

A formação do romance nas periferias do capitalismo: convergências entre Macedo e Camilo, autores dialéticos

Prof. Pós-Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira¹ (USP)
Mestranda Luciene Marie Pavanelo² (USP)

Resumo:

Para conquistarem um público habituado aos romances franceses e ingleses, os escritores de países periféricos, como Portugal e Brasil, precisaram conservar elementos dessas literaturas, ao mesmo tempo em que buscaram distinguir-se delas, a fim de criarem um outro tipo de romance. Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo, vistos por grande parte da crítica como autores comerciais e, portanto, desinteressados e desinteressantes, possuem, nesse contexto, muitas semelhanças. Apesar de escreverem enredos superficiais que pudessem agradar a seus leitores menos exigentes, Camilo e Macedo, numa camada mais profunda de suas obras, procuravam também expor as suas críticas sociais e culturais, contribuindo para a formação de um romance nacional que, mantendo os laços com o centro do capitalismo, dialeticamente distanciava-se dele.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Joaquim Manuel de Macedo, formação do romance, mercado editorial, países periféricos.

A ascensão do romance moderno, erigido a partir das duas grandes revoluções burguesas – a Industrial e a Francesa –, não foi um fenômeno homogêneo, e, como não poderia deixar de ser, deu-se de maneira diversa nos centros e nas periferias do capitalismo. De acordo com Franco Moretti em seu *Atlas do Romance Europeu*, não houve apenas um surto de ascensão do romance, mas pelo menos três: o primeiro entre 1720 e 1750, na Grã-Bretanha, França e, um pouco mais tarde, na Alemanha; o segundo, em torno de 1820 e 1850, em “cerca de meia dúzia de países”; e um terceiro, ainda mais tarde, para os demais (2003, p.184-185). Segundo o crítico, a consequência da centralização da produção literária romanesca em Londres e Paris, entre 1750 e 1850, é que, “na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, *livros estrangeiros*”. Dessa forma, os leitores dos países periféricos “se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam *modelos a ser imitados*” (2003, p.197). Como sabemos, isso não ocorreu apenas na Europa: fora dela, encontramos “as mesmas relações de poder” (2003, p.200). Roberto Schwarz, em *Ao Vencedor as Batatas*, explica que “o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura”. (2000, p.35).

A condição periférica perante os centros do capitalismo – França e Inglaterra –, também centros culturais e literários, não era exclusividade brasileira ou de países coloniais. Portugal e outros países europeus também se encontravam à periferia do velho continente, subordinados economicamente e culturalmente às duas grandes potências. Os portugueses, aliás, estavam aparentemente numa situação ainda pior do que a do Brasil, tendo-se em vista que, após a fuga da família real à sua colônia, viu-se reduzido a um país sem rei, subordinado à luta de interesses entre as duas potências, enfrentando logo depois a independência de sua principal fonte de renda, seguida de uma instabilidade política, desencadeada com a guerra civil entre os sucessores do trono, culminando com a consciência de seu atraso (político, econômico e cultural), e, por que não dizer, irrelevância em relação ao restante da Europa, contrastando com a antiga pujança que o país desfrutava poucos séculos atrás. Quanto ao Brasil, apesar de estar vivendo nesse momento um

período de relativo otimismo, devido à independência, o fato de ainda estar subordinado à família real portuguesa e de ter sua economia baseada na escravidão e atrelada aos interesses ingleses reforçava nossa identidade periférica.

Ora, tendo o romance moderno se formado em paralelo à ascensão da burguesia – a partir das revoluções industrial e francesa, como já nos referimos –, parece-nos claro o motivo de ter surgido inicialmente na Inglaterra e na França. Sendo mercadoria – pois a literatura, a partir desse momento, era produzida para ser vendida a um público, e não mais a um mecenas –, era comercializado aos países periféricos, assim como outros bens de consumo. Na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido explica que na década de 1830, no Brasil, a tradução de livros ingleses e franceses criou no público o hábito do romance, “despertando interesse dos escritores” (2007, p.440). Apesar de, em Portugal, as traduções terem começado a ser consumidas um pouco antes, encontramos o mesmo quadro nesse país, cujos escritores também procuraram adentrar no filão até então reservado à literatura estrangeira. A concorrência que os autores nacionais enfrentavam, porém, parece-nos ter sido positiva, uma vez que esses se deparavam com um desafio: conquistar um público habituado à fórmula romanesca inglesa e francesa, oferecendo, porém, outros atrativos que fizessem o leitor comprar o romance nacional, e não (somente) o estrangeiro. Nelson Werneck Sodré, em sua *História da Literatura Brasileira*, defende que

