

GARRETT E CAMILO – ROMÂNTICOS HETERODOXOS?

CLEONICE SERÔA DA MOTTA BERARDINELLI
Profª de Literatura Portuguesa da UFRJ

Se numa obra de ficção ou num poema o título pode, lícitamente, esclarecer o leitor ou burlá-lo – o que, no caso, é ainda um modo de esclarecer – num ensaio de análise literária ele deve ser a síntese do que se vai propor e possivelmente concluir. Se, porém, o título é interrogativo, deixa pressupor que a conclusão não se pretende definitiva, mas ainda passível de discussão. Isto posto, convém explicitar o que se entende por ortodoxia romântica, já que se consideram heterodoxos dois dos três grandes românticos de Portugal.

Haverá possibilidade de conceituar a ortodoxia de uma escola literária tão complexa e vária, cuja duração é suficiente para nela se abrigarem quatro gerações de prosadores e poetas, músicos e artistas plásticos? Caracterizado fundamentalmente por um impulso de libertação, o Romantismo se liberta do Classicismo no nível da expressão, rejeitando-lhes os moldes – a que chama prisões ou muletas¹ – mergulhando as raízes na Idade Média; alarga as formas de conteúdo pela aquisição de temas não tratados ou proibidos; afirma-se no individualismo individual ou nacional de cada homem ou de cada país (o nacionalismo não é mais que um individualismo alargado). Assim considerado, toma realmente o Romantismo uma grande amplitude, nele cabendo uma quase infinita gama de características. Como, pois, limitar-lhe a ortodoxia? Antes de tentar fazê-lo, será aconselhável situar cronologicamente o Romantismo europeu, nele distinguindo, como Julián Marías,² quatro gerações.

A primeira geração é a dos nascidos por volta de 1770 iniciando o Romantismo, esforçam-se “por impor uma nova sensibilidade”; a segunda, separada da anterior por cerca de quinze anos, compõe-se daqueles que não inventaram, mas têm consciência e orgulho de ser românticos; a terceira, dos que nasceram até aos primeiros anos do século XIX, encontra o romantismo como “forma vigente e começa a refletir sobre ele e a ironizá-lo”; a quarta se compõe dos que nasceram nas duas primeiras décadas do XIX, e é marcada pelo amaneiramento. O Romantismo português é tardio: Garrett é de 1799, Herculano de 1810 e Camilo de 1825, o que equivale a dizer que o primeiro pertenceria à terceira geração, o segundo, à quarta, e o terceiro, do mesmo ano de Flaubert, estaria cronologicamente dentro do Realismo. Ora, esse assincronismo entre o Romantismo peninsular e o europeu³ explicará o que se está chamando de heterodoxia romântica de Garrett e Camilo, e que consiste no distanciamento entre enunciado e enunciação, possibilitando uma visão crítica que surge, segundo Julián Marías, a partir da terceira geração, a de Garrett.

Toma-se aqui enunciado e enunciação do mesmo modo que os tomou Dubois, remetendo para Jakobson, Barthes e L. Irigaray:

L'énonciation est définie comme l'attitude du sujet parlant en face de son énoncé, celui-ci faisant partie du monde des objets. Le procès d'énonciation, ainsi envisagé, sera alors décrit, comme une distance relative mise par le sujet entre lui — même et cet énoncé. Cette distance doit varier linéairement, mais non entre l'énoncé et le sujet, mais plus justement entre lui et le monde par l'intermédiaire d'un énoncé qui se constitue lui — même comme une distance.

E o lingüista continua dizendo que, se a distância tender a zero, isso significará que o sujeito falante assume totalmente seu enunciado, que há uma relativa identificação entre o eu sujeito do enunciado e o eu sujeito da enunciação. Se, ao invés, a distância for máxima, ou tender para o máximo, o sujeito considerará seu enunciado como fazendo parte de um mundo distinto dele próprio.

Neste último caso se situaria a obra heterodoxa, que o seria tanto mais quanto maior fosse a distância; no primeiro, se incluiria a ortodoxa.

Alexandre Herculano: *Eurico, o presbítero*

Herculano, embora onze anos mais moço que Garrett, é, na grande tráfada romântica portuguesa, o que se conserva ortodoxamente romântico sobretudo em *Eurico, o presbítero*, como sucintamente passamos a expor. O livro⁵ — “crônica — poema, lenda ou que quer que seja” (41) — é apresentado pelo autor em algumas páginas não denominadas introdução, ou prefácio, ou prólogo, talvez página, sendo-o, são bem mais do que isso: apresentam a obra, mas sobretudo o autor. Antes de se inserir nela como o narrador em 3ª pessoa, acentuando a função emotiva da linguagem através da utilização de elementos reveladores do discurso pessoal, tais como exclamações e interrogações, substantivos e adjetivos do campo semântico da sensibilidade, “shifters” a apontar para o sujeito da enunciação:

Deus me livre de debater matéria tantas vezes disputada, tantas vezes exaurida pelos que sabem a ciência do mundo e pelos que sabem a ciência do céu! (. . .) Eu, por minha parte, fraco argumentador, só tenho pensado no celibato à luz do sentimento e sob a influência da impressão singular que desde verdes anos fez em mim a idéia da irremediável solidão da alma (. . .) Dai às paixões todo o ardor que puderdes, aos prazeres mil vezes mais intensidade, aos sentidos a máxima energia e convertei o mundo em paraíso, mas tirai dele a mulher e o mundo será um ermo melancólico (. . .) Por que não seria a mulher o intermédio entre o céu e a terra? (39-40) Sabeis qual seja o valor da palavra monge na sua origem remota, na sua forma primitiva? É o de — só e triste. (41)

Como se depreende das citações, o autor se confessa guiado pelo sentimento, idealiza a mulher, encarece a solidão da alma — todas atitudes românticas — em sua própria pessoa. Iniciada a narrativa, o discurso passa ao narrador, mas a linguagem não muda muito; embora menos pessoal que a anterior, conserva-lhe os elementos essenciais.

