

DUMAS E CAMILO: QUANDO ESCRITORES SE TRANSFORMAM EM PERSONAGENS¹

Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: Este artigo pretende analisar a representação do narrador em obras de Alexandre Dumas e Camilo Castelo Branco.

Palavras-chave: narrador, Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco

Abstract: This article intends to analyze some characteristics of representation of narrator in works of two authors: Alexandre Dumas and Camilo Castelo Branco

Keywords: narrator, Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco

É habitual e recorrente a aproximação entre Camilo Castelo Branco e Balzac. Para apenas citarmos dois exemplos temporalmente distantes, lembremos de Alberto Pimentel e de Abel Barros Baptista, separados por quase um século. O primeiro, em *O romance do romancista*, livro que, apesar de inúmeros equívocos, é incontornável para os que estudam a obra do autor de *Anátema*, afirmou

O romance *Onde está a felicidade?* Apareceu em 1856. Literariamente, demarca a *segunda maneira* de Camilo como romancista.

O fecundo escritor principiou pelo romance de imaginação tenebroso e complicado (...) navegando no rumo explorado por Victor Hugo e Eugênio Sue (...)

Foi a leitura de Balzac, na *Comédie humaine*, que lhe sugeriu o caminho a seguir (...)?

Por sua vez criou outra “Comédia humana”, a dos portugueses, a nossa (...).

Camilo introduziu, pois, em Portugal a escola de Balzac²

Quase um século depois, em *Camilo e a revolução camiliana*, encontramos o trecho abaixo, em que Barros Baptista explicita como, usualmente, o autor de *Anátema* é associado ao escritor francês

1 Este texto coordena e desenvolve alguns aspectos presentes em dois artigos já publicados – OLIVEIRA, 2012 e OLIVEIRA, 2015. É um dos resultados da pesquisa que realizo com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq: “Balzac, Dumas e Camilo Castelo Branco: modelos equivocados e afinidades inauditas”

2 PIMENTEL, 1922, p. 191-2.

Camilo foi o Balzac que a nossa literatura não teve, perdeu-se nele a oportunidade do Balzac português. Há quem pense que Camilo tinha mesmo condições pessoais para ser o Balzac português, e há quem suponha o contrário, mas o problema não está aí (...), o que sempre se lamenta é o lugar de um Balzac português que *por causa de Camilo* a nossa literatura desperdiçou.³

Aqui a ligação entre Balzac e Camilo é estruturada pela falta: o autor português poderia ter sido um Balzac, mas que não chegou a sê-lo, e com ele se perdeu a possibilidade de que outro escritor ocupasse esse lugar.

Entre esses dois livros, muitos foram os contatos apontados pela crítica entre Camilo e o autor de *Ilusões perdidas*, desde títulos como *Cenas inocentes da comédia humana*, até procedimentos similares, como a tentativa de retratar o funcionamento e as mazelas das sociedades em que viveram.⁴

Considero que esta comparação, da forma como geralmente é feita, é um equívoco, pois acaba por apontar como *falta* aquilo que afastaria a narrativa camiliana da balzaquiana. Teófilo Braga, por exemplo, indica como um dos grandes defeitos de Camilo o de não ter articulado a sua obra em torno de uma ideia central, como fez o criador da *Comédia humana*.⁵ Ora, a ausência dessa ideia síntese só aparece pois o crítico utilizou Balzac como modelo, não é um defeito intrínseco da produção camiliana. Se podemos perceber a existência de certa unidade em parte significativa dessa produção camiliana, ela ocorre por outros motivos, bastante diversos dos que levaram Balzac a organizar de forma articulada as suas obras.

Em 1942 Teixeira de Pascoaes lançou a única biografia que escreveu sobre um português: *O penitente*. Entre os vários aspectos inovadores do retrato que constrói do autor de *Amor de Perdição*, interessa aqui a maneira como desvincula a obra deste da de Balzac, aproximando-a de a uma outra tradição: “Onde ela [a tua cara, Camilo] se destaca é em quase toda a tua obra. Como Dostoiévski, não pertences à classe dos grandes escritores invisíveis, Balzac e Victor Hugo, por exemplo.”⁶

3 BAPTISTA, 1988, p.18

4 Veja-se, por exemplo, as relações apontadas por Anibal Pinto de Castro em *Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*.

