

Paralelo ao Amor de Perdição

Prof. Dr. Paulo Motta (USP)¹

Mestrando Moizeis Sousa (USP)²

Resumo:

Embora tenha se singularizado como romancista, Camilo Castelo Branco, ao longo da sua extensa e variada produção literária, elaborou, paralelo ao texto ficcional, um discurso crítico, que aponta para uma poética acerca da ficção narrativa. Com efeito, o texto camiliano assume uma postura metaficcional, em que a ficção se celebra enquanto ficção, pautando-se pela reflexão crítica acerca dos modos de criação literária, sobre as complexas relações dessa criação com o público, bem como sobre os modos literários que lhe foram contemporâneos. Isto posto, o presente artigo pretende estudar o romance Amor de Perdição, verificando a manifestação do discurso crítico-teórico presente no interior dessa obra e a possível contribuição desse discurso para a formulação da concepção de romance e/ou literatura adotada por Camilo.

Palavras-chave: Ficção, Metaficção, Amor de Perdição, Camilo Castelo Branco.

Amor de Perdição é indubitavelmente a obra de Camilo Castelo Branco mais conhecida¹, tendo-se disseminado entre o público e a crítica na mesma proporção que a figura do seu autor. O título e o nome **Camilo Castelo Branco** são tidos praticamente como sinônimos. Essa indistinção, cujo ponto de partida remonta à sua publicação (momento em que os *desditos* amores de Simão e Tereza são lidos como a reprodução ficcional do conturbado relacionamento do romancista com Ana Plácido), é desdobramento da classificação dessa obra como exemplar antológico da novela passionnal e da reputação de Camilo como escritor romântico. Trata-se da equação **representante típico e superior do ultra-romantismo português = escritor da quinta essência do lirismo passionnal**, a saber: *Amor de Perdição*.

Dessa equação, resultam os três principais critérios de análise desse romance, largamente cristalizados pela tradição crítica dos estudos camilianos: identificar e analisar, no *Amor de Perdição*, os elementos que o caracterizam como novela passionnal; explicitar nessa obra a relação existente entre os valores representados e atitudes assumidas pelas personagens com aspectos precisos da cosmovisão romântica; e, apreender os componentes que, na novela passionnal camiliana, apontam para a apropriação da atmosfera emocional do Romantismo português. Tais critérios, cumpre destacar, repousam na apropriação do texto camiliano a partir da sua camada superficial, restringindo-se a uma interpretação que considera apenas os aspectos essencialmente narrativos, nomeadamente a fábula das desventuras amorosas de Simão e Tereza/Mariana. Nas palavras de Carlos Reis, *Amor de Perdição* “manifesta uma extraordinária coesão e rapidez narrativa, originada pela ausência, quase total, de acontecimentos secundários ou descritos alheios à intriga principal” (1990, p. 88-89). Porém, esses aspectos mostram-se insuficientes para subsidiar uma leitura que leve em conta a complexa estruturação narrativo-discursiva do romance em questão.

Inegavelmente, *Amor de Perdição* possui um enredo simples e sentimental. Entremeados pela introdução, que resume a narrativa, e pela conclusão, que a arremata, os seus vinte capítulos, orientados por uma progressão econômica e retilínea, inteiramente voltada para o desenlace, ocupam-se do trágico amor de Simão, Tereza/Mariana, franqueando a exaltação do lirismo passionnal e conseqüente apologia do estilo patético-sentimental romântico, recusando, a princípio, o baixo e o grosseiro da vida quotidiana. Entrementes, essa configuração é posta em causa pela

¹ *Amor de Perdição* foi a obra mais traduzida do escritor do escritor de São Miguel de Ceide. Ademais, foi adaptada por diversas vezes para o teatro e o cinema.

motivação dialógica e metaficcional subjacente a essa obra. Paralelo ao enredo, que cumpre a função de placebo de romance passionai, coexiste um segundo vetor discursivo cuja função é desnudar o processo de criação ficcional a que foi submetido *Amor de Perdição*, bem como a reflexão crítica acerca dos postulados da cosmovisão romântica que lhe são subjacentes.