as conseqüências disso não se refletirão apenas no campo objetivo, a conquista do público, a justaposição de atividades, mas no próprio conteúdo da ficção romântica brasileira [e, a nosso ver, também da portuguesa], na sua técnica. E nesse sentido é interessante assinalar que as conseqüências são benéficas, e não maléficas como se poderia supor e muitos aceitaram. E vão influir decisivamente na fisionomia do romance romântico brasileiro [e do português], dando-lhe alguns de seus traços melhores e revelando o seu progresso. (SODRÉ, 1964, p.322).

Para compreendermos a formação do romance em Portugal e no Brasil, partiremos para o estudo da obra dos dois autores responsáveis pela introdução e consolidação do romance contemporâneo em seus respectivos países: Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo. Ambos publicaram suas extensas produções entre as décadas de 1840 e 1880, vivendo as transformações político-sociais e literárias que ocorreram nesse período. Camilo publicou 137 títulos, distribuídos em 180 volumes, entre romances, contos, poemas, peças de teatro, histórias e críticas literárias, além de traduções (FRANCHETTI, 2003). Macedo, por sua vez, escreveu vinte romances, doze peças de teatro, um poema e mais de dez volumes de variedades (CANDIDO, 2007). O fato de terem muito produzido – na opinião de Candido em relação a Macedo, uma “obra longa e prolixa” (2007, p.454) –, a fim de que pudessem se sustentar apenas com o trabalho literário – a aproximação de Balzac, muito lembrada pela crítica portuguesa e brasileira, é nesse caso inevitável –, além do esforço para agradarem ao mercado editorial, oferecendo enredos que vendiam, rendem a esses autores a acusação de escreverem romances mal-feitos e descartáveis, destinados apenas ao entretenimento ingênuo das leitoras burguesas oitocentistas. Seriam, assim, obras desinteressadas e desinteressantes, e, portanto, indignas de estudo, a não ser como peças de museu, por terem realizado uma descrição da época, imitando, porém, os moldes do romantismo francês e inglês. Segundo Candido, há escritores que

parecem preocupar-se, não tanto com a sua mensagem, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos mentais procuram ajustar a obra, sem grande exigência. Neste caso, a sua força não provém da singularidade do que exprimem, mas do fato de saberem fornecer ao leitor mais ou menos o que ele espera, ou é capaz de esperar. A facilidade com que o leitor apreende o texto é, geralmente, o índice de conformidade deste com as possibilidades médias de compreensão e as expectativas do meio. (CANDIDO, 2007, p.453).

Para ele (e outros estudiosos), Macedo é o escritor brasileiro oitocentista “mais ajustado a esta via de comunicação fácil” (2007, p.454) – António José Saraiva, Óscar Lopes e Jacinto do Prado

Coelho parecem compartilhar dessa mesma visão em relação a Camilo, uma vez que leram seus romances somente ao nível do enredo superficial. Se analisarmos de perto a obra de Camilo e a de Macedo, no entanto, percebemos que existe um certo descompasso entre o que a crítica majoritária – representada sobretudo pelas *Histórias de Literatura* – afirma sobre elas e o que realmente encontramos numa leitura mais atenta. Antes de tudo, chama-nos a atenção o fato de ambos os escritores serem lembrados apenas por seus romances passionais e melodramáticos – Camilo por *Amor de Perdição* e Macedo por *A Moreninha* – apesar de suas obras satíricas serem melhores, tanto no conteúdo como na forma, como defendem Paulo Franchetti (em relação ao primeiro) e Tania Rebelo Costa Serra (em relação ao segundo). Ao tratar do romance camiliano, Franchetti nos dá uma possível explicação para esse esquecimento, que também pode ser aplicada a Macedo:

Um dos pontos centrais da tradição (...) dos estudos camilianos [e macedianos] é a ênfase nos aspectos narrativos em detrimento dos aspectos ligados à enunciação, à constituição da figura autoral, à reflexão sobre a materialidade do texto; em detrimento, portanto, das várias formas de metalinguagem. Junto com essa ênfase na matéria narrada, caminha a valorização dos ambientes sociais e naturais que aí comparecem. O ponto de excelência é não apenas a fidelidade do retrato, mas também a integração dos elementos sociais e naturais na composição de um enredo econômico. *Amor de Perdição* [e, de certa forma, *A Moreninha*], nesse discurso, é valorizado porque aí tudo está a serviço da unidade de ação. (FRANCHETTI, 2003, p.XVII).

