

Lost (in) the chapter: afinal, o que fazem (as) mulheres?: algumas notas em torno de um romance inconjunto¹

Maria de Lurdes Sampaio*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

Resumo: Neste artigo, releemos *O Que Fazem Mulheres* e revisitamos algumas vertentes de um romance ímpar, passível de várias abordagens, que bem merece o qualificativo de romance filosófico atribuído pelo autor. Em diálogo com outros exegetas de Camilo, e apoiada num exercício de close-reading do texto, procedemos à anatomia do romance, tentando evidenciar a sua faceta crítica e os sinais e programas de modernidade que contém, desde um libelo em favor das mulheres à crítica à dicotomia entre razão e emoção, apelando de vários modos, à cooperação dos leitores.

Palavras-chave: comédia de enganos, papéis, contratos, julgamento público, modos de ler

Abstract: In this article, we re-read *O Que Fazem Mulheres* and revisit some strands of an extraordinary novel, given to multiple approaches, which justly deserves the label of philosophical romance, attributed to it by its author. In a dialogue with other exegetes of Camilo, and grounded in a close reading of the text, we undertake an anatomy of the novel seeking to highlight its critical dimension and the signs and programs of modernity it contains—from a polemical defense of women to a critique of the dichotomy between reason and emotion, while, in various ways, calling upon the cooperation of readers.

Keywords: comedy of errors, papers/roles, contracts, public judgments, ways of reading

Para cumulo de infortunio, Portugal é um paiz onde se está lendo muito.

Camilo Castelo Branco, *Páginas de Prosa* (1863)

Quando se conta um conto, é a alguém que o escuta
e, por muito pouco que o conto dure, raro é que o contador
não seja interrompido de vez em quando pelo seu ouvinte.

Eis por que introduzi no relato que se vai ler [...] uma Personagem que, mais ou menos, desempenhe
o papel do leitor; e começo.

Diderot, “Ceci n’est pas un conte” [1773]

PARTE I

1. Depois de um prolongado período de desatenção crítica, o romance *O Que Fazem Mulheres*, publicado em 1858, tem sido, nos últimos tempos, objeto de muitos e instigantes estudos críticos. A reedição do livro, em 2006, numa iniciativa do jornal *Expresso*, coordenada por João Bigotte Chorão, com seleção de oito obras para a criação de um núcleo essencial da obra camiliana, foi, decerto, um gesto decisivo para a sua (re)descoberta, embora a obra já tivesse sido objeto parcial de estudo académico no Brasil por parte de Luciene Pavanelo (cf. Pavanelo 2008). Mas é na segunda década do séc. XXI que este romance se torna incontornável para muitos camilianos e outros ensaístas vindos de diferentes áreas científicas. Muitos e variados têm sido os tópicos e assuntos tratados: crime e castigo, jogos de ficção e jogos de espelhos, mentiras e logro, modos de ler, experimentações formais, metaficcionalidade, intertextualidade e relações transatlânticas.

A experiência de leitura de OQFM é perturbadora e desconcertante e reinventa-se depois do primeiro contato, variando com a atenção ou desatenção dada a pormenores ficcionais, a elementos de composição, ao estilo, à ironia e ao cómico de situação e de linguagem, às correspondências lexicais e outras inscritas nas falas das personagens. Novas interpretações surgem, assim, ao mesmo leitor, dependendo dos ângulos de visão e de incidências diferenciadas, resistindo a obra à unidade e congruência que os leitores procuram impor aos textos lidos.

Uma das singularidades da obra OQFM² não é tanto a presença da metaficcionalidade, de textos avulsos ou de suplementos (paratextos, metatextos, entre outros), transversais à obra romanesca de Camilo, mas a *desproporção*, em termos arquitetónicos e macro-estruturais, numa obra pouco extensa, entre os capítulos onde há efetivamente narração de uma história e as secções não diegéticas, dotadas estas de grande autonomia e mobilidade. Uma desproporção estrutural, reforçada pela diferença de *ritmo* imprimido aos capítulos (e que indicia a importância substantiva do relatado ou descrito): coexiste uma escrita rápida, a *galope*, na narração de partes da história, *i.e.*, da ficção (com abundância de elipses e

sumários, reticências, espaços em branco) e uma outra, com mão lenta, em secções como o texto “Cinco Páginas que é Melhor não se Lerem” e, muito em particular os capítulos XIII e o “Suplemento”, que desvelam o carácter ficcional do romance e põem em alto relevo o ato escritural e a materialidade do livro. Camilo Castelo Branco é mestre no domínio do ritmo narrativo (e Umberto Eco considerava o domínio do ritmo a marca de um grande romancista) e ainda está por fazer um estudo aprofundado sobre este traço da escrita camiliana. A trivialização e menorização do casamento, na parte inicial da história de OQFM, deve mais ao ritmo veloz com que é narrado do que às palavras utilizadas. É o ritmo que transforma as variações humorísticas do tópico da lua de mel numa lengalenga irónica e numa profanação da visão romântica da lua (reiterada num outro passo da história). Por seu lado, o protagonismo dado às personagens femininas e a imagem de retratos dinâmicos decorrem da narração em ritmo lento e em modo de *showing* (estrutura dialogal), que parece transformar o leitor em espectador.

Outro aspeto importante a assinalar em OQFM é o modo como o anti-romanesco e a atitude anti-romântica se situam também na composição e arquitetura da obra, não decorrendo apenas dos discursos, ou de comentários metadieгéticos de um narrador interventivo. A interrupção da sequencialidade dieгética articula-se com uma composição em mosaico, multidimensional, com a justaposição e montagem de capítulos e secções avulsas, criando um efeito de espacialização textual e de desconexão das partes. O “Suplemento”, com o seu inesperado Prefácio, e apesar da substituição de um ponto de vista feminino por um ponto de vista masculino, funciona, em parte, como uma estrutura de *mise en abyme* do romance. Exacerba-se aqui a dimensão teatralizada, tendencialmente estática desta obra, numa transformação de dois escritores em interlocutores, que discutem o passado e o futuro de uma figura feminina. Compósito e multiestratificado, o “Suplemento” integra uma grande variedade de espécies literárias e discursivas: cartas, uma adivinha, um longo poema romântico, um trecho, no original francês, de *Les Rêveries* (i.e., *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, de 1799) de Étienne de Senancourt, inúmeras citações e alusões literárias – não faltando uma referência a Werther e a narizes literários – além de um trecho descritivo de um cenário rural, idílico, situado no Minho, digno de figurar num romance romântico. O que esta obra se recusa a ser. O “Suplemento” retoma, com amplificação, o tema da literatura que percorre OQFM, mas este tema é inseparável do tema da condição feminina, que aqui retorna em modo diverso, mostrando a mulher capturada pelo discurso masculino, num aparente descentramento de uma criatura ficcional de exceção. Mas a voz de Ludovina continua a fazer-se ouvir, e, como figura de papel, a dar o rosto a muitas mulheres do mundo real, Ludovina afirma o seu amor-próprio, resistindo às investidas e manipulações de um D. Juan provinciano. Camilo revela-se profético, pelo humor e ironia, quando em *Amor de Perdição* antevê leitores do século XXI e, quando em *Um Homem de Brios*,

se interroga sobre qual dos seus descendentes irá reeditar a obra do século XXIII em diante.³ As questões e perplexidades de OQFM também interpelam os leitores e leitoras dos nossos tempos e basta atentar no título.

Outra das *singularidades* deste romance camiliano da década de 1850 é, sem dúvida, a dimensão de crítica social ao casamento, em modo de comédia de enganos – ao contrário do modo trágico usado no romance *Carlota Ângela* (também de 1858) – apresentando-o como um negócio comum em que todos, homens e mulheres são vítimas. Um dos temas claros da obra, de grande modernidade e atualidade, é a crítica à dicotomia entre razão e emoção que se alicerça (e fundamenta) numa secular distinção filosófica e científica entre homens e mulheres. É um tema glosado de vários modos, em variações e estratégias narrativas e discursivas complementares, na origem de jogos de espelhos e de desdobramentos que, por vezes, confundem o leitor, caindo ele mesmo em contradições análogas às que vemos no narrador.

Ler OQFM não é entrar no reino da anfibologia generalizada, mas a ambivalência é bem visível na ausência de papéis fixos, na construção (quase) quiasmática da história, e na incerta relação sintático-semântica entre as suas diferentes partes. À medida que lemos sequencialmente os capítulos, tudo (ou quase tudo) se vai alterando, desde a deslocação do protagonismo de uma figura feminina para outra, à variação de relações de poder que entre as personagens se estabelecem, passando pelos jogos de ocultação e de revelação de segredos e mistérios. Gustavo Rubim refere-se a uma disputa de protagonismo entre as duas mulheres (cf. Rubim 2025) e Annabela Rita fala em “especularidades perfeitas e/ ou invertidas” entre mãe e filha, aproximando, com pertinência, os movimentos esquivos destas figuras e o efeito de perplexidade provocado à composição de M. C. Escher, “Escada acima e escada abaixo”, de 1960 (cf. Rita 2006). A desestabilização instala-se através de inúmeros e engenhosos artifícios.

