

## **IRONIA E PARÓDIA EM *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*: REPENSANDO A LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX**

Camila da Silva Alavarce Campos (UFU)

**RESUMO:** Neste artigo, faremos um estudo da obra *Coração, cabeça e estômago*, do escritor português Camilo Castelo Branco, procurando examinar a ironia e a possibilidade – criada por ela – de trazer para a narrativa questionamentos importantes, caracterizadores da sociedade portuguesa do século XIX. A ironia, nessa narrativa, encaminha-nos à paródia e cria um espaço não centralizador, favorável à dúvida e à ambiguidade. Nesse sentido, o artigo prevê uma reflexão sobre os conceitos de Modernidade e de Pós-modernidade e a retomada de aspectos importantes da literatura do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ironia, pós-modernidade, romantismo

## **IRONY AND PARODY IN *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*: RETHINKING THE XIX CENTURY PORTUGUESE LITERATURE**

**ABSTRACT:** In this article we study the work *Coração, cabeça e estômago* by Portuguese writer Camilo Castelo Branco, in order to observe irony and the possibility – created by it – to bring to the narrative important issues, characterizing the Portuguese society of the nineteenth century. Irony in this narrative directs us to parody and creates a non centralized space which is favorable to doubt and ambiguity. In this sense, the article provides a reflection on the concepts of modernity and post-modernity, and the recovery of important aspects of the nineteenth-century literature.

**KEYWORDS:** Irony, post-modernism, romanticism

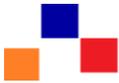


## Introdução

Este estudo está norteado pelo uso corrente do termo *Modernidade* como “vasto fenômeno estético-cultural que se inicia nos fins do século XVIII e alcança os anos 60 do século passado, abrangendo, assim, um período que vai do Romantismo ao Simbolismo, das vanguardas dos anos 1910 e 1920 à pós-vanguarda dos anos 1930 a 1960, até desembocar na pós-modernidade” (VOLOBUEF, 2008, p. 14). Entendemos como *Pós-modernidade* a fase contemporânea, ou seja, a que se inicia nas décadas de 60 e 70 do século XX e a qual são comumente associadas às ideias de ruptura e de descrença em relação aos discursos totalizadores e utópicos (VOLOBUEF, 2008). Concordamos com a mesma estudiosa quando ela salienta a importância de se pensar essas designações como “uma noção histórica, uma reflexão sobre o tempo” (VOLOBUEF, 2008, p. 14) – marcadamente cronológica, portanto. Concordamos também com Marisa Martins Gama-Khalil quando, ao rever esses conceitos, afirma que muito mais que uma tendência delimitada cronologicamente, o Pós-modernismo pode ser visto como um modo de operar (2000).

Nesse sentido, pensando no caráter único e atemporal que preside o que há de mais genuíno na arte e, em especial, na criação literária, não é sensata a ideia de que a literatura edificada no período que estamos chamando de Pós-modernidade seja estudada como um acontecimento completamente novo, a introduzir, no contexto literário, técnicas e performances narrativas não vistas anteriormente. Logo, queremos propor, seguindo a revisão de Gama-Khalil, que “cada época tem seu próprio pós-moderno”(ECO, 1985, *apud* GAMA-KHALIL, 2000, p. 172).

Pensamos, portanto, que a Modernidade – compreendida, aqui, cronologicamente, como período que se inicia nos fins do século XVIII e vai a até a década de 60 do século XX – e, especialmente, a modernidade representada pelo Romantismo português – já nos dera exemplos significativos dos procedimentos estéticos que, há algum tempo, são ditos pós-modernos por



parte significativa da crítica literária. Assim, o romance *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco, inserido no espaço temporal que estamos chamando de Modernidade, é construído por uma perspectiva crítica de descrédito em relação às utopias iluministas e aos discursos totalizadores; perspectiva que o aproxima da ruptura largamente associada ao pós-moderno, como discutiremos.

Não queremos desprezar as especificidades desses momentos estético-culturais, nem fixar características para essas épocas. Pretendemos, sim, propor pensamentos que nos possam encaminhar a uma reflexão em torno das teorizações relacionadas à Modernidade e à Pós-modernidade, sem perder de vista a atemporalidade que marca a criação literária, e que lhe confere certa autonomia em relação às delimitações cronológicas.

O texto literário é multiplicidade. Constitui-se, quase sempre, como um chamado: quanto mais literário, mais provocativo o convite. São vozes, sinais, pistas, desvios, atalhos e incertezas que clamam a atenção do leitor, exigindo dele paciência, perseverança e não só; o texto literário requer gosto e tempo. É lacuna, mistério seduzindo o leitor – o verdadeiro texto literário. Jamais diz tudo que precisamos saber, pois “é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” (ECO, 1994, p. 9). Se a linguagem “é o próprio lugar da sedução” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13), é na literatura que a atração sensual se faz mais poderosa, justamente porque, quanto maior o suspense, maior a sedução, e o contexto literário – porque favorece a poesia – autoriza os não-ditos e as conotações.

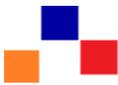
O texto literário seduz – ou não. A condição primeira para a criação de um espaço onde possa fulgurar a sedução é a reciprocidade. Nesse sentido, o escritor – sedutor – deve desejar veementemente seduzir o receptor de seu discurso, empenhando-se na tessitura e organização dos vestígios narrativos, que farão surgir, no receptor, a sua representação (do escritor) – que resultará, também, em uma representação do próprio leitor. Este deve aceitar o jogo, deixar-se envolver pelo sub-reptício, querer decifrá-lo, ainda que reconheça a



impossibilidade de legitimação, ou melhor, de exclusividade ou fixação de um único sentido.

Segundo Perrone-Moisés, “[...] o seduzido também deixa operar-se nele uma abertura. Fica ‘todo ouvidos’ para a possibilidade da nova linguagem que o outro lhe oferece, na qual reluz a miragem de sua própria verdade como diferença.” (1990, p. 18). Estamos falando dos textos literários que, de um modo mais intenso e possivelmente mais calculado que os outros, envolvem-nos com maior perspicácia no jogo de sedução da linguagem. Se, como afirma Perrone-Moisés, “o que é sedutor nas palavras é tudo o que está *ao lado* do sentido primeiro [...]” (1990, p. 14), o que dizer sobre a literatura edificada pelo viés da ironia? Não seria pertinente afirmar que os textos literários que fazem uso da ironia como estratégia discursiva privilegiada são mais sedutores, na medida em que valorizam os não-ditos?

