como assinala Alexandre Cabral, foi anunciado como o primeiro de uma “‘interminável série’ de ‘romances facetos’, [...] assinala a ruptura inesperada com o tradicional universo novelístico camiliano, edificado laboriosamente no decurso de três décadas de infatigável labor.” (1988, p. 261). Uma obra que assinala a ruptura com tudo que a antecede, provocando alterações num conjunto que se manteve minimamente coeso ao longo de três décadas, seria digna de nota apenas por esse aspecto. Porém, esse “romance faceto” agrega um conjunto de peculiaridades que o transformam em uma “esfíngica empreitada”, um enigma paródico ainda não totalmente decifrado.

À primeira vista, o enredo é modesto e sem grandes pretensões. O personagem que dá título ao livro é um boticário e vive em uma aldeia no Minho, com seus dois filhos: Custódia e José Macário (o Fístula). A mãe, que abandonara a família ao apaixonar-se por um médico, acabou por morrer em um convento. Fazem parte do círculo de convivência de Macário o padre Justino e sua amante e criada, Felícia. O quadro, até então estável, altera-se quando o irmão de Felícia, o comendador Bento, que enriquecera no Brasil, retorna. Bento acaba se apaixonando por Custódia, que, ambicionando um casamento rico, aceita-o por marido. Após o casamento, os dois passam a viver no Porto acompanhados da família da noiva e de Felícia, que abandonara o abade graças às constantes traições e ao deslumbramento com a riqueza. Padre Justino, por sua vez, encontra consolo em uma nova amante: Eufêmia. Assim descrito, o romance poderia muito bem caracterizar-se meramente como uma novela satírica, porém, o que o torna peculiar no conjunto da obra camiliana é a pretensão do autor de construir através dele uma paródia do Naturalismo. É o que ele mesmo anuncia no prefácio irônico e provocativo à segunda edição de *Eusébio Macário*:

O tímido autor esperava que os artistas não refugassem a obra tracejada, e afirmassem que eu, nesta decrepidez em que faço ao estilo o que os meus coevos de juventude fazem ao bigode, não podia penetrar com olho moderno os processos do naturalismo no romance. *Ora a coisa em si era tão fácil que até eu a fiz, e tão vaidoso fiquei do Eusébio Macário que o reputo o mais banal, mais oco e mais insignificante romance que ainda alinhabei para as fancarias da literatura de pacotilha.* Se eu o não escrevesse de um jato, e sem intermissões de reflexão, carpir-me-ia do tempo malbaratado. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 15, grifos nossos).

À primeira vista, o prefácio parece deixar clara a intenção paródica do autor. Sentindo-se quase que provocado a “penetrar nos modernos processos do naturalismo”, ele desafia-se a escrever segundo tais preceitos para, em seguida, comprovar a facilidade da empreitada. Ao filiar o livro ao Naturalismo e, em seguida, desqualificá-lo como o “mais banal, mais oco e mais insignificante romance” que já escrevera, Camilo menospreza de forma mais abrangente a própria escola naturalista. Porém, desde o prefácio, instaura-se na obra um caráter ambíguo, uma vez que, na sequência, o escritor tenta dissimular o tom paródico: “cumpre-me declarar que eu não intentei ridicularizar a escola realista. Quando apareceram *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* e os romances de Teixeira de Queiroz, admirei-os, e escrevi ingenuamente o testemunho da minha admiração. Creio que, hoje em dia, novela escrita doutro feitio, não vinga.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 15). Ora afirmando o caráter de paródia, ora ironicamente refutando-o, o fato é que a obra foi concebida e recebida pelo público com uma filiação inegável (ainda que ambígua) ao Realismo-Naturalismo.

Entre as décadas de 50 e 70, a Europa vivia um movimento de progresso e evolução material, científica e filosófica que não deixava de atingir Portugal. No campo das artes, assistia-se a uma franca derrocada do Romantismo e uma ascensão cada vez mais eminente da literatura realista. Como sugere no prefácio, Camilo Castelo Branco ia, pouco a pouco, tornando-se representante de uma vertente literária decadente, dedicando-se a um estilo fadado a “não vingar”. Como registra Jacinto do Prado Coelho, diante do quadro de transformações que se desenha com o surgimento das escolas realista e naturalista, Camilo permanece aparentemente “alheio a ventos culturais que sopram do exterior, prossegue no caminho para que o empurram o temperamento, a sua primeira formação literária e o convívio com seiscentistas e árcades.” (1983, p. 84). Tal caminho, segundo o crítico português, era se colocar no “meio termo da verdade”, manifestando uma “orgulhosa independência” que, esperava ele, colocasse-o acima das tendências de escola. Assumindo tal posicionamento, o autor não se manifestou diante das “Farpas”, de Eça de Queirós, e das Conferências do Casino. Constata-se que, nessa época, “nada de sua obra revela uma renovação do saber literário, leituras dum Flaubert ou dum Zola. Provavelmente mantém-se a distância do ‘realismo’ que os novos apregoam, embora não saiba ao certo em que consiste” (COELHO, 1983, p. 95).

