



53

Repensando Camilo
Castelo Branco

janeiro - junho de 2025

Convergência
Lusíada



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

GILDA SANTOS

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO 53:**

MARIA CRISTINA PAIS SIMON (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3)

SÉRGIO NAZAR DAVID (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1
n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.
v. il.

Semestral — 2011-

Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.

ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA 53

EDITORES CONVIDADOS

MARIA CRISTINA PAIS SIMON

SÉRGIO NAZAR DAVID

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.36,
N. 53, JAN-JUN 2025

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Volume 36 | Número 53

Repensando Camilo Castelo Branco

Sumário

Apresentação	7
MARIA CRISTINA PAIS SIMON	
SÉRGIO NAZAR DAVID	
DOSSIER TEMÁTICO	
Em torno de <i>O Judeu e O olho de vidro:</i> literatura e história	13
PAULO MOTTA OLIVEIRA	
Ambiguidade e metalinguagem em <i>Amor de Salvação</i>	28
EDUÍNO JOSÉ DE MACEDO	
Camilo Castelo Branco, nosso contemporâneo	50
JEFFERSON DE MORAIS LIMA	
Sá de Miranda por Camilo Castelo Branco	67
MÁRCIA ARRUDA FRANCO	
De peito rasgado e coração revelado: a correspondência poética de Camilo Castelo Branco e Maria da Felicidade do Couto Browne <i>n'O Nacional</i> em 1849	84
ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO	
Infâmia ou martírio: o adultério feminino em Ana Plácido e Camilo Castelo Branco	124
MÓNICA GANHÃO	

Camilo Castelo Branco na historiografia literária: uma imagem cristalizada	148
--	-----

LUCIENE MARIE PAVANELO

Um ano depois da morte de Camilo Castelo Branco	171
---	-----

GERMANA ARAÚJO SALES

VÁRIA

Anchieta, o apóstolo do Brasil	194
--------------------------------	-----

VANDITH VIEIRA DA SILVA SANTOS E BERTY R. R. BIRON

This is not America: ficção pulp, westerns e policiais no Portugal dos anos 1960	222
--	-----

RICARDO NAMORA

Escrever com Adília/Barthes sobre o que gostamos	242
--	-----

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES

ENTREVISTA

Entrevista com Luís Filipe Castro Mendes: a poesia como resposta à vida	261
---	-----

JULIA ARAUJO BORGES

RESENHA

<i>À procura da manhã clara</i> , de Ana Cristina Silva	271
---	-----

MARIANA CASER DA COSTA

<i>Biografia do esquecimento</i> , de Diogo Leite Castro	280
--	-----

JORGE VICENTE VALENTIM

Apresentação

Repensando Camilo Castelo Branco

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1343>

Os estudos camilianos, que nos últimos anos continuam a inspirar fiéis pesquisadores, têm-se tornado bastante prósperos, tanto no Brasil, como em Portugal. Deve-se tal situação, em grande parte, a várias instituições, entre as quais destacamos: a Casa-Museu de Camilo – em São Miguel de Seide –, a Camiliana de Sintra, o Grupo Camilo Castelo Branco e o Real Gabinete Português de Leitura.

A Casa-Museu, aberta ao público em 1921, e o seu Centro de Estudos Camilianos, dirigidos atualmente pelo professor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, reúnem um vasto património constituído por documentação manuscrita – muita dela autógrafa –, obras bibliográficas, iconográficas e de artes plásticas, além das bibliotecas de grandes nomes da cultura portuguesa oferecidas a esta instituição. A Casa de Camilo compreende, além de salas de leitura e gabinetes de trabalho, um vasto auditório, conjunto realizado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira, em 2005. A sua atividade é multicultural e, durante a comemoração do bicentenário do autor, estão programadas diversas manifestações: exposições temporárias, a que se junta, desde 1991, o “Prémio Literário Camilo Castelo Branco”, instituído e patrocinado pelo Município de Vila Nova de Famalicão e pela Associação Portuguesa de Escritores, que distingue anualmente

uma obra literária de um autor de língua portuguesa. No âmbito da comemoração do bicentenário, o Centro de Estudos Camilianos realizará, em 2025, o Colóquio Internacional “Camilo Castelo Branco, 200 anos depois”.

A Camiliana de Sintra, financiada pela Câmara Municipal de Sintra como Bem Cultural de Interesse Público desde 2020, está situada na Biblioteca Municipal dessa cidade. Possui um fundo arquivístico, bibliográfico e iconográfico doado em 1939 pelo colecionador Rodrigo Simões Costa. Um protocolo, assinado em 2008 entre a Câmara e a Cátedra Camilo Castelo Branco da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é dirigido pelas professoras Cristina Sobral, Serafina Martins e Ana Pereira, e tem por objetivo um plano editorial a cargo de Ivo Castro para a publicação da obra de Camilo, incluindo manuscritos autógrafos pertencentes ao espólio com cerca de 6.400 documentos. Neste momento foram publicadas 13 edições críticas pela Imprensa Nacional. Outras duas encontram-se no prelo.

Além da sua atividade editorial, a Cátedra desenvolve diversas ações com o objetivo de atingir os públicos mais diversos: parcerias com professores do ensino secundário; participação de autores de biografias para crianças e jovens e de contos sobre Camilo; leituras transmitidas pela rádio e nas escolas; concertos de música, sobretudo da época camiliana; e ciclos de cinema camiliano. A Cátedra promoverá e participará, em 2025, da organização de três congressos internacionais em Portugal e no estrangeiro.

Criado em 2018 pelos professores Luciene Marie Pavanelo (UNESP) e Antonio Augusto Nery (UFPR), seus atuais coordenadores, o “Grupo de pesquisa Camilo Castelo Branco” reúne investigadores, brasileiros e estrangeiros. O seu objetivo é estimular novas análises da obra de Camilo, desde as primeiras, em 1840, até às obras póstumas, bem como estudos de literatura comparada, relações com outras artes, com a História e com a Filosofia. Esse Grupo dirige a *Revista Olho d’Água*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com dois dossiês (v. 14, n. 2 e v. 15, n. 1) já publicados. Realizou,

em 2023, o primeiro colóquio internacional do ciclo dos eventos comemorativos do bicentenário de Camilo Castelo Branco. O seu segundo colóquio internacional dedicado ao autor e ao bicentenário ocorreu na Universidade Federal do Paraná (UFPR) em novembro de 2024. Ainda em 2024, publicou o livro *Rumo aos 200 anos de Camilo: do Oitocentos à atualidade*, pela Editora Pimenta Cultural (São Paulo).

Cita-se, por fim, o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, fundado em 1837, que guarda talvez a mais preciosa camiliana fora de Portugal, não só pelos 1.955 registros relativos a Camilo de seu catálogo bibliográfico, mas pela raridade de seus itens. A “joia da coroa” é, sem dúvida, o manuscrito autógrafo de *Amor de perdição*, doado testamentariamente ao Real Gabinete pelo bibliófilo Garcia Saraiva, integrando um conjunto de cerca de 800 peças, entre as quais estão as primeiras edições das suas obras, como a narrativa *A infanta capelista*, que teve a impressão sustada pelo autor no capítulo 11.

De manuscritos (com destaque para a volumosa correspondência dirigida por António Feliciano de Castilho a Camilo) e edições oitocentistas de livros e periódicos até obras publicadas recentemente, muitas serão as descobertas que ainda aguardam os pesquisadores nas estantes e nos armários do Gabinete.

Não têm faltado ao Real Gabinete iniciativas que valorizem a vida e a obra do grande escritor: o patrocínio de publicações, como a monumental edição de *Amor de perdição*, de 1983, com a reprodução das páginas do manuscrito e sua transcrição anotada pelo professor Maximiano de Carvalho e Silva; a edição do opúsculo *Amor sem perdição*, de 2012, e de vários ensaios na revista *Convergência Lusíada*; a promoção de cursos de extensão, seminários, palestras e programas *online* no âmbito das atividades do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, dinamizador do Centro de Estudos, sob a coordenação da professora Gilda Santos. Para 2025, planeja-se o ciclo de conferências “200 anos de Camilo Castelo Branco no RGPL” sob a coordenação da professora Andreia Alves Monteiro de Castro.

Nesse contexto de celebração do bicentenário de nascimento de Camilo Castelo Branco, também a *Convergência Lusíada* abre o ano de 2025 com este número dedicado ao incontornável escritor oitocentista. Os artigos do *Dossier* foram reunidos em três grupos. Um primeiro, com quatro estudos sobre os romances e a obra ensaística de Camilo, traz os trabalhos de Paulo Motta Oliveira, Eduíno José de Macedo Orione, Jefferson de Moraes Lima e Márcia Arruda Franco. Num segundo conjunto, os artigos de Andreia Alves Monteiro de Castro e Mónica Ganhão abordam a obra do autor de *Amor de perdição* (1862) numa perspectiva comparada. O *Dossier* se completa com um terceiro bloco de valiosos estudos de Luciane Marie Pavanelo e Germana Araújo Sales sobre a recepção da obra de Camilo.

Paulo Motta Oliveira detém-se na crítica à Inquisição e ao Santo Ofício nos romances históricos *O judeu* (1866) e *O olho de vidro* (1866). Para o articulista, trata-se de uma denúncia da “nódoa negra e fúnebre do clero” nos dois séculos que decorrem “desde D. João III até ao marquês de Pombal”. Já Eduíno José de Macedo Orione estuda, em *Amor de salvação* (1864), a pouco convencional apropriação efetuada por Camilo Castelo Branco de um certo modelo ficcional: sucessão de peripécias e final feliz pelo casamento. O estudo de Jefferson de Moraes Lima propõe o estudo das obras *Carlota Ângela* (1858), *Agulha em palheiro* (1863) e *A queda dum anjo* (1866) no contexto do liberalismo português, a partir da ideia de contemporâneo apresentada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Em diálogo ainda com a celebração de 500 anos de Camões, Márcia Arruda Franco aborda o ensaio *História e sentimentalismo, poetas e raças finas* (Camilo Castelo Branco), publicado em 1880, assinalando os 300 anos da morte de Camões. Para a articulista, Camilo “apresenta uma concretização da obra mirandina, homologada, no todo ou em parte, pela comunidade crítico-literária nos séculos XIX, XX e XXI”, mas traz também uma importante lição de convite à releitura, sob nova perspectiva, da obra de Sá de Miranda.

O *Dossier* continua com Andreia Alves Monteiro de Castro que percorre as páginas do periódico *O Nacional*, em 1849, para recolher o

diálogo poético entre Maria da Felicidade do Couto Browne e Camilo. Traz-nos um filão pouco conhecido da produção camiliana e nos abre uma janela para a obra de uma importante voz feminina da literatura portuguesa oitocentista. Ainda nesse horizonte de trabalho, Mónica Ganhão analisa as diferenças entre as obras de Camilo Castelo Branco e de Ana Plácido na tematização do adultério e do comportamento sexual e social feminino, considerando que “o género determinava e distinguia as experiências de vida masculinas e femininas”.

O fecho do *Dossier* apresenta dois estudos sobre a recepção camiliana: um, de Luciane Marie Pavanelo, sobre as abordagens da obra camiliana nas historiografias literárias brasileira e portuguesa desde o século XIX para concluir que poucas mudanças ocorreram: permanecem hegemônicas, no discurso historiográfico, as leituras biográficas, o clichê do escritor ultrarromântico e a divisão da obra em dois conjuntos (novela passional e novela satírica); o outro, de Germana Araújo Sales, que examina o número da revista *Nova Alvorada* (1891-1903) dedicado a Camilo Castelo Branco, publicado um ano após a sua morte, para o qual colaboraram Ana Plácido, Oliveira Martins, Francisco Gomes de Amorim, Teófilo Braga e Guiomar Torresão. Já então se podia assinalar, segundo a articulista, a consagração de Camilo.

Já agora na seção *Vária*, iniciamos com o estudo de Vandith Vieira da Silva Santos e Berty R. R. Byron, que traz uma visão abrangente da obra de José de Anchieta, com ênfase nas vozes críticas que se debruçaram sobre o “Apóstolo do Brasil”. Tal pesquisa foi realizada no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, no período de agosto de 2023 a julho de 2024, quando a primeira autora recebeu a Bolsa Evanildo Bechara/RGPL/PPLB. O segundo artigo, assinado por Ricardo Namora, aborda as obras de Roussado Pinto e Dinis Machado. Segundo o articulista, ambos “moldaram clichês genéricos” da tradição *pulp* e contruíram enredos e protagonistas ao mesmo tempo “paroquiais e universais”, “cópias do modelo” e também “reflexos reconhecíveis da vida quotidiana, em toda a sua inefável e desoladora sordidez”. Por fim, Paulo Alberto da Silva Sales propõe uma leitura

dos últimos livros de Adília Lopes a partir da perspectiva biografe-mática de Roland Barthes. O ponto de contato mais fundamental entre as duas obras seria a própria vida enquanto ficção poética.

A *Entrevista* deste número é com o poeta Luís Filipe Castro Mendes, para quem “a escrita é sempre uma aventura”. “A poesia como resposta à vida” é o título do cuidadoso trabalho realizado por Julia Araujo Borges, que destaca o “olhar privado e intimista (do poeta) diante da realidade que o cerca”, para além da “revisitação e renovação das formas clássicas”, já assinalada por boa parte da crítica.

Duas resenhas fecham o número 53. Maria Caser da Costa e Jorge Vicente Valentim examinam romances de novíssimos escritores portugueses: *À procura da manhã clara*, de Ana Cristina Silva (Lisboa, Bertrand, 2022); e *Biografia do esquecimento*, de Diogo Leite Castro (Vialonga, Ego Editora, 2024).

No âmbito das comemorações do bicentenário de Camilo Castelo Branco, o Real Gabinete Português de Leitura, por meio de sua revista *Convergência Lusíada*, celebra a obra monumental de um dos maiores escritores da língua portuguesa: por seu estilo inigualável; pelo quadro social amplo e complexo dos alvares do liberalismo; pelas personagens tão de seu tempo e também de todos os tempos, tão singulares e tão universais; pelo manejo moderno da arte de narrar, sem didatismo, convocando sempre o leitor à reflexão perante os enigmas maiores da existência.