É sabido que o sujeito-leitor ou receptor de qualquer ato comunicativo configura-se como elemento importante na construção do sentido. A experiência da literatura exige um texto, um leitor e as inferências a que chega esse receptor, de acordo com os sinais deixados pelo produtor daquele texto. No entanto, parece que o leitor adquire maior relevância no âmbito das narrativas irônicas. Ele, o sujeito-leitor, é, de fato, o elemento central dos textos que contemplam a ironia. Nesse sentido, somente o leitor pode fazer acontecer esses discursos, procedendo, em sua leitura, como alguém que investiga um caso muito intrigante, repleto de provas controversas, desafios e propostas tentadoras. Ele – o sujeito – deverá sinalizar, com base nos fatos do texto, a verdade e a manipulação ficcionais. (ALAVARCE, 2009). Logo, sem a sua ação cognitiva e a sua efetiva participação na construção da significação, o sentido irônico não se erige: é como se inexistisse. Fica sugerida, aqui, a afinidade entre literatura e ironia, ambas discursos criadores da possibilidade de diálogo e da não fixação do sentido. O sentimento de surpresa, em geral resultante do encontro com o dizer irônico, não deixa de ser especialmente catártico – e a catarse também constitui a arte.



Se há, pois, um tipo de texto literário por cuja natureza o leitor deve se sentir mais chamado e seduzido é a narrativa que se mostra pela ironia. O encontro do leitor com essa estratégia discursiva, no interior do texto literário, causa mesmo certo encanto. Se voltarmos, ainda, a nossa atenção para fora do ambiente literário, concluiremos que, também aí, a ironia exerce uma espécie de poder encantatório. Linda Hutcheon, investigadora dos discursos irônicos, assinala:

[...] a quantidade de energia gasta ao se tentar compreender como e por que as pessoas escolhem se expressar dessa maneira bizarra continua a me espantar. Parece haver uma fascinação com a ironia – que eu obviamente também sinto – quer ela seja considerada um tropo retórico, quer um modo de ver o mundo (2000, p. 15).

Se continuarmos pensando em termos de comunicação e de interpretação e, ainda, se associarmos a esses conceitos a necessidade – mais que clara – de se fazer entender, é provável que a ironia se revele insuficiente. Afinal, não pode ser tomada como vulgar a opção pela utilização de um discurso que se constitui sinalizando como mensagem desejada aquela que é, muitas vezes, o contrário do discurso que, de fato, se pretende enunciar, tornando, pois, a comunicação mais complexa.

Por outro lado, aceitando a ironia como um fenômeno da comunicação e pensando em sua conceituação mais geral – um significante para dois significados –, aproximamo-nos do seguinte esquema: um emissor envia uma mensagem M ao seu destinatário e, todavia, sua intenção é justamente que esse receptor acesse uma significação oposta a M; sem a ironia, o interlocutor receberia diretamente o sentido pretendido: o contrário de M. Por meio do discurso irônico, ele acessa o contrário de M (mensagem pretendida pelo locutor) por meio de M. Logo, a ironia amplia as possibilidades de expressão, configurando-se como um importante fenômeno da comunicação, cuja principal finalidade é sempre veicular sentidos: “[...] não é de esquecer que a ironia, dizendo o contrário do que afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso.” (FERRAZ, 1987, p. 16). Nos dois casos – favorecendo certo entrave



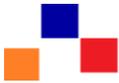
na comunicação e (ou) ampliando as possibilidades de significação – a opção pela ironia explica-se, invariavelmente, por uma inclinação anterior – o desejo de sedução.

É por meio dessa estratégia discursiva privilegiada que Camilo Castelo Branco representa o seu projeto de criação literária na obra *Coração, cabeça e estômago*(s.d.). Projetoque, entre muitas especificidades, remete-nosa um modelo romântico – em geral mais conhecido, conferido às narrativas construídas nesse momento estético – recuperado por Camilo com intenção fortemente paródica. A crítica, sempre irônica, encontrada nas páginas desse romance é contundente, almejando a denúncia de uma sociedade que se compraz na hipocrisia e vulgaridade; o olhar crítico do autor volta-se também, como dissemos, para os conceitos fixados em torno da estética romântica, em que Camilo Castelo Branco se insere cronologicamente. Para este estudo, a ironia por meio da qual essa narrativa se edifica não se distancia das explicações atribuídas à ironia pós-moderna, estudada e definida por Hutcheon, em sua *Poética do Pós-modernismo* (1991).

## 1. O romance

Apenas para que se tenha uma noção da história construída por Camilo Castelo Branco, vamos lembrá-la a partir de breves palavras. *Coração, cabeça e estômago*, publicada em 1862, é uma obra narrada em primeira pessoa pelo personagem Silvestre da Silva, que conta ao leitor as causas de seus infortúnios e também contentamentos. O romance divide-se em três partes, que correspondem às fases vivenciadas por Silvestre em sua conturbada existência. Desse modo, durante o período intitulado “Coração”, deparamo-nos com uma figura apaixonada e carente, cujo único propósito é encontrar a mulher ideal e viver uma grande história de amor. Silvestre decepciona-se: seu projeto falha. Estaria a mulher ideal apenas nos romances?

Revoltado, passa a outra fase de sua existência: aquela que intitula “Cabeça” e, nela, não é mais feliz. Agindo racionalmente denuncia tudo que lhe parece errado na sociedade de seu tempo, em um jornal do Porto



intitulado *Periódico dos pobres*. Cheio de razões – e de romantismo –, delata os honrados feitos de um advogado portuense e acaba ganhando o título de caluniador, além de uma pena, da qual se livrará por meio do pagamento de certa quantia em dinheiro. A terceira e última parte de sua vida é dedicada ao “estômago” e, nela, Silvestre viverá os poucos instantes de paz de sua existência. Une-se a Tomásia, filha do sargento-mor de Soutelo, e com ela experimentará as delícias de um casamento rico, recheado de comidas saborosas e, sobretudo, distante do “coração” e da “cabeça”, seus *calcanhares de Aquiles*.