Todavia, como afirma J. Cândido Martins, “mau grado algumas reservas, Camilo não esconde uma reação perante a novidade da ‘nova geração’ que decididamente o ultrapassa, afirmando-se seduzido pelo estilo de Eça de Queirós” (2003, p. 12). De fato, em carta de 1876, ao visconde Ouguela, ele afirmava que lera alguns capítulos d’ *O crime do Padre Amaro*, publicados na

Revista Ocidental, e emitia a seguinte opinião: “Achei excelente. Vi anunciado agora o romance em livro. Esse rapaz vem tomar a vanguarda a todos os romancistas.” (CASTELO BRANCO *apud* COSTA, 1922, p. 203-204). Porém, com o passar do tempo, seu entusiasmo com os textos queirosianos foi arrefecendo, a ponto de tecer sobre *O primo Basílio* o seguinte comentário: “O senhor Eça de Queirós fez esse raro milagre, porque pintou o vício repulsivo e nojento.” (CASTELO BRANCO *apud* COELHO, 1983, p. 126). A repentina mudança de julgamento das obras de Eça, e a postura crítica assumida perante a nova escola se explica, segundo Coelho, pelo fato de que ainda que nutrisse alguma simpatia pelos autores realistas, mesmo por Eça, Camilo reagia quando se via “ameaçado em sua popularidade”, e o ataque era sua melhor arma de defesa. Nesse contexto é que surge *Eusébio Macário*, fruto, talvez, do ressentimento camiliano pela perda de espaço da escola romântica e possibilidade de escarnecer e até atacar os métodos modernos de composição imitando-os a fim de ridicularizá-los.

Embora a publicação da obra tenha sido acolhida por alguns críticos e jornais da época como se tratando de um verdadeiro romance realista, uma “atrevida (e genial) incursão de Camilo na área do Realismo [havendo] até quem o apontasse como o único escritor português genuinamente realista” (CABRAL, 1988, p. 261), o romance é claramente visto pela crítica como uma sátira, um deboche, uma paródia, um pastiche satírico. É nesses termos que o próprio Camilo dirige-se ao editor Chardron, em 1879, ano da publicação de *Eusébio*, advertindo-o de que se trata de uma obra “no estilo do Eça e do Júlio L. Pinto. Deve fazer rir.” (CASTELO BRANCO *apud* LIMA, 1992, p. 120). Tal propósito também se evidencia na “Dedicatória” do livro, que atribui sua criação à provocação de uma amiga que o inquiria se “um velho escritor de antigas novelas poderia escrever, segundo os processos novos, um romance com todos os ‘tics’ do estilo realista” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 19), assim como a “Advertência”, que esclarece sobre os “processos do autor”, afirmando que estes seriam

os científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo! (CASTELO BRANCO, 2021, p. 17).

A paródia se instaura assim desde os paratextos tão comuns e significativos nos livros camilianos. Como afirma Isabel Pires Lima, “pensar sobre a experiência realista-naturalista de Camilo obriga-nos forçosamente a pensar a paródia, visto que ele mesmo, desde a primeira hora a anuncia como

paródica.” (1992, p. 120). Escrever com os “tics” do naturalismo, apresentar os processos científicos típicos da nova escola, terminando a série com o genérico “tudo” e a exclamação irônica “o diabo”, são indícios que antecipam ao leitor o fato de que ele irá encontrar marcas estilísticas e ideológicas do naturalismo referenciadas na obra, mas sem qualquer pretensão séria. Observa-se que os objetivos pretendidos para o livro são alcançados em sua realização. *Eusébio Macário* é recheado pela “imoralidade, sensualidade, vício, estupidez, ganância”, resultando da intenção caricatural um “regabofe torpe, animalesco, repulsivo, onde quase ninguém se salva.” (COELHO, 1983, p. 134). Tanto é assim que a existência dos personagens se limita exclusivamente a priorizar os prazeres sexuais, a comida e a bebida, além do desejo de ascensão social a qualquer preço. Como afirma Coelho,

Se o Naturalismo exigisse necessariamente o torpe e o reles, o *Eusébio Macário* e *A corja*² seriam retintamente naturalistas: predominam, como se vê, o feio, e o vicioso, o sórdido. As personagens são velhacas, sensuais, materialonas, quase reduzidas, pelo menos na primeira fase da ação, às funções de comer e fornicar. (COELHO, 1983, p. 136).