A obra é urdida de modo que a sua produção é requestada como objeto da construção literária. Narrador, personagens e os leitores fazem da trama narrativa o palco em que encenam, sob uma orientação plurivocal, o espetáculo da escritura. A representação mimética, convencional motor do romance, ascende, nesse caso, à condição de matéria-prima. Com efeito, instaura-se uma atmosfera de questionamento, em que se problematizam as convenções literárias, o ato de criar e os papéis atribuídos aos personagens envolvidos nesse ato. O leitor atento depara-se com um novo fenômeno literário a que a mimese se mostra incapaz de oferecer uma resposta. Destituído da função de mero receptor, ele vê-se obrigado a estabelecer novos códigos para chegar a um acordo com esse fenômeno. Uma vez que o produto da mimese se mostra falho, ele finda por recorrer à mimese do processo de criação, o que implica a adoção de uma postura de co-responsabilidade nesse processo, como nota Linda Hutcheon (1980).

Cláudia Pino (2004), estada em Hutcheon, classifica esse tipo de narrativa como metaficção. Trata-se de um tipo de literatura que se refere à sua própria criação; a aponta vários traços que caracterizariam esse tipo de narrativa. O mais evidente seria a inclusão dos elementos relacionados à criação ficcional, como a figura do escritor, a ação de escrever e a presença do leitor. Ela aponta ainda a paródia e a *mise-en-abyme*² como procedimentos narrativos que denotam a percepção do processo construtivo de uma obra.

O crítico norte-americano Robert Stam (1981), de modo análogo a Hutcheon, define esse tipo de narrativa como auto-reflexiva ou antiilusionista. Na opinião de Stam, a arte antiilusionista procura evidenciar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo, enquanto a arte ilusionista procurar causar a impressão de coerência e veracidade. A grande estratégia dessa narrativa seria a descontinuidade, que pode apresentar-se como uma interrupção, uma história dentro de outra história ou ainda a referência a outro texto.

Antes de apresentar como Camilo Castelo Branco se filia à tradição metaficcional, é importante fazer uma breve descrição diacrônica dessa literatura³. Essa tradição não é exclusiva de nenhum período, tendo-se manifestado de diversas maneiras ao longo da história literária. Contudo, costuma-se apontar *Dom Quixote* (1605) como um dos pioneiros. De acordo com Pino (2004), um dos aspectos que atestaria a filiação metaficcional dessa obra seria a introdução de uma série de descontinuidades que deslocam a atenção do leitor da história contada para o fato dessa história ser contada, fazendo alusão à representação do processo de criação ficcional.

Ao longo do século XVIII, diversos escritores adotaram uma postura auto-reflexiva no interior de suas obras. Henry Fielding publica em 1749 o clássico *Tom Jones*, no qual o narrador, valendo-se de intervenções e intrusões, não deixa o leitor esquecer-se de que está diante de uma produção ficcional. Este é ainda convidado a participar de um diálogo cujo objetivo é discutir a composição do romance, a atuação dos críticos, a verossimilhança, entre outros temas. Em 1796 Denis Diderot publica *Jacques le fataliste et son maître*, em que o narrador apela diretamente para o leitor, instigando-o a tomar partido na construção da narrativa. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), de Laurence Sterne é outro antológico modelo de texto metaficcional. Nele, o autor simula um diálogo entre o narrador e o leitor(a), criando a impressão de que a obra é resultado da interação dialógica entre o suposto autor e o seu leitor.

² O termo *mise en abyme* foi cunhado por André Gide. Esse mecanismo consiste na inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma semelhança com aquela que a acolhe.

³ Essa descrição tomou por base a resenha que a pesquisadora Claudia Amigo Pino fez dessa tradição em seu livro *A Ficção da Escrita*.

O século XIX, segundo Claudia Amigo Pino, caracterizou-se por uma manifestação acanhada da tradição metaficcional, resultado do “império da mimese e do efeito realista da literatura” (2004. p. 39). Essa situação começa a se alterar no final do século oitocentista, quando os pré-vanguardistas reavivam essa tradição.

Nesse contexto, insere-se, com algumas ressalvas, Machado de Assis, com o seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, permeado de referências ao ato de escrever e interpelações ao leitor. Já no século XX, as vanguardas artísticas assumem uma postura crítica em relação aos códigos de linguagem tradicionalmente difundidos. “Essa postura criava evidentemente descontinuidade nas obras produzidas e uma remissão ao seu caráter de criação e não de representação da realidade [...]. A obra começou a ter valor pelo seu processo de escrita.” (2004. p. 45). Seguindo essa tendência, os surrealistas concentram esforços no estabelecimento de um método de criação: a escrita automática.