Não se pode deixar de mencionar a figura do “editor”, que assim se auto denomina por ter, segundo ele próprio, herdado de Silvestre seus escritos e os organizado após a morte do amigo. Desse modo, ao lado da narração de Silvestre, o leitor ouvirá, em diversos momentos, a voz desse “editor”, que não se satisfaz com a simples publicação de toda a obra do amigo morto; o “editor” completa, corrige a narrativa de Silvestre, o que já assinala o caráter provisório desse relato e sugere, por conseguinte, vestígios do que parte importante da crítica literária chama de pós-moderno, nesse romance do século XIX.

## **2. Ironia e paródia como mediadoras dos antagonismos e conflitos experimentados pelo homem do século XIX**

A ironia e a paródia são discursos estruturados pela diferença – no caso da ironia, uma diferença de ordem semântica e, em relação à paródia, textual. A paródia pode, inclusive, graças a essa proximidade de ordem estrutural, servir-se da ironia como estratégia discursiva privilegiada. Nesse sentido, não raro, a paródia se mostra por meio da ironia, tornando-se esta, pois, a condição do acontecimento daquela: o romance em questão é exemplo profícuo desse procedimento.

Para além da narração dos feitos, das venturas e das tristezas desse personagem, que é também o narrador, é fundamental que se perceba um discurso sub-reptício tecido no decorrer da narrativa, uma espécie de *sobra*.



Ou seja, é um discurso carregado de pormenores que, em parte significativa de sua ocorrência, não acrescenta detalhes importantes à narrativa principal – a história de Silvestre, mas sim, à construção de uma crítica contundente, dirigida a um alvo bastante específico: a sociedade portuguesa do século XIX. Encontramos a ironia e, conseqüentemente, a paródia justamente nesses momentos de avaliação do narrador.

Nesse sentido, é por meio desse discurso implícito – dissolvido na história principal – que o leitor tem acesso a um olhar desaprovador dos costumes dessa sociedade e, ainda, perscrutador da própria estética romântica. Conforme comentado, essa avaliação se revela por meio da ironia, que, uma vez percebida, acaba por conduzir o leitor à paródia de algumas nuances da idealização romântica. Em passagens diversas da narrativa, deparamos com a contestação irônica do padrão feminino de beleza legitimado em muitos textos do Romantismo: trata-se do estereótipo que valoriza, em linhas gerais, as mulheres puras, inocentes e inatingíveis. A passagem a seguir, na qual Silvestre nos conta sobre uma das sete mulheres com as quais se envolveu durante a fase do “Coração”, é um bom exemplo do modo como esse narrador aprecia conduzir o relato:

Trocamos algumas cartas, e numa das suas me disse ela que era proprietária de bens de raiz, que valiam seis contos de réis, e tinha, afora isso, uns dez burrinhos em Cacilhas, que anualmente lhe rendiam cento e cinqüenta mil réis. *Cuidou que me seduzia com o suplemento dos burrinhos! Respeito muito os burros*, mas tanto não! Não respondi a este artigo. Falei-lhe do meu coração, assunto sublime demais para ser conspurcado no cadastro dos lucros provenientes do *dote quadrúpede* de D. Catarina. (CASTELO BRANCO, s.d., p.26. Grifos nossos).

Ao contrário de um contorno de mulher distante e ingênua ou de uma “fada vaporosa”, o narrador faz questão de mostrar – não sem ironia – uma mulher extremamente imediatista e pouco ou nada entendedora dos assuntos do coração – com os quais Silvestre parecia estar de fato preocupado nesse momento da narrativa. É bastante clara a oposição entre o sentimentalismo

romântico e o oportunismo burguês, percebida também em obras de outros escritores românticos portugueses, como Almeida Garrett. Não se pode deixar de mencionar, ainda, a ambiguidade proveniente dos fragmentos salientados: “respeito muito os burros” e “dote quadrúpede”. Aqui, há um embate irônico entre a aparente despretensão do narrador – que finge simplesmente contar o ocorrido – e o que o leitor pode apreender que é, de fato, uma postura fortemente crítica e até mesmo depreciativa. Conforme explica Jacinto do Prado Coelho:

(Os românticos) representavam o sentimento espontâneo contra a razão prática. A própria loucura que por vezes os impelia acentuava o valor sublime de Quixote em relação à mesquinhez calculista de Sancho. Entre o mundo em que viviam, feito de sonho, elegância e paixão, e o mundo positivo dos negociantes portugueses, não podia haver compromisso. (1946, p.38).

Como assinalamos anteriormente, há, em diversos trechos do romance, uma construção especialmente paródica. Vale lembrar que o parodiador é aquele que percebe a necessidade de novas possíveis verdades em seu meio cultural; sente, pois, que os moldes seguidos em sua época precisam ser reavaliados. Esse momento de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação é o momento da paródia (ALAVARCE, 2009). É preciso notar, porém, que esse repensar é justamente o movimento que sanciona o caráter de permanência dos conteúdos parodiados.

Logo, no trecho do romance citado anteriormente, o personagem principal de *Coração, cabeça e estômago* faz lembrar, indubitavelmente, a mocidade romântica, “única nota discordante nesse burgo calmo e cinzento”, nos dizeres de Jacinto do Prado Coelho (1946, p.34). Mais à frente, contando que o irmão da tal D. Catarina – a mesma dos burrinhos – os obrigava a casar, conclui Silvestre:

Quem tinha resistido à sedução dos burrinhos não sucumbia às ameaças da espada ferina do irmão, a qual, a meu ver, podia



disputar virgindade às vestais romanas. Catarina é que, já dez anos antes de me ver, não podia competir em recato e pureza com a espada fraterna. (CASTELO BRANCO, s.d., p.26-27).

Está clara a intenção jocosa do narrador, que faz um jogo polissêmico com a palavra “espada”. É importante perceber, mais uma vez, o objetivo de refutar o paradigma romântico feminino e, ainda, masculino de comportamento: o de Don Juan, atribuído aos homens desde sempre, e o de donzela casta, às mulheres do final do século XVIII e início do século XIX. A intenção crítica do narrador se volta, na fase do “Coração”, sobretudo, para esse perfil romântico de mulher anjo, inacessível, tão valorizado no momento do Romantismo, como se pode perceber em outras passagens, no decorrer da narrativa.