5 Cf TEÓFILO, 1892, p. 279-280.

6 PASCOAES, O penitente, p. 30.

É justamente esta *não invisibilidade* que permite vincular a produção camiliana com a de um outro escritor, raramente com ele comparado: Alexandre Dumas. De início é interessante apontar que Dumas ocupa, na crítica literária francesa, um espaço semelhante ao que Camilo ocupou durante todo o século XX, na crítica literária luso-brasileira: a de um autor inferior aos *grandes escritores* do período, como Balzac, na França, e Eça de Queirós, em Portugal. Apesar de enorme sucesso que Dumas teve enquanto vivo e do fato de continuar, até hoje, a ser republicado, ele precisou esperar o seu bicentenário para que, finalmente, os seus restos mortais fossem para o Panteão, ao lado de outros que chegaram bem mais rápido, como Victor Hugo, que lá foi enterrado quando morreu.

A proximidade entre Dumas e Camilo pode ser reforçada se levarmos em consideração que este foi o romancista português mais profícuo nos anos 50 e 60 – período em que publicou 43 romances - enquanto aquele foi o autor mais traduzido em Portugal no período, com o inacreditável total de 157 traduções⁷. Eram, portanto, escritores populares, que escreviam tentando viver de sua pena, e que faziam muito sucesso nesse extremo da Europa.

Ora, parece-me que vem de um aproveitamento de certos procedimentos utilizados por Dumas nos anos 30 e 40 do século XIX a referida *não invisibilidade* camiliana. Vejamos como isso ocorre

Alexandre Dumas lançou, em 1838, um romance intitulado *Pauline*. Já então era um autor teatral consagrado. O seu primeiro grande sucesso fora *Henri III et sa cour*, que estreou na Comédie-Française em 10 de fevereiro de 29. Dois anos depois, em maio de 1831, estrearia *Antony*, considerada por Claude Schopp, em seu *Dictionnaire Dumas*, como “Pièce-phare pour la jeunesse romantique”⁸, tendo sido representada quarenta e sete vezes em 3 meses. Além de autor teatral, Dumas também era conhecido pelos seus relatos de viagem, que começara a publicar na *Revue de deux mondes* em 1833, publicação que durará até 1837.

Se já era um nome público, antes de *Pauline* Dumas havia apenas publicado – no campo da narrativa ficcional – um conjunto de três novelas em 1826, intitulado *Nouvelles contemporaines*. Assim é possível pensar que o livro

7 Cf CABRAL, 2003, RODRIGUES, 1992, RODRIGUES, 1993.

8 “Uma peça emblemática para a juventude romântica”. SCHOPP, 2010, p.17. Todas as vezes que não for indicada a fonte, sou o responsável pelas traduções.

que aqui analisamos é importante na transformação do autor em romancista, faceta que acabaria por se sobrepor a todas as demais. E neste quase livro de estreia, ele utilizará de uma estratégia bastante precisa, que mais tarde viria a abandonar. Vejamos o início da narrativa, numa tradução feita apenas quatro anos depois de seu lançamento em Ponta Delgada, nos Açores:

Orçava pelo fim do ano de 1834, quando nós reunidos num sábado à noite em uma pequena câmara, contígua à sala d'armas de Grisier, escutávamos com o florete na mão e o cigarro na boca as sábias teorias de nosso professor, interrompidas de tempo a tempo por anedotas galantes. Eis que a porta repentinamente se abre, e Alfredo de Nerval entrou.

Aqueles que leram a minha *Viagem à Suíça* se recordarão deste jovem que servia de cavalheiro a uma mulher misteriosa embrulhada em um véu, que me apareceu pela primeira vez em Fluelen.⁹

Dumas havia lançado o seu *Impressions de Voyage en Suisse* no ano anterior. Assim no livro é construído um narrador que se apresenta como o autor, e através desta estratégia aproxima este livro de um outro não ficcional, dando um estatuto de aparente verdade para a história que está a narrar. Este *autor ficcional* serve de intermediário entre seu informante – Alfredo de Nerval – e o público leitor. O próprio Alfredo também virá a ter uma função semelhante. A partir do segundo capítulo é *reproduzido* o depoimento de Nerval, mas no sétimo ele passará a narrativa para Pauline, só voltando a assumir o papel de narrador nos capítulos 14, e continuará narrando quase até o fim do livro, que se fecha no capítulo 16 com uma fala pretensamente de Dumas.