Assim sendo, o que a crítica costuma analisar em Camilo são seus enredos, pouco se tratando “até muito recentemente – a não ser como defeitos ou excrescências – tanto das divagações filosóficas quanto da sua escrita metalingüística ou do artifício das suas locuções, ou seja, a utilização específica que ele faz da língua e das formas narrativas” (FRANCHETTI, 2003, p.XX). Como sabemos, o mesmo acontece com Macedo: Antonio Candido, por exemplo, considera as digressões macedianas como frutos de “um impulso irresistível de tagarelice” (2007, p.454). Talvez não seja inconveniente fazermos a seguinte pergunta: por que um mesmo procedimento estético valorizado em Machado de Assis é considerado um defeito em Camilo e “tagarelice” em Macedo? A influência de Camilo e Macedo na obra de Machado já tem sido levantada por alguns críticos, como Franchetti, que apela para a inclusão de Camilo numa nova família de escritores – “nessa nova família (...) estará também, entre outros, Machado de Assis, com alguns graus de parentesco que ainda cumpre determinar” (2003, p.XXXII) –, e Temístocles Linhares, citado por Tania Serra: “a verdade é que muitos de tais episódios [de *Memórias do Sobrinho de Meu Tio*] lembram Machado, o que faz supor pelo menos tenha sido Macedo uma de suas leituras preferidas, embora muita gente possa achar desprimorosa para o autor de *Dom Casmurro* essa influência de leitura” (2004, p.232). Por serem pouco estudados, devido ao preconceito que sofreram ao longo da tradição crítica, tais questionamentos acabam passando despercebidos e reservados a uma pequena parcela de especialistas.

Devemos, por isso, perguntar-nos se os romances camilianos e macedianos são tão superficiais quanto dizem, ou se a leitura que geralmente se faz deles (quando feita) é que tem sido superficial. Apesar de terem recebido um pouco mais de atenção nos últimos anos – críticos camilianos como Paulo Franchetti e Aníbal Pinto de Castro, e o excelente estudo de Serra, *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos – A Luneta Mágica do II Reinado*, são exemplares dessa renovação crítica –, parece-nos ser necessário reforçar a importância de uma análise das camadas mais profundas das obras desses autores, a fim de abarcar alguns elementos, ignorados ou relegados a segundo plano pela crítica hegemônica, que podem vir a trazer novas perspectivas de leitura sobre eles. Antes de tudo, acreditamos que a polarização geralmente feita da obra de Camilo e Macedo entre vertentes passional e satírica deva ser relativizada. Se os romances satíricos trazem claros e abundantes exemplos que contrastam com a pretensa alienação comumente apontada em suas obras, os romances considerados passionais ou melodramáticos também não são tão ingênuos, pois trazem,

numa camada mais profunda, elementos que questionam a própria construção do romance romântico. Da mesma forma, o critério cronológico e evolutivo de divisão da obra desses autores em “fases” também deve ser relativizado, uma vez que procedimentos estéticos semelhantes são encontrados em diversos momentos de suas produções. Tendo-se em vista essas considerações, buscaremos ilustrar algumas convergências entre esses autores, que mostram, debaixo de um véu de lágrimas ou risos, serem mais do que foram injustamente rotulados.