Num outro momento da história, enquanto Silvestre cortejava uma dama, que se encontrava na varanda de sua casa lendo um livro, este lhe escapa acidentalmente das mãos, caindo na rua. Silvestre, gentilmente, apanha o livro:

Descavalguei dum salto, apanhei o livro e esperei que um criado o viesse receber. Entretanto, abri-o, busquei o título na primeira página, e achei que era *O homem dos Três Calções*. Inferi logo que a dama era uma altíssima cismadora de coisas etéreas. (CASTELO BRANCO, s.d., p.48).

Ao colocar a dama a ler um livro com esse título, o narrador sugere ironicamente, que a tal moça não poderia ser uma “altíssima cismadora de coisas etéreas”. Na passagem a seguir, faz-se bastante clara, da mesma forma, a mordacidade irônica:

Pelo mesmo tempo, D. Paula casou com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia e tornou para o palácio de Benfica, em companhia de seu marido e já com um menino robusto, *não obstante ter nascido tão sem tempo que ninguém pensou que vingasse*. Dizia a avó de Paula que semelhante prodígio não era novo na sua família, porque ouvira sempre dizer que *os primogênitos da sua linhagem quase todos nasciam antes dos seis meses de incubação*. Coisa notável! (CASTELO BRANCO, s.d., p.70. Grifos nossos.).

Mais uma farpa do narrador dirigida ao estereótipo feminino romântico e, claro, à hipocrisia daquela sociedade: ele insinua, ironicamente, que as damas se casavam já grávidas.

Há exemplos bastante concretos de um tipo de discurso paródico que se mostra pela ironia – fundada sempre num embate semântico de vozes. Assim, cabe ao leitor caracterizar-se, ou não, como um receptor ideal, que seria, justamente, aquele capaz de perceber a duplicidade inerente a esse texto. Esse receptor deverá reconhecer, ainda, que o sentido possivelmente pretendido é resultado do choque entre o literal e o implícito. Segundo Hutcheon, a ironia “acontece no espaço entre o dito e o não dito (e que os inclui)” (2000, p. 30). A estudiosa reitera:

O que eu quero chamar de sentido irônico é inclusivo e relacional: o dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente interagem para criar o verdadeiro sentido irônico. (2000, p. 30).

Desse modo, diante de um texto cuja estrutura é irônica, não é pertinente optar por “isso” ou por “aquilo”. A ironia não corresponde – como usualmente se acredita – ao sentido velado, mas sim, ao embate entre aquilo que nos chega literalmente e esse sentido implícito. Isso significa que, por meio do contexto, o literal nos conduz ao velado e, então, assimilamos a dissonância. Exatamente nisso reside a ironia. A constatação de que a ironia não impõe ao leitor optar pelo sentido literal ou pelo sentido sub-reptício, enfatiza a sua constituição como um discurso exigente, uma vez que impõe o reconhecimento – pelo leitor – de uma dissonância fundadora. Logo, no caso de *Coração, cabeça e estômago*, as relações entre ironia e paródia são legítimas e merecem, ainda que de passagem, a nossa atenção. Para a estudiosa Ida Lúcia Machado:

[...] há uma forma de ironia que precede a paródia enquanto forma acabada de escritura; tal ironia faz parte do olhar primeiro, fundador, do sujeito-empírico-criador desse tipo de discurso. Ou, em outros termos: antes que exista um sujeito-



enunciador-parodista, há que se considerar a existência de um sujeito-empírico-ironista. (2002, p. 233).

Como se vê, Ida Machado fala da ironia que antecede a paródia especificamente no que se refere ao ato criativo. Para a estudiosa, antes do parodista, é necessário considerar a atuação de um sujeito ironista; assim, podemos imaginar um sujeito autor que, motivado por um distanciamento crítico e, de certo modo, por uma inclinação astuta, interpreta uma situação como irônica e, então, inicia seu projeto de criação do texto paródico. Em nosso entender, procedimento bem semelhante se faz presente no momento da recepção da obra paródica: o leitor precisará identificar, primeiro, a ambigüidade irônica de um texto e, então, terá a percepção de sua natureza também paródica. Não é demais lembrar que o conceito de paródia não deve ser reduzido ao repúdio em relação a um contexto anterior, seja ele estético, literário ou histórico. A paródia deve ser vista, sobretudo, como retomada reflexiva e posterior inscrição de continuidade.

Para Maria Lucia Aragão, “parodiar é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrer, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita”. (1980, p. 20). A paródia é, pois, um tipo de escritura fundada na duplicidade, já que abarca, concomitantemente, o texto parodiado e a contestação feita a ele. Daí sua significativa proximidade com a ironia, pois esta incorpora, também, em sua estrutura, um contraste semântico entre o literal e o não-dito. Novamente, Ida Lúcia Machado, em seus estudos sobre a paródia, tece uma assertiva que nos convém: “[...] podemos afirmar que a paródia, sob suas diferentes formas de expressão, constitui um gênero do discurso, e que este gênero está subordinado a um tipo de discurso, ou seja: o discurso irônico.” (2002, p. 235).

Nesse sentido, nos fragmentos comentados do romance, Camilo Castelo Branco questiona o modelo de beleza feminino elogiado a partir da segunda metade do século XVIII, revelando, por meio desse fazer, um propósito paródico. A passagem abaixo, do mesmo romance, embora extensa, deve se fazer presente, pois enfatiza a intenção paródica de Camilo, voltada, desta vez,

para a apropriação – seguida da possibilidade de transformação – da ideia de “gênio romântico”, largamente difundida e aceita no Romantismo:

Na minha qualidade de céptico, entendi que a desordem dos cabelos devia ser a imagem da minha alma. Comecei, pois, por dar à cabeça um ar fatal, que chamasse a atenção e aguçasse a curiosidade dum mundo já gasto em admirar cabeças não vulgares. A anarquia dos meus cabelos custava-me dinheiro e muito trabalho. Ia, todos os dias, ao cabeleireiro calamistrar os longos anéis que me ondeavam nas espáduas; depois, desfazia as aspirais, riçava-as em caprichosas ondulações, dava à frente o máximo espaço e sacudia a cabeça para desmanchar as torcidas deletriadas da madeixa. Como quer, porém, que a testa fosse menos escampada que o preciso para significar “*desordem e gênio*”, comecei a barbear a testa, fazendo recuar o domínio do cabelo, a pouco e pouco, até que me criei uma frente dilatada, e umas bossas frontais, como a natureza as não dera a Shakespeare nem a Goethe. [...] *A minha cara ajeitava-se pouco à expressão dum vivo tormento de alma, em virtude de ser uma cara sadia, avermelhada e bem fornida de fibra musculosa. Era-me necessário remediar o infortúnio da saúde, sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de beberagens. Aconselharam-me os charutos do contrato; fumei alguns dias...*(CASTEL BRANCO, s.d., p.46. Grifos nossos).