Também ao nível estilístico, Camilo logrou êxito ao imitar os processos naturalistas. Sua linguagem tenta transmitir a lascívia que envolve os personagens e o próprio ambiente, além de usar propositadamente em excesso o recurso da descrição, muito caro aos naturalistas. É o que se observa na apresentação de Custódia, logo no início do romance:

A filha, a Custódia, era uma rapariga pimpona, de muito seio e braços grossos, roliços, com pregas de carnação mole nos cotovelos e uma penugem de frutas mimosas que lhe punha umas tonalidades cupidíneas, irritantes. Ela andava cheia de desejos animais; queria feiras e romarias com bailados de saracoteios desnalgados, pelintras; pedia socas de ponteira de verniz marchetadas de amarelo, com palmilhas de um escarlate de carne viva, e casibeques sarapantões de listras rubras e amarelas; lavava as pernas, brancas como pedaços de marfim polido das velhas imagens e maciezas cetinosas, nos riachos, com grande desfaçatez e presunção; boleava-se num quebrar de quadris reles de servilheta; tinha cheiros de mulher suspeita com grandes lampejos crus de óleo de amêndoas doces nos cabelos em bandós e muitos ardores. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 24-25).

Como se nota, a descrição feminina leva em conta os aspectos biológicos, físicos e quase “animalescos” que configuram Custódia. Ao mesmo tempo que afirma que ela “andava cheia de desejos animais” ou “tinha cheiros de mulher

² Publicada em 1880, a novela é a continuação da história apresentada em *Eusébio Macário*.

suspeita”, o autor se preocupa em, minuciosamente e ironicamente, descrever seus hábitos e objetos de desejo, numa referência ao procedimento empregado pelos naturalistas.

Arquitetada em um contexto específico, e motivada por razões também peculiares, a obra *Eusébio Macário*, como se nota pela descrição de Custódia, movimentada certas engrenagens particulares na leitura e análise. Não se trata de uma sátira com princípios moralizadores, nem uma ironia romântica colocada a serviço da defesa de um ideal. Como exemplifica Linda Hutcheon, a gênese da sátira é ser “simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção” (1985, p. 28), buscando ridicularizar “os vícios ou loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção” (1985, p. 74). Muito antes de ser a defesa de algo, a obra é um ataque, e como tal, constrói a sátira e a paródia através de recursos expressivamente elaborados para este fim. Como se constatou, se o autor buscava algum tipo de “correção” imediata com *Eusébio Macário*, esta se resumia a zombar dos procedimentos naturalistas imitando-os de forma caricata e usando como objeto, segundo Isabel Pires de Lima, o “mundo burguês em mudança”. Este, como declara a autora, seria um “grande carnaval, onde cada máscara tem sua funcionalidade”, cabendo a Camilo dar “da realidade uma visão carnavalesca, procura[ndo] na pegada do naturalismo, lançar as bases de uma antropologia cultural do mundo moderno.” (LIMA, 1992, p. 129).

A visão carnavalesca enfocada no romance liga-se ao próprio *constructo* paródico da obra, uma vez que “na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Como define Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o carnaval é

um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”). (BAKHTIN, 2010, p. 140).

A cosmovisão carnavalesca “ordena” *Eusébio Macário*, uma vez que a “vida desviada da sua ordem habitual” atinge todos os personagens. O protagonista é o inverso de um herói, sendo ridicularizado por ter sido traído e abandonado, por defender ideais políticos à beira da ruína e pelo conhecimento retrógrado acerca das práticas de sua profissão de boticário. Macário limitava-se aos saberes adquiridos no *Manual Enciclopédico*, negava veementemente qualquer moderna concepção médica e vaticinava diagnósticos duvidosos, como se observa na seguinte passagem:

Eusébio Macário teimava que o complexo das moléstias era resultado de espinhela caída complicada com flatulências. Contava casos, curas, milagres e queria pôr-lhe o emplastro confortativo. – E vinho do Porto – dizia categórico – pingas do velho, e carne assada na brasa p’ra esse bucho quanta lá couber; e sopas de vinho, e de femeação pouco – concluía, e piscava o olho esquerdo. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 28).

As recomendações sanativas do boticário já dão indícios de como, na obra, os personagens estão a serviço de uma vida “carnavalesca”, ainda mais ao se atentar para o fato de que os conselhos são dirigidos justamente ao Padre Justino. Este, por sua vez, é totalmente descaracterizado da configuração habitual de um personagem religioso. A intenção camiliana de evidenciar a vertente anticlerical apregoada pelo Realismo-Naturalismo aqui é levada até as últimas consequências.

O abade não cumpria com seus deveres sacerdotais, ao mesmo tempo que pecados capitais como a luxúria e a gula faziam parte de sua rotina. Seus apetites (tanto os sexuais quanto os alimentares) caracterizavam sua essência. Desde jovem já demonstrava não ter ideais: “era um estômago com algum latim e muitas féculas”, e na vida adulta, ocupava-se em gastar as horas bebendo, jogando, comendo e frequentando a cama de sua criada, Felícia, a quem dava “regueifa doce, vinho maduro, e palmadas de gratidão infinita nas ancas roliças” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 29). Assim, se “no carnaval todos participam da ação carnavalesca”, o abade, ainda que representante de um plano espiritual, elevado, sofre aqui a ação do rebaixamento, confirmando a perspectiva de Jacinto do Prado Coelho de que nesta obra “quase ninguém se salva”.