Este romance possui vários elementos presentes nas narrativas góticas ou negras: nele encontramos bandidos mascarados, uma abadia em ruínas, uma personagem colocada em um cárcere para morrer de sede e fome, falsas mortes, cenas noturnas. Como aponta Anne-Marie Callet-Bianco, porém, ele se distancia

9 DUMAS, 1842, p.1.

“Vers la fin de l'année 1834, nous étions réunis un samedi soir dans un petit salon attenant à la salle d'armes de Grisier, écoutant, le fleuret à la main et le cigare à la bouche, les savantes théories de notre professeur, interrompues de temps en temps par des anecdotes à l'appui, lorsque la porte s'ouvrit et qu'Alfred de Nerval entra.

“Ceux qui ont lu mon *Voyage en Suisse* se rappelleront peut-être ce jeune homme qui servait de cavalier à une femme mystérieuse et voilée qui m'était apparue pour la première fois à Fluelen” DUMAS, 2002.

desse tipo de narrativa pois os mistérios apresentados são rapidamente resolvidos, e o medo não é o motor da narrativa.

Será num livro de temática bastante diversa da presente nesta obra que Dumas continuará e desenvolverá esta peculiar forma narrativa. *Gabriel Lambert* foi lançado em 1843, e que teve sua primeira tradução em Portugal cinco anos depois. Vejamos alguns elementos do enredo.

Veraneando em 1835 em Toulon o narrador – que se assume como Alexandre Dumas – encontra um forçado, Gabriel Lambert, que lhe parece familiar, mas que ele não consegue lembrar em que momento havia, antes, conhecido. Quando, mais tarde, o forçado lhe envia um bilhete informando o nome que assumira na sociedade parisiense – o de visconde Henri de Faverne – o narrador se recorda de quem ele é, e conta ao leitor o que dele se lembrava. Após retornar a Paris, Dumas encontra-se com um médico, o doutor Fabien, que cuidou do falso visconde após um duelo, e que anotou em um caderno todos os encontros que teve com Henri, anotações que o narrador reproduz no romance, e entre as quais encontramos a reprodução de várias cartas e mesmo de um longo depoimento de Marie Granger, uma namorada de Henri que fora por ele abandonada. Por fim o narrador reproduzirá uma carta de um outro forçado, Rossignol, através da qual teremos acesso aos últimos lances da história de Gabriel Lambert, sem se esquecer de, para atestar a *veracidade* da missiva, explicitamente indicar que a copia com os erros de ortografia que lá existiam.

Como podemos notar o jogo aqui se complexifica. Neste livro sobre um falsário, bem distante do clima gótico de *Pauline*, encontramos também um narrador principal que é em parte personagem e que cede a narrativa a vários outros, reproduzindo, em sua obra, documentos que foram escritos por esses narradores secundários ou por outros personagens.

Será no ano seguinte, em 1845, que será lançado o terceiro livro que aqui nos interessa: *Os irmãos corsos*. Ele de novo tem uma temática diversa: aqui o tema é claramente sobrenatural. O livro se abre com Dumas viajando pela Córsega – viagem que, explica Claude Schopp é uma ficção. Pede abrigo em uma casa e conhece estão a família De Franchi, composta pela mãe e por dois gêmeos, Lucien, que com ela habita na Córsega, e Louis, que mora em Paris e que Dumas só virá a encontrar mais tarde, quando voltar para a capital. Os dois

irmãos são ligados por um contato sobrenatural, e sempre que um sofre o outro sente o sofrimento.

Já de retorno a Paris, Dumas conhece Louis e o leva a um jantar na casa de um amigo, Louis acaba por se indispor com um outro personagem, Château-Renaud, e ambos marcam um duelo. Louis morre, e no mesmo momento que isso ocorre o seu fantasma aparece para Lucien, que vai imediatamente para Paris, encontra-se com Dumas, duela com Château-Renaud e o mata.

Como podemos notar os três livros, de temas muito diversos, apresentam um desenvolvimento em sua forma narrativa. Se em *Pauline* Dumas é basicamente um informante, no último ele já se transformou em personagem, sendo a sua presença fundamental para o desenvolvimento da trama. Sem a sua presença Louis não iria ao jantar em que encontrou o homem que depois o matou.