Aqui, a temática do amor impossível, responsável por colocar as pessoas doentes, é ironicamente satirizada. Na passagem acima, Silvestre almeja encenar um personagem romântico, buscando disfarçar a “cara sadia e avermelhada”, por meio de uma cor pálida para a sua pele – ideal para o padrão de beleza romântico, sobretudo feminino. Poucas linhas abaixo da passagem transcrita, lemos: “Fiz, pois, de mim uma cara entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto.” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 46). Silvestre intenta aproximar-se, portanto, do ideal de “gênio romântico”, apaixonado e intelectual, em busca do grande amor de sua vida. A paródia nasce do fato curioso de o personagem precisar travestir-se de romântico, disfarçar-se como alguém que carrega “um vivo tormento de alma”, fingir, pois, o papel – romântico por excelência – do gênio intelectualmente superior e mais sensível que as pessoas comuns. Mais uma vez, para Ida Lúcia Machado:



A ação de parodiar parte de uma intenção crítica: o sujeito-escritor-parodista observa o texto “sério” com um certo distanciamento e com um olhar malicioso: tal atitude o leva, naturalmente, a captar o elemento que aí “destoa”, o ponto X que propicia os dois procedimentos paródicos básicos, ou seja, a apropriação seguida da transformação. (2002, p. 233).

Por conseguinte, Camilo pretende a reavaliação dos papéis românticos, afinal, se, como vimos, a mulher não é, no romance, exatamente uma “fada de formas aéreas e vaporosas, uma sílfide ou uma bayadère<sup>1</sup>, dessas que fazem o encanto dos salões de luxo” (GUIMARÃES, 1872, p.14), Silvestre também não se comporta como um romântico genuíno, precisando, por isso, vestir-se supostamente como um. Na página seguinte do romance, após toda a preparação para se aproximar de uma atmosfera nitidamente romântica, Silvestre ainda afirma:

Assim, amanhã de aspecto, saía de casa, à hora em que o Sol dardejava a prumo, ou quando as nuvens se rompiam em torrentes. O meu cavalo era negro, negro o meu trajar, tudo em mim e de mim refletia a negridão da alma. (CASTELO BRANCO, s.d., p. 47).

Trata-se, sem dúvida, de uma paródia que, de quebra, leva o leitor ao riso, riso que, ao mesmo tempo em que põe em xeque um estereótipo, prolonga a sua existência, ao nos fazer repensá-lo,ironicamente.

### 3. A paródia em *Coração, cabeça e estômago*: entre o romântico e o pós-moderno

O estudo da ironia e da paródia e, ainda, das relações entre essas estratégias discursivas no romance em questão viabiliza, neste trabalho, uma discussão sobre a aproximação entre *Coração, cabeça e estômago* e o conjunto de explicações concedido, por parte importante da crítica, à Pós-modernidade. Como sabemos, não é tarefa das mais fáceis distinguir entre Modernidade e Pós-modernidade e, por isso, boa parte dos estudiosos se sente pouco à

---

<sup>1</sup>Bayadère (francês): dançarina das Índias, dançarina de teatro.

vontade para tratar essa questão. Também não se configura como nosso objetivo fazê-lo; pretendemos, sim, conforme explicamos na introdução deste estudo, levantar possíveis reflexões acerca desses conceitos, promovendo um diálogo entre as teorizações sobre a Modernidade, as teorizações sobre a Pós-modernidade e o texto literário que elegemos, sem perder de vista o acontecimento irônico; nesse caminho de análise, queremos pensar, conforme temos sugerido no decorrer do texto, se a ironia constitutiva desse romance favorece a aproximação entre a narrativa de Camilo e os contornos teóricos largamente imputados à Pós-modernidade.

Enveredando pelo caminho teórico proposto na introdução deste trabalho, vimos que a Modernidade pode ser definida – e é – como um período de tempo que se inicia no Romantismo e se prolonga até o Simbolismo, caracterizando-se como um momento marcado por mudanças estético-culturais significativas. Entre essas transformações, há uma pela qual temos interesse particular, porque já sinaliza um movimento de valorização do subjetivo em detrimento aos valores de consenso – postura conferida por muitos estudiosos ao momento estético-cultural da Pós-modernidade. Para Volobuef:

É no século XVIII, entretanto, que se começou a defender a pluralidade do Belo, ou seja, o conceito de Belo como único referencial foi cedendo lugar à possibilidade de aceitação de diversos ideais estéticos, os quais nasciam do reconhecimento das diferenças culturais de cada povo e da valorização da criação individual. Assim, este conceito opunha-se ao ponto de vista anteriormente defendido, segundo o qual o ideal clássico seria válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas. (VOLOBUEF, 2008, p.16)

Um breve olhar para as palavras de Karin Volobuef nos faz reconhecer, na Modernidade, o traçado de uma crítica bem elaborada, especialmente no sentido de revisão do conceito de arte, que, nesse momento, se quer distante da noção clássica de imitação. A criatividade do indivíduo e a sua originalidade marcam a Modernidade, tanto no âmbito das teorizações estéticas, quanto no espaço da ficção. Entendemos que, teoricamente, o ideal



de originalidade distancia Modernidade e Pós-modernidade, já que, na Pós-modernidade, na opinião de críticos importantes e, aqui, segundo Linda Hutcheon, esse conceito – o de originalidade – é destituído de valor, na medida em que “no total, pouco resta da noção modernista de obra de arte exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos.” (HUTCHEON, 1991, p.157).

Todavia, queremos reiterar que o período aqui entendido como Modernidade já nos dera exemplos importantes de uma perspectiva crítica aguçada em termos de criação literária e também no que se refere às teorias estéticas. Para Luiz Nazario (2008, p. 23):

No campo da literatura e das artes, a maior parte dos procedimentos definidos como pós-modernos reproduzem experimentos que escritores e artistas modernos levaram a cabo em fins do século XIX e inícios do século XX.