Boa leitura!

Maria Cristina Pais Simon

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Sérgio Nazar David

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Em torno de *O judeu e O olho de vidro*: literatura e história

*Around O judeu and O olho de vidro:
Literature and History*

Paulo Motta Oliveira

Universidade de São Paulo/CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1331>

RESUMO

Neste texto, começamos por refletir sobre o surgimento na produção camiliana de romances históricos, forma pouco habitual em suas narrativas antes 1865. Analisamos, em seguida, algumas características de suas ficções históricas. Por fim, centramos a reflexão principalmente em dois livros, *O judeu e O olho de vidro*, em que a Inquisição possui um papel importante.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História; Romance histórico; Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

In this text we begin by reflecting on the emergence of historical novels in Camillian's production, a form unusual before 1865. We then analyze some characteristics of his historical narratives. Finally, we focus our reflection mainly on two books, *O judeu* and *O olho de vidro*, in which the Inquisition plays an important role.

KEYWORDS: Literature and History; Historical novel; Camilo Castelo Branco.

Duas igrejas, num saudoso largo,
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo
Assim que pela História eu me aventuro e alargo

(Verde, 1993, p. 92).

UM PERCURSO

Camilo Castelo Branco se transformou, em meados da década de 60 do século XIX, no principal escritor de romances contemporâneos em Portugal, ou seja, de obras com enredos que se passavam entre o período da Revolução Francesa e a década de 50 ou 60 do século XIX. A sua produção, mesmo que nos restrinjamos apenas a suas narrativas ficcionais, é impressionante, quase 30 livros publicados entre 1858 e 1864. É verdade, a trama de seu primeiro romance importante¹, *Anátema*, não se situa dentro destas balizas temporais, já que a história narrada aborda principalmente os séculos XVII e XVIII. No período que vai de 1865 a 1867, veremos o romance histórico se configurar como uma outra forma importante da narrativa camiliana. Neste período, publicou *A sereia* (1986b), *A luta de gigantes* (1990), *O judeu* (1986c), *O olho de vidro* (1986d), *O santo da montanha* (1986e) e *O Senhor do Paço de Ninães* (1987). O último romance citado possui um enredo que transcorre no fim do século XVI e no início do XVII; o primeiro no século XVIII; e a trama de todos os demais ocorre nos séculos XVII e XVIII. Abordaremos, neste texto, principalmente *O Judeu* (1986c) e *O olho de vidro* (1986d), romances em que a Inquisição possui um papel muito relevante.

¹ Três anos antes da edição deste romance, Camilo publicara, sob o anonimato, *Maria não me mates, que sou tua mãe*. Importante ressaltar que somente tempos depois Camilo revelou ser o autor desta obra, elaborada em formato semelhante a um folheto de cordel.

UM PEQUENO DESVIO

Antes, porém, de tratarmos deste tema, é importante assinalar que, em *O olho de vidro* (1986d), temos a presença de um tema que, no conjunto da obra camiliana, só nele aparece de forma explícita e consumada: o incesto entre dois irmãos². Maria de Fátima Marinho (1994) nota, em “A atracção do abismo”, que o mesmo tema também aparece em *A enjeitada* (1986a), publicado, como *O olho de vidro*, em 1866. Mas, como indica a crítica, no primeiro livro citado, o incesto não chega a se consumir. A protagonista, Flávia, não sabe que Ernesto, por quem está apaixonada e que também a ama, é seu meio-irmão. Ela também não entende o motivo pelo qual se recusa a se casar com ele. Só após a morte deste é que descobre que ela também é filha do pai de Ernesto.

Fátima Marinho (1994) qualifica esta incapacidade de aceitar o possível casamento com seu meio-irmão como a *voz do sangue*. Devemos notar que uma *voz do sangue* semelhante impediu um incesto não entre dois irmãos, mas entre uma mãe e seu filho, num livro hoje praticamente esquecido, *O filho do pescador* (1977), de Teixeira de Sousa, talvez o primeiro romance brasileiro³. Laura, casada com Augusto, o *filho do pescador* referido no título, apaixona-se por um caçador, Emiliano. Ela não sabe por que não consegue consumir a sua paixão, mas descobrirá, depois, que ele é seu filho (cf. Sousa,

² Este tema está presente pelo menos em dois outros romances portugueses do século XIX. O mais conhecido é, sem dúvida, *Os maias* (Queirós, 1997). Podemos, além dele, citar *Os mistérios de Lisboa*, de Alfredo Hogan (1851-1852), em que dois irmãos gêmeos, Maria e João de Sá, separados na infância, têm uma relação sexual antes de saberem de seu laço familiar. A comparação entre estas duas obras e *O olho de vidro* (1986d) necessitaria de uma pesquisa que escapa aos objetivos que aqui temos.

³ Sobre a discussão de ser este, de fato, o primeiro romance brasileiro, conferir Ferreira (1977) e Cerqueira (2011).

1977). Também aqui temos um livro em que o incesto aparece como uma possibilidade não consumada.

O ROMANCE HISTÓRICO DE CAMILO

Voltemos às obras que aqui nos interessam. Alexandre Cabral, refletindo sobre os romances de Camilo, considerou que ele “foi (...) um repórter do seu tempo” (Cabral, 1984, p. 25). Concordamos com o crítico, mas pensamos que esta característica, em seus romances históricos, é acompanhada de uma outra: a de um narrador que pretende questionar, de diferentes formas, a história. Sobre este aspecto, Gregory MacNab notou que:

[Camilo] dirige a atenção tanto à sua voz narrativa e ao seu artefato criado como ao passado que supostamente aspira a recuperar. (...) no romance histórico dele, o impulso à recuperação vem frequentemente mitigado por uma (sub)consciência da existência de obstáculos a esta recuperação. (...) Dessa perspectiva, os romances de Camilo contestam o impulso totalizante do romance histórico da sua época. Na definição do campo histórico, a falta de detalhes de ‘cor local’ problematiza a capacidade evocadora do narrador. Na elaboração do discurso, a presença de lacunas explicativas encaixa uma descontinuidade no texto. E na procura de autorização, a utilização de fontes complica o estabelecimento de credibilidade (MacNab, 1993, p. 168-169).

Camilo construiria, assim, um romance em que se *desconfia* da possibilidade de se recuperar o passado, que, ao mesmo tempo, apresenta um discurso fragmentado, em que a aparente reprodução desse passado parece problemática, necessitando de fontes que a comprovem. Fontes que, não necessariamente, chegam a *convencer* o leitor. MacNab nota que, em *O santo da montanha* (1986e), após narrar o assassinato da personagem Mécia, o narrador comprova a veracidade do narrado utilizando “um documento, que ele data de

1719 e atribui a um jurisconsulto” (MacNab, 1993, p. 170). Vejamos o que, em seguida, afirma o narrador do romance:

logo voltaremos a consultar o sábio jurisconsulto. [...] Por enquanto, fique provada a veridicidade, que não já a verossimilhança da história, e assim confundida a descrença do leitor – louvável descrença, até certo ponto; porque nos casos monstruosos de crimes perversíssimos, a repugnância em crê-los é indicativa da bondade de nossa índole, maiormente se os criminosos são portugueses. Nas bestas-feras que os novelistas de França nos descrevem, nessas cremos, são naturais, são pintadas do natural. Portuguesas não nas há; quer o nosso pacífico gênio que as não haja (Castelo Branco, 1986e, p. 1195).

Se temos aqui uma crítica implícita às concepções de seus leitores, tópico que encontramos em várias narrativas do autor, a presença deste mote num romance histórico possibilita outras reflexões. Assim como a visão de seus leitores depende de sua perspectiva do que seria ou não verdadeiro ou verossímil, podemos pensar que isso também ocorre com as narrativas históricas. As formas como os acontecimentos do passado são narrados, seja num texto histórico, seja num romance, dependem necessariamente da perspectiva de seu narrador.

O resumo presente em um capítulo de Luciene Marie Pavanelo sobre *O senhor do paço de Ninães* (1987) pode ser útil para avançarmos em nossas reflexões.

Para muitos críticos e escritores portugueses do século XIX, a presença de um olhar nostálgico sobre as glórias do passado nacional era o fator que definia a qualidade de um romance histórico. Ao nos depararmos com a produção de Camilo Castelo Branco, contudo, percebemos a ausência dessa perspectiva ufanista, o que torna o romance histórico camiliano bastante distinto das expectativas de leitura em voga no período. É nosso intuito neste ar-

tigo analisar o romance *O Senhor do Paço de Ninães*, publicado em 1867, procurando mostrar que, se há nele uma recusa do nacionalismo, essa recusa pode estar relacionada a um olhar mais crítico do autor sobre a sua sociedade: se o presente oitocentista é decadente, não necessariamente encontraríamos a grandeza no passado (Pavanelo, 2020, p. 42).

São pertinentes as reflexões apresentadas, que demonstram a *peculiar forma* como Camilo *olha* para o passado de Portugal. A partir delas, podemos pensar que esta postura camiliana se opõe à perspectiva de Alexandre Herculano, presente na introdução de *O bobo* (1878), que abaixo reproduzimos:

pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afetos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afetos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime (Herculano, 1878, p. 13).

Não podemos saber se Camilo poderia concordar integralmente com a perspectiva de habitar uma nação *decadente*, mas com certeza não acharia que “o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral” (Herculano, 1878, p. 13). Louvar o passado é, no fundo, falsificá-lo. Podemos pensar que, para Camilo, o passado precisa ser interpretado, revisitado de forma crítica, para que possam ser explicitadas as mazelas que lá existem, para que ele não se transforme numa espécie de fuga idealizada para a pretensa pequenez presente. Esta mesma visada crítica encontraremos, de forma clara,

nos dois romances que aqui nos interessam, *O judeu* (1986c) e *O olho de vidro* (1986d). Mas neles não serão as conquistas ultramarinas que serão criticadas, mas a *nódoa negra e fúnebre do clero*, representada por *ermos inquisidores severos*. Ou seja, Camilo visitará “o turbilhão daqueles dois séculos nefastos que marcam o nosso opróbrio desde D. João III até ao marquês de Pombal” (Castelo Branco, 1986c, p. 635).

Como não é possível saber se os leitores deste texto conhecem as duas obras que aqui abordaremos, pensamos ser necessário fazer um breve sumário de seus enredos. No caso da primeira, centraremos nossa atenção, em especial, no papel que nela ocupa a inquisição.

SEVEROS INQUISIDORES

O enredo de *O judeu* (1986c) aborda duas gerações, a de Antônio José da Silva e a que o precede. Na primeira, é dado mais destaque para a família da personagem que será sua esposa, Leonor. A trama, intrincada, exige um resumo detido, para poder ser melhor entendida.

Jorge, neto de Luís Pereira de Barros, apaixona-se por uma criada deste, Sara, que o avô havia protegido quando os pais dela foram queimados num auto de fé. Odiado pela mãe, D. Francisca, mas protegido pelo avô, após várias peripécias, Jorge consegue salvar Sara, que sua mãe tentou que fosse encarcerada pela Inquisição, e com ela se casa. Fogem para a Holanda. O avô, nesta época, já havia falecido, mas havia deixado com o seu neto um anel em que estava indicado o local em que ele havia enterrado um tesouro: uma fonte com uma estátua de Netuno, no jardim de seu palácio de Bemposta.

Jorge e Sara prosperam na Holanda. Vão, depois, para o Brasil, onde residiam parentes de Sara – João Mendes da Silva e Lourença Coutinho. Lá, Lourença e Sara combinam que se esta tiver uma filha, ela se casará com Antônio, o filho mais novo de Lourença. Jorge e sua esposa retornam para Amsterdam, Sara tem uma filha, Leonor, e, tempos depois, são avisados que toda a família de Lourença havia

sido encarcerada pela Inquisição no Rio e enviada para Lisboa. Resolvem voltar para Portugal, para tentar ajudar os amigos. Lourença fica vários meses presa, mas, por fim, todos são libertos.

A calma não dura muito, pois descobrem que a Inquisição pretende encarcerar Sara e Jorge, este por ter casado com uma pretensa judia, o que os obriga a voltar para Amsterdam. Nos anos seguintes, Antônio se forma em Coimbra, mas, em função de uma discussão que teve com um nobre, acaba por ser preso pela Inquisição. Para ser solto, precisa abjurar as doutrinas do dogma judaico. Quando Jorge falece, Sara e Leonor resolvem voltar para Lisboa. E, após várias peripécias, Antônio e Leonor se casam⁴. Antônio José da Silva torna-se um autor teatral importante, suas comédias fazem muito sucesso, o que incomoda a Inquisição, que planeja encontrar uma forma de encarcerá-lo. Será um amigo de infância de Antônio, Duarte Cotinel, que sabia da existência do tesouro e que pretendia dele tomar posse, que acabará por fornecer aos inquisidores o que eles precisavam. Duarte fará com que Antônio desenterre o tesouro. Por outro lado, protege uma escrava que havia fugido da casa de Antônio José e acaba por convencê-la a ir à Mesa do Santo Ofício para denunciar seus amos, afirmando que eles tinham, no ambiente privado, práticas judaicas. No momento em que são presos, Duarte faz com que Antônio o deixe guardar o tesouro e, em seguida, foge com a fortuna.

Antônio José morre num auto de fé. A sua mãe e a sua esposa são presas, mas, em pouco tempo, a Inquisição descobre que tudo fora tramado por Duarte, e soltam Leonor. Ela e sua filha emigram para a Holanda. Duarte, em 1753, volta para Portugal, simulando ser um

⁴ Não temos aqui o espaço necessário para abordar as relações entre o Cavaleiro de Oliveira, Antônio José e Leonor. Essa, antes de se casar, havia se apaixonado pelo primeiro, que era amigo de Antônio.

espanhol, e morre, soterrado, durante o terremoto de Lisboa, dois anos depois. O livro termina com a volta de Leonor e sua filha, então casada e com duas filhas, para Portugal.