Admitindo que todos os personagens que compõem a novela poderiam em maior ou menor escala representar o *monde à l’envers*, constata-se que a figura de Bento, o irmão de Felícia que enriquecera no Brasil, ganha contornos particulares nesse quesito. A ele aplica-se outra categoria da cosmovisão carnavalesca, que é a quebra das hierarquias. Como define Bakhtin, esta se dá pelo fato de que no carnaval “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.” (2010, p. 140).

Observa-se que Bento, quando regressa a Portugal, ocupa uma posição hierárquica superior: tornara-se um homem rico e ganhara o título de comendador, por isso seu novo *status* social o colocaria numa posição privilegiada e de respeito. Porém, desde o momento em que desembarca no Porto e tem contato com as outras figuras que compõem o carnaval, o sistema

hierárquico é revogado. O personagem é, paulatinamente, destituído de qualquer postura assumida falsamente como superior, tornando-se ridículo e patético no desenrolar da ação.

O fenômeno, apontado por Bakhtin, pode ser notado já na primeira descrição de Bento, uma vez que, ao chegar, ele “limpava os refegos nacarados do pescoço em lenços caros, bufando, e escumando do peito camarinhas de suor que alastravam na fina bretanha da camisa nódoas de humidade gelatinosa e peganhenta” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 56). Como se observa, o narrador faz questão de salientar elementos atribuídos à posição social vantajosa do comendador (“lenços caros”, “fina bretanha da camisa”), para, imediatamente, rebaixá-lo ao gosto naturalista, mencionando seus suores excessivos. Pouco depois, Basto, Felícia, Macário (que haviam ido recepcionar o viajante) e Bento são aguardados por um populacho que ali permanecia na “expectativa do brasileiro rico”. Como acentua o narrador, era um grupo particularmente rude, grotesco e em desarmonia, à primeira vista, com a figura elevada do comendador:

mulheres com as mãos cruzadas sobre as barrigas numa imobilidade pascáica; rapazitos em fralda suja e esfarrapada de tomentos, coçando as pernas picadas pelas moscas, e repuxando as saias das mães, a pedirem pão com esgares lamuriantes, de uma fealdade específica da raça humana e dos pequenos garotos das aldeias; homens que vinham das malhadas sentavam-se no cruzeiro, com as calças brancas arregaçadas até à coxa, e esfregavam com delícia as pernas cabeludas mordidas pela pojeira do palhiço e dos eirados, pondo os joelhos escarpados ao pé da boca. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 58-59).

Porém, com o avanço da cena, qualquer “desigualdade social hierárquica” é imediatamente suprimida porque o comendador é mais uma vez aviltado em sua superioridade. Apavorada pela algazarra que se forma em torno do grupo, a égua em que vinha Bento ameaçava derrubá-lo, enquanto ele “abria muito as pernas e agarrava-se às crinas, dizendo: chó, chó, não mi dérrubes!”. Da mesma forma, Macário, que levava as “abas da casaca apanhadas e atadas sobre o estômago para se não mancharem no suor das ancas da besta, apeou sem as desatar” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 59). A cena e o comportamento burlesco do grupo acabam motivando a população a escarnecer com uma “exultação hílare e bruta”, e é então que eles se tornam objeto de chacota:

– Olha o rabo da casaca voltado paradiante, ó Maria Ruiva! – O diabo do homem parece um entrudo! – É que traz a barrigado invés! – E o Ferramenta: – Ó Zé das Poldras, olha o brasileiro como é gordo! Se eu pilhava assim um porco! [...] Ao aproximar-se o grupo, a gentalha acomodou-se. Os três iam a pé. [...] O Bento ia carregado, desplícete,

aborrecido, sentia-se grotesco, ele, comendador, seiscentos contos fortes, ao lado do boticário da aldeia, que atava as abas da casaca, escorridas, longas e agudas como dois bicos de pássaro monstruoso, antediluviano. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 59-60).

Se todas as formas de “medo, reverência, devoção, etiqueta” ou qualquer especificidade que mantenha a divisão hierárquica são suprimidas na cosmovisão carnavalesca, a cena descrita acima exemplifica claramente esse processo. A situação ridícula de quase cair do cavalo, assim como o fato de Macário estar descomposto, reduzem o pretensioso comendador, que chega a Portugal julgando o país “muito atrasado”, a uma posição absolutamente humilhante. O povo, por sua vez, percebendo esse rebaixamento, sente-se à vontade para zombar do comendador e do próprio Macário, afinal estes não lhe são superiores em nada. A reflexão de Bento sintetiza a quebra do sistema hierárquico, pois o personagem evidencia estar consciente de sua situação grotesca e vexatória, e entende-a como avessa à sua posição, seu título e suas posses, realmente só admitida em um *monde à l’envers*.