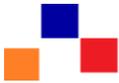
Pensando especificamente no Romantismo português – momento cronológico em que se insere *Coração, cabeça e estômago* – encontramos narrativas tecidas no sentido de uma crítica perspicaz, cuja proposta é, quase sempre, repensar verdades sedimentadas nos domínios da ficção e da crítica literárias. Além de Camilo, o escritor português Almeida Garrett, em seu romance *O Arco de Sant’Ana*<sup>2</sup> constrói uma narrativa cujo projeto literário pode ser lido nessa direção. Para Guinsburg, (2002, p. 16):

[...] pode-se verificar que o Romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre “além” do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu “estar-aí”, dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente.

A estudiosa Linda Hutcheon afirma que as teorias acerca da Pós-modernidade postulam, sempre, uma escrita caracterizada por um aspecto

---

<sup>2</sup> Ver ALAVARCE, C.S.C. No limiar: história e ficção em *O Arco de Sant’Ana* de Almeida Garrett. *Ícone*: Revista de Letras (UEG. São Luís de Montes Belos). São Luiz de Montes Belos, p. 77-87, 2008.



específico, que é justamente o fato de questionar sem destruir, ou seja, propor uma determinada discussão sem, no entanto, “fechá-la”, ou resolvê-la: “[...] o pós-moderno continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas” (HUTCHEON, 1991, p. 66-67). Logo, para a pesquisadora, é recorrente, no momento estético cultural da Pós-modernidade, a contestação dos discursos centralizados ou hierarquizados, sem destruí-los, o que criaria um novo centro, também fechado. Ainda para Hutcheon (1991, p. 157) – e este aspecto nos interessa de modo especial –, essa inclinação da literatura pós-moderna para a não totalização do sentido só é factível por meio da ironia. Também para Márcio Seligmann-Silva:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade, ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o “sentido”. (2003, p. 371-2)

Portanto, pensando no conceito de Modernidade e em suas usuais atribuições, a saber, a crença no poder reformador da razão ou a crença no espírito crítico como condição para o progresso, ou ainda, a fé na razão como reveladora da “verdade” – ou de (o) sentido (GOBBI, 1997) – enfim, refletindo sobre a Modernidade como uma época marcada, em certa medida, por traços iluministas, qual seria o lugar e o papel da ironia (essa “máquina da desleitura”) nesse momento estético-cultural? Tomando a obra literária como um evento calcado em seu momento histórico-cultural e, portanto, como uma possibilidade de representação de uma época, como se caracteriza a ironia no romance em questão?



De acordo com Ferraz (1987, p. 41), “a ironia não é, de fato, um condimento a adicionar ao Romantismo: é, sobretudo, o fundamento último da estética romântica.” Isso nos faz pensar numa relação de “harmonia” ou de “ajuste” entre as dissonâncias e rupturas presentes no romance de Camilo e o momento literário do século XIX – marcado por antinomias profundas, que levaram o eu – romântico por excelência – a romper com a sociedade, com a tradição e consigo próprio. (FERRAZ, 1987)

A estudiosa Lélia Parreira Duarte, ao longo de sua produção acadêmica, tece também estudos importantes sobre o acontecimento irônico. Para ela há, a partir do Romantismo, uma ênfase na ironia – ênfase caracterizada menos pelo número de ocorrências e muito mais por uma constituição diversa observada, a partir do século XIX, na comunicação irônica (DUARTE, 1994). Logo, com o Romantismo, a ironia se distancia de seu viés retórico<sup>3</sup> para assumir a perspectiva mais filosófica do diálogo e da abertura do sentido, performance que caracteriza *Coração, cabeça e estômago*.

Se a ironia é, como já dissemos, o artifício por excelência que permite o alcance da desestabilização, da desleitura ou, enfim, do não-sentido – artifício tão ao gosto da Pós-modernidade – de que forma a ironia se daria nas narrativas românticas, localizadas, cronologicamente, no período que compreende a Modernidade? Segundo Octavio Paz, “a Modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade (PAZ, 1984, p. 18, *apud* VOLOBUEF, 2008, p.20).

Como já insistimos aqui, para parte importante da crítica literária, os conceitos de Modernidade e de Pós-modernidade estão na contramão no que

---

<sup>3</sup> “Essa ironia retórica usuária do monologismo e colocada a serviço das ideologias finge ignorar o aspecto filosófico da linguagem, a sua constituição fluida e o deslizamento de sentido resultante da impossibilidade de fixar significantes e significados. Retoricamente, o que equivale a dizer, enfaticamente, mas também enganadoramente, já que a ênfase retórica repousa sobre o vazio de conteúdos, essa ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva.” (DUARTE, 1994, p. 57)

diz respeito, especificamente, à obtenção de *um* sentido ou de *uma* verdade: enquanto a Pós-modernidade não acredita mais nessa possibilidade, deixando abertos todos os sentidos, por meio de um questionamento sem destruição de quaisquer verdades anteriores, a Modernidade seria caracterizada por acreditar, criticar e romper, propondo, em seguida, novas significações. Retornamos à mesma questão: de que forma a ironia – esse recurso singular da desleitura e do não-sentido – se configuraria nas narrativas da Modernidade, particularmente no romance *Coração, cabeça e estômago*?

Há discrepância entre o conceito de ironia pensado como um caminho rumo à vertiginosidade do não sentido e a ideia de “senso crítico revelador da verdade” associada à Modernidade. Teria, então, a ironia, em narrativas inseridas na Modernidade – em particular, no referido romance – uma constituição diferente daquela encontrada nas narrativas da Pós-modernidade?

Acreditamos que não. Embora a obra de Camilo esteja inserida cronologicamente na Modernidade, não há nessa narrativa a mencionada crença no poder reformador da razão. Pensando, inclusive, nas já referidas antinomias românticas, não é demais indagar se tal crença, imputada à Modernidade, caracterizaria, de fato, o Romantismo, em especial o português. De acordo com Benedito Nunes (2002, p. 52, Grifos nossos):

Articulando-se em fins do século XVIII, *em oposição ao pensamento iluminista*, e perdurando até meados do século XIX, a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos pródromos das mudanças estruturais da sociedade europeia [...] é por certo uma visão de época, condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado, que possibilitou a *ascendência da forma conflitiva de sensibilidade* enquanto comportamento espiritual definido.