Numa obra breve como esta, surge em alto relevo o jogo que tanto agradava a Camilo: a afirmação de veracidade das histórias contadas e o desvelamento progressivo ou abrupto do seu estatuto de ficcionalidade e artificialidade, expondo as criaturas de papel inventadas pelo autor. Neste caso, este jogo enriquece-se com o efeito de imediatismo e de proximidade criado pela simulação do ato escritural em tempo real, como se de uma reportagem se tratasse (daí verbos como “averiguar”, “pesquisar” e outros), culminando na aparente isocronia do tempo de escrita e tempo de leitura do capítulo XIII. Acresce a todos estes sinais de modernidade ficcional a tensão e incompatibilidade entre a imagem de um narrador testemunha, homodiegético, logo, com focalização restritiva, e um narrador onisciente que, parodiando ou não os romancistas oitocentistas, penetra na esfera privada de uma família burguesa, devassando a intimidade conjugal de dois casais. História encontrada, inventada, ouvida, recolhida a partir de apontamentos, audição de uma

testemunha (e caucionamento da autenticidade do relatado pelo narrador), tudo isto coexiste em contradições que o “Preâmbulo” confirma.

2. O texto de abertura “A Todos os que Lerem” pode ler-se como um anúncio ou pregão publicitário, dada a dimensão ruidosa e histriónica da voz autoral. É um texto que, dirigindo-se a leitores virtuais e empíricos da obra, contempla todos, sem distinção, num grupo que tanto pode envolver os *leitores* efetivos como outros consumidores indiretos de romances que são os *ouvintes* dos mesmos. Vemos nas primeiras palavras do autor-narrador – confirmadas depois – que ele fala ao ouvido de homens e mulheres, que gostem de histórias e a elas possam ter acesso por outras vias. Camilo escreve como se falasse em voz alta (replicando uma prática de leitura frequente), numa permanente simulação de conversa com os leitores, dirigindo-se ora às mulheres ora aos homens (e/ou maridos). Para lá de inúmeros jogos textuais, é este tom oralizante que nos permite entrever nos paratextos (três “prólogos” e “Preâmbulo”) e noutras secções intratextuais, circunlóquios e/ou fórmulas ritualísticas de transmissão oral dos contos, com função proxémica de reforço de laços entre quem conta e quem ouve/lê. Para lá de um polemista de exceção, Camilo é, acima de tudo, um contador de histórias e, num momento de expansão da indústria do livro, ainda divisamos nos seus textos escritos algumas marcas do narrador na aceção de Walter Benjamin – ainda que rejeite a dimensão moral e sapiencial do conto oral. Há ainda um sentido de coletivo, de partilha de algumas convenções e protocolos – que permitem também a apreensão dos atos de subversão e de transgressão dos mesmos. Ocorre pensar numa história como “O “Arrependimento”, inserida em *Anos de Prosa* (1863), em que se recria o ambiente rural de relato de histórias ao serão, tendo como narrador uma mulher idosa, que exige tempo e paciência ao seu interlocutor. Ou, muitas outras, que espelham o que Óscar Lopes sublinhou no ensaio “Claro-escuro camiliano” (1991): a vivência de Camilo entre a cidade e o mundo rural, entre o escrito/letra e o oral/acústico, que explica o seu domínio de muitos registos de língua e um conhecimento da linguagem popular como poucos escritores da sua geração.⁴ O discurso de grande vivacidade de OQFM, composto (de início ao fim) de longos solilóquios e diálogos, a configurarem uma obra dramática, reforça essa ideia de um livro híbrido que também deve muito ao folhetim, lido e ouvido. Não é em vão que o performer que se apresenta nesta espécie de introdução que é o prólogo inicial refere o soalheiro, *i.e.*, o espaço público, por excelência, dos rumores – a que acrescentará, muitas páginas adiante, a missa.

Sem lugar para o inventário das espantosas designações usadas por Camilo, nas suas diferentes obras, na interpelação e convocação do *leitor* para figurar no universo ficcional (do “amado leitor”, “leitor honrado”, “leitor amigo e entendido”, “leitores imaginosos”, “leitor pasmado”, “leitor sisudo”, “leitora compassiva”, etc.), convém lembrar o tratamento amistoso, com familiaridade, do narrador para com os

seus interlocutores, indo muito além do recurso retórico da *captatio benevolentiae*. Há em Camilo uma consciência muito forte da arte de escrever como um processo de comunicação (distante de uma teoria romântica da expressividade) e esta pulsão comunicativa e de proximidade apela ao leitor de todos os tempos. Em OQFM e noutras obras, Camilo procura ampliar e diversificar o seu público, sem discriminação de classe social e de género, ainda que no universo da narrativa, ou nalgumas secções dos seus livros, possa singularizar e selecionar os leitores ideais. É ilustrativo dessa política literária e cultural de inclusividade, o anúncio humorístico em *Cenas da Foz* (1858): “OBRA IMPORTANTÍSSIMA PARA TODOS OS SEXOS, MASCULINO, FEMININO, E NEUTRO, E ESPECIALMENTE PARA AS COZINHEIRAS”. A que se segue a dedicatória: “EM DOZE VOLUMES; SENDO O PRIMEIRO: Á ESPECIE HUMANA INCLUSIVE OS BARÕES”. Surpreendentes são também as instruções do narrador em *Dois Horas de Leitura* (numa quantificação hodierna do tempo de leitura) quanto à forma de ler o texto em mãos, sugerindo uma coreografia da leitura que parece sair de uma obra de Ítalo Calvino. O título do primeiro capítulo é “Onde, quando, e como deve ser lido este ligeiro esboço de um romance” (p. 7), que surge desenvolvido num passo que nos guia também na leitura do romance em análise:

Tem a ermida, encostado á parede, que olha para o nascente, um banco de pedra, seu ornamento unico. E sentado n'este banco de pedra, que o leitor deve lêr estes capitulos. Já sabemos o *aonde*; vai agora saber-se o *quando* [...] e, a estas horas que lêdes, se lêdes ao pôr do sol, em tarde d'agosto, parecem-vos outros tantos tabernaculos abertos para solemnizarem o trespasse da luz diurna para o clarão mysterioso dos milhares de alampadas celestes. [...] *Como ha-de ser lido este romance?* E' boa a pergunta! Como se lêem todos os romances. Não é isso o que eu quero. Eu queria que me lêssem estas linhas com o coração disposto para crêr. Se crêem, sentirão. Se sentirem, hão de pensar. (p. 8 e p. 10; itálico no original)

Julgo que na frase final desta obra (de 1857), onde se intersecciona razão e emoção, se encontram algumas chaves de leitura de OQFM: levar a pensar; sensibilizar homens e mulheres para a condição feminina e para os malefícios de casamentos feitos por conveniência, e de que os homens são também vítimas. Intervir, expondo, pelo riso e pelo escárnio, formas de pensamento e de julgamento obsoletas de uma sociedade que se arroga civilizada. Não se depreende do romance nenhuma lição moral ou moralizante. Mas a obra pode ser lida como uma carta dirigida ao mundo (sugestão a que regressaremos), à opinião pública oitocentista – e que chega aos dias de hoje.

Quanto *ao modo de ler* OQFM, as instruções de leitura são mais discretas do que em *Dois Horas de Leitura*. O romance é fértil em jogos, já exaustivamente tratados por Rita Patrício numa palestra intitulada “Excentricidades: Vinte horas de

liteira e O que fazem mulheres”.⁵ Atentemos, por momentos, em duas estratégias de cativação de leitores. Uma surge em forma de provocação e de enigma no Prólogo inicial: “Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler do que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração [...] O leitor esse precisa mais de alguma coisa: inteligência;” (p. 7). Mas que significa ser inteligente? Ler com a razão, não com a emoção e o coração, como grande parte do público feminino de Camilo fazia? Ser “inteligente” para ler o texto, para ler os subtextos, entretextos e entrelinhas, decerto, para perceber que em Camilo um nome é e não é um nome, ou como outros exegetas afirmam, que tudo é e pode ser o seu contrário. No entanto, há ainda outro repto, a concluir o capítulo a merecer atenção: “Leiam isto, que é verdadeiro como o *Agiológio* de Ribadaneira, como as *Peregrinações*, de Fernão Mendes [sic], como todos os livros legados de geração a geração com o sinete da crença universal.” (p. 7). Por outras palavras, estamos perante um aviso recorrente na obra camiliana a que corresponde o aviso legal de muitas obras de ficção contemporâneas: “Qualquer semelhança entre os eventos narrados e as personagens com a realidade é pura coincidência”. Não se trata de afirmar a mentira, mas tão só a ficcionalidade.

Muito antes de Henry James, no famoso *The Figure in the Carpet* (1896), o autor implícito de OQFM deixava nesta obra uma invectiva a que *se atentasse na letra dos textos*, como sublinha Cleanu, num passo de um ensaio que analisa a vertente da metaficcionalidade do romance:

Devemos ter em conta que em qualquer ficção persiste todo um suplemento de máscaras e de disfarces, artifícios que são destinados, por um lado, a suscitar perguntas, e, por outro lado, a evitar que o leitor direcione essas mesmas perguntas ao autor em vez de ler o texto: “Se os espanta as excelências da mulher que vou debuxar, antes de mas impugnarem, afirmem-nas pela natureza, interroguem-se, concentrem-se no arcano imaculado da sua consciência”. (Cleanu 2022)⁶

Desde o texto de abertura até final do “Suplemento”, o autor-narrador-personagem não cessa de inscrever sinais e pistas de leitura – uns mais discretos do que outros – estimulando a curiosidade do leitor, como a simples nota de rodapé apologética no início da história, aquando da entrada em cena de Angélica: “Perdoem-lhe a mentira pela intenção boa com que a diz...” (p. 42) – que surge na sequência de uma afirmação assertiva de Angélica à filha “nunca me passou pela cabeça a loucura, a ingratidão, o crime da infidelidade!” (*ibidem*). É uma nota com poder para criar um leitor desconfiado, em estado de suspeita, como é o leitor de romances policiais, convocado por Borges para ler *Dom Quixote de La Mancha*, no ensaio intitulado “Le Conte Policier” (1979). Neste romance de Camilo, há ainda mais motivos para o engendramento da suspeita, ou, no mínimo, para colocar o leitor em

estado de alerta. Por agora, importa sublinhar o recurso a dispositivos, a léxico e a toda uma imagética alusiva a processos judiciais e tribunais: juízes, advogados (defesa e acusação), testemunhas/os, sentenças, crimes e culpa. Sobretudo a culpa – a culpa da mulher –, que se espalha em todas as direções – e que é, desde o início, a força motriz da narração.