A melancolia que o devorava (. . .) (51)

A maior das humanas desventuras, a viuvez do espírito, abrandara, pela melancolia, as impetuosas paixões (. . .) (52)

Ao cabo das grandezas cortesãs o pobre gardingo encontrara a morte do espírito, o desengano do mundo. (52)

Os capítulos IV a VII, porém, vão ter um narrador em 1ª pessoa, pois que são preenchidos pelas “elegias tremendas” do presbítero. Os poemas em prosa de Eurico — “Recordações”, “A meditação”, “Saudade”, “A visão” — retomam a forma monológica, alargadas e reforçadas as características românticas:

É então que para ele há unicamente uma vida real — a íntima; unicamente uma linguagem inteligível — a do bramido do mar e a do rugido dos ventos, unicamente uma convivência não travada de perfídia — a da solidão. (64)

Uma melancolia suave se me erguia lentamente no coração, debaixo daquele céu puro (. . .)

As lágrimas rebentaram-me involuntariamente dos olhos. (72)

Não eras tu Hermengarda emanação e reflexo do céu? Por que não ousaste, pois, volver os olhos para o fundo abismo do meu amor? Verias que esse amor do poeta é maior que o de nenum homem; porque é imenso, como o ideal (. . .) (74)

Eu, o Silêncio e a Solidão éramos quem estava aí! (79)

Por esses breves exemplos, pode-se concluir que há em **Eurico** vários pontos de identificação, não só entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, mas também entre os vários sujeitos: o autor, o narrador e o narrador-personagem. Nos três casos, o sujeito falante assume totalmente o seu enunciado, não havendo o distanciamento indispensável à contestação. O herói da narrativa é caracterizado como o perfeito herói romântico: soldado, amante e poeta. Sua figura, seu mistério, a natureza em que se move, seu amor infeliz estão dentro do código romântico, bem como suas palavras faladas e principalmente escritas. Em nenhum momento o narrador (qualquer que seja) põe em dúvida a sua linguagem, os seus personagens e respectivas ações. Daí concluir-se, como propunhamos, pela ortodoxia romântica de Alexandre Herculano em **Eurico**, o presbítero.

Almeida Garrett: *Viagens na minha terra*⁵

Como Herculano, Garrett não sabe como qualificar seu livro (“Neste despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens . . .”) (217) e as inicia incluindo-se nela como autor, mas, enquanto aquele fazia apenas num prefácio não inserido na estória, o “divino” nela permanece de começo a fim. A narrativa, inovadora na literatura portuguesa, apresenta alternadamente três estórias, duas das quais não chegam bem a sê-lo, pois uma consiste sobretudo em digressões ou divagações do autor e a outra na descrição da viagem de Lisboa a Santarém — Estória propriamente dita é a de Joaninha, a menina dos rouxinóis, que começa no fim do capítulo XI, embora venha sendo preparada desde o capítulo X, e decorre entre as outras duas, a que poderíamos denominar: “Viagem exterior” e “Viagem interior”. Segundo a ordem em que surgem no livro, indicaremos estas últimas, respectivamente, por B e A, e aquela por C, para facilitar remissões ulteriores. O narrador de A e B, é o eu que se cha-

ma autor e que nelas é também personagem; o mesmo narra C, mantendo-se por trás dos personagens, num afastamento que às vezes se anula, quando se cruzam os planos, como na passagem do capítulo XL ao XLI: o autor, que estava descrevendo uma cena por ele assistida no mosteiro das Claras, em Santa-rém (B), passa a refletir sobre a situação portuguesa (A) para em seguida dirigir-se ao leitor, identificando um velho franciscano que participara da cena com Frei Dinis (C). E, como novamente se perde em digressões (A), interrompe-as, dizendo: “Enfim, tornemos ao frade (C) e tornemos às minhas viagens” (A) (275). O próprio-autor tem consciência disso: “não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada.” (217).

Para que não se embarquem os fios durante a nossa análise é que vamos tentar segui-los um a um, mantendo-lhes as designações de A, B e C, para verificar em que grau neles se manifesta a heterodoxia garrettiana

Começemos por puxar a ponta a B: “Viagem externa”, a que pareceria corresponder ao que o título promete, mas não cumpre a contento do leitor é, pelo menos, o que pensa o autor a respeito:

Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas **Via-gens**; se te faltou, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto, (201)

No fim dessa “Viagem”, o autor encontra matéria que o induz à contestação, mas quase sempre de ordem política, que não é no momento o que se está buscando. É na “Viagem interior” que o vemos empregar vários processos para questionar a literatura, o Romantismo e a sua própria obra. Ao livro que está escrevendo se refere desde o título do Capítulo I, em tom Jocosamente irônico:

De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens. (7)

Declaram-se típicas, simbólicas e míticas (. . .)