Aparentemente ele acabou por abandonar esta forma de narrativa. Notemos que os últimos dois livros analisados, lançados em 1844 e 1845, são contemporâneos de grandes sucessos de Dumas que adotaram outra forma de narrativa, como ocorre com o romance *histórico* *Os três mosqueteiros* – que começou a ser publicado em folhetins no jornal *le Siècle* em 14 de março de 1844 – e o romance *contemporâneo* *O conde de Monte-Cristo* – que começou a sair em folhetim no *Le Journal des Débats* em 28 de agosto do mesmo ano.

Mas, cerca de 20 anos depois, no extremo ocidental da Europa, um outro escritor adotaria e desenvolveria esta forma, dela tirando efeitos inesperados. Diferentemente de Dumas, que já em *Pauline*, um de seus primeiros livros, cria o seu narrador-autor, o processo na construção do Camilo ficcional será bem mais tardio. Vejamos apenas alguns exemplos.

A pequena novela *Maria não me mates que sou sua mãe*, lançada em 1848, tem como narrador “um mendigo que foi lançado fora de seu convento, e anda pedindo esmolas pelas ruas”¹⁰. *Os mistérios de Lisboa*, de 1854, começa sendo narrado em primeira pessoa por seu protagonista, narrativa que depois passa a ser em terceira. *Cenas da Foz*, de 1857, é de autoria do senhor João Júnior, sócio da filarmônica e irmão da ordem terceira de S. Francisco, e, a partir

da segunda edição, Camilo assina um juízo crítico em que se apresenta como editor do livro.

Pelos poucos exemplos citados, parece-me que antes dos anos 60 o escritor busca encontrar uma forma narrativa, oscilando entre livros que atribui a fictícios autores, e outros em que o narrador não se apresenta como o autor do relato. Mas esta experimentação narrativa ganhará um rumo mais preciso a partir de 1861.

Será em *O romance de um homem rico*, lançado nesse ano, dez anos depois de ter publicado *Anátema*, geralmente considerado como seu primeiro romance, que pela primeira vez aparecerá o *autor ficcional* Camilo Castelo Branco. Vejamos como isso ocorre. O romance assim começa:

Na Primavera de 1859, comprei, na estação de Santa Apolónia, um bilhete da via férrea para a Ponte da Asseca (...)

Entrei numa das mais flácidas carruagens do comboio. (...)

Eu ia a cismar (...), quando me deu na vista um homem, companheiro de carruagem, o qual estava pendurando o chapéu no arame, e vestia a veneranda calva com seu barrete de troçal preto. Cortejei-o, na hipótese de que ele me tivesse já cortejado, e eu não correspondesse, de abstraído que ia a pensar no corpo e na alma (...)

Cortejei o padre. Parece-me que ainda não disse que era padre o meu companheiro. Dava-se logo a conhecer por tal naquele apostólico semblante, se o não dissesse a volta e a sotaina, e o sapato de fivela de aço reluzente. Correspondeu ao meu gesto com muita afabilidade, tirou-me da mão o chapéu para pendurá-lo, e ofereceu-me rapé, depois de bater quatro vezes com os nós dos dedos na tampa da sonora caixa de tartaruga, marchetada de madre pérola.

– Pode fumar à sua vontade, se fuma – disse-me ele.¹¹

Os dois conversam até que, quase na hora de sair do trem, o padre pergunta:

– Como se chama?

Disse-lhe o meu nome. O padre repetiu-o três vezes pausadamente, sílaba por sílaba, e depois exclamou de repente:

– Não me engano. É o mesmo. Eu conheço o seu nome há onze anos. Entre os meus livros estão vinte páginas da sua infância literária. Nem, talvez, já se lembre delas! Pois não deve esquecê-las... Eu lhe cito o título: O CLERO E O SENHOR A. HERCULANO.