3. Como escreve Gustavo Rubim no ensaio “Mulheres, Filosofia e Suplementos: três notas a propósito de ‘O que fazem mulheres’” (2025), não podemos ignorar o título do romance, que nos surge enigmático e ambíguo na sua formulação. O que as mulheres fazem e os efeitos dos seus atos são, inequivocamente, um tema do romance. Rubim demonstra, de seguida, como outro dos temas tratados é a leitura e a relação de indissociabilidade entre factos e interpretações. Ou, em versão pessoana, e recorrendo a outros elementos textuais, a ideia de que não há factos, apenas argumentos e preconceitos. O diálogo entre a mãe e a filha logo na abertura da história é disso prova, e um simples detalhe ilustra *o modo de contar* em OQFM. Antes de argumentar longamente para levar Ludovina a casar com um homem rico e mais velho do que ela, Angélica responde à curiosidade da filha com a máxima: “É um homem como os outros [...] são todos o mesmo, menina” (p. 17).

Rubim destaca, com razão, o pragmatismo de Angélica, concluindo de seguida que *as mulheres mentem* e também *contam histórias* – temas que conduzem ao tema do *logro*: “Não como crime cometido por mulheres, mas como prática instigada pelo casamento” (p. 18). Não há como discordar desta leitura; frisaria, no entanto, o facto de, nesta obra, todos, homens e mulheres (inclusive o franco João José Dias e António de Almeida) mentirem e relatarem histórias que se instituem como pilares de uma vida social dúplice e hipócrita.⁷ O ensaísta destaca o capítulo XI, que, em tom modalizante, considera como passível de servir como interpretante do subtítulo de OQFM: o “romance filosófico” poderia ser lido como um romance feminista. Se este capítulo não valida, pela via da sinédoque, o entendimento de OQFM como um romance (proto) feminista, ele (ou parte dele) é uma peça antológica notável de exposição do falogocentrismo ocidental, que por si só distingue esta obra. O romancista (alter-ego de Camilo) evoca sinteticamente um corpus de discursos sociais (da Filosofia ao Direito) e de pensadores que, ao longo dos séculos, definiram a mulher como um ser inferior ao homem, em virtude das emoções que, alegadamente, as dominam e que as remetem para uma condição de subalternidade. Discursos, pois, naturalizados, codificados, legalizados, e que o Iluminismo deixou incólumes, diz-nos com ironia e mordacidade o narrador. Fazendo jus ao subtítulo escolhido “romance filosófico”, Camilo faz, de forma incisiva e sintética, a caricatura da ideia da “racionalidade” que domina a esfera de ação do ser humano. Ou, como diria Fernando Pessoa: a racionalidade é (pode ser) irracional. Por isso, o narrador-romancista (que se refere a si mesmo como pertencendo ao “sexo ingrato”) coloca-se abertamente do lado e ao lado das mulheres, num trecho digno de citação reiterada:

Mulheres são os melhores juizes das mulheres [...] A mulher não pode ser julgada por nós. Somos os senhores feudais da razão. [...] a nossa jurisprudência é toda de cabeça e o nosso código, em pleitos da alma é estúpido ou hipócrita [...] E somos nós os juizes, porque entramos numa herança usurpada pela força primeiro, e legalizada depois pelo sofisma escrito. (pp. 78-79)

Em OQFM, o género do narrador não é obstáculo à experimentação de um *ponto de vista feminino* sobre os atos das mulheres (atos de fala e ações), dando-lhes um protagonismo pouco habitual na ficção oitocentista. Pela voz assertiva de Angélica e pelas suas ações, esta personagem é a todos os títulos uma mulher atípica, como atípico é o seu casamento. Singulariza-a o facto de não abdicar da paixão e do desejo, e de, durante duas décadas, articular a vontade própria com as imposições paternas e razões práticas a que também se converte. Não estamos, pois, perante um episódio extra-conjugal pleno de excitação e de aventuras fora do espaço doméstico, como no caso de outras mulheres adúlteras do romance oitocentista.⁸

Angélica vive uma relação heterodoxa e promove uma convivialidade intrafamiliar entre o marido e o amante, daí decorrendo proveitos económicos para todos, embora seja o amante (advogado) o responsável pela ascensão social da família. O capítulo inicial apresenta-nos uma mulher inteligente e arguta, capaz de vencer pela argumentação, *i.e.*, pela razão, um poeta que faz das palavras uma arma de sedução e de manipulação de jovens como Ludovina. Depois, pela força de argumentos (agora, adequados a uma jovem) e não pela força, Angélica persuade a filha das vantagens de um casamento com um homem rico. Mas o retrato de frieza pragmática e mesmo de cinismo que emerge do longo diálogo entre as duas dilui-se rapidamente no momento em que vê a filha chorar. Diz-lhe então: “Tens razão... É repugnante, e horroroso. Não casarás com ele, menina” (p. 35). Estas frases de empatia evidenciam o que se torna mais importante no retrato disseminado de Angélica: contra as convenções e algumas afirmações na obra, é ela, e não Melchior Pimenta, que exerce o *poder paternal* no núcleo familiar, mesmo quando este se expande e passa a integrar João José Dias.⁹ Numa conversa entre este e Melchior Pimenta sobre planos de casamento e a vontade de Ludovina, diz o pai: “ – A minha filha é dócil e ajuizada; há-de querer o que eu quizer. Foi educada por uma mãe, que teve melhores princípios que eu, e faz com que ela lhe obedeça, *tratando-a como irmã*” (p. 33; itálico meu). Este tratamento “por irmã”, que não é pontual (é marcante no final na relação entre filha e pais biológicos), releva mais uma dimensão inovadora deste romance, criando coerência a nível diegético e com consequências em termos interpretativos. Sublinhemos, pois, este modelo moderno de educação (que reencontramos em Júlio Dinis), à margem da repressão na sociedade burguesa oitocentista e exaustivamente tratada por Camilo ao longo de décadas, nomeadamente no reverso e antítese de OQFM, que é *Carlota Ângela*, pois aí dominam a tirania paterna e atos maquiavélicos

para separar dois jovens apaixonados. Após o casamento da filha, é Angélica que desempenha, diplomaticamente, o papel de mediadora e de reguladora das tensões e conflitos conjugais do casal. Ao nível diegético, há mais coerência e congruência semântica entre as sequências narrativas e respetivos atores do que uma primeira leitura sugere. Se algo o narrador demonstra quando entra em território feminino é a solidariedade e entreajuda entre mulheres, a que contrapõe o individualismo e egoísmo de alguns homens, como Melchior Pimenta e outras personagens masculinas que são escritores (Ricardo Sá e Marcos Leite).¹⁰

É esta atmosfera de cordialidade, de afeto, e de alguma permissividade em que Ludovina é educada (recebe em casa um seu pretendente) – a que acresce a irreverência juvenil e a leitura de romances – que torna verosímil, no capítulo X, o manifesto feminista da jovem esposa, que reescreve o contrato do casamento nos seus próprios termos. Não o quebra, mas reclama para si a liberdade individual de que o casamento a privou. A possibilidade de retorno à casa de família viabiliza as suas pretensões e ameaça de rutura. O registo humorístico e de comédia e o idealismo de Ludovina não minimizam a importância deste trecho e a sua força de atualidade. João José Dias não é acusado de violência física (pelo menos explicitamente), mas de imposição de uma lei falocêntrica, pela condenação da jovem a uma vida de reclusão, de tédio e de vazio, interditando-lhe o espaço público de convivialidade com homens e mulheres. Numa linguagem imperativa, que mimetiza o discurso masculino de poder, a jovem confronta o marido em termos congruentes com a idade e a classe social:

Pois bem: *quero viver* como vivi nos primeiros seis meses da nossa união. *Quero ir* ao teatro, aos bailes, às visitas, como ia em solteira. *Quero* receber as minhas relações, como as recebi antes de ter metade da sua riqueza. Quero uma inteira liberdade como prémio do meu procedimento para consigo. *Quero...[...]*. Quero, sim, porque é de justiça o que já não tenho a baixa de pedir [...] os meus pais têm uma casa estabelecida, e sobejos meios para eu me declarar independente dessas riquezas com que o senhor me dotou, e que eu, de todo o meu coração, rejeito, porque não aceito o preço por que fui vendida. (p. 55; itálico meu)

Noutro momento do romance, após a crise instalada na história que leva ao colapso de Angélica e João José Dias, Ludovina usa de toda a retórica, estratégias de sedução incluídas, para convencer João José Dias de que é ela a mulher adúltera: “Não lhe disse eu já, senhor Dias – continuou Ludovina, baixando a voz com maviosa brandura, e assumindo ares de penitente – não lhe disse eu já que o homem ferido pelo senhor era meu amante?” (p. 88). À recusa do marido – que invoca a sua honra – responde Ludovina com novo contrato, cujas cláusulas de ressonâncias bíblicas ela própria elabora: “O senhor Dias *não dirá* a alguém que deu um tiro em António de Almeida; *não fará suspeitar* [...], *não proferirá* o nome de minha mãe “ (p. 89; itálico meu).