O enredo condena explicitamente o Santo Ofício, responsável por prisões e mesmo por mortes arbitrárias. Trata-se de um tribunal que, ao longo de todo o romance, é manipulado, seja por pessoas influentes – como a mãe de Jorge –, seja por oportunistas – como Duarte. Além disso, mostra que os cristãos novos não tinham nenhuma segurança. Os mais ricos, como as principais personagens do livro, ainda poderiam ter a possibilidade de fugir. Já os mais pobres provavelmente seriam queimados, como ocorreu com os pais de Sara e os de uma personagem que não citamos, o avô de Jorge. Se Antônio José teve o mesmo destino, foi necessária a construção de uma cilada para que isto ocorresse, que, quando descoberta, possibilitou a liberdade de Sara.

As críticas à Inquisição presentes neste livro são diversificadas e diferentemente elaboradas em *O olho de vidro* (1986d). A narrativa começa em 1692, momento em que Antônio de Sá procura o seu amigo Francisco Luís de Abreu. Ambos são cristãos novos. O primeiro havia se apaixonado pela futura morgada de Carrazedo, Maria Cabral, e os dois foram obrigados a fugir em função da oposição do pai dela. Enquanto estavam escondidos, Maria havia tido um filho, e Antônio pede a seu amigo que o ajude financeiramente, para que ele e sua amante possam fugir de Portugal, e que fique com seu filho, até o momento em que possa retornar. Francisco aceita e batiza o menino com o nome de Braz. Antônio e Maria fogem.

Um ano depois, Francisco se casa com Francisca Rodrigues de Oliveira, também cristã nova, e os dois levam Braz para a sua casa. A última notícia que Francisco teve de Antônio foi uma carta de 4 de outubro de 1694, de Marselha, em que este afirma que está embarcando para uma colônia francesa. Durante três anos, ele não tem

mais notícias, e sua esposa pensa que, talvez, o casal tenha morrido. Um amigo, também hebreu, Francisco de Moraes, foi a França e descobriu que Antônio de Sá havia sido convidado para ser médico no Canadá, e que o navio em que havia embarcado provavelmente teria naufragado nas costas de S. Domingos. Francisco Luís conclui que o amigo havia morrido, e está disposto a assumir Braz como se fosse seu filho. Poucos anos depois, porém, é avisado que a Inquisição pretende prendê-lo. Ele transfere seus bens para o estrangeiro e pede que Francisco de Moraes fique com Braz. Este aceita. Ele tinha acabado de trazer seu filho mais velho, Heitor, da Holanda, com o objetivo que estudasse em Coimbra. É Heitor que vai buscar Braz, e os dois vão para Vila Flor, onde residiam Francisco de Moraes e sua mulher. Todos ficam lá morando por quatro anos, quando Heitor vai para Coimbra e leva consigo Braz, que entra no colégio de S. Paulo a estudar latinidade. Quando Heitor estava no terceiro ano, sua mãe morre, e o pai vai morar com ele. Num momento em que estava muito doente, e talvez morresse, Francisco recusa-se a receber os sacramentos. A inquisição já desconfiava da família, Heitor é preso e queimado num auto de fé. Quando está indo em procissão para a fogueira, o pai, Francisco, encontra-o e se suicida.

Braz, que era um excelente aluno, continua estudando a expensas do colégio. Aos quinze anos, matricula-se no curso de medicina. No terceiro ano, numa briga com outros alunos, perde o olho direito. Em 1714, torna-se licenciado em medicina e adota o nome Braz Luís de Abreu, pois o havia encontrado escrito num abecedário que possuía. Foi médico primeiro em Viseu, depois em Lisboa. Neste momento, começou a usar um olho de vidro. Transfere-se, então, para o Porto. Foi nesta cidade que o procurou, para ser por ele tratada, D. Antônia da Piedade, acompanhada de sua filha, D. Josefa de Maria e Castro. D. Antônia falece em novembro de 1718, mas antes abençoou

o casamento de sua filha com Braz. O casal terá cinco filhas e dois filhos. Braz enriquece, torna-se familiar do Santo Ofício.

Até este momento, a narrativa havia sido feita seguindo basicamente a trajetória de Braz. Assim, das demais personagens, o leitor nada sabe. Neste momento a perspectiva muda, e passamos a conhecer qual foi a trajetória de Francisco Luís de Abreu, que havia fugido de Portugal com sua esposa há 34 anos. Após passar por Goa, Francisco se estabelece por dois anos em Coxim e, em seguida, emigra para a Holanda. Tenta descobrir o destino de Braz, mas não encontra nenhuma pista. A sua esposa morre em 1730. Francisco viaja, então, por vários países, acabando por chegar a Portugal onde simula ser um espanhol. Acaba, por acaso, por encontrar um colega de faculdade, José Barredo. Este, a quem posteriormente revela a sua identidade, conta-lhe que havia visto Maria Cabral, que voltara a Portugal com uma filha, e o havia procurado. Estava doente e foi procurar um médico famoso, o Olho de Vidro, que não pôde salvá-la, mas que casou com sua filha, D. Josefa, tendo posteriormente se mudado para Aveiro. Para o leitor fica claro que o referido médico, sem o suspeitar, havia se casado com a sua irmã.

Francisco Luís consegue se aproximar da família, instaurando-se, assim, uma terceira parte da narrativa, em que o foco narrativo seguirá, ao mesmo tempo, Francisco e Braz. Este conta ao primeiro o que sabe da história de sua falecida sogra. Quando naufragou o navio em que Antônio e sua família – Josefa já havia nascido – iam para o Canadá, eles conseguiram se salvar em um bote, mas foram capturados pelos flibusteiros. Antônio de Sá passou a ser escravo do capitão e, depois, do governador da Martinica, Duparquet⁵. Como

⁵ Se a escravidão é um tema frequente nos romances camilianos, como já indicamos (Oliveira, 2023), apenas em *O olho de vidro* (1986d) e em *O santo da montanha* (1886e), ambos publicados em 1866, encontramos escravos brancos.

era médico do governador, ele conseguiu que sua filha fosse enviada para estudar na França, mas continuou escravo até morrer. Será depois de sua morte que Maria conseguirá encontrar a filha e, com ela, voltar para Portugal.

Conversando somente com Braz, Francisco descobre que ele é o menino que havia sido deixado com seu amigo Francisco de Moraes, o que o leva a descobrir o que o narrador qualifica como *o segredo horrível*. Fica em dúvida se deve ou não revelar a origem de Braz, mas opta por o fazer. Ao saber do segredo, Braz resolve que ele e toda a sua família entrarão em ordens religiosas. Graças ao apoio de D. João V, a quem contou a sua história, Braz consegue transformar o conservatório de S. Bernardino, em que sua esposa e suas as filhas tinham entrado, em um convento, ordena-se e passa a ser o clérigo do estabelecimento. Primeiro a esposa e, depois, três de suas filhas acabam por morrer. Os dois filhos entram em ordens religiosas, o mais velho para a companhia de Jesus, o mais novo para a ordem de S. Domingos. Francisco Luís, que passou a viver numa aldeia a uma légua de Aveiro, não só tenta, sem sucesso, demover os filhos de Braz destes propósitos, como insiste com o pai que deixe levar as filhas que ainda vivem para longe, também sem conseguir que isto ocorra.

As duas freiras que sobreviveram acabam por fugir, acompanhando dois irmãos, filhos de um fidalgo. Depois de irem para o Vaticano e conseguirem anular os votos, com eles se casam. As duas odeiam seu pai, que “atirara com sua mãe e irmãs, vivas, novas e formosas, ao sepulcro de um convento” (Castelo Branco, 1986d, p. 820). Francisco Luís morava numa ermida “desprovida da mais trivial mediania” (Castelo Branco, 1986d, p. 808) e era querido pela população à sua volta pois todas as semanas dava aos pobres “esmolas que lhes bastavam à alimentação parca da semana” (Castelo Branco, 1986d, p. 808). Ele morre em 1740, sem aceitar, como Braz queria, converter-se ao cristianismo. Braz Luís de Abreu só virá a morrer em 1756.

Podemos notar que a crítica ao Santo Ofício ganha aqui outras características. Não se trata apenas de se referir à perseguição aos cristãos novos, como em *O judeu* (1986c). Aqui, a instabilidade causada pela Inquisição faz com que as personagens possam perder a sua identidade. Antônio de Sá, ao fugir da Inquisição, acaba por se transformar em escravo branco dos flibusteiros. Antônio Braz, que desconhece a sua ascendência hebraica, é um cristão que chega mesmo a ser familiar do Santo Ofício. Ele se casa com sua irmã, que sabe ser judia, e faz com que esta se converta ao cristianismo. Ao descobrir o *segredo horrível*, reage como um cristão e obriga toda a família a entrar na vida religiosa. Seus dois filhos entram em ordens religiosas, um deles, Pedro, na de S. Domingos, opção sobre a qual Francisco Luís fará o irônico comentário: “este Pedro já não virá a tempo de me queimar... nem eu lhe deixo filhos ou netos, cujos ossos lhe sirvam de degraus para escalar a bem-aventurança dos carnílices... Se o avô deste menino se lembraria de que um seu neto seria frade dominicano!...” (Castelo Branco, 1986d, p. 806). As identidades são apagadas, transmutadas, incertas. Os efeitos do Santo Ofício podem ser muito mais profundos e perniciosos que em *O judeu* (1986c). *Os dois séculos nefastos*, referidos por Camilo, mostram uma faceta da história portuguesa que precisa ser revisitada, para ser melhor compreendida.

Fizemos, aqui, um breve percurso, analisando de forma rápida principalmente dois romances históricos de Camilo Castelo Branco. Pensamos que pudemos mostrar que seria necessário estudar com mais detalhe as narrativas com estas características, pois, mesmo que sejam minoritárias na produção camiliana, podem nos permitir compreender a forma peculiar como o autor tratou a história de seu país.

RECEBIDO: 20/06/2024

APROVADO: 12/07/2024

REFERÊNCIAS

CABRAL, Alexandre. O “brasileiro” na novelística camiliana – delineamento para um estudo. *In: MOURÃO-FERREIRA, David et al. Afecto às letras*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 23-32.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A enjeitada*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. vol. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986a. p. 181-364.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Anátema*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. v. I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982. p. 1-287.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A sereia*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. v. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986b. p. 365-684.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Luta de gigantes*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. v. XI. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990. p. 795-970.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O judeu*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. v. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986c. p. 365-684.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O olho de vidro*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas*. v. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986d. p. 685-832.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O santo da montanha*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas* v. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986e. p. 1027-1219.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O Senhor do Paço de Ninães*. *In: CASTELO BRANCO, Camilo. Obras completas* v. VI. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987. p. 171-332.

CERQUEIRA, Rodrigo. Por que *O filho do pescador* não vingou: uma tentativa de explicação histórico-literária. *Revista de língua & literatura*, v. 13, n. 20, p. 125-149, ago. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Teixeira e Sousa: “O filho do pescador” e “As fatalidades de dous jovens”. *In: SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. O filho do pescador*. São Paulo - Brasília: Melhoramentos - INL, 1977. p. 5-26.

HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Lisboa: Viúva Bertrand, 1878.

HOGAN, Alfredo. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Tipografia de Luiz Correa da Cunha, 1851-1852.

MARINHO, Maria de Fátima. A atracção do abismo. *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, Porto, XI, p. 215-227, 1994.

MCNAB, Gregory. Camilo e a problematização do romance histórico. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 30, n. 1, p. 167-173, 1993.

OLIVEIRA, Paulo Motta. A escravidão africana nos romances de Camilo: algumas pistas. *Olho d'água*, São José do Rio Preto v. 15, n. 1, p. 69-87, jan.-jun. 2023.

PAVANELO, Luciene Marie. O castigo de Camilo à soberba cega de uns bárbaros que se arregimentavam com a cruz na avançada: nação e colonialismo em *O Senhor do Paço de Ninães*. In: PAVANELO, Luciene Marie; OLIVEIRA, Paulo Motta. *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O senhor do paço de Ninães e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 42-60.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. In: QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1035-1542.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *O filho do pescador*. São Paulo - Brasília: Melhoramentos - INL, 1977.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

MINICURRÍCULO

PAULO MOTTA OLIVEIRA é Professor Titular da USP, bolsista do CNPq, pesquisador associado do CREPAL, membro do Conselho Consultivo da Cátedra Camilo Castelo Branco (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Município de Sintra) e do grupo de pesquisa Camilo Castelo Branco (CNPq). Pesquisa, principalmente, a literatura portuguesa do século XIX e do início do XX, e as relações entre esta e as literaturas de língua portuguesa, a literatura francesa e a espanhola.

Ambiguidade e metalinguaem em *Amor de salvação*

Ambiguity and metalanguage in Amor de salvação

Eduino José de Macedo Orione

Universidade Federal de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1337>

RESUMO

Camilo Castelo Branco se apropria do modelo ficcional romântico (sucessão de peripécias sentimentais que culminam com o final feliz no casamento), mas de um modo não convencional. O autor expõe as contradições ideológicas deste modelo através das ambiguidades geradas pela metalinguagem que permeia a narrativa de *Amor de salvação* (1998).

PALAVRAS-CHAVE: Metalinguagem; Ambiguidade; Ironia; Romantismo.

ABSTRACT

Camilo Castelo Branco uses the romantic fiction model (a succession of sentimental adventures that culminate in a happy end through marriage) in a non-conventional manner. The author displays the ideological contradictions of this model through the ambiguities generated by the metalanguage that flows through the plot of *Amor de Salvação*.

KEY WORDS: Metalanguage; Ambiguity; Irony; Romanticism.

A leitura de *Amor de salvação* (1998) põe o leitor em face de uma situação discursiva particular: a narrativa se constrói a partir de um diálogo entre o narrador e a personagem central, Afonso de Teive. Fora isso, o relato se inicia a partir do desfecho do enredo, de antemão anunciado. Afonso surge, no começo do livro, casado com Mafalda, vivendo retirado com a família no Minho. O romance comporta, portanto, uma longa digressão, ao fazer um retrospecto das situações dramáticas vividas pelo protagonista.