André Gide publica em 1925 o *Diário dos Moedeiros Falsos*, centrado no desvelamento dos procedimentos construtivos do romance homônimo. Raymond Queneau leva a escrita metaficcional à exaustão com seu *Exercícios de Estilo*, no qual um episódio é escrito 99 vezes, seguido 99 regras diferentes. Do mesmo autor, *Cem Mil Bilhões de Poemas* apresenta uma série de versos que podem, consoante uma interatividade impar com o leitor, ser “combinados entre si e transformados em cem mil milhões de poemas” (2004. p. 47). Ainda na França, vale destacar as experiências metaficcionais desenvolvidas pelo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle – Ateliê de Literatura Potencial) e pelos autores do *Nouveau Roman*. Estes apostavam em procedimentos estéticos calcados na descontinuidade, no inacabado, no fragmentário, exigindo do leitor uma participação ativa na construção da obra literária. Os membros do OULIPO tomaram como eixo a ênfase no processo de criação, que deveria se dar mediante regras previamente estabelecidas, e a presença do leitor nesse processo, que não deveria ser apenas potencial, mas essencialmente efetiva.

Nos domínios da literatura portuguesa sobejam exemplos da tradição metaficcional. Almeida Garrett oferece através de *Viagem à Minha Terra* (1846) um caso típico. Numa das suas frequentes interpelações ao leitor, o narrador, munido de ironia, se propõe a revelar àquele como se dá a criação literária:

Sim, leitor benévolo, [...] te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo; [...]. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler. Trata-se de um romance, de um drama - cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós somos. Desenhar caracteres e situações do vivo na natureza, colori-los das cores verdadeiras na história... isso é trabalho difícil, e sobretudo um tanto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. Todo drama e todo romance precisa de: uma ou duas damas, um pai, dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos, um criado velho, um monstro, encarregado de fazer as maldades, vários tratantes e algumas pessoas capazes para intermediários. (1973. p. 44).

No início do século XX, Fernando Pessoa concebe uma das demonstrações mais paradigmáticas da literatura metaficcional: a heteronímia. Dados os objetivos deste trabalho, não será possível tratar aqui dessa questão, cabendo apenas fazer alusão ao poema *Autopsicografia*, em que se discute o pendor ficcional da poesia:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm
E assim nas calhas da roda
Gira, a entender a razão,
Esse comboio que se chama coração
(PESSOA, 1980. p. 104).

Para concluir, vale citar José Saramago, cujos romances desmascaram a ficcionalidade da representação literária e do gênero romance, confrontando, através de um estatuto narrativo ambíguo e paródico, os paradoxos da ficção/história/realidade. É sintomático desses procedimentos o livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), criado a partir da recuperação metatextual do heterônimo pessoano Ricardo Reis.

O longo parêntese é compensador, pois aponta para o enquadramento de Camilo Castelo Branco numa longa e vigorosa tradição literária, manifesta anterior e posteriormente à sua atuação como romancista. Concomitantemente, essa filiação assinala a necessidade de se reavaliar a localização desse autor no cânone português oitocentista e subsidia a sua permanência no contexto literário da modernidade⁴.

De acordo com Carlos Reis, predomina em Camilo “a necessidade de refletir sobre os modos [...] da criação romanesca, sobre a relação dessa criação com o público, sobre o devir da Literatura e suas modas [...]” (1994. p. 107), resultando num texto programático, paralelo ao ficcional, que cumpre a função de formular ou esboçar uma poética narrativa. Vale acrescentar que, além de promover essa reflexão, Camilo e seus narradores encenam esse processo de criação.

De posse desse conjunto de informações, atente-se para o modo como o estilo metaficcional e pluridiscursivo penetra *Amor de Perdição*. A tessitura dessa obra reside num registro tridimensional que engloba uma variedade de gêneros e de discursos, combinando em seu interior o gênero confessional, epistolar, o diálogo (que pode ser tanto o que se dá efetivamente entre as personagens quanto o potencial, travado entre narrador e leitor), a dissertação opinativa, o relato sobre o que é narrado, aforismo (presentes em algumas notas de rodapé) e elementos da biografia. Some-se a isso o discurso do narrador, das personagens, em particular dos heróis, o dos personagens secundários, que, se considerado, pode contribuir para o redirecionamento da leitura dessa obra, como se verá adiante. Esse conjunto de gêneros introduz o romance em questão numa esfera dialógica, em que diversas vozes e pontos de vista diferentes se refratam mutuamente, tornando-o uma estrutura complexa. Ademais, o seu processo constitutivo é revelado enquanto criação ficcional. Esse hibridização discursiva e estilística, cumpre assinalar, são inerentes ao gênero romance, conforme aponta Bakhtin (1998).