A eliminação da distância entre os sujeitos, como evidenciada acima, proporciona o que Bakhtin chama de “livre contato familiar entre os homens”, ou seja, a aproximação entre sujeitos antes separados por barreiras hierárquicas. Essa familiarização abriria espaço a outra categoria da cosmovisão carnavalesca que se evidencia em *Eusébio Macário: as mésalliances* carnavalescas. Como destaca Bakhtin,

a livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 141).

Sob a perspectiva do livre contato familiar, é possível entender a correspondência entre Macário e o padre Justino, havendo uma aproximação entre os dois, inclusive, como destaca Isabel Pires de Lima (1992, p. 130), pela descrição do abjecto que irrompe, sobretudo, na caracterização destes dois personagens. Como ironicamente se revela, o abade “também colaborara nas ossificações notáveis do farmacêutico” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 44), tendo relações com Canelas, esposa de Macário. Todavia, isso não impede a amizade entre os dois, que se reuniam em jantares fartos e distraíam-se jogando. Macário é um “soberano às avessas”, um representante fajuto da ciência, enquanto Justino, um símbolo fracassado da religião, encarna o ideário carnavalesco de “profanação”. Esta, segundo Bakhtin, seria formada pelos “sacrilégios

carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (2010, p. 141).

Nesse mundo carnavalizado a profanação e sacrilégio acompanham justamente a figura de um abade do início ao fim do livro. Como salientado anteriormente, ele, como um devoto das refeições pantagruélicas e da bebida, mantinha relações esporádicas com várias mulheres, além de um concubinato com sua criada Felícia. No tocante à sua prática religiosa, considerava as “freguesas um rebanho muito gafo de ovelhas tinhosas, desgarradas do redil da castidade” e comemorou a transferência para uma paróquia de “fregueses pouco trabalhadores, mulheres encharcadas no pecado, nem místicas nem hipócritas, inimigas do confessionário e de maçadas ao domingo na igreja.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 43). Totalmente avesso às práticas religiosas comuns ao sacerdócio, Justino era definido como “homem de má vida [...] um animal sem religião, que mal se lhe enxergava a coroa, nem sabia dizer a missa perfeita, não confessava ninguém, tinha amigas, e pusera a mãe na cova com desgostos.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 37). A configuração do abade confirma o rebaixamento do sagrado, o sacrilégio, e reforça o envoltório carnavalesco desse romance camiliano.

Se a figura de Justino se liga à profanação, Eusébio Macário simboliza aquilo que, para Bakhtin, é o cerne da ação carnavalesca, a “*coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval*.” (2010, p. 141). Nesse contexto, “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o *bobo*, como que se inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas.” (2010, p. 142, grifos nossos). A “*coroação bufa*” de Macário é construída paulatinamente ao longo da obra. O personagem que dá título ao livro aparece no primeiro capítulo, sai de cena nos dois capítulos subsequentes (para que se conheça o padre Justino ainda jovem e em sua formação religiosa) e reaparece ridicularizado na cena com o irmão de Felícia. Aliás, diga-se que, constantemente, as atitudes de Macário o expõem à zombaria e à depreciação pública, desencadeando justamente esse processo de coroação e destronamento bakhtiniano. A primeira descrição do personagem evidencia o boticário como um rei glutão, em um “trono” roto, com calor e moscas ao redor:

O farmacêutico Eusébio Macário sentara-se espapado, com as carnes desfalecidas, à porta, num largo mocho de cerdeira com assento de junco roto, espipado, com uns esbeiçamentos de palhiça muito amarelada do atrito. Havia grande calor enervante. O sol punha nas paredes clareiras faiscantes, cruas. Moscas zumbiam com asas lampejantes em giros idiotas; [...] Eusébio Macário ofegava, enxugava com o lenço de Alcobaça, pulverulento de meio-grosso em pastas

esmoncadas, as roscas do pescoço que porejavam as exsudações da carne opilada de um farto jantar. Ele tinha feito anos neste dia e enchera-se de capão com arroz açafroado e de muito vinho de Amarante, com muita aletria engrossada de ovos e letras de canela. – Que não queria saber de histórias – pensava –; que a vida eram dois dias; quem cá ficasse que o ganhasse. E dava arrotos muito cheios de gases e estrondos. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 23).

Como se percebe, o texto concentra-se nas descrições, fundamentais para o Naturalismo, a fim de enfatizar os elementos visuais, olfativos e auditivos. Contudo, nesse caso, as descrições apenas corroboram essa visão grotesca do ambiente e do personagem, que goza uma satisfação quase animalesca, empanturrado após o jantar de aniversário. Se, como afirma Zola em *Romance experimental*, o terreno naturalista é “igualmente o corpo do homem nos seus fenômenos cerebrais e sensuais, em estado sadio e estado mórbido” (1982, p. 55), Camilo leva essa premissa até as últimas consequências. Além do comportamento rude e grosseiro, é possível perceber de imediato que a existência, para Macário, corria sem grandes complicações, sem perturbações mais profundas, sendo-lhe necessário apenas desfrutar de boa comida e de uma digestão satisfatória.