À imagem de “anjo” e de santa que se sacrifica pela mãe, como o romance e o romancista propõem, contrapõe José João Dias a imagem da mulher-demónio, destruidora da sua vida:

– *Tu és uma serpente, mulher!* – bradou o barão, fazendo com os braços e a cabeça as asas dum alambique – *És um dragão! Foste o demónio que me apareceste em corpo e alma!* Vai-te para as profundas do inferno, e nunca descanso tenhas noite e dia enquanto me não vieres pedir perdão de queres desonrar teu marido [...]. Vai-te para onde quiseres, ingrata mulher, e quando souberes que eu morri doido vem tomar conta de tudo isto que é teu, porque o que vocês querem todos é acabar comigo, para ficarem com isto que eu ganhei com honra a trabalhar como um mouro (p. 90; itálico meu)

João José Dias olha para Ludovina um pouco como Freud olhou para as mulheres, quando, em inícios do século XX, escreve o célebre ensaio, *Afinal o que Querem as Mulheres?* (“Was wollen die Frauen?”), ou seja, como um mistério por decifrar. Dias não compreende as razões de Ludovina para mentir. Motivado pela desconfiança, gerada pela experiência de ter sido por duas vezes logrado, enquanto emigrante no Brasil, Dias compreende, no entanto, que ele próprio tinha uma cotação na bolsa dos casamentos.

4. João José Dias faz parte de uma galeria de retratos masculinos em OQFM, pintados, na sua maioria, de forma negativa e/ou caricatural. Do petulante poeta Ricardo Sá, autor por vir de um livro eternamente adiado, ao marido alienado e entorpecido pela comida e pela morfina, Melchior Pimenta (moldado em obras de Molière) ao ultrarromântico e narcisista poeta Marcos Leite, do “Suplemento”, em reedição de Ricardo Sá, apenas Dias granjeia alguma simpatia por parte do narrador, que a transmite aos leitores. É também em termos caricaturais que a figura é introduzida na cena inicial, mas gradualmente ela vai adquirindo espessura e até complexidade, por ser ela uma das primeiras personagens camilianas a corporizar a loucura no masculino e acabar por ser um instrumento insuspeito de crítica social. A personagem tem sido vista como mais um brasileiro de torna-viagens, homem de meia idade, rico e semelhante ao brasileiro de *Eusébio Macário* e a tantos outros brasileiros que povoam a obra ficcional camiliana. Mas, só na aparência física Dias se confunde com esses outros brasileiros. De facto, o retrato acentua o grotesco e a rusticidade, com uma amálgama de elementos vegetais e minerais a evocar uma pintura de Arcimboldo, transfigurada pela hipérbole e monstruosidade. Dias surge, depois, como um homem iletrado, inculto, sem quaisquer dotes discursivos e argumentativos, considerando a leitura de romances como imoral. Mas não é arrogante nem pomposo, não ostentando, como outros ex-emigrantes, a sua fortuna; é ingénuo, franco, e aspira a uma vida simples, longe da sociedade, dos bailes e

de outras práticas culturais de convivialidade e de sociabilidade. Os traços físicos acentuam uma espécie de relação metonímica e visceral entre esta figura humana rústica, instintiva, e o mundo vegetal e mineral. A sua conduta é norteada por valores incutidos no mundo rural, na infância, décadas antes de surgir em cena: o amor filial, a “virtude” do trabalho, o valor das palavras, da honestidade e da lealdade, e, acima de tudo, o valor da honra. João José Dias é grosseiro, tem atos duvidosos e condenáveis, mas é o único homem na história que se importa com a vontade das mulheres e que, ponderando a eventual pressão paterna, procura ouvir a futura noiva. Nas conversações prévias com Melchior Pimenta atalha: “Sem que a sua filha dê o sim, nada feito.” (p. 33). Face a face com Ludovina, insiste em clarificar a atitude apática desta: – Sim, senhor, disse ainda há pouco que sim. [...] é verdade que disse; mas pode ser que o dissesse para contentar seu pai, e lá interior sentisse outra coisa” (p. 37). Noutro momento desse encontro inicial, o ethos de João José Dias revela-se numa só frase: “se vê que se há-de arrepender, diga-me a verdade do seu coração, que eu arranjarei as coisas de modo a que seu pai se queixe de mim e não da senhora” (p. 38).

Antes mesmo de os ciúmes e o sentimento de culpa (por suspeita de homicídio de um homem) se apoderarem dele, desencadeando um surto psicótico de longa duração, Dias surge aos olhos do leitor como um homem inadaptado ou deslocado na cidade do Porto, renitente à simulação e aos jogos sociais que aí tem de desempenhar. O título de barão de que é investido surpreende-o e surge como um significante vazio. A loucura que dele se apodera, depois de ter alvejado um homem é, no fundo, o resultado de um conjunto de fatores: um inominado sentido de não-pertença, a autenticidade, um choque entre os seus valores e as expectativas de uma vida simples e os protocolos e máscaras que a vida mundana e urbana lhe impõem. Num certo sentido, assemelha-se ao morgado de Fafe (que lhe é posterior), noutro, distancia-se dele, porque é incapaz de confrontar e de desconstruir as convenções sociais. É de frisar que o retorno a casa foi literalmente um retorno à figura materna, e cujo ascendente continua para lá da sua morte: João José Dias casa, não porque o deseje, mas por causa de uma promessa feita à mãe, de quem fora cuidador durante anos. É a mãe, octogenária, o seu ponto de referência para o entendimento e relacionamento com as mulheres. Numa ida à ópera, já a meio de uma crise no casamento, Dias é um discípulo da esposa, volvida em figura maternal: “Ludovina falava com meiguice ao marido, explicando-lhe o entrecho do *Trovador*, e aguçando-lhe a computação nas lamentações finais da Ponti, que o comendador denominava uma ‘comediante de mão cheia’” (p. 56). A doença mental que o acomete traz consigo uma regressão ainda mais acentuada à infância, com dependência total de Ludovina. E basta atentar na abertura da “Conclusão”: Dias acorrido e agarrado às saias de Ludovina, parece anunciar algumas pinturas de Paula Rego. Enquanto Calisto Elói se despe das vestes rurais e atávicas do mundo rural em que cresceu, rendendo-se à civilização, Dias desconeta-se dela e da realidade, acometido de delírios e alucinações, que o remetem

para outros tempos e outros lugares. Camilo compraz-se em projetar a sombra de Dom Quixote nesta triste figura encavalgada num burro, na companhia do seu criado negro e único amigo, em fuga das visões que o perseguem. Nela, projeta igualmente Camilo um misto de nostalgia e de paródia do *homem natural* da literatura romântica anterior (de Almeida Garrett, inclusive).

5. Num breve e iluminador ensaio intitulado “A Filha do Arcediago, ou Os Mistérios do Porto, de Camilo, [Gaveta de Nuvens]” José Gomes Ferreira desvia o olhar de Teresa, de *Amor de Perdição*, a mulher mais famosa de Camilo e atenta numa das primeiras figuras femininas da pena do escritor: Rosa Guilhermina, jovem de quinze anos, a protagonista daquele romance de 1855, que resiste à tirania paterna, fugindo a um casamento análogo ao de Ludovina. O ensaísta aponta Rosa como uma “das muitas mulheres não resignadas de Camilo” (Ferreira 1975: 102), que a par da beleza, simpatia e outros atributos, se arroga o direito de proclamar, perante outra mulher, a sua “independência”, fazendo as suas próprias escolhas, e agindo para concretizar os seus desejos. Uma dessas escolhas recai num homem indigno de si, como reconhece numa carta em que assume as consequências dos seus atos: “Já não sou de mim própria [...] separo-me das leis do meu sexo” (*idem*: 105). O que merece ao romancista o seguinte comentário: “E assim separando-se das *leis do seu sexo* (repare-se que Rosa fala nas *leis* do seu sexo e não, por exemplo, de *natureza* do seu sexo [...]) embora a palavra a natureza, para mim, não passe de um alibi para justificar situações sociais” (*ibidem*). O ensaísta prossegue comentando o modo como Rosa, depois de conquistar o homem por que ansiava, o troca por outro de mau caráter, sem que essa decisão culmine na desgraça. Para o escritor – ensaísta – e para qualquer leitor atento – esta escolha é inexplicável, sendo Rosa um enigma.