Em *Amor de Perdição* o discurso sentimental é veiculado, sobretudo pela visão interna das personagens diretamente envolvidas no drama amoroso, a saber: Simão, Tereza e Mariana. O diálogo entre esses personagens e as cartas trocas entre os dois primeiros direcionam a atmosfera da narrativa para uma exaltação lírico-amorosa. Nesse sentido, note-se alguns fragmentos da correspondência epistolar dos heróis:

⁴ Levando em conta que o século XIX foi pouco propício ao florescimento da literatura metaficcional, a produção camiliana particulariza-se ainda mais, já que ela se desenvolveu ao longo desse século.

Meu pai diz que vai me encerrar num convento por tua causa. Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no céu, sempre tua de coração, e sempre leal. (CASTELO BRANCO, 1997. p. 31).

É necessário arrancar-te daí, dizia Simão. Esse convento há de ter uma evasiva. Procura-a, dize-me a noite a hora em devo esperar-te. Se não puderes fugir, essas portas hão de abrir-se diante da minha cólera. Se daí te mandarem para outro convento mais longe, avisa-me, que eu irei, sozinho ou acompanhado, roubar-te ao caminho. É indispensável que te refaças de ânimo para te não assustarem os arrojos da minha paixão. És minha! Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. Creio em ti, Tereza, creio. Ser-me-ás fiel na vida e na morte. Não sofras com paciência; luta com heroísmo. A sua submissão é ignomínia, quando o poder paternal é uma afronta. Escreve-me a toda a hora que possas. Eu estou quase bom. Dize-me uma palavra, chama-me e eu sentirei que a perda do sangue não diminui minhas forças. (CASTELO BRANCO, 1997. p. 63).

Esses trechos exaltam explicitamente o *patos* romântico e a nobreza do sentimento amoroso, filiando-se à novela passionai. Essas cartas acentuam a elevação da tragicidade passionai, promovendo os heróis à categoria de **mártires do amor**, conforme propõe Saraiva e Lopes (1996). Com efeito, a obra pode ser, à primeira vista, inserida na tradição patético-sentimental⁵, que, segundo Bakhtin (1998), caracteriza-se pelo aprofundamento e/ou fortalecimento do tom apologético em relação ao *patos*; pelo enobrecimento do baixo e grosseiro da vida quotidiana através do sentimentalismo; e pela utilização de cartas e diários como meio expressivo preferido. Nesse discurso, exprime-se direta e francamente a intenção do autor, sem refração. A sua voz, que não se destaca em relação à do herói, reveste-se de certo didatismo moral, assumindo a atitude convencional do juiz, do pregador ou do professor.

Contrapõe-se ao tom elevado e à orientação monológica do discurso dos amantes, entra em cena o narrador, patenteando a relativização e atenuação do patético. Ele assume uma postura assaz elástica em relação à matéria narrada, pois é simultaneamente aquele que a conta e a contesta, num vivo movimento de passagem alternada da luz para a sombra; de afirmação e negação.

O narrador tipicamente romântico, embora simule, por vezes, um desajuste entre sua perspectiva e a do herói, finda por aprimorar a comunhão entre essas perspectivas, levando-as à indistinção. O narrador camiliano, em contrapartida, singulariza-se, em grande parte, por não se solidarizar com o ponto de vista das personagens e pelo estilo multiforme. O modelo narrativo híbrido é um dos traços que percorrerá, se não toda, parte significativa da ficção camiliana. Aníbal Pinto de Castro, acerca desse aspecto, observa:

Camilo, optando [...] por um estatuto narrativo heterodiegético, procurou quase sempre aproximar-se tanto quanto possível das histórias narradas e das personagens que as tinham vivido atribuindo ao narrador [...] uma posição intermediária entre a heterodiegese e a homodiegese. É que, desse modo, não só justificava sua onisciência [...] quanto à matéria narrada, como coonestava as suas permanentes intromissões nela [...] (1976. p. 25).

Ao se constituir multifacetado, o narrador camiliano, conseqüentemente, adota uma focalização múltipla em relação ao que narra. Essa posição não estática favorece a empresa de questionar as posições das personagens, deleite de que esse narrador não abdica.