Estas minhas interessantes viagens não — de ser uma obra prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século. Preciso de o dizer ao leitor, para que ele esteja prevenido; não cuide que são quaisquer dessas rabiscaduras da moda (. . .) Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo. . . é um mito, palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo . . . quanto não se sabe explicar. (16-17)

. . . nesta minha viagem Tejo — arriba esta simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que . . . não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda. Estou resolvido a fazer a minha reputação com este livro. (31).

(. . .) este douto livro (. . .) (252)

Como se vê, as referências ao livro chamam a atenção do leitor para a sua erudição, a sua simbologia. Ora, Garrett bem sabe que esses não são seus méritos maiores (se é que existem. . .); não serão eles os fatores de sua repu-

tação, mas a sua inconformidade com os gêneros e modelos estabelecidos, a sua desobediência às leis que regem a literatura de então. A sua primeira reação surge no Capítulo III, ao ter de descrever a estalagem de Azambuja. No mesmo tom de meia seriedade, meia brincadeira, ele inicia o título – sumário: “Acha-se desapontado o leitor com a prosaica sinceridade do Autor destas viagens. – O que devia ser uma estalagem nas nossas eras de literatura romântica? “Retoma o que acima apontou no começo do capítulo e depois perde-se em digressões, até que, bem adiante, decide fazer a descrição, quando se dá conta de uma séria incoerência:

Mas aqui é que me aparece uma incoerência inexplicável.

A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessiva / e absurda / e despropositadamente espiritua- lista! Sancho, rei de facto; Quixote, rei de direito.

Pois é assim e explica-se. – É a literatura que é uma hipócrita (. . .) (28).

Poderia fazer facilmente a descrição romântica bastando para tal tomar de empréstimo alguns elementos de *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, mas há um “impedimento fatal”: “É que nada disso lá havia. “Diz ainda que pretende viver e morrer na Fé de Boileau: “Rien n’est beau que le vrai” (29) e compara as belezas da literatura atual às belas que na Tebaida tentaram os eremitas – tinham pés de cabra.

Seguindo a Boileau está demonstrando simpatia pelo clássico; pouco adiante novamente o compara ao romântico, em detrimento deste (34) e mais longe repete o confronto, acentuando o tom de zombaria com o uso do estilo coloquial e de palavras e expressões ridículas, sempre aplicadas aos românticos. A citação é longa, mas parece-nos indispensável:

Não havia ainda, então, românticos nem romantismo; o século estava muito atrasado. As odes de Vítor Hugo não tinham ainda desbanca- do as de Horácio; achavam-se mais líricos e mais poéticos os esconju- ros de Canídia do que os pesadelos de um enforcado no oratório; chorava-se com os *Tristes*, de Ovídio, porque se não lagrimejava com as *Meditações*, de Lamartine. Andrómaca, despedindo-se de Heitor às portas de Tróia; Príamo, suplicante aos pés do matador do seu filho; Helena, lutando entre o remorso do seu crime e o amor de Paris, não tinham ainda sido eclipsados pelas declamações da mãe Eva às gra- des do paraíso terreal. O combate de Aquiles e Heitor, das hostes ar- gívas com as troianas, não tinha sido metido num chinelo pelas ba- talhas campais por essas nuvens. Dido, chorando por Eneias, não ti- nha sido reduzida a donzela choramingas de Alfama, carpindo pelo seu *Manel* que vai para a Índia.

Em outro capítulo, em cujo título – sumário se contém estes dois itens: “Belo rasgo de estilo romântico. – Receita para fazer literatura”, o autor, de- pois de uma passagem cheia de exclamações, reticências, interrogações (que corresponderia ao primeiro item acima transcrito), passa à receita para fazer um romance ou um drama. Não pense o leitor que se recorre à História, à natureza, aos monumentos. (“Não seja pateta, Senhor leitor, nem cuide que nós o somos.” (38). A coisa é mais fácil:

Todo o drama e todo o 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 intermédios.
Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue,
de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que
precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde,
pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e
scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não
importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crô-
nicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavras velhos; com os no-
mes crismam-se os figurões; com os palavrasões iluminam-se . . . (estilo
de pintor pinta-monos). — E aqui está como nós fazemos a nossa lite-
ratura original.

Assim desmitificada a escola e seus processos, não pode admirar que o autor renegue o Romantismo, ou o que assim se chama:

“E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser — ao menos o que na algaravia de hoje se entende por esta palavra.” (64)

Todo esse questionamento do contexto literário que a obra está forçosamente inserta, ainda que o negando, conserva no leitor a consciência de estar diante de um texto. Para mais, o narrador chama a si mesmo autor várias vezes, desde o Capítulo I, chegando a dar traços biográficos autênticos (“eu, que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança — um filho no berço e uma mulher na cova? . . .” (83); a todo momento apela para o leitor ou leitores — leitoras muitas vezes —, chegando a estabelecer diálogo com elas (83). Chama-lhes em geral “benévolo e paciente”, “amigo e benévolo”, mas também “cândido e sincero”, “caro” e, uma vez, “pate-ta”. Dá-lhes satisfações do que pensa e planeja, deixa-os à espera e desculpa-se da demora. Antes de começar a estória de Joaninha, dirige-se às leitoras:

Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão.

Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo; e a matéria do meu conto para o seguinte.

Na citação acima surge mais um grupo de elementos que remetem ao texto literário: “história”, “capítulo”, “prólogo”, “matéria”. E o narrador voltará a eles: falará de um capítulo que servirá de introdução ao capítulo seguinte (100-101), de um outro que “não tem divagações, nem reflexões, nem considerações de nenhuma espécie; vai direito, e sem se distrair, pela sua história adiante”. (102), de um que é “secante” (284) e de outros ainda. Mais de uma vez, aconselha o leitor a voltar a página; promete “uma esquisita rápida, e a largos traços, do novo actor que lhes vai apresentar em cena” (114).

Levantados alguns exemplos de passos das Viagens (nos níveis A e B) em que é explícito o questionamento da escola romântica e outras em que, através do desvelamento constante dos elementos da enunciação – o lucutor (narrador), o alocutário (leitor), a própria mensagem e seu referente –, percebe-se a insatisfação do narrador – autor em relação ao código literário de que tenta escapar pela criação das suas “inclassificáveis viagens.”

A estória de Joaninha, porém, parece, até mais da metade, um inexpugnável reduto do Romantismo: personagens, ambiente, situação, a caracterização do herói, tudo contribui para tal juízo. Como em Eurico, o leitor vem reconhecendo em Carlos o soldado, o amante, quando a meio caminho, o narrador, descrevendo as reações do moço, num longo cogitar que se estende por um interminável dia de abril, confessa, num tom que lembra Herculano: “O desgraçado. . . – porque não hei-de eu dizer a verdade? – O desgraçado era poeta” (163) Mas acrescenta:

Inda assim! Não me esconjurem já o rapaz. . .

Poeta, entendamo-nos: não é que fizesse versos; nessa não caiu ele nunca; mas tinha aquele fino sentimento de arte, aquele sexto sentido do belo, do ideal, que só têm certas organizações privilegiadas de que se fazem os poetas e os artistas.

Eis aqui um fragmento de suas aspirações poéticas. Vejam as amáveis leitoras que não têm metro, nem rima – nem razão . . . Mas, enfim, versos não são: (164).

E transcreve os versos que não são mais que o divagar de um adolescente enamorado (e Carlos já o não era . . .) e que ocupam duas páginas. Ao fim, o narrador comenta:

Infelizmente, não se formulavam em palavras estes pensamentos poéticos tão sublimes. (. . .)

Que honra e glória para a escola romântica, se pudessemos ter a coleção completa. (. . .)

E que viesse cá algum menestrel de fraque e chapéu redondo, algum trovador renascença, de colete à Joinville, lutar com o meu Carlos em pontos de romantismo vago, descabelado, vaporoso e nebuloso! (166)

Está assim quebrada, no capítulo XXIII, a unidade do personagem romântico com a revelação de uma face levemente tocada de ridícula. Bem adiante, porém, no capítulo XXXVI, é que o narrador atingirá com força o seu personagem resumindo o que será desenvolvido mais tarde.

(Carlos) um belo dia caiu no indiferentismo absoluto; . . . se fez o que chamam céptico; (. . .) lhe morreu o coração para todo o afecto generoso, e (. . .) deu em homem político ou agiota. (240-241)

Solicitado pelos interlocutores, o narrador acaba por aventar a possibilidade de o herói ser ambas as coisas, o que os leva a lançar-lhe a maldição:

Aqui, sim, que toda a artilharia grossa do romantismo deve cair em massa sobre esse monstro, esse . . . (241)

E assim o herói é rejeitado do *corpus* romântico e ainda chamado “monstro”, epíteto que ele mesmo se atribuirá na extensa e patética carta a Joaninha, onde não há o menor grão de ridículo.

A sua instabilidade amorosa pesa-lhe como um fardo e o tortura, engrandecendo-o com a aura de incompreendido e irremediavelmente infeliz.

Por cinco capítulos, até ao penúltimo das *Viagens*, estende-se a carta, onde se patenteia a “natureza incorrigível” de Carlos sem disfarces, através de uma confissão pateticamente sincera, levando o leitor a recompor-lhe a imagem rompida nos capítulos XXIII e XXXVI. Mas o narrador não a deixa durar muito: no último capítulo (XLIX), reata-se o diálogo entre ele e Frei Dinis:

- Nem o conhecia, se o visse agora! Engordou, enriqueceu e é barão! . . .
- Barão!
- É barão, e vai ser deputado qualquer dia.
- Que transformação! (317)

A essa altura, o leitor lembra-se de que ouviu, bem atrás, uma impiedosa definição do barão, caracterizado como idiota no capítulo dedicado aos frades, que ele substituiu na sociedade:

- O frade era, até certo ponto, o Dom Quixote da sociedade velha.
- O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova. (96)

O barão (*Onagrus baronius*, de Linn., l’âne baron de Buf.) é uma variedade monstruosa, engendrada na burra de Balaão, pela parte essencialmente judaica e usurária da sua natureza, em coito danado com o urso Martinho do *Jardim das Plantas*, pela parte franchinótica e sordidamente revolucionária do seu carácter.