Se algo o incomodava, era possivelmente o ardil feminino. Enganado uma vez, viúvo há dez anos, não pensara mais em casar-se apesar de constantes investidas de possíveis pretendentes. Ainda que tivesse “incêndios temporários na sua organização sanguínea”, um segundo casamento estava fora de cogitação, afinal, “todas as mulheres eram fracas, escorregáveis! E vivia casto, comendo à tripa forra, cevando-se à larga, como desforra, e dormindo sonos apopléticos, muito roncados, à hora da sesta, com o lenço vermelho na cara cheio de moscas e resíduos pulverulentos do meio-grosso” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 44-45). Apesar de uma leve perturbação no tocante às mulheres, o boticário ainda julga mais cômodo uma vida sem elas. Comer e dormir já lhe garantiam o prazer de que necessitava.

A caracterização de Macário vai se construindo a fim de revelar seu caráter cômico e fanfarrão. Também no exercício de sua pretensa atividade científica, o boticário, propositalmente, contradiz qualquer objetividade e seriedade desse campo. Camilo troça do cientificismo, estabelecendo através de seu personagem uma espécie de medicina caseira. Seu conhecimento fora repassado ao longo de três gerações da família e conquistado por seu avô na “botica dos frades de Santo Tirso, onde se faziam descobertas terapêuticas miúdas e milagrosas.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 46). O fato de Macário recusar veementemente qualquer contato com a “cambada moderna”, como denominava as novas tendências médicas, acaba por reforçar o desprezo ao progresso científico. Assim, surgem as receitas esdrúxulas de cura, tais como

tratar asma com pós de baratas fritas e torradas, cozinhar uma lagartixa viva e pendurá-la num saquinho ao pescoço do doente tuberculoso ou curar obstruções com o pó de chifre de boi e do queixo esquerdo de certo quadrúpede. Em suma, tudo conduz Eusébio Macário a revelar-se um rei bufão, por ora ainda destronado.

Essa situação será alterada após Bento apaixonar-se por Custódia, firmar um compromisso com esta e trazer a família de Macário, ávida pela ascensão social e por dinheiro, para junto de si. Observa-se que o livre contato familiar permitiria que sujeitos de posições tão diferentes unificassem uma mesma família e compartilhassem a posição de prestígio do comendador, dando início, assim, à coroação do rei do carnaval. Um episódio que marca o início deste entronamento/destronamento é o aniversário de Custódia, comemorado com um belo jantar na casa do comendador. Em meio aos convidados ilustres, após um brinde irônico, porém que passa despercebido, Eusébio Macário é incumbido de agradecer em nome da filha os cumprimentos que recebera:

Estou ao facto da etiqueta – respondeu o boticário com gesto de suficiência, limpando os beijos avinhados à toalha, com uma grande resolução oratória. [...] Eusébio ergueu-se; e o abade inclinando-se sobre o ombro do fidalgo, com muita sisudez: – Temos asneira, doutor. – O Fístula dizia lá consigo: – Meu pai está bêbedo! Não caluniava perfeitamente o progenitor dos seus dias. Macário tinha em si bastante vinho do Porto com que ajudar a natureza oratória que lhe não era sovina. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 76).

A projeção da cena antecipa o desenrolar do discurso de Macário. Ébrio, ele tem dificuldades em conseguir tomar a palavra, já que a banda continua tocando enquanto tenta iniciar seu discurso. Quando finalmente pode ser ouvido, o boticário exprime-se confusamente a favor da Rainha, da Carta, dos cabralistas, de D. Miguel, elogiando a saúde pública, criticando a medicina moderna, louvando a si mesmo. Quando “o discurso ia derivando com uma discorrência lógica, engenhosa para o remate do brinde”, José Fístula, sorrateiramente, ordena que se disparem os fogos de artifício encomendados para a ocasião, e acaba interrompendo e salvando o pai da situação embaraçosa. Assim, como afirma o narrador, “não se ouviram as últimas palavras roucas, esganiçadas, de Eusébio Macário” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 79). O próprio universo carnavalesco e a quebra das hierarquias não permitem que Macário ocupe uma posição elevada. Tratando-se de um personagem caricato, cômico e até grotesco, a chance de alcançar alguma notabilidade, realizando algo dignamente, é imediatamente subvertida e ele volta a ser rebaixado (destronado). Sua evidente embriaguez e seu discurso confuso o tornam novamente motivo de riso, inclusive do próprio narrador, que trata com ironia as palavras do boticário. Quanto ao método de construção do episódio, há a

utilização de uma espécie de rubrica (*com entusiasmo, gesticulando como quem arranca*), que ajuda a descrever os gestos e expressões do pai bêbado, tornando a cena ainda mais farsesca.