Essa dupla perspectiva – a do relato estruturado sobre um diálogo e a da digressão – tem implicações decisivas no conjunto do romance. Do ponto de vista formal, o esquema enunciativo do diálogo entre narrador e personagem expõe a própria estrutura da obra. Como mostrou Linda Hutcheon (1991), há, pelo menos, dois tipos de metalinguagem na prosa de ficção. O primeiro surge quando o narrador substitui a referencialidade do relato pelos comentários ligados à composição do texto. O segundo é mais indireto e se caracteriza pelo foco narrativo plural, pelas mudanças de perspectiva, pela escrita “experimental”, etc. Nesses casos, o texto expõe a sua própria estrutura formal; a linguagem torna-se opaca e instala, entre o texto e seus referentes externos, uma camada metalinguística. Em *Amor de salvação* (1998), a perspectiva metatextual pode ser percebida pelo diálogo entre o narrador e Afonso e pelo caráter digressivo do texto, como dissemos. Merece destaque também a relevância dramática desse recurso metalinguístico, a princípio meramente formal, já que este tipo de composição narrativa tem um papel decisivo nos sentidos que o romance de Camilo acaba gerando, em particular aqueles que dizem respeito ao drama existencial de Afonso de Teive.

Amor de salvação (1998) começa quando o narrador, uma espécie de *outsider*, “homem sem família, sem mão amiga neste mundo”, sem casa, sem um lugar fixo e fixado no mundo burguês, e marcado pela tragédia na vida pessoal, reencontra Afonso após dez anos (Cas-

telo Branco, 1988, p. 16). O reencontro deles é marcado pela surpresa do narrador diante da transformação do antigo conhecido, pois, diferentemente do dândi do passado, Afonso agora é um pacato pai de família, que vive retirado no campo, ao lado da respeitável esposa, extremosa mãe de oito filhos, grávida do nono. Mas o que realmente surpreende o antigo companheiro de Afonso não é tanto o seu aspecto tosco e embrutecido (“homem gordo, de barbas intonsas, óculos e tamancos”), e seu espírito limitado, para o qual “um estômago limpo é a fonte de todo saber” (Castelo Branco, 1988, p. 27-29). O narrador fica chocado ao constatar que a “absurdeza e falsificação no caráter de Afonso de Teive” é ainda mais evidente na sua afirmação de que encontrou a felicidade (Castelo Branco, 1988, p. 31). Essa afirmação contraria o narrador, que, em *Amor de salvação* (1998), atua como agente problematizador dos eventos da narrativa, por ser um observador crítico do comportamento das personagens. Aliás, este romance ilustra bem um papel característico da voz narradora presente em muitos romances de Camilo: comentar criticamente os discursos das personagens.

A história de Afonso é contada pelo narrador, que a ouviu da própria personagem no dia seguinte ao reencontro de ambos. Como observou Lênia Mongelli, temos aqui o “relato do relato” (Mongelli, 1983, p. 77). Curioso por saber como o amigo se transformou tanto ao longo do tempo, o narrador pede-lhe que conte a sua vida desde o último encontro de ambos, em Lisboa, quando Afonso vivia faustosamente com Teodora-Palmira. Os dois saem da casa de Afonso e vão até uma estalagem onde passam uma noite, durante a qual o relato é feito. No decorrer da conversa, Afonso narra episódios traumáticos do passado, sobretudo o conflito passionai com Teodora, o qual teria sido superado no casamento com Mafalda.

Neste relato digressivo, encontramos a equação típica das narrativas passionais: Afonso de Teive e Teodora apaixonam-se, mas empe-

cilhos familiares se erguem contra esta união. Todavia, esta equação sofre, desde logo, um esvaziamento dramático que faz com que a narrativa tome rumos imprevistos, o que acaba relativizando o esquema ficcional romântico. Basta lembrar que Teodora desiste de lutar pela união com Afonso, ou de esperar por ele no futuro, optando por casar-se com Eleutério, que é uma figura cômica. O contraste entre Eleutério e Teodora gera, por sua vez, uma comicidade ainda maior no relato, o que esvazia a feição trágica sugerida pela equação passional do início (um casal separado pelas famílias). Senão, vejamos.

Magra e pálida, com olhos negros e mórbidos, belos lábios e nariz, Teodora compõe um típico estereótipo de beleza romântica. Porém, ela não consegue impressionar o primo no primeiro encontro. Para ele, “mulher de encher o olho queria-se vermelhaça, alta de peitos, ancha de quadris, roliça e grossa de pulsos, com os queixos túmidos de gargalhadas estrídulas, e as facécias equívocas, e os estribilhos patuscos sempre engatilhados nos beiços grossos e oleáceos” (Castelo Branco, 1988, p. 44). Como “Teodora era o invés de tudo isto”, pois segue o estereótipo da heroína de novelas sentimentais, “que vem cantada em poemas e extremada em romances”, ela não agrada Eleutério (Castelo Branco, 1988, p. 44). Temos aqui uma oposição de imagens cômicas que diferencia um modelo literário (mulher magra e pálida) a um modelo retirado do gosto popular (mulher gorda e alegre). Tal oposição é um sinal de uma preocupação constante nas obras de Camilo: relativizar os valores e as imagens comuns no universo literário romântico (bastantes artificiais), face aos valores e imagens de cunho mais concreto e “realista”. Eis aqui, portanto, mais um indício de como o autor incorpora aos eventos dramáticos da novela uma camada metalinguística que questiona a escrita ficcional romântica, em particular a representação feminina.

Fora isso, o narrador também critica o artificialismo e a retórica vazia do romantismo convencional em outra passagem protagonizada por Eleutério. O capítulo 14 registra o momento em que chega às mãos dele, por acidente, a carta em que Afonso de Teive declara o seu amor a Teodora, e que é um florilégio de estereótipos sentimentais. Como não sabe ler, Eleutério pede ajuda ao regedor da freguesia, o qual, por sua vez, não entende o arresado das palavras de Afonso. Eles só conseguem perceber que o texto está escrito em português! A carta de Afonso a Teodora é emblemática do modo de expressão emotivo que, em geral, domina a literatura romântica, cujas convenções Camilo reiteradamente questiona, ainda que também lance mão de algumas dessas convenções românticas, tais como a dualidade da mulher anjo e da mulher demônio.

Em *Amor de salvação* (1998), Teodora é uma variante das mulheres fatais do século XIX. Como vimos, ela troca Afonso pelo casamento conveniente com Eleutério. Mas, pouco tempo depois, abandona o marido e se une numa ligação adúltera com Afonso, quando passa a se chamar Palmira. Ou seja: ela troca de parceiros quando lhe convém. Por outro lado, Afonso, durante todo o romance, mantém uma relação extremamente contraditória e ambígua com Palmira. Ele, ao mesmo tempo, a ama e a odeia, a deseja e a rejeita, a busca e a repele. Ela é designada, por exemplo, como a “mulher ardilosa”, a “mulher fatal”, a “mulher vil”, detentora de “funestos instintos”, quando não a “mulher abismada, a mulher prostituída”. Em sonhos, Afonso a vê “em trajes de bacante”. Ela parece ser de fato o “adorado demônio”, ou mesmo “o demônio”. Teodora-Palmira é, em suma, detentora de um erotismo exacerbado, que provoca no protagonista um apetite sexual difícil de controlar, agravado pelo sentimento de culpa e de pecado a que vem associado, visto que a união dos amantes contradiz os preceitos da moralidade burguesa e católica, sob os quais Afonso foi criado pela família.

Como toda mulher fatal, Teodora-Palmira é transgressora, fria, infértil, provocadora, sedutora, artificial no comportamento e no discurso. Com os homens, ela procura a satisfação imediata dos desejos. Desse modo, ela se alia ao modelo das mulheres fatais que Mario Praz desenha do seguinte modo, a partir do envolvimento que elas mantêm com os homens: “o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; (...) ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, ou o louva-a-deus etc estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher” (Praz, 1996, p. 192). Convém destacar, todavia, que o narrador parece simpatizar com ela...

Ao longo de toda a narrativa, Teodora-Palmira desestabiliza a consciência angustiada de Afonso. Ela catalisa um modo de vida e de pensamento oposto àquele dentro do qual ele foi educado pela família, e ao qual se sente obrigado a seguir. Palmira, como já apontamos, é, ao mesmo tempo, sedutora e abjeta. Ela é aquilo que Afonso deseja. Todavia, ele não consegue viver esse desejo sem conflito. Por outro lado, esta personagem feminina, cuja ambiguidade é reforçada pela duplicidade do nome Teodora-Palmira, adquire, na obra, uma curiosa caracterização eivada de implicações metatextuais. Como se sabe, as mulheres fatais do final do século XIX possuem como atributo recorrente a beleza fria e antinatural, marcada pelo uso comum de joias e pedras preciosas, contrária à beleza natural e singela das heroínas românticas. A descrição física de Teodora reforça a sua inclusão nessa galeria, no que tange à sua palidez (tão contrária aos gostos de Eleutério!), pois, também de acordo com Mario Praz, “a mulher fatal típica é pálida” (Praz, 1996, 204).

Entretanto, Teodora-Palmira é artificial sobretudo no discurso. Valendo-se da linguagem, ela seduz o homem pelo artifício, atraindo-o como presa fácil, servindo-se dele, para finalmente dispensá-lo. Duas cenas expõem abertamente o caráter artificial do discurso de

Palmira, bem como a reflexão crítica a que o narrador submete essa artificialidade presente na fala da personagem. A primeira está no capítulo 10 e tem como enfoque a leitura que Afonso faz de uma carta de Palmira. A segunda narra, no capítulo 15, o comportamento dela ao encontrar Afonso na estalagem, o que dá início à união adúltera dos dois.

Vejamos a primeira cena. Se a carta que Afonso escreve a Teodora, interceptada por Eleutério, é ridicularizada por sua retórica excessiva, a carta que Palmira escreve a Afonso merece, por parte do narrador, um desnudamento crítico ainda mais ácido. A carta é um documento retórico sem qualquer significado reconhecível, mas seduz Afonso. Ela é, portanto, reveladora do caráter perverso de Teodora, bem como da incapacidade de Afonso de perceber tal perversidade. Estamos em um daqueles trechos do romance em que o narrador dialoga diretamente com o protagonista, fazendo comentários irônicos sobre a carta. Trata-se, na verdade, de uma passagem explicitamente metatextual da obra, na qual Camilo ironiza a expressão literária sentimental. Basta lembrar que o que mais chama a atenção do narrador no texto de Palmira é o “estilo”, tanto que o narrador retoma a célebre sugestão de Buffon (“o estilo é o homem”), parodiando-a na afirmação “aqui o estilo não pode ser a mulher” (Castelo Branco, 1988, p. 68). O narrador mostra claramente como Palmira finge o que não sente. Fora isso, ele reconhece, no modo como a amante de Afonso se expressa, a influência de um determinado tipo de escrita romântica, fruto da “triple inteligência de três escritores de melenas sacudidas aos quatro ventos da inspiração!” (Castelo Branco, 1988, p. 68). Com esta expressão, o narrador ironiza os estereótipos do comportamento romântico, e a teatralidade do comportamento de alguns poetas. A ironia se reforça ainda mais na referência à suposta inteligência de Palmira, versada nesse tipo de

escrita grandiloquente, mas vazia, quando o narrador exclama: “Por Hércules! Isto, sim, que é mulher...” (Castelo Branco, 1988, p. 69).

A linguagem presente nas cartas de Teodora acaba se revelando cômica, pois é pautada por aquilo que Propp (1992) chama de “eloquência vazia”, que tende a levar ao riso quando obscurece os significados através de um uso específico dos significantes. Em *Amor de salvação* (1998), o cômico na linguagem pode aparecer, como no caso da fala de Eleutério, pela incapacidade do falante de articular palavras. Ele tenta declarar o seu amor à Teodora e permanece mudo. Porém, aparece também de forma distinta, como nas cartas dela, nas quais a pobreza de conteúdo se esconde não na falta de palavras, mas em seu excesso, onde o pensamento afunda (Propp, 1992, p. 127). Aliás, é bastante relevante, no conjunto da ficção camiliana, este tipo de comicidade: a atenção do ouvinte passa do conteúdo do discurso das personagens para as formas exteriores de sua expressão, particularmente nas falas que intensificam o processo de concretização da linguagem, isto é, da exploração do significante a expensas do significado. Teodora escreve cartas imensas que, no fundo, não contêm qualquer sinceridade; sua retórica é explicitamente artificial.

Entretanto, não é só o uso dos clichês retóricos românticos que é criticado por Camilo Castelo Branco através da desmontagem irônica que o narrador faz das cartas de Palmira. Também se valendo da mesma personagem, o narrador desmonta o seu comportamento numa importante sequência do capítulo 15, que registra o encontro de Palmira e Afonso na estalagem de Barcelinhos. Nessa cena, o que se desmonta ironicamente é o comportamento teatral de Palmira, que serve de pretexto para Camilo referir-se também ao teatro de apelo sentimental. A construção do episódio é tipicamente teatral. Esperando a chegada de uma carta de Afonso, Palmira se dirige à estalagem, onde ele a espera incógnito. Finalmente Afonso aparece, e ela fica surpresa com o encontro. Eles decidem ficar juntos a par-

tir daí. A cena termina comicamente com a chegada de Eleutério, o marido traído, que luta com Afonso, mas acaba por desistir da esposa adúltera.