Em *A Carteira de Meu Tio* (1855), Macedo expõe com grande lucidez os problemas da política brasileira, através de um narrador irônico, cínico e não confiável – tal como Brás Cubas. O protagonista conta a viagem que fez pelo Brasil, numa alusão às narrativas de viagem, comuns na literatura da época, porém voltado não à exaltação da pátria ou da cor local, mas à crítica social: a viagem serve para o protagonista aprender a ser um político – como todos os outros. A questão do favor como mediação de todas as relações de poder no nosso país, tema até hoje atual e analisado por Schwarz na obra de Machado, já encontra em Macedo a sua crítica:

Pois deveras será necessário estudar nos livros dos homens, ou ainda mesmo no da experiência, para um *moço de esperanças*, como eu, ou qualquer outro tornar-se apto para ser deputado, presidente de província, ou ministro de estado?... Eu entendo que não. Nos bailes, nos teatros, nas visitas e nos cumprimentos é que se demonstram os futuros estadistas: vale mais uma carta de um compadre ou sócio de ministro, mais ainda a recomendação da Exma. quarentona com quem dançamos, e passeamos no baile, do que um diploma da mais célebre academia, e as provas as mais evidentes de uma inteligência superior. O patronato é a placenta da sabedoria, e a medida do mérito: tomara eu ser afilhado de algum bom padrinho, que verão como fico imediatamente sábio, e até mesmo benemérito da pátria! (MACEDO, 1995, p.30-31).

Camilo, por sua vez, em *A Queda dum Anjo* (1866) critica a política ao denunciar o esvaziamento do discurso empolado dos deputados portugueses, que muito dizem e nada fazem. O interessante, nesse caso, é o fato de essa denúncia ser feita através da fala do protagonista, também deputado, que cita exaustivamente autores gregos e latinos para preencher discursos também vazios, que não levam nenhum benefício prático ao povo. Com isso, o autor parece-nos mostrar que na política não há “sábios e virtuosos” que possam acudir “a salvar a Pátria moribunda” (s/d, p.18), ao contrário das pretensões anteriormente defendidas pela primeira geração romântica, de Garrett e Herculano:

O discurso não dá pega a debates que não sejam filológicos. Estes não vêm aqui de molde. Retórica, gramática e lógica, se alguém quiser tratá-la neste prédio, entretenha-se lá embaixo no pátio com o porteiro, ou com as viúvas e órfãos, que pedem pão com a lógica da desgraça, e com a retórica das lágrimas: gramática não sei eu se a fome a respeita: parece-me que não, porque na representação nacional há famintos que a não exercitam primorosamente. (CASTELO BRANCO, s/d, p.60).

O dinheiro como fator principal das relações pessoais também é denunciado por esses autores, o que mostra que possuem um olhar arguto sobre a realidade social, não sendo alienados escritores de meras histórias de amor. Em *A Moreninha* (1844) e *O Moço Loiro* (1845), as alusões ao dinheiro como atrativo das mulheres são abundantes. No primeiro, o narrador macediano explica o motivo dos aplausos que a protagonista recebeu de seus convidados: “não há nada mais natural; ela era a neta da dona da casa, além de ser moça e rica” (1994, p.40). No segundo, a amiga da heroína conclui: “e ainda que tu e eu fôssemos feias, é tudo isso muito indiferente para acharmos, quem nos proteste amar, e queira casar conosco (...). Porque somos ricas” (1994, p.38). No conto “O Romance de uma Velha”, presente em *Os Romances da Semana* (1861), deparamo-nos com a aposta feita por uma tia, velha, feia e rica, e sua sobrinha, moça, bela e pobre, que procuram conquistar três rapazes. Se antes, por diversão, faziam a corte da sobrinha, logo pedem a tia em casamento, ao descobrirem

sua fortuna. Quando a sobrinha forja na imprensa ter recebido a herança da tia, os pretendentes voltam a requisitá-la. Às palavras finais da tia – “hoje em dia não se ama no Rio de Janeiro: já não há mais casamentos por amor, há somente casamentos por dinheiro” (1902, p.132) – se contrapõem as da sobrinha – “Não, minha tia: em todos os tempos houve sempre homens nobres e generosos, e homens indignos e vilmente interesseiros” (1902, p.132) –, que relativizam a teoria da “Idade de Ouro”, mostrando que, para Macedo, nem hoje todos são “maus”, nem antigamente todos eram “bons”. Da mesma forma, em *Memórias do Sobrinho de Meu Tio* (1868), o autor mostra que não são apenas os homens que são gananciosos, nem todas as mulheres que são vítimas indefesas; ao aceitar o pedido de casamento de seu primo rico, a personagem explica o motivo de ter preterido o antigo namorado:

o tal meu namorado, aliás um bonito moço, é pobre, e ofuscava-me, falando-me em esperanças de riqueza devida ao seu trabalho, e à herança de um parente milionário: o trabalho até hoje não lhe deu senão a estima de uma dúzia de amigos, e o parente milionário morreu antes de nosso tio, não deixou testamento, e ficou sem real o meu pretendente: a poesia do meu amor morreu com a morte do milionário, e portanto... (MACEDO, 1995, p.164-165).