Em OQFM, também Ludovina é um enigma. Vemo-la substituir a mãe nos seus papéis e no protagonismo. A imagem de figura maternal emerge no seu papel de cuidadora dos doentes (do marido e dos pais biológicos) e no aparente sacrifício pela mãe, acompanhando-a mesmo na sua ida para o convento. Caso para falar no holocausto de Ludovina, como numa recensão ao romance, datada de 1967?¹¹ Que Ludovina é um anjo ou uma santa, ser superior a todos, como insiste o narrador? No final da obra, *i.e.*, do “Suplemento”, a dúvida instalada é mais simples: por que voltou Ludovina para o marido? Deveria ou não voltar a casa? Esta é, porém, uma falsa questão; o enigma Ludovina – e o enigma do texto – deslocou-se para outro lugar.¹² A história oferece várias explicações para o retorno de Ludovina a casa (à província), coerentemente alinhadas com o desenvolvimento diegético e a trajetória da personagem. Uma delas, e porventura, a mais importante, é o sofrimento e o luto vividos pela morte da mãe; outra (anterior no tempo), é o desencanto com o sexo masculino, como se apreende na acusação sarcástica de Ludovina ao seu último pretendente e que mostra que o seu espírito crítico está bem vivo: “Muito

egoístas são os homens, Santo Deus! [...] Egoísmo e tirania!// Faltava-me a tortura da responsabilidade da sua vida, Sr. Marcos! Quem me dera ser o que creio que se é no grande mundo, que eu não tive tempo de estudar!” (p. 148). Reiterando, no final, o seu amor absoluto e incondicional à mãe, Ludovina apenas troca um cativeiro por outro, juntando-se a um homem ingênuo e simples, cujo sofrimento e tormentos (o pensar-se assassino), redundou na sua libertação de um conceito vazio de honra. Quanto a Ludovina, não sabemos até que ponto o sofrimento e toda a experiência vivida (a identidade em questão, o estatuto de filha bastarda) são impeditivos de um retorno à vida em sociedade ou a outros universos. Mas, será que Ludovina não regressou já, pela via transficcional, renascida, transfigurada e mesclada, a outro universo? Não residirá em OQFM, cruzado com *Cenas da Foz*, e eventualmente, com outras obras de Camilo, o embrião de Capitu (Capitolina), a célebre personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis?¹³

No ensaio “Mulheres, filosofia e Suplementos: três notas a propósito de ‘O que fazem mulheres’”, Rubim escreve que, a partir do capítulo XII, a questão que se coloca é saber se Ludovina deve ou não deve mentir. Esta pertinente questão a que o ensaísta responde, engendra outra que aqui me importa analisar: *por que* mente Ludovina? Por que razão separa Ludovina os amantes e se desdobra em ações e negociações, revelando-se como uma estratégia ímpar, “impondo” contratos e alianças aos pais biológicos, pedindo a cada um deles que lhe obedeça? Não para evitar um processo penal e a acusação da mãe de crime de adultério, que a conduziria à prisão. Em nenhum momento a questão judicial ocorre a Ludovina.¹⁴ Os motivos, explícita e recorrentemente invocados pela filha de Angélica, são a reputação da mãe, “os terríveis juízos da sociedade”, a *honra* (p. 107), em suma, o julgamento em praça pública. A questão é, pois, colocada em termos de moralidade e não de legalidade.

Não a vontade e o desejo dos pais biológicos, tratados sintomaticamente nestas últimas páginas por “amigos” – num tratamento recíproco na redefinição e inversão simbólica de papéis. Releve-se o facto de Ludovina não ouvir a vontade e a decisão dos amantes. Almeida não oferece resistência, e obedece facilmente, aceitando o *contrato* que esta lhe propõe de distanciamento. Mas Angélica, a mulher emocionalmente ferida, tem atitudes inconstantes, em sintonia com a sua instabilidade emocional; crendo que o amante está a morrer, diz a dado momento: “Eu não quero já ser mãe nem esposa...” (p. 98). Dificilmente encontraremos na ficção portuguesa do século XIX um trecho como este em que a maternidade é encarada como um papel social, numa prefiguração de uma teoria moderna da performatividade. Num lance melodramático, Angélica pede a Ludovina: “Quero que todo o mundo saiba, que o fui e que o sou [amante do moribundo]. Desprezo tudo, não há para mim deveres e respeitos agora. (p. 98). Depois, mortificada pelo “sacrifício” da filha, *i.e.*, por a filha *tomar o seu lugar* de mulher adúltera começa por resistir: “– Jesus! – exclamou D. Angélica – Como tu me castigas, Ludovina!” (p. 99). Ao que esta

responde, pedindo-lhe que a deixe ser “senhora de uma parte do seu coração e da sua vida” (*idem*). Angélica acabará por se render à decisão de Ludovina (numa réplica da cena inicial da história): “Não me atrevo a aconselhar-te, Ludovina, porque há em ti fortaleza de juízo que confunde a minha timidez e fraqueza... Faz o que quiseses de mim; eu obedeço-te, sigo-te cegamente; aceito conselhos de ti como do meu anjo da guarda” (p. 110). Alguns parágrafos depois, Angélica, já convalescente e na ignorância das diligências de Ludovina, ainda aguarda uma carta de Almeida, e escreve-lhe a queixar-se da sua ausência. Evidenciando bem o conhecimento da psicologia humana e feminina, Camilo apresenta-nos as vacilações e conflitos interiores de uma mulher à espera de uma carta do amante e a refletir sobre as razões do silêncio deste: o seu envelhecimento e falta de atratividade. O retrato de Angélica ganha em densidade e profundidade – captando, provavelmente, a simpatia de muitas das leitoras do romance.

Quanto aos atos e motivações de Ludovina, eles parecem insondáveis e as reticências nas suas falas sinalizam a indecisão e o desconhecido. Como no trecho em que, perante a mãe, rejeita o retrato de heroína que esta faz da filha: “Olhe que não é heroísmo isto, não; é a crença, a esperança de que a felicidade há-de vir para todos nós, *se me não desviarem do caminho por onde eu busco...*” (p. 109; *itálico meu*). Noutro passo, Ludovina repete: “Eu não a aconselho, minha mãe.... Pelo contrário, suplico-lhe que me advirta, se eu me *desencaminhar do bom caminho* onde a consciência me diz que estou agora. [...] O mundo será cruel connosco; seja, muito embora; nós suportaremos as cruezas do mundo, sem nos curvamos aos seus juízos. Minha mãe há-de ajudar-me a vencer os dissabores passageiros da maledicência [...]. No tocante ao que há-de vir melhorar a nossa sorte, espero que virá, mas os meios não os sei. Hei-de a este respeito consultar o nosso amigo António de Almeida” (pp. 110-111). Trata-se de uma mentira piedosa e de consolação, pois Ludovina pedira a Almeida que não deitasse a perder todo o seu trabalho, invocando a honra: “Siga o que a sua honra lhe inspirar. Veja que novas desgraças podem seguir-se. [...] É necessário grande ânimo para me obedecer? Sofra meu amigo, sofra comigo.” (p. 118.) A psicologia de Ludovina evidencia-se também na afirmação de que qualquer consolação ou conselho à mãe da parte dele seria interpretada como sinal de desamparo e abandono. “A razão está muito longe do coração” (p. 118) – sentencia a jovem Ludovina, cujos atos põem ironicamente em causa o princípio do narrador, que o move a ouvir uma versão feminina da história de Angélica: “Mulheres são os melhores juízos de mulheres” (p. 77).

Não é de excluir de todo a hipótese de que a faceta idealista de Ludovina a levou a agir de forma a manter intocável a ideia de um amor romântico entre os pais. Ao contrário de Annabela Rita, não considero que Angélica escolheu o amor e Ludovina não. Se o amor enquanto eros está ausente da sua vida, Ludovina exhibe três formas de amor que os gregos consagraram na sua taxionomia bem mais rica do que a taxinomia moderna: o amor como *storge*, *philia* e *ágape*. Mas como articular esta leitura

com a imagem de pragmatismo que se depreende das ações de Ludovina? O que é certo é que na segunda parte da história (a partir dos capítulos IX-X), regressamos, circularmente, ao início da história e a sentenças maternas, aparentemente triviais: “Hoje reina a opinião pública”; “os homens são todos iguais”. Nas suas diferenças, Ludovina e Angélica são, de facto, figuras complementares e podem ser encaradas como duas faces da mesma moeda. Vemos Ludovina em Angélica e Angélica em Ludovina. Parece apenas uma questão de permutação de nomes e de ângulos de visão. Mas a imagem fica desfocada e incerta, já que Angélica foi, decerto, mais longe do que Ludovina no seu desafio à sociedade patriarcal, que se mantém intocável duas décadas depois da sua decisão.

PARTE II

I. Referi-me no título deste ensaio a OQFM como um romance inconjuncto, na medida em que considero que é difícil e forçada a articulação semântico-sintática entre as partes avulsas e o todo. Ou melhor: nas margens da matéria diegética, predomina uma sintaxe estrutural que reside numa lógica externa de justaposição e de aditividade, que poderia ser infinita. Por outro lado, alguns lugares e momentos do livro, que alguns leitores leem como instâncias de metaficcionalidade e de paródia, são, a meu ver, ou instâncias de sátira e de crítica social ou sketches que potenciam a interação entre o narrador e os narratários. Considerar que todas as partes não diegéticas são exemplos de metaficcionalidade é uma forma de impor uma unidade a um livro (um quase livro-caixa), que a não tem nem postula, antes sugerindo um grau de aleatoriedade e de imprevisibilidade, que abre espaço à intervenção ativa dos leitores – até porque essas peças avulsas o desorientam.