Contudo, tal composição cênica é desconstruída pelo narrador por meio da revelação do comportamento extremamente artificial de Palmira. Também este trecho da narrativa reproduz um diálogo direto entre o narrador e Afonso de Teive, seguindo o esquema fala da personagem/comentário do narrador, variando o tom de cada um deles (sério o do primeiro, jocoso ou provocativo o do segundo). Aqui também se nota com clareza o quanto a fala do narrador polemiza com o discurso de Afonso, o quanto ela contém de ironia destabilizadora, pois consegue tirar, da fala da personagem, sentidos aparentemente ocultos. Assim sendo, o narrador de *Amor de salvação* (1998) é responsável pelo desvendamento de muitos significados implícitos nos episódios da narrativa. Ele desvela a ambiguidade, a artificialidade e a comicidade do comportamento das personagens. Nesta passagem importante do capítulo 15, ele atua de modo crítico, desvendando o modo de ser de Teodora, que, depois dessa cena, adota o nome de Palmira. Esse episódio, decisivo no conjunto da novela, termina com a separação de Teodora e Eleutério, que desiste de lutar pela mulher adúltera. A partir daí o casal de amantes passa a ter uma vida cheia de luxo e de excentricidade, gozando dos prazeres do dinheiro, seja no luxo da casa em Lisboa, seja viajando pela Europa.

Mas é bom registrar dois detalhes que também dizem respeito à desmontagem irônica promovida pelo narrador acerca do comportamento de Teodora na estalagem de Barcelinhos. O primeiro reproduz um comentário de Fernão de Teive, numa carta que escreve ao sobrinho. Destaco apenas o comentário que Fernão faz das cartas de Teodora, com as quais teve contato quando Eleutério resolveu fazer do tio de Afonso o depositário desses documentos. A percepção que Fernão tem do estilo da escrita de Teodora destaca também a ar-

tificalidade da personagem: “onde foi esta mulher aprender tanta palavra?! Estou em dizer que anda aqui muito amor de dicionário” (Castelo Branco, 1988, p. 123).

“Amor de dicionário” – expressão particularmente feliz para designar a frieza de Palmira. O sentimento amoroso dela por Afonso nada possui de verdadeiro, pois não passa de uma construção retórica e de um fingimento com o qual ela o atrai de forma demoníaca. Não existe qualquer tipo de transcendência moral no sentimento dela por Afonso, pois o que ela pretende é apenas o gozo material e momentâneo do prazer dessa relação. Mulher fatal, Palmira se satisfaz com o presente e não tem pretensões de desenvolver com o amante uma união duradoura pautada pelos códigos burgueses, comportamento que encontrará, neste romance de Camilo, um oposto exato em Mafalda.

O segundo detalhe que merece ser destacado no capítulo 15 diz respeito ao comentário que Afonso faz acerca das suas memórias, que, no seu entender, comporão um livro a ser escrito pelo narrador-ouvinte, e para o qual ele imagina que o melhor título seria “Amor de Salvação”. Ora, o fato de Afonso ser o responsável pelo título ambíguo do romance não deixa de ser revelador dos jogos interpretativos que Camilo cria, visto que o nome do livro pode ser lido como paródia de *Amor de perdição*.

Se Teodora-Palmira troca de parceiros com facilidade, Afonso vive angustiado entre os apelos que o levam a ela e aqueles que o conduzem para Mafalda. A união dele com Palmira gera uma culpa que toma conta da consciência dele após a morte da mãe. No entanto, bem antes disso, e ainda no reencontro dos dois na estalagem de Barcelinhos, Afonso se sente enfastiado de Palmira; a sua união com ela se esgota no momento mesmo de sua realização, pois ele logo é tomado pelo tédio. Tem papel decisivo nessa reação de Afonso o sentimento de queda moral que toma conta dele ao ligar-se a essa mu-

lher, considerada perdida pela família dele. Afonso nunca consegue viver plenamente a sua paixão por Palmira, visto estar sempre se autoflagelando no arrependimento por ter escolhido viver essa relação adúltera, que o afastou da família, e principalmente de Eulália. Mas ele também não consegue se ver livre do amor por Palmira e muito menos ficar indiferente à sua figura tão sedutora. A ruptura, causada pela morte da mãe dele, tem como desfecho concreto a descoberta, por Afonso, alertado pelo Tranqueira, antigo criado da família que o acompanha até o final, da traição de Palmira, que se tornara amante de D. José de Noronha, amigo de Afonso em Lisboa. Sabendo-se enganado, Afonso rompe com Palmira e vai viver em Paris.

Como se vê, o viés dramático mais denso de *Amor de salvação* (1998), cuja narrativa é construída a partir da consciência dual de Afonso de Teive, é a tradicional dualidade entre a mulher anjo e a mulher demônio. A primeira figura é fruto de uma idealização romântica e espiritual, enquanto a segunda nasce de uma idealização erótica. No romance de Camilo, a mulher demônio traça o perfil de Teodora-Palmira, enquanto a mulher anjo é encarnada exemplarmente em Mafalda, que consubstancia o “amor de salvação” enunciado no título da obra. Entretanto, Mafalda não pode ser separada de Eulália, mãe de Afonso, pois ela nada mais é que a extensão desta última. O conflito que Afonso vive diante do fascínio e do desejo que o dividem entre Palmira e Mafalda pode ser entendido, no fundo, como uma atração por apelos opostos, encarnados em Palmira e em Eulália, da qual Mafalda nada mais é do que um complemento e um desdobramento natural. A tensão não chega nunca a se resolver de fato na mente de Afonso de Teive, ainda que, aparentemente, ganhe uma resolução na consolidação do casamento com a prima.

Os epítetos que Mafalda ganha no desenrolar da obra são suficientes para que se tenha uma ideia do alto grau de idealização romântica com que a personagem é vista por Afonso, e o quanto ela é diame-

tralmente oposta a Teodora-Palmira. A prima de Afonso de Teive é “o anjo”, ou mesmo o “anjo do paraíso”; “uma santa”, a “mulher puríssima”, a “adorável penitente”, a “doce criatura” com “ares de divinição”, e com um “vulto angelical”. Fisicamente, ela se diferencia muito da mulher fatal. Enquanto os cabelos negros de Palmira são um signo de uma sensualidade muito afluada, os cabelos loiros, de “ouro puro”, de Mafalda enquadram um rosto angelical. A caracterização final de Mafalda como esposa realça as suas virtudes morais, e os seus atributos físicos fazem dela uma mulher santificada. Daí o semblante “assinalado de tanta doçura e bondade”; a “tristeza de santa” visível em seu “rosto pálido, quebrantado, e não sei quê de cismador”; seu “colo inclinado em postura humilde”; e mesmo suas “roupas largas, talhadas sem esmero, de droga ordinária”... Tudo isso junto desenha com cores nítidas uma feminilidade religiosa: “santa como esposa, santa como mãe, santidade de coração e alma repartidos entre Deus, esposo e filhos” (Castelo Branco, 1988, p. 30). Ora, diante de uma imagem como essa, cabe perguntar se a união afetiva de Afonso e Mafalda, solidificada em dez anos de casamento e na geração de oito filhos, não seria antes uma ligação fraternal. A vida conjugal dos dois primos parece destituída de erotismo (o que a extensa prole antes confirma que nega). Talvez não seja incorreto pensar, inclusive, que o casamento de Afonso com a prima (mulher “bela e triste”, de uma “sriedade taciturna”), se não anula, pelo menos reduz o seu potencial de sujeito erótico, o que indica, por sua vez, uma série de outras potencialidades existenciais que a reclusão familiar também anula.

Amor de salvação (1998) põe em cena, portanto, duas imagens femininas tradicionais na história da literatura, quais sejam, a mulher santa e a mulher pecadora. Entretanto, o romance traz à tona uma terceira imagem feminina, também recorrente na história da arte e da literatura, particularmente aquela de filiação cristã: a *mater dolo-*

rosa. Esta se faz presente no livro de Camilo na primorosa composição de Eulália. Talvez não seja de todo absurdo pensar que esta seja a personagem feminina mais importante do livro, já que parece ser ela, ao final, quem mais atormenta a consciência de Afonso. De todo modo, Mafalda é o desdobramento ficcional de Eulália. Uma personagem se projeta na outra, o que faz com que o casamento de Afonso com a prima seja uma reprodução, em termos conjugais, da relação que ele mantinha com a mãe. Uma série de indícios sugerem que ele, ao casar-se com Mafalda, nada mais faz do que se render ao papel que tradicionalmente a família impunha a ele, e com o qual ele entra em conflito, sobretudo, quando se une a Teodora-Palmira, mas ao qual termina cedendo após Eulália falecer. Afonso, na verdade, sempre esteve fortemente ligado à mãe. A “divinização de Mafalda” é a segunda etapa de glorificação e adoração que ele dedicava à mãe. Trata-se de uma verdadeira unção religiosa. Dessa forma, o real contraponto de Teodora-Palmira, no livro, não é Mafalda, e sim Eulália. Temos aqui “uma relação a dois que, na verdade, esconde um trio, com a inclusão devastadora da mãe” (Mongelli, 1983, p. 43). A “mulher anjo” empalidece diante da importância da “santa senhora”, pois a primeira só faz ocupar, a seu tempo e a seu modo, um lugar já fixado pela segunda.

É importante destacar que, no desenvolvimento do romance, Eulália também “seduz” o filho quando tenta afastá-lo de Teodora (a perdição) e aproximá-lo de Mafalda (a salvação). Tal projeto materno faz parte de um modo de construção específico de *Amor de salvação* (1998): as ações empalidecem diante dos conflitos discursivos. Em outras palavras: os dilemas do enredo surgem muito mais dos embates entre os discursos dos sujeitos do que das ações que eles protagonizam. Acontece que Afonso de Teive é um homem que se perde entre tais discursos, isto é, entre as falas antagônicas que defendem visões da realidade discordantes, e que cobram dele uma definição

ética para a qual ele não consegue formular uma resposta. Bastam dois exemplos para ilustrar esta nossa hipótese interpretativa.

O primeiro é visível em uma das falas que Eulália dirige diretamente ao filho, no momento em que ele vai procurá-la, abalado pelo recente casamento de Teodora com Eleutério. Afonso pede-lhe que custeie uma viagem ao estrangeiro, ou, nas palavras dele, “recursos para se expatriar com a sua dor” (Castelo Branco, 1988, p. 57). A fala da mãe, que aparece no capítulo 8, é uma das mais vigorosas dentre aquelas a que Afonso se expõe durante a narrativa. O discurso materno possui uma censura disfarçada em conselho, uma repreensão por trás da benevolência, e uma negação do pedido disfarçada na concessão a ele. Eulália expõe ao filho a dor e a tristeza que ele lhe causa por distanciar-se do comportamento de seus antepassados; lamenta que ela não foi querida por ele o suficiente a ponto de pretender viajar sem antes se despedir dela. Por fim, diz que o dinheiro que Afonso deseja está à disposição dele, e que ela torce para que tal fortuna não sirva ao filho de ruína ou desonra. À extensa admoestação materna, segue-se o *mea culpa* de Eulália, que, dirigindo-se ao tio de Afonso que o hospedava em Lisboa, confessa ser ela própria a responsável pelo mal sofrido pelo filho, decorrente de sua paixão por Teodora. Essa união, segundo Eulália, foi desejada por ela e pela mãe da menina durante a infância dos filhos. A teatralidade da cena é evidente. Afonso, já abalado pela fala inicial de Eulália, sucumbe ao arrependimento ao assisti-la considerar-se infeliz e culpada. Como se vê, a mãe, ao dirigir-se ao tio de Afonso, dirige-se de fato ao filho, que é o destinatário final do seu discurso. Dito de outro modo: Eulália se vale de um comportamento e de uma linguagem intencionalmente articulados no sentido de demovê-lo do desejo de viajar, ainda que, explicitamente, diga a ele que pode fazer isso. Ela tenciona resgatá-lo para o universo familiar e afastá-lo das lembranças de Teodora (“expatriar a sua dor” é ainda cultivá-la...). É com esse

proceder que Eulália influencia as decisões de Afonso, ou seja, graças à “afetuosa e branda censura” presente numa fala que, mesmo que diversa da retórica de Palmira, também comporta uma teatralidade que “seduz” o filho.

O segundo exemplo evidencia ainda mais o poder altamente persuasivo do discurso materno. Trata-se da extensa carta que Afonso recebe da mãe, e que lhe chega às mãos, enviada por Mafalda, após o falecimento de Eulália. O texto encerra o capítulo 16 e, sem dúvida, indica o ápice dramático do romance. A leitura desta carta é o momento mais decisivo da narrativa, o que confirma a importância de Eulália na economia do livro, no qual ela, à primeira vista, apareceria como secundária, estando fora do núcleo afetivo central formado pelo triângulo amoroso Afonso-Teodora-Mafalda. A carta assume o teor confessional de um suicida. Nela, predomina o tom trágico-sentimental diante da desesperança e da desilusão da fatal perda de Afonso. Este documento não lembra a artificialidade vazia das cartas de Teodora, pois é sóbrio e contido, expressando uma dor autêntica. Apesar disso, ele coroa um processo de chantagem emocional com o qual a mãe de Afonso tenta reconquistá-lo para a família, separando-o da mulher fatal. Há aqui um extremado apelo materno, ao qual Afonso não pode ficar insensível. Existe, na carta, uma força persuasiva (retórica, portanto) de que a mãe se vale para convencê-lo dos rumos a tomar na vida. Chama a atenção, na leitura desse documento póstumo, o quanto a dor de Eulália é fruto do afastamento de Afonso da tradição familiar e do comportamento dos seus antepassados. Eulália é uma figura que aglutina em si toda a estrutura tradicional de valores e de modos de vida, a qual deseja transmitir ao filho, para que ele a perpetue. Na carta póstuma que lhe escreve, a “santa senhora” lança a ele o pedido extremo de manutenção da casa da família, numa tentativa clara de perpetuação da memória familiar. Todavia, o que chama a atenção é a forma

que ela utiliza para tocar os sentimentos do filho. Isso decorre do objetivo maior de Eulália de tentar persuadi-lo pelos laços afetivos e pelo amor familiar – e não pela razão. As razões que a mãe quer acender na consciência do filho são as do coração, e não as da inteligência, que ela sabe estar ofuscada pela sedução demoníaca de Palmira. Como vimos, as cartas que a fatal amante enviava a Afonso tentavam impressioná-lo pela grandiloquência vazia. Já a carta materna, ao contrário, vale-se de expressões singelas e reveladoras de um sentimento maternal autêntico, para quebrar a resistência do filho. Mas isso não torna o discurso de Eulália menos inocente, isto é, uma mera expressão de amor materno. Também as atitudes e a fala de Eulália são ambíguas, o que, de resto, não constitui novidade em se tratando da ficção camiliana, quase toda ela alicerçada sobre comportamentos e discursos dúbios.