11 CASTELO BRANCO, 1984, p.5-6.

- É a verdade; são minhas. Classificou magistralmente a coisa: vinte páginas da minha infância literária, felizmente esquecidas...
- Mas não as esqueça em si o homem de coração, que deve prevalecer ao homem de estudo. Foi temeridade assentar-se à beira do caminho, por onde passava triunfantemente o primeiro sábio de Portugal; mas, feliz culpa, ditoso atrevimento o do rapaz, que não tinha exauridas ainda todas as lágrimas da compunção.¹²

É no mínimo curiosa a homologia entre este livro e *Pauline*. Nos dois casos o autor se apresenta como o narrador sem citar o seu nome, mas indicando uma obra anteriormente publicada. Só que aqui é o personagem – o padre Álvaro Teixeira – que indicará ao leitor que o livro está sendo narrado pelo autor.

Se o *autor-narrador* Camilo surge em 1861, será no ano seguinte que este personagem passará a ser recorrente na narrativa camiliana. Em *As três irmãs* elementos da biografia de Camilo são apresentados pelo narrador. Ele se refere, entre outros a Jorge Artur de Oliveira Pimentel, um amigo que havia se suicidado em janeiro de 1849, e José Augusto da Silveira Pinto, que morreu no naufrágio do vapor Porto que ocorrera em 29 de março de 1852. Neste mesmo ano de 1862 ele lançaria *Coração, cabeça e estômago e Amor de Perdição*.

Antes de tratarmos do último romance citado, é interessante refletir por que é justamente neste período que Camilo vai se transformar em literatura, seguindo o modelo construído por Dumas vinte anos antes. Lembremos que, como afirmei, se *Pauline* é um dos primeiros romances de Dumas, ele já era então um escritor conhecido. Assim o público ao vê-lo narrar uma história supunha estar ouvindo o mesmo personagem que narrara suas viagens ou que, a imprensa o divulgava com frequência, frequentava os salões mais famosos ou dava grandes festas.

Acertadamente Jacinto do Prado Coelho apontou que o processo de adultério em que foi julgado deu a Camilo mais notoriedade que a sua obra já publicada. Ora, o processo transcorreu no início da década de 60, mesmo período em que suas narrativas começam, com mais frequência, a serem narradas por esse *Camilo ficcional*. Habilmente ele se insere em seus livros quando já era conhecido, fazendo um jogo muito próximo ao construído por Dumas.

12 CASTELO BRANCO, 1991, p. 8-9.

Não tenho aqui o espaço de rastrear, com a calma que seria necessária, o desenvolvimento desta personagem, que estará presente praticamente ao longo de toda a carreira do escritor. Mas julgo importante apontar que nesse contexto *Amor de perdição* ganha um significado especial. Se foi recorrentemente considerado como uma novela passional, ou mesmo como uma espécie de autodefesa do crime de adultério de que era acusado, o livro constrói a genealogia deste Camilo ficcional que está nascendo no início da década de 60. As *memórias de uma família* são as memórias desse ser fictício, que descende de uma família meio nobre, que teve um tio que morreu de amor e de orgulho, e um pai que já na juventude era dado a aventuras amorosas proibidas. Lembremos do último parágrafo do romance:

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília de Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.¹³

Como já antes afirmei¹⁴, no fim da história, o trecho dá um novo significado a tudo o que foi antes dito, atribuindo, ao que um leitor tenderia a considerar como *ficção*, o estatuto de verdade. O parágrafo e vários outros índices presentes no livro *encenam* a veracidade do que foi narrado. E, ao mesmo tempo, criam uma nova narrativa, não de todo contada: a de como esse sobrinho teria tido acesso à história de seu tio, em que, com certeza, ocuparia um papel central a *irmã mais querida de Simão*, ponte entre um passado já morto e o presente da escritura. Não podemos esquecer que é desta mesma senhora – que o narrador não se furtará de informar ao seu leitor, na quinta edição do volume, que “Morreu em 1872”¹⁵ – a maior carta transcrita no livro, que chega a ocupar quase metade de um capítulo, uma das raras que não pertencem ao par de enamorados. D. Rita Emília seria, nessa outra história não completamente explicitada, a depositária das cartas e da *memória oral* dessa família que, anos depois, o sobrinho faria uso, transformando-a em escrita.

Camilo havia finalmente nascido. Ainda precisaria crescer – e os romances que se seguem vão ser um espaço em que poderemos ver este

13 CASTELO BRANCO, 1984, p.539.

14 Cf OLIVEIRA, 2009.

15 CASTELO BRANCO, 1984, p.539.

crescimento. Já em 1863, em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* o narrador passaria a ser também personagem, atuando na trama como faria, muitos anos depois, em *A mulher fatal* de 1870.