A coroação bufa ocorrerá definitivamente no jantar nupcial, em que se celebrava o casamento de Custódia e Bento. Nesse contexto, Macário é agraciado com uma “casaca nova com o hábito de Cristo na lapela”, presente do genro e atual barão do Rabaçal, que “iniciava a nobilitação do sogro com 76\$000 réis que lhe custara o hábito” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 98). Esse momento é de suprema ascensão para Macário, que se tornava então um “cavaleiro de Cristo” e como tal precisava registrar seus agradecimentos em mais um discurso exortativo. Embora afirme querer ter “a sabedoria de um Camões, ou ser qual outro Bocage” para exprimir suas ideias, sua referência intelectual limita-se ao *Manual Enciclopédico*, e sua fala torna-se mais uma vez uma explanação de ideias embaraçosas. Assim, novamente, o rei do carnaval assume seu posto:

Mas não posso deixar de responder ao senhor comendador a respeito dos meus serviços à humanidade e à nação portuguesa a que todos temos a honra de pertencer, a nação mais valente do mundo, que não tem segunda, acho eu, nas valentias; vencendo os mouros, os espanhóis e os franceses, como se pode ver no *Manual Enciclopédico*. Devemos ter muita honra porque samos portugueses, ou lusitanos que é a mesma coisa. Já fomos mais ricos do que samos, isso é verdade; mas se o excelentíssimo senhor conde de Tomar se conservar no governo, havemos de tornar ao que fomos [...]. (CASTELO BRANCO, 2021, p. 99).

Enquanto o rei bufo Macário dispõe-se a enaltecer o cabralismo num processo verborrágico que conta inclusive com erros grosseiros como pronunciar *samos*, o restante dos “súditos” esboça reações diversas perante as palavras que ouve. O filho, por exemplo, “*estorce-se envergonhado, corrido, danado*”; o genro admira o sogro; Custódia brinca com as franjas do guardanapo; o abade, embriagado, mantinha-se sonolento, babando-se; enquanto uma das convidadas, D. Pascoela, “*olha para os ademanes do orador com uma atenção irónica, de chacota, relanceando olhares críticos, desfrutadores, às caras soezes dos convivas*.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 99, grifos do autor). Evidenciando o quão patético era tudo aquilo, o narrador fornece detalhes do comportamento de quase todos os personagens que compõem a cena, instaurando um quadro descritivo que abarca o episódio em sua totalidade. Como se constata, o comportamento dos convidados explicita que, apesar da empolgação do orador, seu discurso era reacionário e até entediante. A convicção política de Macário (assim como a prática farmacêutica) mostrava-se totalmente estagnada, e ele defendia sem quaisquer ressalvas o cabralismo, a

Carta Constitucional, a monarquia, ao mesmo tempo que se opunha a qualquer indício de mudança com o liberalismo e a Revolução Setembrista.

Elevado nesse momento a centro gravitacional, em torno do qual os demais personagens orbitam, o boticário ocupa um lugar ambíguo que o coloca como destaque, mas simultaneamente o rebaixa, o destrona. Observa-se isso quando, por exemplo, ele afirma que os setembristas chegaram a ir pendurar-lhe “chifres na padieira da porta da botica”. O que ele entendia como um sinal de barbarismo foi interpretado pelos demais como uma grande ironia cômica, já que Macário havia sido um marido traído. De imediato, ele torna-se alvo de risadas, porém sua parvoíce não lhe permite perceber qualquer alusão maldosa, e atribui o riso simultâneo ao “trecho cômico do brinde.” Constata-se nessa passagem a afirmação bakhtiniana de que o “próprio *riso* carnavalesco é profundamente ambivalente”. Assim como em sua origem mais remota, o que o crítico russo denomina de “riso ritual”, a zombaria era voltada ao supremo, e “achincalhava-se, ridicularizava-se o Sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da Terra.” (2010, p. 144). Na inversão carnavalesca de *Eusébio Macário*, o riso volta-se àquele que seria o elemento solene do jantar: pai da noiva e grande homenageado com a insígnia da ordem de Cristo.

Alheio ao real papel que desempenha, Macário prossegue seu discurso inflamado defendendo prolixamente os mesmos ideais e tornando-se cada vez mais pedante, como descreve o narrador: “(Havia trejeitos de pessoas maçadas, bocas abriam-se; pernas por debaixo da mesa tocavam-se. A D. Pascoela coçava a asa direita do nariz com o leque. Sensação geral de estopada. E ele com entusiasmo)” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 86) Atentando-se para a última frase, percebe-se que, na mesma proporção em que a paciência dos ouvintes se esvai e eles prestam cada vez menos atenção no orador, o entusiasmo deste só aumenta. Pode-se dizer que o discurso do boticário segue uma trajetória ascendente e está cada vez mais prestes a atingir o ponto máximo, a alcançar o clímax que surge com o desfecho de sua fala:

Rainha e Carta ou a morte! (*Cansado, com esfalfamento, solene e de manso*): Meus senhores, eu bebo à saúde do grande homem, do ministro patriota que nos livrou dos comunistas da Maria da Fonte, do exímio conde de Tomar, António Bernardo da Costa Cabral; espero que todos bebam a virar, e acreditem que Portugal, enquanto for Portugal, pode ser que tenha outro que se pareça com ele, mas duvido. À saúde da Carta e da Rainha, e do senhor conde de Tomar e da sua ilustre família, e também da família real! (CASTELO BRANCO, 2021, p. 101, grifos do autor).