Eulália, em suma, valendo-se de uma retórica diversa da de Palmira, também promove um cerco a Afonso, materializado numa fala digna, que expressa sentimentos autênticos, mas que é ambígua nos seus enunciados: o que nela está latente (a repreensão) tem mais força do que o que está manifesto (o perdão). Isso se confirma quando comparamos os discursos de Eulália e de Fernão de Teive. Enquanto as falas da primeira seguem o padrão da “branda censura”, as do segundo são explicitamente condenatórias e autoritárias. A condenação materna se faz, na maior parte das vezes, de maneira indireta. Como dissemos, a repreensão ao filho é velada pela expressão de tristeza materna. Por sua vez, a condenação que Fernão de Teive dirige ao sobrinho é direta. Não deixa dúvidas a esse respeito a importante passagem em que o tio conta a Afonso a terrível história de Cristóvão de Teive, tio-avô de Afonso, que, no passado, também se envolveu com uma mulher “perdida”, e recebeu da justiça divina uma condenação exemplar: “aos quarenta anos, pesou sobre ele a maldição de Deus. Desde a raiz dos cabelos até à raiz das unhas cha-

gou-se-lhe o corpo de lepra” (Castelo Branco, 1988, p. 73). Verdadeira pedagogia do horror, a história de Cristóvão é o anúncio dos males que podem acometer Afonso, caso continue ligado à devassa Teodora. A lepra surge aqui como um símbolo dos pecados carnavais vividos com a mulher fatal, que devem ser substituídos pela santificação de um matrimônio com Mafalda.

O que se verifica nessa diferença entre os modos como a mãe e o tio tentam convencer Afonso é a ambiguidade da forma como Camilo apresenta os diferentes discursos aos quais Afonso está exposto durante todo o livro. Como viemos analisando, o narrador, em registro metalinguístico, desmonta as falas e os gestos artificiais de Teodora-Palmira, mostrando a retórica que os constitui. Entretanto, ele não comenta, em momento algum, o modo de composição dos discursos de Eulália. Isso não deixa de ser relevante se pensarmos que Afonso não se debate, no romance, entre dois amores (Teodora e Mafalda), mas sim entre dois modos de existência (Teodora e Eulália). O dilaceramento do protagonista se faz entre duas visões do mundo, uma consubstanciada na figura sedutora e assustadora da mulher fatal (que encarna o desconhecido), e outra na esposa angelical, desdobramento da imagem materna (que representa a segurança de um mundo familiar e seguro). Essa estrutura maniqueísta está, sem dúvida, presente na consciência dual do herói problemático de *Amor de salvação* (1998). Porém, dificilmente se pode pensar que esteja viva na mente do narrador, que, em todo o relato, não toma o partido de nenhuma personagem (pelo menos não explicitamente). Se ele é mais explícito na ironia que dirige a alguns discursos, não necessariamente adota como seus os que a esses se opõem. Aliás, não devemos esquecer de um dado fundamental: neste livro de Camilo, há uma clara distância entre o narrador e a matéria narrada. Abre-se, desse modo, um espaço metalinguístico – que é o da distância crítica – entre a fala do narrador e os eventos por ele narrados. Existe

ainda um nítido distanciamento entre o narrador e as personagens, sobretudo entre ele e Afonso. Os exemplos mais claros dessa postura discursiva são a desconstrução do artificialismo de Teodora-Palmira, e o “impertinente interrogatório” a que ele submete Afonso durante o relato, com o qual ironicamente vai recompondo os episódios do passado amoroso do protagonista. É por isso que o dilema de Afonso se complexifica e gera uma dubiedade na forma de compreensão dos discursos das personagens. Se o narrador ironicamente desfaz o falso brilho retórico de Palmira, ele não necessariamente adere à visão do mundo da família de Afonso, ainda que manifeste um respeito pela figura de Eulália. A voz narradora relativiza as ideias que Afonso defende, especialmente no encerramento do livro. Nesse sentido, é necessário, para concluirmos este estudo das ambiguidades que a metalinguagem suscita nesta narrativa camiliana, entender a dubiedade do suposto final feliz.

Amor de salvação (1998) segue, com vimos, um modelo narrativo recorrente no conjunto da ficção romântica: o desenrolar de episódios de natureza amorosa, cheios de conflitos, resolvidos pelo casamento que encerra a narrativa. Sendo assim, esta obra de Camilo pareceria mais um exemplo desse padrão ficcional recorrente na literatura oitocentista, visto que ela se encerra com o casamento de Afonso de Teive e Mafalda, enlace conjugal que põe fim às angústias familiares. Parece que Eulália e Fernão de Teive conseguiram a almejada salvação de Afonso dos descaminhos para onde o conduzia a fatal Palmira. O próprio Afonso alardeia aos quatro ventos a felicidade alcançada na união com a prima e garante ao narrador que, ao lado dela, terminaram as angústias que o acompanharam durante toda a sua juventude. O casamento de Afonso de Teive põe fim, diz ele, ao tormento que o acometeu desde cedo, resultante da sua dificuldade em lidar com apelos existenciais tão contrários, consubstanciados nas figuras de Teodora e de Mafalda. Contudo, é evidente que o es-

quema romântico do livro (o percurso conflituoso de um herói problemático até o casamento, que encerra uma existência conturbada, encaminhando-a no rumo certo da felicidade) só está presente na sua camada significante mais superficial. Os significados últimos do dramatismo do enredo não confirmam a ideia de resolução final dos conflitos. O casamento de Afonso com Mafalda aparentemente aplaca a angústia de Afonso e o conduz a uma vida sem sobressaltos, ao lado da esposa e dos filhos, num ambiente pacato distante do contexto urbano. Mas é justamente neste ponto que o narrador desestabiliza aquilo que a história de Afonso conteria como ensinamento moral. O narrador instala, no modo de percepção dos caminhos que o protagonista trilhou até o matrimônio, uma dialética que complexifica o esquema romântico do livro. Uma ambiguidade surge entre a camada significante que estrutura o texto (a sucessão cronológica de episódios que levam ao casamento feliz) e a camada dos significados, que problematiza a aparente resolução dos dramas. A ambiguidade nascida do contraste entre a forma e o conteúdo é gerada pela voz narradora, que toma distância crítica e irônica diante dos fatos narrados, e faz isso por um procedimento textual metalinguístico.

Como dissemos, a metalinguagem, em Camilo, possui estratégico papel ficcional, pois é ela que, em boa medida, articula o enredo. Em *Amor de salvação* (1998), a enunciação do texto, através do diálogo “impertinente” do narrador com Afonso, tem muitas funções: fazer do leitor um cúmplice do narrador; expor os diversos discursos aos quais o protagonista está exposto; desmontar comicamente as falas da mulher fatal; desvelar a dubiedade do discurso materno, etc. Tais funções são determinantes no jogo de contradições que os enunciados textuais trazem para a pretensa resolução do drama pessoal de Afonso de Teive. Com relação a isso, um dos aspectos que mais notoriamente relativiza o casamento de Afonso e Mafalda, o qual teria trazido felicidade ao herói e posto fim às angústias que o acom-

panharam durante toda a narrativa, é justamente o desdobramento da figura de Eulália em Mafalda, como acabamos de ver. Além de as duas aparecerem juntas de modo constante durante todo o relato (ao lado da sobrinha, a mãe de Afonso sofre a perdição do filho; nos momentos finais de Eulália, Mafalda é quem a acompanha e socorre), há também uma continuidade de posição na forma como essas personagens comparecem no relato. Basta lembrar a repetição da cena em que Afonso é perseguido por Teodora, que surge diante dele montada no seu cavalo Lúcifer, inicialmente na presença de Eulália, e, em seguida, quando estava junto à Mafalda.

Contudo, é de fato a “Conclusão” do livro que pinta com cores nítidas a forma como a esposa de Afonso exerce uma função antes ocupada por Eulália. Como vimos, o balanço que Afonso de Teive faz ao narrador, no fim do relato, e o modo como ele fala de Mafalda santificam a esposa. Ela é o “anjo” que toma o espaço antes ocupado pela “santa”. Sendo assim, podemos perguntar se quem “salva” Afonso não seria, antes, Eulália que Mafalda. Os olhos da mulher amada são o canal por onde os olhos da mãe ainda guardam o filho. É a mãe, na sua glória celeste, que envia a Afonso os oito filhos que coroam a sua salvação pela reintegração no seio familiar. A vida contemplativa, longe da agitação urbana, pautada pelo arrefecimento das paixões eróticas, senão mesmo da própria sexualidade, é, segundo Afonso, a quintessência da felicidade. Esse ideal é relativizado pelo narrador, que nele identifica a anulação das potencialidades existenciais do protagonista. Prova disso é a constatação de que, no desenrolar da narrativa, Afonso não optou pelo casamento com a prima: foi conduzido a ele involuntariamente. Os capítulos 22 e 23 mostram que ele foi como que obrigado a casar-se, tanto pelas decisões dos familiares como pela intervenção do Padre Joaquim. A cena em que Afonso e Mafalda se reencontram, estando ele em Paris, é um retrato irônico do modo como ele foi conduzido aos braços da noiva. Afonso é surpreendido com a presença da prima

e acaba sendo convencido pelo discurso do Padre a casar-se com ela. Dito de outro modo: não é ele que vai à cerimônia de casamento; é a cerimônia que, de repente, chega até ele.

Na verdade, Afonso nunca tomou decisão alguma na vida. Ele sempre fugiu dos riscos e das responsabilidades que a sua união com Teodora ou mesmo com Mafalda acabariam tendo. Como vemos, as ações de Afonso têm como marcas “a potencialidade sufocada, a fraqueza congênita, a intenção que morre simultaneamente ao formular-se” (Mongelli, 1983, p. 43). Ele é um sujeito perplexo diante da complexidade da vida, tragicamente dividido entre duas visões do mundo, e que não tem força moral e intelectual para conduzir os próprios passos. Podemos dizer que a conturbada trajetória de Afonso de Teive pela narrativa é uma busca (auto)identitária, isto é, a tentativa de um encontro maduro consigo mesmo, mas que se revela uma empresa frustrada, visto que ele não amadurece, permanecendo um adolescente até o final.

O modo como o narrador atua em *Amor de salvação* (1998) é uma clara estratégia ficcional de Camilo Castelo Branco. O autor apresenta um relato, a princípio, pautado pelo esquema dramático tipicamente romântico, e que conteria uma moral codificada na valorização do casamento como redenção e regeneração pessoal. Entretanto, o desenrolar narrativo problematiza os ideais deste código ficcional. Em resumo: Camilo se apropria do modelo ficcional romântico (a sucessão de peripécias sentimentais que culminam com o final feliz pelo casamento), mas de uma maneira não convencional. Com isso, ele tensiona as contradições ideológicas desse modelo. Nesse sentido, a metalinguagem, tão presente na obra camiliana, ganha uma relevância especial nesta obra, por ser o índice concreto da tensão a que o romancista submeteu os modelos de escrita narrativa do Romantismo.

RECEBIDO: 15/07/2024

APROVADO: 13/08/2024

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de salvação*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Ironia e ambiguidade: o herói camiliano*. São Paulo: Edusp/Boletim da FFLCH, 1983.

PRAZ, Mario. *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

MINICURRÍCULO

EDUINO JOSÉ DE MACEDO ORIONE é mestre e doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. No mestrado, estudou o romance português contemporâneo (Teolinda Gersão), e, no Doutorado, o romance oitocentista (Camilo Castelo Branco). Desde 2011 é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo. (e-mail: eduino.jose@unifesp.br)

Camilo Castelo Branco, nosso contemporâneo

Camilo Castelo Branco, our contemporary

Jefferson de Moraes Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1313>

RESUMO

Defendendo uma maior aproximação entre a literatura e a filosofia, este artigo apresenta uma análise breve da ideia de contemporâneo apresentada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben para, em seguida, considerando o contexto histórico do Liberalismo em Portugal e a partir da leitura dos romances *A queda dum anjo*, *Agulha em Palheiro* e *Carlota Angela*, refletir sobre a contemporaneidade da obra de Camilo Castelo Branco.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco; Contemporaneidade; Giorgio Agamben.

ABSTRACT

Defending an approximation between literature and philosophy, this article analyses the idea of contemporary presented by the Italian philosopher Giorgio Agamben and then, considering the historical context of the Liberalism in Portugal and based on the reading of some Camilo Castelo Branco novels, it reflects on the contemporaneity in the literary work of the Portuguese writer.

KEYWORDS: Camilo Castelo Branco; Contemporaneity; Giorgio Agamben.

Sejam a Filosofia e a Literatura compreendidas aqui como duas disciplinas do saber universal. Claro está que são duas ideias substancial e objetivamente distintas, haja vista que o “fazer literário” não é igual ao “fazer filosófico” e que os objetivos da Literatura não se equiparam aos da Filosofia – se é que existe, de facto, um “fazer filosófico” e se é que a Literatura possui, ela mesma, algum objetivo. Todavia, compreendemos que uma aproximação entre essas ideias aparentemente tão distintas seja capaz de aprimorar a análise de nosso objeto de estudo, o texto literário.

Nossa compreensão, que à primeira vista pode parecer sem coerência, encontra respaldo teórico em Walter Benjamin, mais especificamente em *Origem do drama barroco alemão* (1984), em que, na introdução, o filósofo destaca a diferença crucial que há entre a ideia e o conceito: enquanto este busca definir um significado específico que eventualmente se torna obsoleto com o tempo, aquela busca aproximar-se de outras ideias para manter-se viva e enriquecer as possibilidades de significado em relação ao objeto observado (cf. Benjamin, 1984, p. 59-60).