Para que se possa entender mais profundamente esse narrador vale a pena recorrer a Fiorin, segundo o qual:

⁵ Nessa tradição pode-se tomar o romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe e o drama *Romeu e Julieta* (1599), de Shakespeare. Cumpre assinalar que muitos críticos consideram *Amor de Perdição* como uma modalidade peninsular dessas obras.

O enunciador pode em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um desacordo entre duas instâncias. Essas duas maneiras de construir o discurso impõem dois contratos enunciativos diferentes. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, ele explicita-se como (...) o enunciado X deve ser lido como não-X (...). Com esses mecanismos, o enunciador consegue dois efeitos de sentido: a fraqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambigüidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (2001. p. 39-40).

Assim, a visão tradicional do autor como aquele que cria é deixada de lado, sendo adotada em seu lugar a de ente problematizador da linguagem. Esquece-se a idéia de sujeito idealista e de discurso logocêntrico, para buscar, através do processo de produção escritural, um sujeito que se constrói e um texto que se escreve como ficção. Acerca desse aspecto Bakhtin sublinha:

No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto da representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante [...] não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso (do autor). (1998. p. 135).

Em *Amor de Perdição*, o narrador impõe à narrativa uma série interrupções cuja finalidade é esvaziar o tom apologético em relação ao patético e implantar a polêmica. Essas descontinuidades encontram-se esparsas em **ilhotas textuais** cercadas pelos estratos discursivos que exaltam o lirismo amoroso. Vale ressaltar que a fronteira entre esses espaços enunciativos é frágil e ambígua, pois o narrador não dá demonstração de querer se indispor abertamente com os seus leitores românticos.

Em relação ao amor de Simão Botelho e Tereza, o gestor da narrativa porta-se com desconfiança. Imediatamente depois de revelar que essas personagens nutrem um sentimento mútuo, ele emite o seguinte comentário:

O amor dos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o vôo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando: tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe. (CASTELO BRANCO, 1997. p. 30).

Tem-se a impressão de que o sentimento de Tereza (então com quinze anos) justifica-se apenas pela sua pouca experiência, hipótese que parece se confirmar mais adiante, quando o narrador afirma “[...] a constância daquele amor, funda em causa independente do coração: é porque Tereza não vai à sociedade, não tem um altar em cada noite, não provou o incenso doutros galãs, nem teve ainda uma hora de comparar a imagem amada [...]” (CASTELO BRANCO, 1997. p. 33). Em outra ilhota textual, ele reforça sua tese e atribui o comportamento idealista das personagens ao fato de serem estreantes na **comédia humana** (cf. CASTELO BRANCO, 1997. p. 39).

Conforme anunciado anteriormente, Camilo Castelo Branco instaura manobras discursivas através do manejo estratégico de suas personagens secundárias. A essas personagens o narrador doa o discurso, já que podem emitir juízos críticos sob a tutela da baixa notoriedade. João da Cruz, personagem de *Amor de Perdição*, é desenhado nesses contornos. A ele foi designada a tarefa de rebaixar a imagética romântica que povoava o imaginário de Simão Botelho e destacar a pouca desenvoltura social do herói, como revela o trecho que segue:

- Sr. Simão, V. S.^a não sabe nada do mundo. Não meta sozinho a cabeça aos trabalhos, que eles, como o outro que diz, quando pegam de ensarilhar um homem, não lhe deixam tomar fôlego. Eu sou um rústico; mas, a bem dizer, estou naquela daquele que dizia que o mal dos seus burrinhos o fizera alveitar. Paixões... que as leve o diabo, e mais quem com elas engorda. Por causa de uma mulher, ainda que ela seja filha do rei, não se há um homem a botar a perder. Mulheres há tantas como a praga, e são como as rãs do charco, que mergulha uma, e aparecem quatro

à tona da água. Um homem rico e fidalgo V. S^a, onde quer que topa uma com palmo de cara como se quer e um dote de encher o olho. Deixe a ir com Deus ou com a breca, que ela, se tiver de ser sua, à mão lhe há de vir dar [...] (CASTELO BRANCO, 1997. p. 74).

O discurso rústico de João da Cruz, embora pouco extenso em comparação com a totalidade do texto, se levando em conta, tem o poder de deslocar e enfraquecer o arrebatamento sentimental do herói. Ele opera o rebaixamento da figura feminina ao plano prosaico da existência. A bufa comparação de Tereza às rãs desloca-a da sua condição elevada (assumida por Simão, sublinhe-se), equiparado-a a mulher sem distinção e atributos excepcionais.