A questão do dinheiro é central no romance camiliano, que denuncia a hipocrisia do meio social com altas doses de ironia. Em *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), o protagonista e narrador-póstumo – mais uma vez, a alusão a Brás Cubas é inevitável – conta a história de seu primeiro amor, que se casou com seu padrinho de 50 anos, por dinheiro: este “ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela, com a condição de me esquecer” (2003, p.17). Pouco tempo depois, o marido é traído e a abandona, mas acaba perdoando-a e deixando-a rica após a sua morte. A moça se lembra do protagonista, mas logo o esquece depois de ter reencontrado um antigo namorado, que ganhara na loteria, e que fora anteriormente desprezado por ela: “Que mudanças de cara e maneiras ele fizera! O dinheiro faz estas mudanças e outras mais espantosas ainda. Chegaram à fala, deram-se explicações e casaram. Eu tive ocasião de os ver ontem no seu palacete a Buenos Aires. Estão gordos, ricos e muito considerados na sua rua” (2003, p. 19). O narrador de *Amor de Salvação* (1864), por sua vez, explica ironicamente que, na sociedade, as mulheres “salvadoras” dos homens “procuravam quem as salvasse das incertezas do futuro pelo casamento justificado e santificado com algumas centenas de milhares de francos” (2003, p.137) e que, quando olhavam para o protagonista, “imaginavam-no um galante moço que, ao contemplá-las, dizia magoadamente entre si: ‘Se eu fosse rico!...’ Elas, olhando-o de soslaio com discreta reserva, diziam: ‘Se tu fosses rico!...’” (2003, p.138). Nas palavras finais de *Onde Está a Felicidade?* (1856), Camilo responde à pergunta feita no título: “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis” (1970, p.374). Já em *Amor de Perdição* (1862), encontramos uma nota de rodapé que vem a causar no mínimo estranhamento a um leitor que espera estar frente a uma trágica história de amor:

Vou lhes contar um lance memorando (...). Estava eu no escritório do ilustre advogado (...), e um cliente entrou contando o seguinte: – “Senhor doutor (...), fui roubado em oitocentos mil réis por minha mulher, que fugiu com um amante (...). Venho saber se posso querelar, e receber meu dinheiro.” – Pode querelar, respondeu o advogado (...). O senhor quer querelar por adultério? – Responde o queixoso: – “O que eu quero é o meu dinheiro.” – Mas, redargüiu o consultor, o senhor pode querelar de ambos, dela por adúltera, e dele como receptor do furto. – “E receberei o meu dinheiro?” – Conforme. Eu sei cá se ele tem o seu dinheiro?! O que eu sei é que não pode pronunciar-lá a ela como ladra. – “Mas os meus oitocentos mil réis?!” – Ah! o senhor não se lhe dá que sua mulher fuja e não volte? – “Não, senhor doutor, que a leve o diabo; o que eu quero é o meu dinheiro.” – Pois querele d’ambos e veremos depois. – “Mas não é certo receber eu o meu dinheiro!?” – Certo não é; veremos se, depois de pronunciado as autoridades administrativas capturam o ladrão com o seu dinheiro. – “E se ele o não tiver já?” – redargüiu o marido, consternado. – Se o não tiver já, o senhor vinga-se na querela

por adultério. – “E gasta-se alguma coisa?” – Gasta sim; mas vinga-se. – “O que eu queria era o meu dinheiro, senhor doutor; a mulher deixá-la ir, que tem cinquenta anos.” – Cinquenta anos! – acudiu o doutor. – O senhor está vingado do amante. Vá para casa, deixe-se de querelas, que o mais desgraçado é ele. (CASTELO BRANCO, 1997, p.107).