O barão é, pois, usurariamente revolucionário e revolucionariamente usurário.

Por isso, é **zebrado** de riscas monárquico-democráticas por todo o pelo.

Pois a essa espécie asinina é que passa a pertencer Carlos: talhado desde a origem para ser o protótipo do herói romântico — pela fatalidade de um nascimento trágico, pelo mistério que o envolve, pela rebeldia às peias familiares, pelo liberalismo combatente, pela exacerbação do sentimento amoroso — vai dar em deputado e barão, o que equivale a dizer: em político e agiota.

Há portanto, como se vê, uma alternância dos dois Carlos que se sucedem — o herói e o anti-herói —, dando-lhe uma dualidade dialética que o faz um personagem heterodoxo.

Camilo Castelo Branco:

Autor de obra muito mais extensa que os dois anteriores, Camilo escreveu quase ininterruptamente, romances e novelas durante cerca de trinta anos, tendo começado em 1851, quando já estava encerrada a carreira de ficcionistas de Garrett e Herculano. Os trinta anos de produtividade de Camilo podem dividir-se em dois períodos praticamente iguais: o primeiro abrangeria a iniciação e maturidade, contendo as obras propriamente românticas; no segundo se conteria uma fase de transição para o realismo e outra de instalação neste.

No primeiro, é contemporâneo do ultra-romantismo, em cujo clima de emoção exacerbada, viaja a novela passional por ele criada em seu país. Em algumas novelas registra-se a perfeita coerência entre narrador e narrado que



Camilo Castelo Branco accende, com o Eusébio Macario, uma vella na nova igreja de Zola, resolvido a entrar para a irmandade. Parabéns ao grande romancista e a todos nós.

“Camilo Castelo Branco accende, com o Eusébio Macario, uma vella na nova igreja de Zola, resolvido a entrar para a irmandade. Parabéns ao grande romancista e a todos nós.”
(Raphael Bordallo Pinheiro, O Antonio Maria, vol. I, p. 12 - 28 - VIII - 1879)

ressaltamos no Eurico, mas algumas há — e das melhores — em que tal coerência é rompida.

Entre elas, apontaremos: **Amor de perdição** e **O romance dum homem rico**, ambos de 1861, **Amor de salvação** e **Vinte anos de liteira**, ambos de 1864, e **O santo da montanha**, de 1867, como as que contêm melhores e mais variados exemplos do que viemos chamando de heterodoxia romântica. **Amor de Salvação**, novela-tipo do Camilo romântico, é aquela em que mais se fazem sentir as discordâncias entre o sujeito do enunciado e o da enunciação; por isso mesmo, embora seja a primeira vez em data parece-nos convenientemente analisá-la em último lugar.

Começaremos por **O romance dum homem rico**, que Camilo considerava (a nosso ver; sem razão) o seu melhor romance. Nele, o narrador várias vezes contesta o código romântico em nome da verossimilhança aristotélica que deva existir em todos os seus livros, norteados pela religião da verdade. Para melhor afirmar seu ponto de vista, simula responder à objeção do leitor:

Agora, abro mão do seguimento da história, para acudir a uns reparos de algum leitor.

Diz ele:

Eu estava preparado para ler algumas páginas bonitas e sentimentais ocasionadas pelo encontro de Maria da Glória e Manuel Teixeira. Fiquei logrado. Nenhum deles disse coisa que fizesse chorar, nem escassamente comover a gente. O autor deixa perder as marés cheias de poesia. Aqui era que devia ostentar os tesouros do seu estilo lamirante. Nem um aprendiz de romances deixava, pelo menos, de tirar do peito do marido quatro apóstrofes, com grande chuva de lágrimas. Era belo fazê-lo discorrer uma hora de joelhos aos pés da esposa, desfalecida de cinco minutos. Que ela perdoasse, isso, sobre ser justo, era dramático; todavia, a palavra misericordiosa devia fugir-lhe do coração, depois que as freiras todas chorassem em côro, e soror Joanna discorresse dilatadamente acêrca do perdão das injúrias. Além de que, nenhum desmaiou! O tocante era ir nos braços das esposas do Senhor para cima, e ele cá fora, senão sem sentidos, ao menos declamando um quarto de hora, e cair afinal extenuado nos braços dos amigos. Isso sim, era uma passagem que bastava à reputação da novela, e a venderem-se mais alguns milhares de volumes.

Como se vê, o leitor estava habituado a ler grandes cenas dramáticas, empapadas de lágrimas, com tiradas emocionantes e desmaios, e o narrador não só não lhe proporcionou o que ele esperava mas, assumindo na 1ª pessoa a responsabilidade do texto, lançou sobre este o ridículo. Procedimento semelhante terá ao batizar um personagem com o nome de João e atribuir ao leitor o espanto diante do inusitado: “Está o leitor como atônito de ver em romance um galã que não se chama Alfredo, Ernesto, Artur ou Júlio”.