Recorde-se que, de William Gass a Margaret Rose, passando por Linda Hutcheon e outros críticos, o que designamos por metaficção tem sido definida tendo como modelo a noção de metalinguagem, em que a linguagem se torna objeto de estudo através da própria linguagem. No caso do romance, a metaficção implica uma interrupção da sequencialidade narrativa e uma reflexão que toma por objeto o ato escritural, com o narrador transformado em comentador/avaliador da diegese (em trechos metadieéticos), ou então, reflexões de caráter mais genérico sobre a literatura ou determinado género literário, que podem ocorrer em zonas paratextuais e metatextuais de índole diversa. Tendo como referência autores norte-americanos e latino-americanos, a metaficção está também associada à encenação de jogos narrativos (metalépticos e outros), que põem em causa uma teoria mimética da literatura ou o poder da linguagem para dizer o mundo.¹⁵

Diferentemente de outros exegetas de OQFM, considero que duas das peças soltas do romance, nomeadamente o terceiro fragmento, intitulado “Capítulo Avulso. Para ser colocado onde o Leitor Quiser”, e a secção intermédia “Cinco Páginas que é Melhor não se Lerem” (sobre pseudopaternidades), não podem ser lidos como textos

metaficcionais ou explicações do autor-personagem, mas como esboços de ensaios de crítica social, de versões com graus diferentes de acabamento, que poderiam figurar noutros lugares. Em *Carlota Ângela*, os célebres três prólogos iniciais – *abandonados*, mas presentes – funcionam como experimentações estilísticas que exibem o virtuosismo do autor implícito e a liberdade inventiva de um escritor que faz do romance aquilo que bem entende – como há muito demonstrou Abel Barros Baptista, em *Camilo e a Revolução Camiliana*. Também em OQFM, essa liberdade absoluta se exhibe, ainda que o “Suplemento” venha relativizá-la.

No capítulo “Para ser colocado onde o Leitor Quiser”, o romancista auto-apresenta-se como um caminhante noturno, observador e inquisitivo, na peugada de uma figura anódina de nome Francisco Nunes (deputado ou aspirante a deputado que ensaia na rua um discurso sobre o tabaco). Por que o segue o romancista, nunca saberemos. Francisco Nunes é menos que um figurante, projetando um horizonte de expectativas – uma personagem, uma história – que nunca se cumpre. Numa leitura apressada, o seu discurso e o do narrador quase não se distinguem, dado que este ecoa as imprecações do outro. Há aqui um desdobramento especular do romancista, pelo que nos permitimos ignorar a diferença nas vozes de enunciação, ao passarmos em revista a matéria heteróclita ou granular que se acumula neste capítulo: uma breve meditação sobre a (impro)propriedade de certos nome próprios para escritores – e da proliferação destes na sociedade portuguesa; a referência a uma contaminação do romance pela ciência e a evolução do livro; uma reflexão sobre os malefícios do tabaco; a crítica à perseguição aos judeus, à inquisição, e a todas as formas de opressão dos fracos pelos fortes e poderosos; a acusação à decadência da civilização (que se atribui ao declínio do cristianismo); as leis repressivas da antiga Roma, a subserviência portuguesa perante o estrangeiro.

Qual a relação de tudo isto com o resto do livro? Adianto duas hipóteses de resposta: 1) Nenhuma. Dificilmente se poderá estabelecer uma relação de causalidade entre esta lista de retalhos e os ciúmes de João José Dias (e subsequente reviravolta na intriga). A carta anónima de calúnia de Ludovina seria suficiente para explicar os ciúmes da personagem – embora reconheçamos que, num homem de ação pouco dado a palavras, um objeto físico como o charuto, signo de masculinidade, tenha mais impacto emocional. A ter uma função, a do charuto é inscrever na narrativa uma *teoria do Acaso*. Não menos interessante é a questão do nome, que poderia ser a génese de uma deriva do leitor para a onomástica camiliana, ou para a ruminação sobre nomes por parte de Tristram Shandy, ou para uma teorização sobre autor, autoria e *nome de autor*. 2) Algumas relações entre este capítulo e o universo ficcional poderão ser ativadas, forçando o círculo hermenêutico de qualquer leitura, e estabelecendo correspondências pontilhistas entre alguns itens elencados e a matéria diegética. Numa leitura psicanalítica, o charuto é claramente o falo que, por instantes, investe João José Dias de poder e de virilidade – quando, no capítulo IX, dá um murro na

mesa familiar, numa violência inesperada em tão pacífica criatura, a que segue a tentativa de homicídio do suposto amante da esposa após metódico planeamento do ato.¹⁶ Numa leitura sociológica ou mesmo clínica, o romance (recreativo) e o tabaco são ambas substâncias aditivas ou toxicológicas, importadas de França (também neste romance se glosa o mote dado em *Onde Está Felicidade*, de 1856: os romances fazem mal a muita gente); o tabaco e os casamentos não passam de contratos numa sociedade de transações regidas pelo lucro. Ou seja: o tópico, qualitativa e quantitativamente mais significativo nesta espécie de prólogo é o dos contratos – tópico nuclear do livro. Mas a exclusão deste *prólogo* – e não apenas a sua deslocação – não afetaria a leitura da obra.

Quanto ao fragmento avulso com o título “Cinco Páginas que é Melhor não se Lerem”, ele é mais da ordem da sátira do que da paródia (ou da metaficcionalidade), tomando estes termos na aceção que lhes dá Linda Hutcheon. Entre definições e distinções, a autora vinca o caráter intra-muros da paródia em contraponto com a sátira, que é da ordem do extra-muros, podendo este modo incorporar também a paródia e a ironia. Isto significa que a sátira, ao contrário da natureza intertextual ou transtextual da paródia, se orienta para o mundo empírico e para a sociedade, que, regra geral, é submetida a um olhar crítico e caricatural. Todo o texto sobre o que significa ser pai é uma reflexão eivada de mordacidade e de escárnio que visa as normas sociais e as leis erigidas contra a verdade e as *leis* naturais. De facto, o autor-narrador mimetiza e ridiculariza não só a substância da Lei mas também a sua forma. Reiterando a ideia de uma legislação arcaica e falocêntrica (como a que expõe no capítulo XI), a figura histriónica da abertura do livro reaparece para criticar e desconstruir, pela exibição de um relicário linguístico para latinistas, e pela estilização parodística, os articulados de uma legislação atávica que repudia. A convocação de Erasmo não deixa dúvidas: “observo que o famoso teólogo chamava sandice o que nós cá, gente bem-aventurada da civilização, denominamos “Cultura” (p. 104). E numa asserção chave, pré-jungiana, escreve: “Erasmus não deu pela teoria das máscaras” (*ibidem*). Em suma, certos teóricos contemporâneos não desdenhariam o contributo camiliano para uma reflexão sobre o modo como os discursos (*i.e.*, as estruturas de linguagem) cristalizam formas de pensamento androcêntricas e capciosas.

Na economia narrativa, trata-se de um capítulo dotado de grande autonomia e mobilidade, pronto a servir noutro contexto, pois qualquer leitor atento do capítulo precedente terá compreendido que Ludovina é filha de Almeida. Poderemos facilmente imaginar as “Cinco Páginas que Melhor não se Lerem”, inseridas noutras obras de Camilo onde ocorre o tema dos filhos ilegítimos e da pseudopaternidade, mas também o tema das máscaras sociais. Como exemplo do modo camiliano de *rir contra* (parafraseando Pires Cabral 2016), este capítulo bem poderia intitular-se *Dissertação sobre máscaras*.

2. O leitor com propensão filológica e arqueológica, ou treinado nos estudos empíricos modernos da literatura, não deixará de salientar que o livro, no início de “Suplemento”, se dá a ver, claramente, como artefacto material e produto de um trabalho coletivo que tradicionalmente fica na sombra. A teoria anti-romântica de literatura esboçada no início e reiterada no capítulo XIII encontra, como se disse, a sua melhor expressão na estrutura do livro. O objeto artístico que é OQFM, designado no primeiro prólogo com termos variáveis renitentes à taxinomia – “história”, “romance”, “crónica”, “dança macabra”, “miserando conto” –, incorpora todo um aparato material externo ao universo ficcional, mas essencial à existência do livro publicado. O livro OQFM diz-nos que o romance (o livro) é um produto não apenas do autor e das suas faculdades (inspiração, imaginação, observação), mas que envolve outros agentes literários e figuras do mundo empírico, com referencialidade externa concreta, com direito a referência intratextual: *o editor* (ao qual o autor é obrigado a fazer concessões), *o tipógrafo*, e *o círculo de elogio mútuo*, no capítulo XIII (que corresponde a uma prática oitocentista documentada, e também referida em *Carlota Ângela*). Exibe-se assim o romance, dessacralizado, como mercadoria e objeto de transações sujeitas às leis da oferta e da procura. Fala-se, com alguma ironia, no critério da quantidade em detrimento da qualidade: as obras magras, ou seja, os *esqueletos*, em gíria literária, que valem menos dinheiro; a quantidade de edições coetâneas e futuras como medida de aferição do valor da obra; a quantidade de leitores, entre outros exemplos. Neste e noutros romances, o romancista (através dos seus narradores e/ou personagens) projeta na mente dos leitores a ideia de trabalho árduo do escritor (contra a teoria da genialidade ou da inspiração), e do comércio do livro, com contratos e pactos que se instituem também entre a obra e os seus leitores ou usufruidores. *Vinte Horas de Liteira* é, como se sabe, o romance onde mais explicitamente se identifica o romance como mercadoria e fonte de rendimentos do escritor, naquele caso, de Camilo, ele mesmo. Também em OQFM este tópico surge, já que não só o número de páginas da obra tem um valor de mercado, como o romancista (alter-ego do escritor empírico) coloca um editor a avaliar “uma virtude em duzentas páginas” em menos de quinhentos réis. A troca do montante auferido pelo livro por um cavalo leva ao extremo a imagem anti-romântica dos romances, em geral, bem como a ideia (mais presente em *Vinte Horas de Liteira*) de que escrever é um ofício para ganhar a vida. O que, refira-se de passagem, numa visão panorâmica das obras de Camilo, coexiste bem com o tema da celebridade e da imortalidade conquistadas pela arte de escrever. Vale a pena lembrar que numa época em que o Mecenato se extinguiu, os escritores eram eles próprios angariadores de subscrições e de leitores, e Camilo não é exceção, desdobrando-se, na vida real, e não apenas na ficção, em vários papéis (em *Cenas da Foz* veste a pele ficcional de editor). Como relembra Maria de Lourdes Santos, à medida que a fama do escritor crescia, os seus romances iam aumentando de preço a um ritmo considerável (cf. Santos 1985: 148 e segs.). A