Ao centrar-se no enredo – focado, nos romances passionais, geralmente na história de amor entre os personagens principais –, a crítica costuma deixar de lado outros procedimentos que compõem a sua produção, como as histórias paralelas vividas pelos personagens secundários e, nas palavras de Franchetti, o “manejo dos elementos macroestruturais do romance e da apresentação física do livro: autor, voz narrativa, narratário, ordenação das partes, disposição tipográfica, etc.” (2003, p.XXI). Roberto Schwarz, a partir das idéias de Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, utilizando como exemplo *Senhora*, de Alencar, aponta a inverossimilhança das situações narrativas nos romances produzidos no período romântico, embasados numa ideologia central que se encontra deslocada nos países periféricos: “adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias, (...) que entre nós [e, como sabemos, entre os portugueses] (...) estão deslocadas” (2000, p.35-36). Segundo ele, as personagens centrais – de tom “sério” – procuram ser uma cópia dos modelos românticos europeus, enquanto as secundárias – de tom cômico – ajudam a retratar a “cor local”, produzindo uma dissonância que consistiria num certo defeito formal dos romances românticos brasileiros [e, sob este ponto de vista, dos portugueses também] (2000, p.43). Tal dissonância, porém, pode ser interpretada como uma forma de distinguir a literatura (francesa e inglesa) da realidade social (portuguesa e brasileira). Se na camada superficial do enredo Camilo e Macedo fornecem aquilo que o público menos exigente quer comprar, numa camada mais profunda de leitura, através das personagens secundárias e do manejo de elementos macroestruturais do romance, mostram que aquilo que a literatura estrangeira vende não condiz com a realidade, havendo, portanto, um diálogo crítico com esses modelos literários, antes de uma simples imitação.

Em *A Moreninha* (1844), Macedo pinta seus personagens principais como típicos heróis românticos, como que querendo mostrar-nos que não pertencem à esfera da realidade, mas somente à da literatura. Os amigos do protagonista se referem a ele como um “romântico incorrigível”, que não consegue enxergar a realidade: “Apesar de todo o seu romantismo ou, talvez, principalmente por causa dele, não vês o que se passa a duas polegadas do nariz” (1994, p.34). Após o apaixonado desabafar a angústia do amor que sente, um deles diz, quebrando o andamento catártico: “Modera-te, Augusto; acalma-te; não é graça; olha que estás vermelho como um pimentão” (1994, p.109). Tal personagem secundário, mais próximo da esfera real, conta no início do romance sua tentativa de “entabular um namoro romântico”: “não sei se é bonita ou feia, mas que importa? Um romântico não cura dessas futilidades” (1994, p.22). O discurso literário é, através das palavras dele, parodiado: “passei junto do camarote de minhas atenções: era o nº 3 (número simbólico, cabalístico e fatal! repara que em tudo segui o Romantismo)” (1994, p.23). Em seguida, depara-se com a realidade, diferente da literatura, e conclui:

malditos românticos, que têm crismado tudo e trocado em seu crismar os nomes que melhor exprimem suas idéias!... O que outrora se chamava, em bom português, moça feia, os reformadores dizem: menina simpática!... O que em uma moça era antigamente desenxabimento, hoje é ao contrário: sublime languidez!... Já não há mais meninas importunas e vaidosas. As que forem, chamam-se agora espirituosas! (...).

E eu, apesar dos tratos que dou à minha imaginação, não posso deixar de convencer-me que a minha linda prima é (aqui para nós) amarela e feia como uma convalescente de febres perniciosas. (MACEDO, 1994, p.25-26).

Camilo, por sua vez, apesar de defender a veracidade do seu relato – um procedimento estético comum na época, usado para chamar a atenção do leitor –, também deixa nas entrelinhas que a história central de *Amor de Perdição* (1862) não condiz com a realidade, uma vez que é

claramente construída a partir do clássico *Romeu e Julieta*, sendo contada através das cartas trocadas pelos personagens, mostrando, portanto, uma visão parcial, ainda que mascarada por uma pseudo-objetividade do narrador em terceira pessoa. As atitudes “rebeldes” do protagonista, um protótipo do herói romântico, são ridicularizadas pelo mesmo narrador, que afirma que ele “levou de Viseu para Coimbra arrogantes convicções da sua valentia (...). Deliciava-se nestas lembranças, como ainda não vi nalgum drama, em que o veterano de cem batalhas relembra os louros de cada uma, e esmorece, afinal, estafado de espantar, quando não é de estafar, os ouvintes” (1997, p.27-28). Como contraponto ao sentimentalismo do enredo central, há a história de seu irmão, que se amancebou com uma açoriana casada com um estudante de medicina. Após a separação dos amantes, ambos continuaram as suas vidas sem problemas, e o marido traído “não morreu, nem sequer desmedrou, ou levou *R* significativo de preocupação de ânimo” (1997, p.107). Na passagem a seguir, o narrador desvela a falsidade da literatura romântica, exemplificada aqui por Garrett e reproduzida na camada superficial do próprio romance, que, como afirmamos, é contado a partir das cartas do casal principal, que morre por causa de sua paixão:

o estudante [marido da açoriana] continuava nesse ano a frequentar a universidade; e, como tinha já vasta instrução em patologia, poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no *Fr. Luís de Sousa*, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da antiguidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor lhas não tiravam. E esta filosofia hoje então... (CASTELO BRANCO, 1997, p.107).

A forma mais explícita de veicular o diálogo crítico é a paródia. Em *A Misteriosa* (1872), Macedo parodia a idealização romântica através do relato de um rapaz que diz ser “todo embevecimento poético, e arrebatadora imaginação” (s/d, p.23), que persegue apaixonadamente uma mulher de véu. No momento em que aparentemente iria consumir o seu amor com essa mulher e finalmente descobrir sua identidade, ela passa mal – uma vez que durante a história havia pulado de confeitaria em confeitaria: “era um anjo que comia *croquets*, ao menos, porém, comia-os misteriosamente” (s/d, p.25). O protagonista decide ir “acudir o anjo de formosura que se denunciava humana em ais pungentes, em... é preciso dizer toda a verdade, em contorções e vômitos horríveis” (s/d, p.115), e descobre ser ela “uma francesa velha e de horrível aspecto, que eu conhecia desde a minha infância, como professora de francês em casas de pouco mais ou menos, a quinhentos réis a lição!” (s/d, p.119). No início do romance, os lugares-comuns utilizados pela literatura da época também são parodiados:

Debaixo do ponto de vista da literatura, o *caso* pode tanto pertencer à escola clássica, como à romântica e à realista.

Há de tudo nele, e principalmente o romanesco e o maravilhoso...

(...) É (...) necessário, essencial, determinar a hora, ou as horas da ação, para que não se suponha que tudo ocorreu de princípio ao fim à sombra da noite ou à distância e à luz equívoca do gás; não! o romanesco e maravilhoso *caso* começou com o sol fora, embora acabasse com o sol dentro. Ainda neste ponto há de tudo nele, luz do dia, gás à noite, penumbra e sombra... e por consequência a escola clássica aos raios do sol, a romântica à luz do gás e a realista no escuro...

(...) Daí em diante o romanesco e o maravilhoso... a ação a desenvolver-se em confeitarias... em passeios... em torno da estátua equestre da Praça da Constituição... e a noite... e o mistério... e um carro de aluguel... e as contradições da lógica... e a imaginação... e os prelúdios... e o desconhecido... e o véu e o mais... e o menos...

Oh!..

(...) Foi um verdadeiro romance na vida real... Não; um romance não, foi comédia... também não foi comédia; nem uma coisa, nem outra; foi o diabo!... eis aí a verdade.

Foi o diabo.

Mas façam de conta que é romance. Quero ser protagonista. (MACEDO, s/d, p.11-12).

Camilo também parodia o convencionalismo romântico através do protagonista de *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), que após várias desilusões amorosas, decide se tornar um misantropo, vestindo-se de preto, pintando olheiras com uma essência roxa, indo ao cabeleireiro desordenar as madeixas e barbear a testa, “para significar ‘desordem e gênio’” e “dar à cabeça um ar fatal” (2003, p.45), acabando por concluir, parodiando o discurso romântico, que “os cabelos iam fatais e as olheiras fatalíssimas” (2003, p.51). *O Que Fazem Mulheres* (1858), por sua vez, apresenta três prefácios, cujo primeiro deles será aqui analisado. No final dele, o narrador expõe um parágrafo ambíguo, que pode ser compreendido de várias maneiras:

Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência; – e, se não bastar esta, valha-se da resignação. (CASTELO BRANCO, 1967, p.7).