Em **Amor de salvação**, em tom simuladamente sério, mas com farta dose de humor, é-nos apresentada a mulher pálida — tipo romântico por excelência:

A mulher pálida é a que vem cantada em poemas e estremada em romances: ora, quando a poesia a prosa conspiram a dar a realza do

amor e padecer à mulher pálida, havemos de curvar-lhe o joelho, na certeza de que ela se fará amante e mártir, por amor do poema e do romance, ainda mesmo que a natureza lhe tenha temperado o coração de aço. Pode ser que semelhante cláusula, no descurso deste livro, acuda à retentiva do leitor.

Em contraposição a esse retrato ideal, mas já desmitificado, de Teodora, a mulher má, temos o de Mafalda, aquela cujo amor foi salvação: “Era uma senhora para se não descrever em romances, e para admirar-se entre seus filhos”.

Afonso de Teive, o herói da estória, casa com Mafalda e encontra afinal a felicidade. Ela é descrita como se viu acima e em outros passos semelhantes. Ele, com mais detalhes:

É este homem gordo, intonso, de óculos, de tamancos, este lavrador que aqui vês, possuidor dum tesouro que os reis do universo disputam há dezenove séculos uns aos outros, as nações disputam aos reis, e os indivíduos disputam às nações, e cada indivíduo disputa e destrói em si próprio e com as suas próprias mãos. Sabes que tesouro eu posuo, homem?

— A paz?

— A felicidade.

Parece-nos contestação bastante séria de toda uma mentalidade romântica esta afirmação de que a felicidade se encontra no terra-a-terra, na realização natural e desataviada do amor, na simplicidade da vida quotidiana. E o narrador que, neste romance, é em parte personagem e autor, a dizer que vai escrever o que está ouvindo e vendo, acrescenta:

Por amor deste sucesso vim eu a desenganar-me de que a natureza anda muito abastardada e contrafeita no teatro e nos romances. Casos análogos daquele tendo-os visto remendados com trajeitos e exclamações inversas da lógica da natureza. No romance todos os Artures ou Ernestos, ao saberem que são amados, empalidecem, suam, ajoelham, declamam, quando não podem oscular com frementes soluços a mão da mulher amada. No teatro, em lances idênticos, tenho visto desmaiar sujeitos, que matariam a futura sogra e o próprio pai, se lhe atravancassem o caminho da felicidade.

Não apenas no nível da estória, mas no do discurso, o narrador imprime a sua crítica: atribui a um “poeta” falsamente apaixonado, uma carta deste teor:

Sonhos de anjo, alumizados pela imagem lúcida da filha da minha alma! voltei, orvalhai a flor requeimada, dai lufada de primavera ao meu coração regelado pelos frios desta infinda noite . . . Oh minhas donosíssimas quimeras! . . .

e a Teodora, em cuja sinceridade também não se pode acreditar, esta tirada oral:

Repele-me, que sou indigna de ti. Agora reconheço a minha miséria, agora que te vejo, ó anjo da minha infância, que eu deixei fugir para o seio da mulher digna, da mulher pura, da criatura perfeita para quem tu nasceste!

E, como se não bastasse a atribuição de uma linguagem que deveria transmitir uma mensagem positiva a personagens que sabemos negativos, o

narrador-personagem ainda comenta: “Há aí muito estudo.”

Em *Vinte horas de liteira* (também de 1864), o autor-narrador encontra-se com um velho amigo, Antônio Joaquim, que lhe oferece lugar na sua liteira e, durante a viagem, lhe conta estórias várias. Na boca desse segundo narrador é posta a crítica aos romances — lacrimejantes do primeiro:

— E, depois, peço licença — continuou Antônio Joaquim — para ponderar que as tuas fantasias romanescas são, na maior parte, desnaturais e falsas.

— Ora essa! . . .

— Espanta-te; mas não te agastes com esta rudeza.

Sabes que eu leio os teus romances: é o máximo sacrifício que possa fazer-te das minhas horas de repouso. Em louvor dos teus livros, basta dizer-te que os leio. Prendem-me a curiosidade uns paradoxos de virtude que tu estendas a trezentas páginas. Já fizeste chorar minha mulher: quase que ma ias fazendo nervoso! Foi-me preciso dizer-lhe que tu mentias como dois ministérios, e que timbravas em ter um estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto. Nem assim consegui desacreditar-te! (. . .) A pobre mulher começa a chorar no título; estrenouta-se a ler; e, ao outro dia, está desolhada e amarela como as doze mulheres tísicas, que tens levado à sepultura num rio de lágrimas.

De 1867 é *O santo da montanha*, um romance que qualificaríamos como ultra-romântico, sobretudo pelas características do herói: ama com extremos, mata duas vezes por amor, porta-se quase sempre de modo estranho, tem reações inesperadas. Pois mesmo aí vemos discordância entre o que se narra e o como se narra, num momento tão importante como o do despertar do amor no herói, que é descrito de modo muito diverso em dois passos bastante próximos: eis o primeiro:

Baltazar, ouvidas aquelas vozes (. . .), deu conta de um movimento estranho e muito ao fundo d'alma; e logo sentiu um aquecimento sangüíneo, que já parecia ter radiado fora da alma; e depois palpitações, como impulsadas por demasia de sangue; e finalmente, e tudo junto, uma cousa extraordinária em si, que lhe empecia a expressão.