A presença reiterada e marcante da ironia nas páginas da narrativa de Camilo e a proposta mais que legítima de um olhar paródico, nesse romance, não viabilizam uma leitura de sentido único, que favoreça uma visão de consenso. As palavras de Benedito Nunes, na passagem acima, vêm ao encontro de nossa reflexão, uma vez que pensam o Romantismo como uma



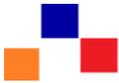
época literária na qual, por motivações sócio históricas, criou-se a possibilidade de proeminência de uma “forma conflitiva de sensibilidade”. Logo, esse estudioso, ao falar do Romantismo, sinaliza os estados opostos do eu, a inquietude e o não pertencimento românticos:

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo amor da irresolução e da ambivalência, que separa e une estados opostos [...] contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (NUNES, 2002, p. 52)

Retomando as reflexões a respeito da Pós-modernidade, mas especialmente aquelas que procuram pensar o pós-moderno como legitimador de uma desestabilização ou provisoriedade do sentido – que se quer aberto – e, ainda, como uma estética que desaloja os discursos de consenso, não há, nisso, uma aproximação dos preceitos românticos? Não há um diálogo entre a Modernidade – especialmente a romântica – e a Pós-modernidade, sobretudo em relação a uma proposta de posicionamento crítico, investigativo, reflexivo, inerente a essas duas tendências estéticas?

A forma discursiva mais favorável à manutenção da ambiguidade – ambiguidade que caracteriza românticos e pós-modernos – é, para Hutcheon(1991), a paródia. Essa categoria, atendendo à finalidade específica de, ao mesmo tempo, negar e afirmar, deve ser compreendida, como vimos, para além de sua significação enquanto canto contestador ou ridicularizador. Reiteramos que a paródia apropria-se de um contexto para questioná-lo e, ao revisitá-lo, lhe confere continuidade, mas também novas possibilidades de significação e de reflexão. Segundo Hutcheon:

Além de serem indagações fronteiriças, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. Quando Eliot recordou Dante ou Virgílio [...] podia-se pressentir, por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de *ansioso apelo à*



*continuidade*. É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança. Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia.” (1991, p. 28. Grifo nosso)

Pensando em nossa análise da obra *Coração, cabeça e estômago*, percebemos que aquilo que Hutcheon define, acima, como paródia pós-moderna está na narrativa de Camilo, sinalizando contornos de um projeto literário que incorpora e desafia o que parodia – nesse caso, em particular, o modelo legitimado como romântico pela ficção e pela crítica, de um modo geral. Pensando, ainda, em nossas reflexões teóricas acerca do Romantismo e, especialmente, naquilo que mais valorizamos durante o nosso estudo sobre a natureza romântica, a saber, a nota dissonante, a irresolução, a ambivalência e a tendência reflexiva, sugerimos que *Coração, cabeça e estômago* seja pensada, também, como uma paródia romântica, legitimando, no Romantismo, tendências estéticas que lhes são fortemente peculiares.

### **Considerações finais**

Vimos que o estudo da ironia e da paródia no romance em questão, de Camilo, nos propiciou revisitar parte importante das teorizações em torno da Modernidade e da Pós-modernidade. Vimos, ainda, que *Coração, cabeça e estômago* aproxima-se dos matizes da idealização romântica, a fim de assinalar a viabilidade de se repensar a estética literária do século XIX, cujo escopo é extremamente amplo e diverso – capaz de abarcar, sim, uma visão idealizada, mas também o seu avesso; capaz, inclusive, de reunir traços não necessariamente implicados na questão da idealização. A literatura do século XIX apresenta, portanto, possibilidades variadas que apontam para um contorno amplo e diverso, legitimado, inclusive, por questões e mudanças sociais e históricas profundas ocorridas a partir do século XVIII na Europa.



Nesse sentido, percebemos que a narrativa de Camilo avizinha-se da definição de paródia pós-moderna proposta por Linda Hutcheon(1991).Se podemos dizer que esse romance tem, por conseguinte, traços pós-modernos, fizemos questão de olhar também, com mais vagar, para as especificidades do próprio Romantismo, na tentativa de avaliar em que medida *Coração, cabeça e estômago* não estaria afinado ao seu tempo cultural, social, estético e histórico. Notamos que essa “afinação” é legítima e, então, o nosso estudo se voltou também para uma reflexão sobre o lugar do Romantismo na Modernidade. Logo, notamos que a estrutura irônica e paródica dessa obra a aproxima de um “modo de operar” pós-moderno, mas também a reforça como narrativa da Modernidade, especialmente aquela representada pelos românticos portugueses.

Voltando o nosso olhar para o romance, percebemos que esta análise se confirma. Ao concentrar seus esforços na busca incessante por um amor – na fase do “Coração” – Silvestre revela-se romântico, no sentido da idealização romântica; no entanto, seu empenho resulta em frustração quando as sete mulheres que conhece se mostram interesseiras, oportunistas e, usando um eufemismo, experientes demais: “Contei-lhe os meus sofrimentos em demanda da mulher, que a fantasia em sonhos me vestia com as roupas cândidas do anjo” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 39), relata-nos Silvestre em relação ao seu encontro com uma mulher francesa. Entre as sete mulheres, a única exceção a esse contorno de mulher tão distante daquele previsto nos textos românticos é Marcolina que, entretanto, é descrita por Silvestre como “a mulher que o mundo despreza” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 72).

Marcolina é a sétima mulher e, após a sua passagem pela vida do personagem principal, encerra-se a fase do “Coração” e inicia-se o momento da “Cabeça”. A história de Marcolina é exageradamente trágica: aos quatorze anos, fora prostituída pela mãe e vendida a um homem mais velho, que a proibiu de reencontrar suas irmãs mais jovens. Encontra Silvestre muitos anos depois, doente, com os dias contados: “À quarta ou quinta chávena, teve um acesso violento de tosse, que terminou com um golfo de sangue.” (CASTELO

BRANCO, s.d., p. 92) Marcolina morre diante do olhar de Silvestre: “Senti o vácuo; era no peito que o sentia. Devia ser o coração, o que vulgarmente se diz coração, que morrera.” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 97).

A ambigüidade é, de fato, traço constitutivo dessa narrativa. Marcolina é e não é a representação do perfil romântico feminino da segunda metade do século XVIII. Tecida ironicamente como mulher romântica, morre tísica, morte anunciada nas características atribuídas e fixadas para a mulher, em muitos romances românticos: damas doentes, pálidas, distantes, aéreas e, no jogo irônico arquitetado por Camilo, mortas.