Nessa linha de raciocínio, considerando que os escritos de Giorgio Agamben fornecem um guia para descrever e analisar o paradigma político do tempo em que vivemos (cf. Sedlmayer, 2012, p. 363) e reconhecendo, assim como Sedlmayer (2012), a relevante contribuição que o pensamento crítico desse filósofo pode trazer para os estudos literários, nossa reflexão teórica terá como ponto de partida uma breve análise da noção de contemporâneo apresentada pelo filósofo italiano.

O termo “contemporâneo” é corriqueiramente utilizado para descrever algo ou alguém que se caracteriza como atual, pertencente ao momento atual, aos dias de hoje, ao momento presente. É, basicamente, essa a definição que figura nos diversos dicionários da língua portuguesa – e de outras línguas neolatinas, vale ressaltar. Con-

tudo, no ensaio *O que é o contemporâneo?*, Agamben (2009) propõe um novo olhar para a significação dessa palavra. Para ele, o sujeito contemporâneo é, ironicamente, o desatualizado, o fora de lugar, o anacrônico, aquele que não consegue se adequar completamente ao seu próprio tempo e que se vê incapaz de se ajustar perfeitamente às suas expectativas.

Nesse sentido, o indivíduo contemporâneo é aquele que, observando o seu tempo a uma certa distância, consegue perceber cada vez melhor não apenas o seu, mas todos os outros tempos e criar uma relação entre eles. Fixando o olhar nos olhos de sua era, ele consegue ver todas as outras e, ao fazer isso, percebe que o homem é sempre o mesmo e que todos os tempos são igualmente obscuros, que há uma escuridão que permeia todas as épocas, apesar de todas as suas luzes, isto é, a despeito de todos os “progressos” – político, tecnológico, científico etc. – da humanidade.

Como esclarece o próprio Agamben, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63). Porque esse homem pode observar claramente a escuridão de seu século, ele tem uma compreensão mais precisa não somente do tempo e do mundo que o rodeiam, mas também de si mesmo, de sua própria existência, do que é ser (autenticamente) humano, com todas as suas inconsistências e limitações.

A capacidade de enxergar, com clareza, a escuridão de seu século é o que faz do homem um contemporâneo, alguém com uma visão peculiar do mundo que o rodeia e, sobretudo, de si mesmo. Trata-se de um indivíduo que, diante dos olhos de sua época, consegue enxergar muito além de suas luzes e perceber com clareza as trevas de sua própria existência.

Somente o contemporâneo tem consciência de que não é possível distinguir entre a luz e as trevas de seu tempo. Nesse sentido, a contemporaneidade – que, para Agamben, “não é nenhuma forma de inércia ou passividade, mas [...] uma atividade e uma habilidade particular” (Agamben, 2009, p. 63) – nitidifica que o tempo se constitui como uma experiência completamente paradoxal. Isso também pode ser dito sobre a própria existência humana, porque (como diriam os versos do poeta russo Mandelstam) “todo ser enquanto a vida avança / deve suportar esta cadeia / oculta de vértebras” (Mandelstam, 2001, p. 210).

Aqui recordamos um dos textos mais famosos da história: a *Alegoria da caverna* (2000). Como sabemos, são inúmeras as influências que o pensamento platônico teve e continua a ter na construção e na sustentação de diversos campos do conhecimento no mundo ocidental, e esse mito também pode ser utilizado para compreendermos mais a fundo a ideia de contemporaneidade de Agamben. Deixando de lado, apenas por alguns instantes, os propósitos originais do texto de Platão, os quais hão de sustentar os pontos cardeais de sua filosofia, chamamos a atenção para o seguinte fragmento:

imagine, pois, homens que vivem em uma morada subterrânea em forma de caverna. A entrada se abre para a luz em toda a largura da fachada. Os homens estão no interior desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo que não podem mudar de lugar nem voltar a cabeça para ver algo que não esteja diante deles. A luz lhes vem de um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre os prisioneiros e o fogo, há um caminho que sobe. Imagine que esse caminho é cortado por um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram as marionetes e apresentam o espetáculo (Platão, 2000, p. 40).

Na *Alegoria da caverna* (2000), Sócrates, em diálogo com Glauco, propõe uma situação hipotética em que homens estão a viver em uma caverna desde a infância. Tais homens, acorrentados e com suas cabeças imobilizadas, possuem uma visão extremamente restrita não só do interior da caverna, mas também de seus companheiros; sequer são capazes de, por algum reflexo, enxergar a si mesmos. A compreensão desses homens sobre a realidade é alimentada por uma chama que faz surgirem figuras nas paredes do lugar que habitam. Esses homens não sabem que estão numa caverna. Esses homens não sabem o que é uma caverna – talvez nem saibam que são homens. Portanto, a situação desses indivíduos priva-os de uma percepção mais coerente do que as palavras alteridade e humanidade possam significar.

Seguindo a sugestão de Sócrates a Glauco, imaginemos o que aconteceria se um desses homens conseguisse, por ajuda de algum deus ou por teimosia do destino, libertar-se das correntes e escapar da caverna. Imediatamente esse homem saberia da existência da caverna e de um mundo maior e mais complexo do lado de fora. Além disso, muito mais do que seus companheiros, que permaneceram acorrentados e imóveis, esse homem conheceria a natureza cruel das condições sob as quais viveu desde criança. Por fim, ele não se permitiria mais enganar com a pequena chama que cria formas distorcidas no interior da caverna, mas provavelmente também não conseguiria convencer seus companheiros a se entregarem à realidade que viu vir à tona sob a intensa luz do sol.

Como homem que vê e vem de fora, assim é o contemporâneo. Graças à sua percepção especial, ele não se deixa seduzir pela chama que ilumina o interior daquilo que aqui talvez possa representar o seu tempo, o presente. Depois de sair e ver o mundo exterior iluminado pela luz do sol, há algo dentro da caverna que começa a chamar-lhe mais a atenção do que a luz do fogo: a escuridão. Como

diz Agamben, ele “vê as trevas do seu tempo como algo que o toca e não deixa de questioná-lo, como algo que, mais do que toda a luz, se dirige direta e exclusivamente a ele” (Agamben, 2009, p. 64). É essa escuridão que o contemporâneo se propõe a denunciar, por vezes artisticamente, como pretendemos tornar evidente ao longo dos parágrafos seguintes.

O olhar contemporâneo parece estar presente na literatura do célebre escritor português Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco. Ao contrário do que possa parecer para um leitor ingênuo ou desavisado, nos romances de Camilo, o enredo amoroso não é – e está bem longe de ser – o mais importante: seus textos estão sempre em diálogo com um contexto histórico que, ao longo da narrativa realista, ganha forma e se destaca. Por essa razão, para compreendermos melhor a escrita camiliana, decidimos voltar nossos olhos também para o contexto da ascensão do Liberalismo em Portugal, que está bastante presente em muito do que Camilo escreveu.

O adjetivo “realista” não é aqui utilizado para se referir a algo ou alguém que tenha por objetivo apreender o real, cuja percepção é e deve sempre ser questionável. Literatura é linguagem, e a linguagem literária tem a capacidade de imaginar o real, mas é incapaz de capturá-lo, apreendê-lo. Assim como Jorge de Sena (1976), compreendemos que realista é a obra que reconhece tal incapacidade, que não se assume como verdade, como produção fiel do que se convencionou denominar realidade, algo que Camilo Castelo Branco soube fazer com visível maestria.

Para além disso, é válido ressaltar a contribuição de Ian Watt, que, em *A ascensão do romance* (1990), ao analisar romances ingleses do século XVIII, elabora a ideia de “realismo formal”, concepção que também se pode aplicar aos romances do Romantismo português, como os de Camilo. Para Watt, o romance, ao imitar a realidade, utiliza os mesmos procedimentos de um tribunal do júri, que adota

uma “visão circunstancial da vida” (Watt, 1990, p. 31). Sobre isso, o crítico literário inglês afirma o seguinte:

o método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] a premissa, ou convenção básica, de que *o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana* e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (Watt, 1990, p. 31, grifo nosso).

Nesse contexto, os romances camilianos, formalmente realistas, ao oferecerem ao leitor um relato inteiro e legítimo da experiência humana, permitem-lhes analisá-la em tempo e espaço específicos, razão pela qual o narrador contemporâneo de Camilo Castelo Branco é capaz de dizer muito sobre a sociedade portuguesa do seu tempo, sobre os conflitos políticos, sociais e religiosos no contexto do Liberalismo português.

Começemos, pois, considerando o facto de que, ainda no início do século XIX, ao contrário do que já acontecia na Inglaterra, por exemplo, havia no sistema político português grande interferência do poder moderador, que nomeava todos os membros da Câmara dos Pares diretamente. À época, o voto era elitista, sexista e indireto – os representantes eram escolhidos pelos delegados dos círculos eleitorais, estando o poder de voto restrito às mãos de homens com sig-

nificativo poder econômico. Além disso, os círculos eleitorais geralmente elegiam representantes que já residiam em Lisboa, em uma situação bastante confortável, e que muitas vezes não conheciam a realidade das pessoas e dos locais por eles representados.

Tal situação é retratada, por exemplo, em *A queda dum anjo* (1925), em que o personagem Calisto Elói, estando no parlamento, critica duramente “o luxo da gente de Lisboa”, elencando alguns dos problemas pelos quais passava Portugal naquela época e refutando as palavras do deputado Dr. Libório, para quem o luxo era visto como um sinal de grandes progressos. É por meio de momentos como esse que a visão do leitor camiliano se abre não apenas para esse contexto histórico, mas para o mundo, uma vez que os problemas elencados pelos personagens de Camilo também estão presentes em outras sociedades, em todo e qualquer tempo – inclusive no Brasil dos dias de hoje. Vejamos:

[...] O que eu vejo? quer o illustre deputado saber o que eu vejo? É a industria agricola de Portugal devorada pelas fabricas do estrangeiro; é o braço do artifice nacional alugado à escravidão do Brazii, [sic] porque a patria não lhe dá fabricas; é o funcionario publico prevaricado, corrupto e ladrão, porque os ordenados lhe não abastam ao luxo em que se desbarata; é o julgador dos vicios e crimes sociaes transigindo com os criminosos ricos, para poder correr parelhas com elles em regalias; é a mulher de baixa condição prostituida, para poder realçar pelos ornatos sua belleza; é a alluvião de homens inhabeis, que rompe contra os reposteiros das secretarias pedindo empregos, e eu conjurando nas revoluções, se lh'os não dão. O que vejo, sr. presidente, são sete abysmos, e á [sic] bocca de cada um *o rotulo dos sete peccados capitaes que assolaram Babylonia, Cartago, Thebas, Roma, Tyro, etc.* É o luxo, sr. presidente! (Castelo Branco, 1925, p. 59, grifo nosso).

As civilizações que Calisto Elói menciona em sua fala, comparando-as à Lisboa daquele tempo, não somente nos mostram a situação catastrófica da sociedade portuguesa, mas também nos fazem entender que os problemas que incomodam o personagem são atemporais. Certamente nós conseguiremos entender melhor a nossa época e o homem de nosso tempo por meio de reflexões como essa e tantas outras que os personagens camilianos são capazes de fazer. É nisso que eles se fazem contemporâneos.

A crítica à classe política presente em *A queda dum anjo*, passados mais de 150 anos desde a publicação do romance camiliano, é perfeitamente aplicável à classe política dos dias atuais. É o que evidencia Luciene Marie Pavanelo, no texto de que extraímos o fragmento a seguir:

um dos romances mais conhecidos de Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo* (1865) tem a política – ou os políticos – como um de seus temas principais. Se há, obviamente, referências diretas a questões ligadas ao seu contexto de publicação, há também a *descrição de comportamentos que se reproduzem na classe política tanto do século XIX quanto do XX e do XXI, em diversos países – como o Brasil, por exemplo –, o que faz essa obra ser tão atual aos olhares dos leitores contemporâneos* (Pavanelo, 2019, p. 111, grifo nosso).

A obra de Camilo, artisticamente, faz algumas denúncias. Uma delas é que, em se tratando de política, o bem público amiúde é confundido com os interesses pessoais. Como Pavanelo explica, “no século XIX os políticos não eram – e muitos não são até hoje – eleitos para defender os interesses da população, da coletividade, mas sim para beneficiar determinados grupos que influenciaram nas eleições” (Pavanelo, 2019, p. 121). Muito disso ocorre pela ambição de se manter no cenário político, e a trajetória de Calisto Elói como deputado demonstra exatamente isso. Dono de discursos profundamente

moralistas¹ como o que há pouco citamos, o “anjo” camiliano sofre a dura queda a partir do momento em que passa a pôr à frente do bem comum os seus próprios interesses e os interesses daqueles que lhe podem beneficiar – como quando providencia os hábitos de Cristo para aqueles que poderiam assegurar a sua reeleição. Sobre isso, Pavanelo esclarece o seguinte:

[...] parece-nos que o que está sendo denunciado ironicamente pelo narrador é que legislar pelo bem público, pela nação, é algo que apenas tolos fazem: seguindo esse raciocínio, o deputado português do século XIX – como o do XX e o do XXI, não apenas em Portugal – deve deixar desses ‘idealismos’, se quiser ser bem-sucedido na carreira política. Cuidar dos interesses próprios e dos interesses daqueles que influenciam as eleições é o que realmente importa. E essa é a amarga conclusão a que chegamos em *A queda dum anjo*: é um romance que de fato não morigera, como o narrador afirma na advertência da segunda edição, mas expõe a nossa triste realidade de ontem e de hoje [...] (Pavanelo, 2019, p. 123).