Conforme salienta o narrador, o *grand finale* da atuação de Macário como rei bufo é marcado por um misto de esgotamento, excitação e seriedade que só se justificam do seu próprio ponto de vista. Aos olhos dos demais, ele apenas

dava prosseguimento a sua enxurrada verbal e suas ideias, que infinitamente se repetiam. Tanto é assim, que o final de seu discurso marca também o destronamento simbólico definitivo desse rei carnavalizado: “O brinde foi correspondido com a gravidade muda e respeitosa que se devia à família Costa Cabral e à dinástica. O próprio abade, posto que esturrado e gritador nos brindes políticos, tinha caído num marasmo sonolento, prenúncio temeroso de apoplexia alcoólica.” (CASTELO BRANCO, 2021, p. 102). A aclamação esperada após um brinde tão entusiasta é substituída por um esmorecimento geral que atinge inclusive o abade. O que o narrador chama ironicamente de respeito pelas figuras enaltecidas apenas denuncia o quão maçante a noite se tornara graças a Macário. Dessa forma, o jantar de casamento de Custódia e Bento tornou-se palco do apogeu e “queda” do boticário, que se configura como um personagem ora risível, ora inoportuno enquanto exerce alguma forma de poder sobre os demais.

Considerações finais

Descrevendo o fenômeno ambivalente da coroação-destronamento do rei bufo, Bakhtin salienta que esse processo concentra o “próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação.” (2010, p. 142, grifos do autor). Com o fim do carnaval, a ordem natural seria restabelecida através do destronamento e supressão do poder do rei, agora destituído. Em *Eusébio Macário*, o carnaval não termina após o encerramento do brinde, uma vez que o mundo às avessas continua imperando até o fim. O que se percebe também não é a morte efetiva do personagem central, mas sua morte simbólica. O boticário sofre o processo de transformação que dá espaço a um novo Macário, o agora “pai da baronesa”, que se “achava na roda dos titulares e dos capitalistas”.

Apesar de sentir-se outro homem, a suposta mudança de Macário não impede que ele continue sendo satirizado. O dinheiro e a influência do genro tiraram-lhe a coroa bufa e colocaram no lugar a coroa de cidadão honorável, que desfrutava de um prestígio social que antes lhe era vedado. Todavia, a essência grotesca e chã do personagem ainda persiste, notada, por exemplo, pelo barão, que, diante dos arroubos do sogro em ser útil, imediatamente o dissuade lembrando-lhe que sua principal aptidão era simplesmente comer e beber. É ressaltado em sua existência torpe, de sujeito muito mais instintivo do que intelectual, o último *close* que o leitor terá de Macário. Assim, se, como afirma Jacinto do Prado Coelho, “vício, estupidez e ganância [são] o recheio do *Eusébio Macário*” (1983, p. 134), o protagonista despede-se do leitor reforçando o

quanto sua trajetória foi marcada por esses elementos, tornando-o ao mesmo tempo repulsivo e cômico.

Aliás, a comicidade é justamente o fator que diferencia esta obra camiliana. Elaborada como paródia do Naturalismo, contendo traços exagerados e caricaturais, o autor pode exercitar sua veia satírica. Característica essa que, como ressalta Eduardo Lourenço, também era sua marca, uma vez que, como “filho bastardo da vida e do romantismo, Camilo está sempre pronto a troçar ou exercitar o seu espírito cáustico e sádico a propósito de praticamente tudo.” (1994, p. 223). Desdobrando-se entre as facetas do romântico e do satírico, em *Eusébio Macário*, Camilo Castelo Branco desprende-se das amarras do sentimentalismo exagerado e mostrou-se em faces picarescas e carnalizadas. Há, nessa obra, portanto, uma forma de resposta gargalhante à nova estética, pintando-se, com cores vivas e fortes, a farsa de um rei bufão simbólico. É com esse representante que o autor coroa não apenas o boticário lorpa, mas também a si mesmo como criador provocativo e ambivalente.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CABRAL, Alexandre. *Camilo Castelo Branco: roteiro dramático dum profissional das letras*. Lisboa: Terra Livre, 1980.

CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2021.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2º vol. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

COSTA, Julio Dias da. *Escritos de Camilo*. Lisboa: Portugália, 1922.

LIMA, Isabel Pires de. Camilo e o fantasma do Naturalismo. *Línguas e Literaturas*, Porto: Faculdade de Letras do Porto, p. 119-138, 1992. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2644.pdf> Acesso em: março de 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. Situação de Camilo. In: *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.

MARTINS, José Cândido. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário/A corja*. Porto: Caixotim, 2003, p. 7-47.

PASCOAES, Teixeira de. O penitente. In: *Boletim Cultural: Camilo, o homem e o artista*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação: a novela camiliana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1985.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.