investigadora refere ainda o que outras fontes confirmam: que eram frequentes as tensões entre o escritor e os seus editores e que nem sempre Camilo primava pela fidelidade aos últimos. A quantidade das obras de Camilo e o ritmo a que surgiam são, de certo modo, a prova da desvalorização do romance enquanto obra artística com propósitos reformadores ou de utilidade – ainda que a períodos regulares os narradores pareçam solicitar contestação dessa visão por parte do interlocutor (intra ou extradiegético). É interessante ver também como Camilo não cessa de chamar a atenção para a efemeridade dos romances, a sua precariedade e perecibilidade enquanto objetos físicos de consumo, ainda que profetize uma 5.^a edição de OQFM. Antes de H. R. Jauss, já Camilo apresentava, sem nomear, os romances como literatura culinária em imagens insólitas de livros como bens consumíveis ou com estes misturados, como em *Em Vinte Horas de Liteira*. Lembremo-nos que António Joaquim, o companheiro de viagem de Camilo, se queixa das lágrimas que os seus romances provocam na esposa e do anseio desta pelo livro mais recente que “chega de Braga entre um papelço de açúcar e o saco de arroz” (Branco 2019: 50). A todos os leitores hodiernos de Camilo ocorrerá, igualmente, a comparação, frequente nas páginas do escritor, de um romance com “sarrabulho”, que tanto pode designar confusão, como um prato do norte de Portugal, feito de sangue e de entranhas de animais.

Vem ainda à mente a imagem dos livros mortos nas estantes dos livreiros, em *Amor de Salvação* (1864). No título “Onde, quando, e como deve ser lido *este ligeiro esboço de um romance*” (p. 7; itálico meu), de *Duas Horas de Leitura*, é o caráter provisório de rascunho (*i.e.*, borrão) que se evidencia. Como se o aspeto incoativo fosse aquele que melhor se adequasse à prática de escrever, ao verbo; como se o escritor Camilo estivesse sempre a recomençar e a publicação fosse mais da ordem do *abandonado* do que do *acabado*, para convocar Valéry. Como no “Suplemento” de OQFM, que anuncia em termos hipotéticos, e obliquamente, uma segunda parte da biografia da baronesa de Celorico de Basto” (p. 131), quando, em termos narratológicos e de conteúdo, já a inicia. Porque um dos tropos de eleição de Camilo é a preterição – regular e prolongada.

Como Abel Barros Baptista defendeu, e na linha deste, muitos outros ensaístas, Camilo Castelo Branco, ao contrário de Almeida Garrett e depois de Eça de Queirós, não acreditava no poder reformador da literatura, nem na sua utilidade – o que não impedia que o escritor visse na arte romanesca um espaço de comunicação com o público e espaço de polémicas, que alimentava na imprensa periódica e noutros lugares.

3. Aqui chegados, e à guisa de conclusão, ignoremos por momentos a importância dada por Umberto Eco à *intentio operis* e à *intentio lectoris*, bem como a tese do próprio Camilo, no Prefácio à 5.^a edição de *O Amor de Perdição*, sobre a variabilidade das leituras no tempo e sobre os diferentes efeitos nos leitores. Façamos um exercício de imaginação: recuemos ao ano de 1858, à cidade do Porto. Coloquemo-nos no papel

de leitores medianamente cultos de OQFM. É grande a tentação de estabelecer paralelismos entre a matéria diegética deste romance e a relação clandestina entre Ana Plácido e Camilo – até ao nível mais trivial. Quem se debruça sobre esse período, verá que esse é o ano em que a relação extraconjugal de Ana Plácido com o escritor vem a público, sendo um ano de grandes tormentos e turbulências sobretudo para ela, que antes de o ano terminar deixa a casa de família, levando consigo o filho recém-nascido, e cuja paternidade será sempre motivo de dúvida. Num ano de bicentenário do nascimento de Camilo, podemos ficar facilmente inebriados pela mitologia pessoal do escritor. Ancorados no romance, podemos pensar que, se um poema pode ser um requerimento (designação que ocorre no “Suplemento”), um romance pode funcionar literalmente como uma carta. A carta em forma de romance, eventualmente endereçada aos contemporâneos do escritor, apresenta, como noutras obras, o adultério como problema social e não como um problema de indivíduos singulares. Mas, essa carta viajou no tempo e, para lá do divertimento e prazer que suscita, OQFM leva-nos a meditar sobre a condição feminina em diferentes épocas e a questionar, como Camilo fez, as noções de progresso e de civilização. Qualquer leitura biografista seria bem redutora deste romance fecundo e obra-prima de ambivalência nos jogos que propõe aos leitores e na sua composição.

Regressemos, portanto, ao texto romanesco e detenhamo-nos um pouco mais no “Suplemento”, que bem poderia reforçar a leitura biografista, já que Camilo inscreve aí, humoristicamente, a sua assinatura, como já assinalado por Annabela Rita: o nariz de Bourbon, o tipo do nariz de Camilo, e o poema “A Ludovina”, publicado nesse mesmo ano de 1858 em três periódicos.¹⁷ O problema é que a assinatura de Camilo é já de si dúplice e ambivalente: se o poema reenvia para o mundo empírico e, quiçá, para o escritor Camilo Castelo Branco, a referência ao nariz faz oscilar esta identificação, pois mais do que uma referência extra-diegética ao nariz do escritor (haveria muitos narizes como o dele), com indexação na história real, as alusões e referências literárias ativam toda uma rede intertextual e centrifugam o ato de leitura: há ligação à escola da fisionomia, alusão a *Tristram Shandy* (sombra que paira em toda a obra), e, sobretudo a *Cyrano de Bergerac*: “O nariz de Cyrano de Bergerac foi causa de vinte duelos de morte. Do nariz do meu amigo podem pender vinte volumes.” (p. 133). A figura real de Camilo recua perante a imagem hiperbólica do nariz como signo de mentira, *i.e.*, de ficcionalidade. O escritor adverte também, pela alusão ao nariz ficcional sterniano e aos intermináveis debates teológicos e filosóficos sobre os narizes em *Tristram Shandy* (cf. volumes III e IV), para a inutilidade e futilidade de certos debates. Mas não é fácil ignorar o nariz, sobretudo quando um escritor não cessa de o convocar – como Camilo faz em *Carlota Ângela* e em *O Que Fazem Mulheres*, só para mencionarmos duas obras de 1858. Concluamos, recorrendo às palavras sábias de Abel Barros Baptista, a propósito da presença fantasmática do escritor e do drama dos leitores de Camilo, que procuram neutralizar essa presença:

O leitor de Camilo passa por uma experiência de leitura invulgarmente espessa e turbulenta, e também não se escreve sobre Camilo ao abrigo daquela tranquilidade seráfica com que alguns tocam órgão na missa das onze. Eu diria que todo o leitor de Camilo vive, nessa experiência de leitura, um drama específico, desde logo engendrado pela sua própria resistência, mas sobretudo pelo texto que se lhe apresenta frágil e vulnerável [...]. Reside nisto a raiz do drama da leitura camiliana: o inevitável confronto com o homem através da obra. (Baptista 1988: 21-22)

Notas

* Maria de Lurdes Sampaio é professora na Faculdade de Letras da Univ. Porto e investigadora do ILCML. Tem mestrado em Estudos Anglo-Americanos e Doutoramento em Literatura. Publicações selecionadas: 1) Livros: *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão* (2005), coautora (Patricia Baubeta e Margarida Vale de Gato), *The Anthology in Portugal: Literature, Translation and the Margins* (2014); com Marinela Freitas e José Eduardo Reis: *O Conhecimento das Árvores. Árvores do Conhecimento*, 2022; com Gonçalo Vilas-Boas, *Ficção Policial: antologia de ensaios teórico-críticos* (2013); 2) Revistas: ed. com Ana Paula Coutinho, *Cadernos de Literatura Comparada: Deslocações Criativas* (2011, 24/25); Colaboradora regular de *Ulysses@*s. 3) Outros: Integrou a equipa da edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (2010). É membro do Conselho Editorial da Revista *Pessoa Plural. Revista de Estudos Pessoaanos*. Áreas de Investigação privilegiadas: Literaturas de Língua Portuguesa (séc. XIX-XXI); Estudos Pós-Coloniais; Estudos de Tradução e Cultura; Cânone vs Não Cânone; Literatura Policial/Criminal.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/00500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

² Dada a extensão do título e a frequente ocorrência do mesmo neste ensaio, passaremos a usar a sigla OQFM. Nas citações da obra, será indicada apenas a página, sendo incluída a referência habitual quando se tratar de outro livro.

³ É conhecido a frase de *O Amor de Perdição*: “Se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta quinta edição de *Amor de Perdição* quase esgotada”. Quanto a *Um Homem de Brios*, a referência surge no capítulo introdutório “Antes de Princípiar”.