Mas, se não é possível aqui fazer toda a história desta brilhante construção ficcional, julgo importante apontar em que ela se diferencia dos efeitos conseguidos por Dumas. Vou tratar de um único livro, que considero um dos mais instigantes de Camilo: *Amor de salvação*, de 1864.

Neste livro o narrador se apresenta como um *cronista*. Afirma que teria tomado conhecimento dos fatos narrados graças a um encontro, em dezembro de 1863, com o protagonista da história, Afonso de Teive. O narrador o havia conhecido anteriormente, mas assim que o vê não o reconhece, como ocorre na cena inicial de Gabriel Lambert. Também no livro de Camilo há não só a *transcrição* de cartas dos personagens, como também a presença de várias referências que permitem ao leitor concluir que o narrador do livro é o próprio autor.

Se essas semelhanças, às quais poderíamos somar outras, mostram que Camilo está aqui se apropriando da forma narrativa presente na produção dumasiana que analisamos, os efeitos que tira dessa forma vão muito além daqueles presentes no autor francês.

Nos três livros de Dumas essa estratégia serve principalmente para reforçar a verossimilhança da obra, fazendo com que o leitor acredite estar diante de um depoimento verdadeiro. No livro de Camilo, o narrador assume a postura de um editor que coordena os vários materiais de que se utiliza, como as referidas cartas, as memórias que tinha de Afonso de Teive antes de seu reencontro com ele e a reprodução aparentemente textual da conversa que manteve com este personagem. Mas esse material é utilizado não apenas para reforçar a veracidade do livro, mas principalmente para criar na obra uma espécie de duplo discurso, que desestabiliza a fala de seu principal informante. O que Afonso conta ao narrador, e esse reproduz para seus leitores, é uma versão do passado, motivada pelo seu presente. Ele fora apaixonado por Teodora, mas quem o salva é a sua prima Mafalda, cuidadosa cigarra que foi adquirindo todos os bens que ele vendeu por causa de sua amante. A sua versão é tão falsa ou verdadeira como pode ser qualquer versão. Todo discurso é motivado pelos interesses de quem o

profere. É o que o narrador, desestabilizando o discurso que reproduz, parece querer indicar.

E este exemplo pode ser encontrado em vários outros romances de Camilo. Ao criar este ser que está entre a história e seus leitores, todo discurso fica dúbio, pois é motivado, encobre interesses, conta apenas a versão que sabe ou que pode revelar. Cabe ao leitor caçar as lacunas, e tentar reconstruir aquilo que não é dito. Com Camilo, julgo, nasce um narrador nem um pouco confiável, que cerca de 20 anos depois sofreria uma genial metamorfose na pena do nosso Machado de Assis.

Referências

- BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal, 1988.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. 3º v.: Romances; novelas (III). Porto: Lello & Irmão, 1984.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*. Coimbra: s.n., 1960.
- DUMAS, Alexandre. *Gabriel Lambert*. Paris: Les livre de poche, 2009.
- DUMAS, Alexandre. *Paulina*. Ponta Delgada: Tipografia de F. J. P. de Macedo, 1842.
- DUMAS, Alexandre. *Pauline*. Paris: Gallimard, 2002.
- DUMAS, Alexandre. *Les Frères corses*. Paris: Gallimard, 2007.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Algumas afinidades: Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*. , v.8, p.10 - 25, 2015.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena. *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia de Paiva Monteiro*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, v.1, p. 613-630.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco. In: Irene Maria F. Blayer; Francisco Cota Fagundes. (Org.) *Narrativas em metamorfose*. Cuiabá: Cathedral, 2009. p. 57– 70.
- PASCOAES, Teixeira de. *O Penitente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- PIMENTEL, Alberto. *O romance do romancista*. Lisboa: Guimaraes, 1922.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal – 2º. Volume – 1835/1850*. Lisboa: ISLA, 1992.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal – 3º. Volume – 1851/1870*. Lisboa: ISLA, 1993.
- SCHOPP, Claude. *Dictionnaire Dumas*. Paris: CNRS, 2010.