Num dado momento da narrativa, exatamente depois de Simão enviar à Tereza a carta anteriormente mencionada, instaura-se uma acentuada tensão dramática. Embora estejam sofrivelmente separados, os amantes dão mostras de que sofrerão até a morte por causa do sentimento que os une. Em contrapartida, o narrador suspende a concentração dramática e desvia o curso da diegese, escamoteando a seriedade da *paixão* (martírio). Ele faz uma incursão pela interioridade de Simão e revela que os pensamentos da personagem estão tomados por idéias impróprias, permitindo pensá-lo em termos que excedem os contornos da constituição romântica.

Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. [...] Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entreto de sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que pague ao alfaiate [...]. Disto é que os mestres em romance se escapam sempre. Bem sabem que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequim [...]. A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. Quem a lesse, diria que o rapaz tinha postas, em diferentes estações das estradas do país, carroças e folgadas parelhas de mula para transportarem a Paris, a Veneza, ou ao Japão a bela fugitiva! [...] Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava [...] A meu ver deviam atribulá-lo estes pensamentos: [...] Se Tereza fugisse, como proveria a subsistência de ambos? (CASTELO BRANCO, 1997. p. 63-64).

O narrador justapõe o instante de tensão dramática ao seu avesso. A atmosfera sacro-amorosa, propagada pela carta do herói, é enfraquecida e dessacralizada pela incidência imperiosa do dinheiro, que emerge como elemento imprescindível à concretização e manutenção de um eventual relacionamento amoroso. A elevação e dignificação do sentimento, defendida na epístola, é contradita pela interioridade do herói, entravada pelas inquietações pecuniárias. Essa revelação não parece ser casual, antes é resultado de uma deliberada intenção do narrador que tem por objetivo desvendar a complicada psicologia de Simão, cuja **essência**, fundada em traços vulgarizantes, é encoberta por uma **aparência**, cingida por véu de idealismo ingênuo.

Admitindo que o espírito romântico seja constituído por “uma entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto [...]” (AGUIAR e SILVA, 1973. p. 477), a personagem em questão afasta-se dessa qualificação, uma vez que sua atuação atem-se ao provisório, ao ordinário da existência quotidiana, representado pela **crise ignóbil da falta de dinheiro**, cuja deflagração desvia o herói de uma compleição patético-sentimental.

Valendo-se da mimese do processo criativo, o trecho destacado evidencia um texto permeado de procedimentos metaficcionais. À fábula, o narrador, que se traveste de crítico e teórico da

literatura, agrega os mecanismos da sua produção, assinalando o percurso da elaboração da escrita e colocando em pauta os artifícios e subterfúgios do tecido ficcional, em particular, os relativos à construção dos personagens e à tradição do romance europeu. Está-se diante de um emblemático momento de celebração da ficção enquanto ficção, em que o narrador dramatiza a linguagem, problematizando a convenção literária, o ato de narrar, bem como os entes nele envolvidos.

Em relação à tradição do romance europeu, note-se a referência ao romancista francês Honoré de Balzac, com o qual o narrador estabelece um diálogo intertextual, em que a recepção aos modelos literários estrangeiros, particularmente o balzaquiano, constitui-se o tema central. Embora tenha afirmado diversas vezes, ao longo de algumas de suas narrativas, que o autor de *Ilusões Perdidas* influenciou a sua produção, aqui o romancista português muda o tom, objetivando, provavelmente, se distinguir da poética narrativa de Balzac no que concerne à criação dos personagens. Essa postura pode ser interpretada como uma tentativa de demarcar as particularidades do romance português, contrapondo-as ao modelo francês.

No que concerne aos mecanismos de criação da personagem, já discutidos nos parágrafos anteriores, vale acrescentar que Camilo adota a via da desmistificação, cujo intuito é tornar o herói um ente trivial, evidenciando o seu inevitável encarceramento no mundo terreno e a sua incapacidade de acessar a totalidade e a transcendência. Simão Botelho, resultado da aplicação desses procedimentos, não consegue transpor a distância absurda entre o ideal e a realidade social contingente. Essa distância é entremeada não apenas pelo preconceito de castas que colide com o sentimento amoroso do herói, mas, sobretudo, pelo incômodo surgimento da materialidade (dinheiro) como fator a que não se pode prescindir. Ora, o fato de uma motivação eminentemente social e econômica influenciar esse romance, e não o destino, contribui para que sua classificação enquanto **exemplar máximo do ultra-romantismo português** seja abalada.