O segundo vem no capítulo jocosamente intitulado “Excrescência do coração” e é provocado por uma referência elogiosa da amada:

— Oh! minha senhora. . . — balbuciou Baltazar Pereira: e sentiu levantar-se-lhe do coração uma espécie de excrescência dulcíssima, que lhe subia até os gorgomilos e lhe embargava o dom da palavra.

O amor!

Estes grandes fenômenos do afeto explicam-se anatômicamente.

Todos os estéticos hão de vir a isto, quando se entranharem da certeza de que o coração tem excrescências e decrescências, efeitos naturais, de que depende tudo que os psicólogos enredam e escurentam com o seu vasconço transcendental.

Se compararmos esses dois textos, verificamos que o vocabulário do primeiro é bem mais próprio do sentimento que descreve do que o segundo; os termos usados referem-se à parte nobre do homem: alma e sangue, expres-

são — sangue que se aquece e palpita, expressão que se empece, alma que se move. No segundo, porém, embora o resultado do surto amoroso seja o mesmo — a perda da palavra — no vocabulário usado predominam palavras de sentido mais ridículo: por ser dulcíssima, a excrescência não perde o tom risível (tanto mais quanto é associada a decrescência), bem como os gorgomilos. Ainda neste romance tão intensamente dramático, diz do moço enamorado que tem “ares de santo em dramas sacros” e, fora dos dramas, a mesma cara que se vê nos “parvos felizes” e nos “turcos opiados.”

E aqui chegamos ao Amor de perdição, a mais conhecida das novelas camilianas, que, como o Eurico, apresenta um amor profundo e recíproco que se torna impossível pela opressão paterna e que conduz à morte. Mas, enquanto no romance de Herculano, como notamos atrás, há perfeita adesão do narrador ao narrado, na novela de Camilo esta é por vezes rompida.

Como já se viu, o desvio do código romântico em Camilo é quase sempre justificado pelo respeito à verdade, que o autor diz cultuar como uma religião: entre o que o leitor espera e o que o narrador transmite desejo de manter a verossimilhança, abre-se uma brecha onde se instaure o questionamento do instituído.

A verdade do referente se coaduna na maior parte das vezes com os moldes românticos, mas nem sempre; veja-se, por exemplo, esta carta de Simão a Teresa e as cogitações conseqüentes; eis a carta:

É necessário arrancar-te daí (. . .) Esse convento há de ter uma evasiva. Procura-a, e dize-me a noite e a hora em que devo esperar-te. Se não puderes fugir, essas portas hão de abrir-se diante da minha cólera (. . .) És minha! não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. Creio em ti, Teresa, creio ser Ser-me-as fiel na vida e na morte. Não sofras com paciência, Luta com heroísmo. A submissão é uma ignominia, quando o poder paternal é uma afronta. (. . .)

Escrita a carta, Simão pôs-se a pensar “na sua espinhosa situação.” E essa era uma situação que, segundo o narrador, não se enquadrava nas que convinham a um herói de romance:

Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. O estilo vai de má vontade para coisas raras. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que um usurário lhe lança, desde a casa do juiz de paz a todas as esquinas, donde o assaltam o capital e o juro de oitenta por cento. Disto é que os mestres em romance se escapam sempre. Bem sabem eles que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se enrola nas proporções destes herozinhos de botequim, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto, e o outro foge também, porque não tem que fazer com ele. A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a pon-

to de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho.

Nota-se como neste passo se insiste em nomear todos os elementos da comunicação literária, alguns deles com mais de um sinônimo: o emissor — “romancistas” e “novelistas”, “os mestres em romances”, “a gente”, “Balzac”; o receptor — “o leitor”, “o leitor dinheiroso”; o texto — “os romances”, “a tragédia”; a linguagem — “o estilo”; o sujeito da ação narrada — “o herói”, “heróis”, “uma galã”, “estes heroizinhos”. O narrador faz metalinguagem, aparentando criticar o seu próprio processo (“Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói (. . .)”), mas na verdade apontando para a inverossimilhança de outros romancistas, sintetizados em Balzac (um de seus mestres, aliás). Como no caso das *Viagens na minha terra*, a intromissão constante do narrador em suas narrativas quebra-lhe a ilusão de realidade, lembrando a todo momento que se trata de uma construção ficcional. Ao mesmo tempo, porém, a ilusão se restaura pela menção reiterada a um referente que se afirma verdadeiro. Nessa mesma linha é que, mais adiante, referindo-se, não a Simão, mas a Manuel, seu irmão mais velho, conta uma estória de amor de fim melancólico, a que um breve diálogo entre leitora e narrador dá um toque de ridículo pelo mesmo motivo ressaltado acima. O jovem, que tirara uma dama açoriana a seu marido, estudante de medicina, não tinha como sustentá-la e Domingos Botelho resolve devolvê-la à mãe. Nessa altura, o narrador refere-se à “esposa do médico” e uma leitora o interpela: “ — Que tinha morrido o médico de paixão e vergonha, talvez! — exclama uma leitora sensível.” Ao que responde o narrador:

“ — Não, minha senhora, o estudante 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. Luiz de Souza, e à morte da paixão, que é a 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. Esta filosofia hoje então . . .