Primeiramente, podemos depreender que o narrador zomba do discurso fisiologista da época, que exigia do leitor um conhecimento inútil de termos científicos. Isso porque esse parágrafo é precedido de outro, no qual parodia esse tipo de discurso: “O leitor sabe o que isto é? Já sentiu na alma o apertar dum cáustico? Excruciaram-no, alguma vez, os flagelos da inspiração corrosiva, como duas onças de *sublimado*? Se não sabe o que isto é, estude farmácia, abra um expositor de química mineral, e verá” (1967, p.7). Por outro lado, pode ser também um ataque aos escritores de folhetins românticos – e, neste caso, o narrador-autor se coloca, ironicamente, como um deles –, que escrevem apenas pela “inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática”. Além disso, nessa passagem o narrador faz uma crítica ao leitor que acabou de aprender a soletrar, ou seja, que não consegue enxergar uma camada mais profunda de sua obra, resignando-se a apreender o seu enredo superficial – que, por sua vez, Camilo constrói para atender a esse mesmo leitor “menos inteligente”. Ainda nesse mesmo prefácio encontramos, como Paulo Franchetti apontou, um “discurso destinado, apesar da ironia, a atrair o leitor romântico” (2003, p.XXV). O capítulo inteiro é montado a partir desse discurso – claramente paródico –, merecendo uma leitura integral, da qual selecionaremos apenas o seu início:

É uma história que faz arrepiar os cabelos.

Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demônios.

É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia de juízo!

(...) Há aí almas de pedra, corações de zinco, olhos de vidro, peitos de asfalto?

Que venham para cá.

Aqui há cebola para todos os olhos;

Broca para todas as almas;

Cadinhos de fundição metalúrgica para todos os peitos.

Não se resiste a isto. Há de chorar toda a gente, ou eu vou contar aos peixes, como o padre Vieira, este miserando conto. (CASTELO BRANCO, 1967, p.5-6).

Assim sendo, ao mesmo tempo em que utilizam um discurso repleto de lugares-comuns apreciados pelos leitores de folhetins românticos, Camilo e Macedo ridicularizam esses mesmos procedimentos romanescos, fazendo uso da ironia apreciada pelo “leitor inteligente” – como o narrador camiliano o designou –, cujo prazer tirado da leitura é de outra ordem. Nesse sentido, concordamos em parte com a afirmação de Candido, sobre a “dupla fidelidade dos nossos romancistas [e dos portugueses] – atentos por um lado à realidade social, por outro à moda francesa” (2007, p.436). Essa atenção à moda literária estrangeira seria realizada, a nosso ver, não através da adesão, mas a partir de uma visão distanciada, segundo a qual os mesmos procedimentos estéticos utilizados nas camadas superficiais seriam questionados nas camadas profundas desses romances – constituindo, portanto, um movimento dialético, de atração e repulsa pelos modelos importados, que singularizaria a formação do romance nacional em países periféricos como Portugal e Brasil.

Referências Bibliográficas

- [1] MORETTI, Franco. **Atlas do Romance Europeu: 1800-1900**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- [2] SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- [3] CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- [4] SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- [5] FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. IX-L.
- [6] SERRA, Tania Rebelo Costa. **Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos**: a luneta mágica do II Reinado. 2. ed. Brasília, Editora UnB, 2004.
- [7] MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Carteira de Meu Tio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- [8] CASTELO BRANCO, Camilo. **A Queda dum Anjo**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- [9] MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- [10] MACEDO, Joaquim Manuel de. **O Moço Loiro**. 7. ed. São Paulo, Ática, 1994.
- [11] MACEDO, Joaquim Manuel de. **Os Romances da Semana**. 4. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- [12] MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias do Sobrinho de Meu Tio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- [13] CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [14] CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Salvação**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- [15] CASTELO BRANCO, Camilo. **Onde Está a Felicidade?** 12. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1970.
- [16] CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Moderna, 1997.
- [17] MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Misteriosa**. Rio de Janeiro: Ocidente, s/d.

- [18] CASTELO BRANCO, Camilo. **O Que Fazem Mulheres**. 8. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

Autores

¹ **Paulo OLIVEIRA, Prof. Pós-Dr. (orientador)**

Universidade de São Paulo (USP)

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

pmotta@usp.br

² **Luciene PAVANELO, Mestranda**

Universidade de São Paulo (USP)

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

lucienemp@yahoo.com.br