Marcolina é, de fato, a mulher pura, aquela por quem Silvestre realmente se apaixona. É a única moralmente correta – tendo se prostituído aos quatorze anos. É a desprezada pela sociedade, quenão a conhece e a julga. A sua morte parece ser a razão da passagem de Silvestre para a “Cabeça”, fase da razão. Finda-se o paradigma de mulher angelical e, com Marcolina, acaba também a esperança de um encontro com a mulher amada – “real” –, que morre evocando, ironicamente, as heroínas românticas. Portanto, essa mulher é, por si só, a paródia do contorno romântico feminino do século XIX: sua construção narrativa traz à lembrança essa imagem feminina e, ao mesmo tempo, contesta-a abruptamente. Exatamente essa é a ironia que se pode ver na tessitura dessa personagem.

No momento posterior de sua existência – marcado pelo uso da razão – Silvestre também não se satisfaz. Delata, como jornalista, uma pessoa importante, e frustra-se com as represálias. Passagem também tecida em torno de duplicidades: constitui-se, tal delação, como ato resultante de uma motivação racional ou, ao contrário, não teríamos, mais uma vez, um temperamento apaixonado e idealista, crente em sua capacidade de mudar o mundo e, por conseguinte, tipicamente romântico? Ou, ainda, as duas inclinações?

O “Coração” falhou. A “Cabeça” também: “Acabou, pois, aqui, a minha vida intelectual. Nem já coração, nem cabeça. Principia agora o meu auspicioso reinado do estômago.” (CASTELO BRANCO, s.d., p. 131)



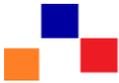
Decepcionado, Silvestre decide, pois, viver apenas segundo as necessidades do estômago:

Com este regímen, durante oito, dez, dezoito meses – suponhamos dois anos, – reduces o intellecto, por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum. Não trato do vocabulário, porque ele está subentendido no uso das idéias; há de ser naturalmente simples, tívio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim... (CASTELO BRANCO, s.d., p. 36).

Seu objetivo é, agora, casar-se com uma mulher de quadris largos – que, segundo a crença vulgar, dar-lhe-ia filhos sadios –, que soubesse cozinhar bem e que o satisfizesse sexualmente. Essa dama é Tomásia:

Tomásia era mulher de carne e osso mais que o ordinário. Vestia de amazona: mas ficava um pouco aquém dos limites da elegância, porque era mais larga na cintura que nos ombros – visível defeito do vestido. [...] De entendimento era escura, como quem não sabia ler, nem tivera, alguma hora, desgosto de sua ignorância. Tinha vinte e seis anos e nunca estivera doente. Nunca tomara chá nem café. Almoçava caldo de ovos com talhadas de chouriço (CASTELO BRANCO, s.d., p. 145).

Silvestre morre pelo estômago – e seu fim não deixa de metaforizar um comportamento inerente a essa sociedade mordazmente criticada por Camilo: a busca obcecada por uma preocupação única, que é a satisfação das urgências tidas como as primeiras do ser, instintivas, da ordem de sua sobrevivência física, portanto. Camilo revela, também aqui, um olhar à frente de seu tempo, na medida em que, de algum modo, nos fala da nossa contemporaneidade; ao mesmo tempo, é um olhar que se volta sobretudo para o seu momento, perguntando-se (ou perguntando-nos) às avessas – ironicamente – sobre o lugar do “gênio romântico”, criativo, original, sem equivalentes. Como em relação ao modelo romântico de “dama pura e casta”, Camilo – ao construir um personagem que morre pelo estômago (porque não encontrou espaço para vivenciar as suas idealizações românticas, no “Coração”, nem a sua razão, na “Cabeça”) – propõe uma reflexão, pelo viés da paródia, sobre o lugar “real”



desse eu romântico e, ainda, sobre o seu legítimo sentimento de não pertencimento.

São muitos e variados os chamados para uma reflexão nesse romance. Todos eles marcados pela insinuação irônica de que o sentido jamais é permanente ou definitivo – seja ele o sentido de um período estético, o sentido das definições acerca de um momento cultural, o sentido de uma obra literária, de um personagem, de um caminho, de uma vida... porque o sentido não existe e não por essa razão estamos desobrigados de investigar, à procura dele, sempre em busca de sua provisoriedade.

Pelo modo como é tecida esteticamente, *Coração, cabeça e estômago* arquiteta e representa um jogo de sedução que enreda o leitor. É inscrição de continuidade e é ruptura. É única. É, de fato, “um olhar originário lançado para fora” (LACOUÉ-LABARTHE, 2001, p. 17).

## Referências

ALAVARCE, C. S. C. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

ARAGÃO, Maria Lúcia. “A paródia em A Força do destino”. Revista **Tempo brasileiro** (n. 62), Rio de Janeiro, julho-setembro de 1980, p. 18-28.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, cabeça e estômago**. 2 ed., Portugal, Publicações Europa-América, s.d.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. Coimbra, Editora Moraes, 1946.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, L. P. (org.). **Resultados da pesquisa ironia e humor em literatura**. Belo Horizonte: FALE, 1994.

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

FERRAZ, Maria de Lourdes A. **A ironia romântica**. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.



GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2000.

GOBBI, M. V. Z. **De fato, ficção. Um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e em Almeida Faria**. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). São Paulo, 1997.

GUIMARÃES, Bernardo. **O garimpeiro**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier Livreiro-Editor do Instituto, 1872.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, P. A Vera Semelhança. IN: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **Mímesis e Expressão**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MACHADO, Ida Lúcia. Paródia e discurso literário: uma análise semiolinguística. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. **Performance, exílio, fronteiras**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2002.

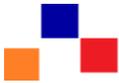
NAZARIO, L. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J.e BARBOSA, A. M. **O Pós-modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e romantismo. In: PIRES, A. D. e FERNANDES, M. L. O. (Org.) **Modernidade lírica: construção e legado**. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008 (Série Estudos Literários; 8).



Recebido em 24/05/2013.  
Aceito em 30/07/2013.

**Camila da Silva Alvarce Campos**

Professora Adjunta do Núcleo de Literatura do Instituto de Letras e Linguística(ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia.

E-mail: [camilasacampos@yahoo.com.br](mailto:camilasacampos@yahoo.com.br)