Novamente a realidade opoñdo-se ao instituído pelo código literário da escola, aqui diretamente apontado numa determinada obra de um determinado autor, aliás muito bem escolhido por Camilo por ser, no conjunto da produção garrettiana a que se mantém inteiramente fiel ao código, levando as situações à mais alta tensão romântica, mantendo-se no limite do aceitável.

Quase ao fim do seu romance, no início do antepenúltimo capítulo, o narrador parece desmentir a posição que vinha mantendo:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas na novela, custa-nos a sofres que o autor, se inventa, não inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor a arte.

Um romance, que estriba na verdade o seu merecimento, é frio, é

impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos, nem tira a gente, sequer uma temporada, enquanto ele nos lembra, deste jugo de hora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivela do egoísmo.

A verdade! se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público?

A verdade do coração humano! Se o coração humano tem filamentos de ferro que o prendem ao barro donde saiu, ou pesam nele e o submergem no charco da culpa primitiva, para que é emergi-lo, retratá-lo, e pô-lo à venda!?

Os reparos são de quem tem o juízo no seu lugar; mas, pois que eu perdi o meu a estudar a verdade, já agora a desforra que tenho é pintá-la como ela é, feia e repugnante.

Como vemos, só no último período, depois de classificar os reparos como feitos por “quem tem-o juízo no seu lugar, vem a adversativa “mas” e eis que o narrador apresenta como aquele que perdeu o juízo a estudar a verdade”, insistindo em pintá-la tal como é. E o curioso é que, retomada a narração da estória, nenhuma verdade “feia e repugnante” se oferece “em painéis”. Por um momento revela-se um esmorecer do amor de Simão (“Ânsia de viver era a sua; não era já ânsia de amar”), perfeitamente justificado pelo sofrimento longo e insuportável. Todo o final é acentuadamente romântico: se Teresa e Simão morrem de moléstias que a medicina diagnostica — tuberculose e febre maligna —, a verdade é que a causa primeira do deperhecimento de ambos foi o sofrimento provocado pelo amor. E foi o amor, sem dúvida nenhuma, que levou Mariana ao suicídio.

Conclusão

Ao retomar os exemplos que foram sendo levantados e comentados, ocorre-nos lembrar que Eurico e Simão, embora apresentando diferenças marcantes, podem ser tomados como típicos heróis românticos ao longo de toda a estória, ao passo que Carlos, talhado para sê-lo, terminará por opor-se aos moldes da escola. Os heróis dos outros romances camilianos que aqui trouxemos transgridem discretamente o código.

Por outro lado, conviria não esquecer que os sujeitos da enunciação de todas essas narrativas estão sempre presentes, fundindo-se por vezes com o autor que é, eventualmente, personagem. Só no **Eurico** a sua presença contribui para assegurar a identificação entre o **eu** sujeito do enunciado e o **eu** sujeito da enunciação, ambos presos ao mesmo código. Nas **Viagens** e nos romances citados de Camilo o sujeito da enunciação considerará seu enunciado como fazendo parte de um código que ele contesta.

Ora, somados os dois níveis em que se questiona o Romantismo — o da estória, sobretudo no que diz respeito à caracterização dos personagens, e o do discurso — verifica-se que o livro mais subversivo do Romantismo português é **Viagens na minha terra**, justamente aquele que tem como autor o primeiro em data dos românticos portugueses. De Garrett, que tivera uma formação eminentemente clássica, a partir da qual introduzira o Romantismo em Portugal, esperar-se-ia que o assumisse inteiramente e no entanto é ele quem o põe mais fortemente em cheque, não só por opô-lo como Camilo, a uma verdade contextual, dela fazendo um julgamento ético (“É a literatura, que é uma

hipócrita”), mas ainda por evidenciar as excelências do Classicismo, contrapontando-as com as fraquezas da escola romântica.

Gostaríamos ainda de acrescentar que a extensão da escala garrettiana, se tomarmos como notas extremas as suas duas incontestáveis obras primas — **Frei Luís de Sousa** e **Viagens na minha terra** — vai da total assunção do enunciado pelo sujeito narrador, na primeira à oscilação pendular entre esta posição e a de máximo distanciamento, na segunda, o que atesta a validade de sua obra de ficcionista e dramaturgo, não muito abundante, mas altamente significativa da complexidade do Romantismo.

NOTAS:

¹ MARÍAS, Julián e BLEIBERG, Germán. **Dicionario de Literatura Española**. Madrid, Revista de Occidente, 1949.

² Como Unamuno, estamos considerando que “Iberia no es Europa”.

³ Cf. DUBOIS, Jean. Enoncé et énonciation. **Langages** (13), Paris. 100-110.

⁴ Estamos utilizando a edição dirigida e prefaciada por Vitorino Nemésio, com notas e apêndices de Maria Helena Lucas. 2. ed., São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1965, colocando entre parênteses o número da página, como faremos nas citações das outras obras.

⁵ GARRETT, Almeida: **Viagens na minha terra**. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1954.

⁶ Esta divisão se baseia na de Jacinto do Prado Coelho; in: COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução à novela camiliana**. Coimbra, s. ed., 1946.

⁷ Utilizamos a edição organizada por Jacinto do Prado Coelho: BRANCO, Camilo Castelo. **Obra seleta**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. 2v.