No que se refere à relativização do discurso patético-sentimental, vale a pena destacar ainda mais um exemplo. Trata-se da introdução, no interior da narrativa, de uma segunda história de amor, a saber: entre Manuel Botelho e uma açoriana, paralela e diametralmente antagônica à de Simão, Tereza/Mariana. Ela repousa numa evocação humorístico-paródica do núcleo principal da narrativa. Ademais, integra o processo metaficcional denominado *mise en abyme*, pois acrescenta à intriga uma terceira narrativa, igualmente paródica, como se verá mais adiante.

Nos termos propostos por Hutcheon (1985), pode-se entender a paródia como um procedimento em que há uma incorporação de elementos textuais e temáticos com diferença crítica, isto é, uma oposição ou contraste de textos. “[...] é uma transgressão [...] que permite tanto a duplicação do texto quanto a diferenciação. (REGUERA, 2006). Ainda segundo HUTCHEON (1985. p. 128) “A paródia [...] assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica”.

A segunda história assim se resume: Manuel Botelho, irmão do protagonista, envolve-se com uma açoriana, casada com um estudante de medicina. A condição civil da sua amante o obriga a fugir com ela para a Espanha. Após passar alguns anos, eles retornam a Portugal, onde o Botelho é preso. Sem saída, a açoriana é levada à sua terra, separando-se definitivamente do seu amante. Após o afastamento, ambos levam uma vida sem qualquer sofrimento de ordem sentimental. A açoriana volta para o abrigo da mãe, onde vive “sossegada e desiludida de quimeras” (CASTELO BRANCO, 1997. p. 108). Já o irmão de Simão, é perdoado pelo crime de adultério.

A esse desfecho anti-patético e anti-moral, impróprio a um romance romântico, o narrador se exime de emitir qualquer juízo de valor acerca do comportamento das personagens, limitando-se a comentá-lo galhofeiramente da seguinte forma:

Poucas horas depois, a esposa do médico...

- Que tinha morrido de paixão, talvez! – exclama uma leitora sensível.

- Não minha senhora; o estudante continuava nesse ano a freqüentar 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 não tiravam. (CASTELO BRANCO, 1997. p. 107).

O trecho anterior, marcado pela encenação da escrita e pelo entendimento do texto literário enquanto construção ficcional, patenteia uma visão rebaixada dos relacionamentos amorosos, colocando em questão os desenlaces mais comuns da literatura romântica: as trágicas mortes por vergonha e por paixão. A primeira é recuperada através da alusão ao drama *Frei Luís de Sousa*, no qual as personagens, movidas por um acentuado escrúpulo, sucumbem ante a ignomínia e o remorso. Em contraste com esse comportamento, o esposo da açoriana suporta resignadamente a ausência da esposa, sem que a morte pela vergonha o consuma. A honra, valor tipicamente romântico, não é acionada por ele, antes prefere esquecer a adúltera sem maiores dissabores. O segundo tipo de morte, **inventada pelos namorados nas cartas**, seria resultado da inexperiência desses casais, cuja referência mais emblemática estaria em Simão e Tereza, que mantinham um relacionamento essencialmente epistolar e morrem, a princípio, sofrendo por amor. Em contrapartida, Manuel Botelho e a açoriana, que tiveram um relacionamento amoroso efetivamente consumado, continuam vivendo tranquilamente, mesmo após a separação. Além disso, não demonstram inquietude ou hesitação de consciência em relação aos seus atos ⁶. Esses contrastes estabelecem a diferenciação paródica, recriando e, conseqüentemente, redimensionando o texto principal.

Ao discutir as mortes por vergonha e por paixão, o narrador potencializa o caráter anti-ilusionista do texto que está mediando, uma vez que as apresenta como invenções e artifícios meramente ficcionais, impraticáveis no âmbito do real. Em última análise, essa discussão tem por finalidade descortinar criticamente os lugares comuns do romantismo, nos quais se assentam a narrativa principal de *Amor de Perdição*.