- ⁴ Cf. *Colóquio/Letras*, 119, pp. 5-24. In <http://coloquio.gulbenkian.pt/>. Para uma compreensão das práticas de leitura no séc. XIX e sobre a vitalidade da leitura em voz alta em meados do século, veja-se a tese de doutoramento de Maria de Fátima Outeirinho, *O folhetim em Portugal no século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, FLUP, Ed. de Autor, 2003. In <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/125306>
- ⁵ A palestra (ainda não publicada) foi uma das quatro palestras organizadas pela Fundação Cupertino de Miranda e transmitida via zoom no dia 23 outubro de 2025.
- ⁶ Cf. ensaio “A Virtude do Livro: Autobiografia e Metaficção em *O que Fazem Mulheres*, de Camilo Castelo Branco”. In *Revista Minerva Universitária*, 27.07.2022. In <https://revistaminerva.pt/a-virtude-do-livro-autobiografia-e-metaficcao-em-o-que-fazem-mulheres-de-camilo-castelo-branco/>
- ⁷ Sublinhe-se que, movido pela compaixão, o homem de leis que é Almeida mente à polícia, abortando a investigação sobre a tentativa de homicídio de que fora alvo.
- ⁸ Sobre a tematização ficcional oitocentista do adultério, veja-se *Práticas e memórias de exclusão: o romance de adultério do século XIX*, libreto nº 25, ILCML, 2020, org. por Fátima Outeirinho e Teresa Martins de Oliveira. In <https://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcl/catalog/book/36>
- ⁹ Sobre a questão do poder paternal, cf. o ensaio de Sérgio Guimarães de Sousa, “Sob o Signo da Morte do Pai. A Psicose de João José Dias em *O Que Fazem Mulheres*”, in *Convergência Lusíada*, n.º 29, janeiro-junho 2017, pp. 165-178. In <https://convergencia.emnuvens.com.br/rcl/article/view/193>
- ¹⁰ Por diversas vezes, Camilo alude à quantidade de escritores na sociedade portuguesa rivalizando entre si e em OQFM reescreve, humoristicamente, o dictum de Garrett: se o barão sucedeu ao frade (na primeira metade do séc. XIX), na segunda, o escritor sucedeu ao barão. Todos querem ser escritores – parece dizer Camilo – receando, na vida real, a competição dos autores da nova escola do realismo-naturalismo.
- ¹¹ Cf. Recensão a CAMILO CASTELO BRANCO, *O Que Fazem Mulheres*, p. 379, assinada por A.L.B. Recensão 8/ edição. Parceria A .M.Pereira, Lda. Vol. de 224 ps. 130x195. Lisboa 1967, p. 379.
- ¹² Cf. veja-se em Cleanu a pertinente identificação Ludovina-livro.
- ¹³ Sobre a relação entre OQFM e *Dom Casmurro*, cf. tese de mestrado de Pollyana Zampirom.
- ¹⁴ Não se trata também de poupar o pai civil à verdade dos factos e à humilhação, ou de preservar um casamento que é uma impostura. Angélica confessará o seu “crime” a Melchior Pimenta, recolhendo depois ao convento. E não é despidendo notar a ausência de surpresa do marido desta, que não altera o seu ritual quotidiano, como se sempre tivesse sabido a verdade, fingindo, pragmaticamente, desconhecer-la (um fingimento que pode vir de longe, como alguns elementos indiciam).
- ¹⁵ Para uma rápida apreensão do conceito de metaficção, mas sobretudo pelas referências bibliográficas indicadas, veja-se o verbete de Mário Avelar em *E-Dicionário de Termos Literários*, <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao>
- ¹⁶ Depreende-se de uma leitura atenta da história que João José Dias vivera como o brasileiro Feliciano Prazins, de *O Retrato de Ricardina* (cap. XIV): “como um dessexuado”.
- ¹⁷ Segundo Annabela Rita, O poema A Ludovina”, foi publicado “n.º Nacional, n.º 116, de 25/5/1858, reproduzido em *A Aurora do Lima* (14/6/1858) e reimpresso em *Ao Anoitecer da Vida* (1858) (Rita 2016: 17), datas sempre posteriores à que consta na “Conclusão” do romance OQFM e que surge nestes termos: “São hoje 15 de Fevereiro de 1858). Não foi possível apurar o mês exato de publicação do romance.

Bibliografia

- Baptista, Abel Barros (1988), *Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa, Quetzal.
- B., A. J. (1968), “Camilo Castelo Branco, *O Que Fazem Mulheres*”. 8ª edição. Parceria A. M. Pereira, Lda. 1967. *Theologica*, 3(3), 379-379. <https://doi.org/10.34632/theologica.1968.14291>
- Branco, Camilo Castelo (1905), *A Filha do Arcediago* [1854]. Lisboa, Parceria António M. Pereira.
- (1999), *Cenas da Foz* [1857]. Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1924), *Das Horas de Leitura* [1857] 6ª ed., In <https://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/N10230411.pdf>
- (1874), *Carlota Ângela. Romance original* [1858], in <https://archive.org/details/carlotaangelaro00brangoog>
- (1999), *O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico* [1858]. Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1863), *Anos de Prosa*. Porto, António José da Silva Teixeira.
- (2020), *Vinte Horas de Liteira* [1864]. In https://imprensanacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/CamiloCBranco_VinteHorasDeLiteira-1.pdf?btn=red
- (1924), *Um Homem de Brios* [1856]. Lisboa, A. M. Pereira. In https://archive.org/details/umhomemdebrios00cast_0/page/n9/mode/2up
- (2016), *O Retrato de Ricardina* [1882]. Lisboa, Alêtheia Editores.
- Cabral, Pires A. M. (2016), “Que coisa é o Eusébio Macário?”, in *Expresso*, 22 jul 2016. In <https://expresso.pt/iniciativaseprodutos/2016-07-22-Que-coisa-e-o-Eusebio-Macario->
- Cardoso, Patrícia da Silva (2019), “Em Bom Pano Cai Uma Nódoa: Crime e Castigo em O que Fazem Mulheres”, in Braga, João Paulo / Sousa, Sérgio Guimarães de (orgs.), *Crime e Castigo em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo - Centro de Estudos: 96-124.
- Chorão, João Bigotte (1979), *Camilo: a obra e o homem*. Lisboa, Editora Arcádia.
- Cleanu, Alexandra (2022), “A Virtude do Livro: Autobiografia e Metaficção em O que Fazem Mulheres, de Camilo Castelo Branco”, *Revista Minerva Universitária*. 27 de Julho 2022. In <https://revistaminerva.pt/a-virtude-do-livro-autobiografia-e-metaficcao-em-o-que-fazem-mulheres-de-camilo-castelo-branco/>
- Ferreira, José Gomes (1975), “A Filha do Arcediago ou os “Mistérios do Porto”, de Camilo”, in *Gaveta de Nuvens. Tarefas e tentames literários*, 2ªed. Lisboa, Morais Editores: 99-111.
- Lopes, Óscar (1991), “Claro-escuro camiliano”, *Colóquio/Letras*, nº 119, pp. 5-24. In <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6066&org=1&orgp=119>
- Mexia, Pedro (2025), “Divertido, contraditório e nem sempre compreendido: Camilo Castelo Branco no bicentenário”, in *Expresso*, 06 março 2025.

- Oliveira, Teresa Martins; Outeirinho, Fátima (2020), *Práticas e memórias de exclusão: o romance de adultério do século XIX*, libreto nº 25, ILCML, In <https://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/book/36>
- Outeirinho, Maria de Fátima da Costa (2003), *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras*. Porto, FLUP, Edição de Autor.
- Pavanelo, Luciene Marie (2013), “O riso sério camiliano: a crítica social em Coração, Cabeça e Estômago e em O que Fazem Mulheres”, *Investigações*, vol. 26, nº 1, Janeiro, pp. 1-31. In <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/383/324>
- (2008), *Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco*. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade de S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. In https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-2508200-151642/publico/LUCIENE_MARIE_PAVANELO.pdf
- Pereira, João Carlos Vitorino (org.) (2014), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. D'une rive à l'autre*. Paris, Éditions des archives contemporaines.
- Rita, Annabela (2016), “Prefácio” a *O Que Fazem Mulheres*. Edições Caixotim: 11-23.
- Rubim, Gustavo (2025), “Mulheres, filosofia e Suplementos: três notas a propósito de ‘O que fazem mulheres’”, *Colóquio/Letras*, nº 218: 9-19.
- Santos, João Camilo dos (1991), “Aquilo a que se chama amor: as histórias por detrás das histórias que conta Camilo”. *Colóquio/Letras*, nº 119: 60-75. In <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?author&author=SANTOS,%20JOAO%20CAMILO%20DOS>
- Santos, Maria de Lourdes Costa Lima dos (1985), *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença.
- Silva, Mariana Raquel Faria da (2022), *Sair da Sombra... nos passos de Ana Augusta Plácido (1831-1895)*, dissertação de Mestrado em História e Património, FLUP. Ed. de autora. In <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145225>
- Sousa, Sérgio Guimarães de (2017), “Sob o Signo da Morte do Pai. A Psicose de João José Dias em O Que Fazem Mulheres”, *Convergência Lusíada*, nº 29, janeiro-junho, pp. 165-178. In <https://convergencia.emnuvens.com.br/rc1/article/view/193>
- Zampiron, Pollyanna Sousa Siva (2022), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: olhares oblíquos transatlânticos*, dissertação de mestrado, Porto, FLUP. In <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145656>