Após a inserção da ilhota discursiva anteriormente citada, dá-se continuidade à narração. Mas a digressão não é encerrada. O narrador enxerta a ela uma historieta, taticamente veiculada através de uma nota de rodapé, que, do mesmo modo, intensifica a atenuação do tom sentimental do núcleo central da diegese. Veja-se a nota:

Hoje então... Vou-lhes conta um lance memorando dum filósofo da atualidade [...] estava eu no escritório do ilustre advogado Joaquim Marcelino de Matos, e um cliente entrou contando o seguinte: - “Senhor doutor, eu sou um lojista da rua de...; e fui roubado em oitocentos mil reis por minha mulher, que fugiu com um amante para Viana. Venho saber se posso querelar, e receber meu dinheiro.” – Pode querelar, respondeu o advogado, se tiver testemunhas. 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 adultério, 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 pronunciá-la como ladra. – “Mas os meus oitocentos mil réis?!- Ah! O senhor não se dá que sua mulher fuja e volte? – “Não, senhor doutor, que a leve o diabo; o que eu quero é meu dinheiro”.

⁶ É importante assinalar que o comentário do narrador não operacionaliza a ironia romântica, como defende Carlos Reis (1990). Nesse procedimento, o autor se serve da paródia com fins didáticos. O narrador camiliano, em contrapartida, se diferencia em relação a essa modalidade de ironia na medida em que não se solidariza com as personagens do círculo heróico.

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 capturem 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).

Esse pequeno e corrosivo relato, estruturado a partir da sobreposição dos tesouros materiais aos do coração, lança na narrativa central golfadas de comicidade, chegando a suscitar o riso explícito, haja vista a sua construção em forma de piada. Com efeito, a seriedade do relato patético é, mais uma vez, enfraquecida e minimizada. Note-se que o narrador se vale mais uma vez de personagens secundárias, a quem ele doa o discurso, eximindo-se de eventuais críticas de leitores solidários ao drama amoroso. É interessante notar ainda que essa anedota encontra-se disposta numa nota de rodapé, o que atesta, entre outros aspectos, a habilidade do narrador em orquestrar vozes e discursos divergentes.

Se consideradas em contraste com o núcleo principal da narrativa, tanto a história de Manuel Botelho e a Açoriana (inclua-se também o comentário acerca do desfecho dessa história e a referência a *Frei Luís de Sousa*) quanto a relato do marido traído e roubado da anedota, podem afastar e/ou deslocar a leitura de *Amor de Perdição* do tradicional eixo passional. Esse conjunto de textos, estrategicamente dispostos na periferia do romance, instauram um espaço de manobra em que se **(des)simula** a história patético-sentimental **simulada** na narrativa central. A imagem da **carne com vareja debaixo de flores**, desenhada por Camilo no prefácio da quinta edição dessa obra, ilustra com propriedade esse paradigmático amálgama textual de afirmação e negação.

Ao contrário do que propaga a exegese tradicional, *Amor de Perdição* recusa a sua classificação passional e a simplificação da sua arquitetura textual. Muito embora incorpore elementos da imagética romântica, em particular os de ordem patético-sentimental, e tenha uma organicidade retilínea, a obra em questão revela-se, se analisada com a devida atenção, um texto complexo, marcado por uma variedade de gêneros e de discursos. Nesse âmbito, ganha destaque a atuação do narrador, uma figura multiforme e elástica, promotora de estratégias descontinuidades no fluxo narrativo, que findam por patentear o caráter metaficcional e dialógico da obra. Em conjunto, esses elementos subsidiam a percepção da literatura enquanto ficção, conseqüentemente as convenções estéticas, particularmente as românticas, tornam-se alvo de questionamento.

Referências Bibliográficas:

- [1] Bakhtin, M. (1998). *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp.
- [2] Branco, C. C. (1997). *Amor de Perdição*. São Paulo: Editora Moderna.
- [3] Castro, A. P. (1976). *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo.
- [4] Fiorin, J. L. (1986). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.
- [5] Garrett, A. (1973). *Viagem à Minha Terra*. São Paulo : Editora Três.
- [6] Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. (T. L. Pérez, Trans.) Lisboa: Edições 70.

- [7] Pessoa, F. (1980). *Eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- [8] Pino, C. A. (2004). *A Ficção da Escrita*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- [9] Reis, C. (1990). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- [10] Reis, C. (1994). Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance. *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (pp. 105-108). Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.
- [11] Saraiva, A. J., & Lopes, Ó. (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- [12] Silva, V. M. (1973). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- [13] Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido*. (J. E. Moretzsohn, Trad.) Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Autor(es)

¹ **Paulo MOTTA (Prof. Dr.)**

Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
E-mail: pmotta@usp.br

² **Moizeis SOBREIRA (Mestrando)**

Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
E-mail: moyses_jesus@hotmail.com