Por meio dos romances camilianos, também podemos refletir sobre o facto de que nada (sequer o tempo) nem ninguém (nem ao menos Deus) parece ser capaz de “civilizar” o ser humano. Nas narrativas de Camilo, o homem é sempre o homem, dotado de bem e de mal, de grandeza e pequenez, de imperfeição. Nisto está o foco de Camilo Castelo Branco: no homem. Para nós, a sua crítica feroz, irônica, afiada e inquietante – da qual muito se valeu Machado de

¹ A respeito da moral no livro camiliano, Adriano Lima Drumond explica o seguinte: “Em *A queda dum anjo*, a moral decai arrastando consigo estruturas políticas, econômicas, culturais. Para o Calisto Elói anterior à queda anunciada no título do romance, Portugal — o Portugal da época do personagem — é uma nação decadente nos seus costumes, nas suas leis, na sua ordem política e econômica, na sua literatura” (Drumond, 2007, p. 137).

Assis, bem como outros escritores igualmente primorosos que beberam da fonte camiliana – não é apenas a esse ou àquele regime, a essa ou àquela sociedade, a essa ou àquela religião – ou à ideia de religião em si –, mas se volta principalmente para o homem, para o humano, que parece ser essencialmente o mesmo, independentemente de qualquer regime, tempo, religião ou sociedade. É isso o que parece ocorrer, por exemplo, no trecho a seguir, retirado de *Carlota Angela*², de 1858:

Francisco Salter era formado d'este *barro humano*, contra o qual se tem vociferado e estampado muita satyra.

A mais suave maledicencia, querendo poupar a natureza humana ás querelas e libellos da philosophia rixosa, diz que *o homem é um mysterio*. A theologia christã, para desencarregar o supremo artificio do desaire da sua obra, diz que o homem é um ente degenerado da sua primitiva puridade.

Em boa paz com theologos e philosophos, *a mim se me afigura que o homem é um composto de grandeza e pequenez, uma dualidade de gigante e pygmeu*.

Mendonça tinha uma unica macula na sua excellente natureza: era a imperfeição, era a falha do grande brilhante, que o leitor, de animo frio e vista clara, vae ver commigo.

A carta de Carlota Angela tranquillizou-o; não disse tudo – alegrou-o, deu-lhe um ar radioso de confiança e certeza na dedicação, que momentos antes lhe incutia o receio da mudança.

O homem é assim (Castelo Branco, 1918, p. 62, grifo nosso).

Paraphraseando Bourget (*apud* Almeida, 1969, p. 79), podemos compreender que narrar é uma maneira de sentir. O narrador camiliano é contemporâneo à medida que oferece ao leitor a possibilidade de observar melhor o mundo interior dos personagens, isto feito não

² Sem acento circunflexo, conforme grafia do título original.

pela presença de grandes monólogos, mas pela narração de suas falas e ações, por meio daquilo que fazem e falam. Nesse sentido, o narrador é, assim como Fialho d’Almeida falaria sobre o próprio Camilo Castelo Branco, “largo como o mundo” (Almeida, 1969, p. 67); sua narrativa não diz apenas sobre o Portugal ou sobre o homem daquela época, mas diz muito a respeito do gênero humano, da própria humanidade.

O olhar contemporâneo de Camilo aparece não somente em *A queda dum anjo* e em *Carlota Angela* (1918), mas em várias outras obras. Ainda no contexto da consolidação do Liberalismo em Portugal, os seus romances tornam evidente o facto de a vitória liberal na Guerra Civil Portuguesa (1834) não ter sido capaz de pôr fim às diversas contradições da sociedade lusitana da época. Em geral, políticas e/ou religiosas, tais contradições, em sua maioria, somente pareceriam ter-se dissipado a partir de 1851, ano em que tem início a Regeneração – António Bernardo da Costa Cabral é forçado a deixar o cargo de Presidente do Conselho de Ministros de Reino de Portugal, e o Ato Adicional de 1852, além de instituir a eleição dos deputados por sufrágio direto, estabelece o princípio da alternância de poder entre os partidos.

Um exemplo dessas contradições é que o voto direto, um dos avanços conquistados pelos liberais portugueses, não incluiu o voto feminino, um feito alcançado somente nos inícios do século XX – e somente depois disso veio o sufrágio universal. Outro exemplo que podemos citar é que a vitória do liberalismo em Portugal também não livrou do estigma os mais pobres, os que não tinham “nome”; a sociedade continuou estratificada, razão pela qual, por exemplo, Fernando Gomes, de *Agulha em palheiro* (1863), mesmo depois de seu sucesso na vida militar e na vida acadêmica, continuava a ser alvo de preconceito e desprezo por ser filho de um sapateiro – ou “filho de um homem do povo” (cf. Castelo Branco, 1888, p. 56), como

ele mesmo diria. Tal situação não deveria ocorrer em uma sociedade verdadeiramente liberal, porém, por mais culto, educado e inteligente que fosse, Fernando foi tratado com desdém por Briteiros, personagem que representa o outro lado, o lado dos que tinham “nome” e prestígio naquela sociedade. Isso nos chama a atenção para o facto de que, como o próprio Fernando esclarece, os tempos haviam mudado, o regime havia mudado, mas os homens continuavam os mesmos (cf. Branco 1888, p. 37-38). Nesse sentido, a liberdade e o progresso prometidos pelo liberalismo parecem não ter alcançado a todos, visto que, ainda em *Agulha em palheiro*, Fernando refletia sobre o seguinte: “Nações livres! – dizia entre si Fernando Gomes. – Eu sei cá o que são nações livres! Nem homens livres! Liberdade de morrer de fome, em tôda parte a há, graças a Deus e ao progresso! [...]” (Castelo Branco, 1888, p. 43, grifo nosso).

“Graças a Deus e ao progresso!” (Castelo Branco, 1888, p. 43), disse Fernando. É deveras interessante o tratamento que alguns personagens camilianos parecem dar à vida religiosa ou à ideia de Deus em si. Como dissemos no início, o enredo amoroso em Camilo não é o mais importante; o leitor atento perceberá que, por trás de um aspeto aparentemente melodramático, com frequência se esconde um elemento trágico. Tal elemento muitas vezes se revela pela existência, na narrativa, de situações imponderáveis para a época, em que se destacam a fragilidade e a impotência da condição humana, chegando ao ponto de alguns personagens, no auge de sua angústia e de seu desespero, muitas vezes se perguntarem acerca da existência de Deus.

É bem certo que por vezes esses personagens não apenas questionam, mas de facto negam a existência de Deus quando estão diante do absurdo e se veem frente a frente com a dureza e a crueldade de sua condição. Porém, a nosso ver, esses questionamentos e negações não surgem sob um viés puramente ateu: mais se parecem com

gritos de horror, com pedidos de socorro, com clamores desesperados pela existência dalgum ser superior que fosse capaz de lidar com as questões aparentemente insolúveis e implacáveis nas quais tais personagens se acham enredados.

A contemporaneidade na escrita de Camilo se apresenta em momentos como esses, em que nós, leitores, podemos refletir não apenas sobre o tempo ou a sociedade daquela época, mas também sobre a própria existência humana – sim, em sociedades como a nossa, profundamente marcada pelos ideais do cristianismo, a discussão sobre Deus abrange muito da discussão acerca do próprio homem, de sua natureza desgraçada³, de sua impotência genuína, de suas impossibilidades. É o que acontece, por exemplo, nos trechos a seguir, retirados de *Carlota Angela* (1918), em que a protagonista, sentindo-se desamparada por qualquer misericórdia divina que porventura houvesse e reconhecendo a dureza de sua condição, exclama:

– *Não me falle em Deus!* – bradou com impetuosa violência Carlota Angela.

[...]

– *Não me falle em Deus* – repetiu Carlota, esgazeando sinistramente os olhos – *Não ha Deus, nem justiça, nem misericordia. Ha inferno n’este mundo* para os inocentes, para os que, fugindo ao ódio humano, se acolhem ao amparo divino.

[...]

– *E’ mentira tudo isso!* – exclamava ella, agitando as mãos com frenesi, como se a tia teimasse em dar-lhe a cruz – *E’ mentira tudo! não ha Deus, não ha nada a que uma desgraçada, como eu, possa recorrer!* Deus não consentiria que houvesse um perverso tal como esse homem, nem uma miserável como eu...

[...]

³ Carente da graça de um Deus Criador, como defendem os cristãos.

– Deixe-me acabar, minha tia... *Eu não quero esperanças... esperanças... em que? Não quero consolações de ninguém (...)* (Castelo Branco, 1918, p. 91-92, grifo nosso).

A literatura de Camilo Castelo Branco se nos releva contemporânea à medida que nos possibilita enxergar, muitas vezes, que a promessa do novo nada faz além de reintroduzi-lo. Por meio de seu olhar “feroz e vingativo”, para novamente usarmos as palavras de Fialho d’Almeida (1969, p. 93), podemos, ao olharmos para a história do pensamento liberal português, ver um velho Portugal esconder-se em novas vestes. É uma percepção do trágico, pois revela as incapacidades do “novo” diante das constantes promessas e tentativas de mudança. Também compreendemos que, apesar do que em uma leitura menos atenta possa fazer parecer, a obra de Camilo não deseja exprimir uma luta entre o bem e o mal, não quer ser um romance folhetinesco, melodramático ou escapista; o que o autor faz é dividir com o leitor um olhar apurado da sociedade daquela e de todas as épocas e, em uma análise mais profunda, propiciar-lhe ricas reflexões sobre o gênero humano – com todas as suas incongruências, com todas as suas limitações, e talvez não haja nada mais contemporâneo do que isso.

RECEBIDO: 19/02/2024

APROVADO: 13/08/2024

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Fialho de. *Figuras de destaque*. 2. ed. revista. Lisboa: Livraria Clássica, 1969.

BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 49-79.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda d'um anjo*. 7. ed. Lisboa: A. M. Pereira, 1925.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Agulha em palheiro*. 3. ed. Porto: Empresa litteraria e typographica-editora, 1888.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Carlota Angela*. 6. ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1918.

DRUMOND, Adriano Lima. *A imagem da nação portuguesa em A queda dum anjo, de Camilo Castelo Branco*. 2007. 164 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MANDELSTAM, OSIP. A era. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; Schnaiderman, Boris. *Poesia russa moderna*. Tradução de Haroldo de Campos. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 210-211.

PAVANELO, L. M. Os políticos de *A Queda dum Anjo* e a crítica muito atual de Camilo Castelo Branco. In: BRAGA, João Paulo; OLIVEIRA, José Manuel de; SOUSA, Sérgio Guimarães de. (org.). *Encontros Camilianos 3*. 1. ed. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo - Centro de Estudos; Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 2019. p. 111-124.

PLATÃO. A República - A alegoria da caverna. In: MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 39-42.

SEDLMAYER, Sabrina. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, p. 360-368, dez. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12999/9491>. Acesso em: 29 out. 2020.

SENA, Jorge de. Algumas palavras sobre o realismo, em especial o português e o brasileiro. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 31, p. 5-13, maio 1976.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MINICURRÍCULO

JEFFERSON DE MORAIS LIMA é Doutor em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLTRAS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com pesquisa sobre a ideia de culpa como herança em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. É professor de Língua Portuguesa do Departamento de Ensino do Colégio Naval.

Sá de Miranda por Camilo Castelo Branco

Sá de Miranda by Camilo Castelo Branco

Marcia Arruda Franco

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1325>

RESUMO

O romancista escreve o ensaio biográfico-crítico literário sobre o poeta quinhentista no bojo das comemorações pelos 300 anos da morte de Camões, defendendo teses que questionam outros leitores do poeta pré-camoniano, mas que se encaixam no saber crítico concretizado no século XIX acerca da nova poesia de Sá de Miranda.

PALAVRAS-CHAVE: Sá de Miranda; Século XIX; Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

Camilo's essay on Sá de Miranda was written within the hommages that took place 300 years after the death of Camões. He meant to defend some thesis that question other readers of the pre-camonian poet, however he agrees with the eighteenth critical annalysis over Miranda's new poetry.

KEYWORDS: Sá de Miranda; XIX century; Camilo Castelo Branco.

História e sentimentalismo, poetas e raças finas, compilado no mesmo volume de *A Corja*, segunda parte de *Eusébio Macário*, reúne, na seção dedicada a poetas, monografias de Camilo Castelo Branco so-

bre Sá de Miranda e Gil Vicente. A respeito deste último, de saída, numa advertência inicial, “EMBARGOS À FANTASIA DO SR. TEÓFILO BRAGA”, o nosso autor questiona a tese de Teófilo Braga, a ser desenvolvida no século XX por Anselmo Braacamp Freyre, a respeito do desdobramento do autor dos autos em mestre da Balança. Camilo, como os estudiosos de agora, discorda de que o dramaturgo fosse o ourives autor da custódia de Belém:

desconfiei sempre de que o Sr. Teófilo Braga sabia tanto do pai de Gil Vicente, como do pai de Luís de Camões, como da mãe de Sá de Miranda. Faltavam-me provas plausíveis para contraditar-lhe a sua biografia de Gil Vicente; mas sobejava-me aquele simples senso comum que só pelo tino palpa os aleijões históricos. Depois deliberei-me a trabalhar pela verdade quanto o incansável professor labutara de fantasia, e pude averiguar bastantes informações para de todo me convencer que um Gil Vicente fazia os autos e outro Gil Vicente as custódias do reinado de D. Manuel e D. João III. Não inculco a valia do meu escrito como inquestionável, porque há aí *indicações de mera intuição, propriamente minhas*; mas submeto ao exame de quem quer que seja os testemunhos escritos que me encaminharam (Castelo Branco, 1880, p. 225, grifo nosso).

Esse mesmo propósito de corrigir tendo *em mão os testemunhos escritos* dirige o ensaio “Sá de Miranda”, no qual não apenas Teófilo Braga é questionado, mas também Alexandre Herculano. Camilo pode corrigir um detalhe de *Solemnia verba*, contraditando o célebre historiador romântico, a partir de informações que encontrou na leitura das genealogias dos Sá de Coimbra, “gente de ruins entranhas” (Branco, 1880, p. 252):

Alexandre Herculano dava pouco valor ao estudo das linhagens como documentos históricos, posto que empregasse esmerado zelo na edição do Nobiliário do conde de Barcelos, cuja autenti-

cidade exclusiva invalidou com razões há muito conhecidas pelas notas de Manuel de Faria e Sousa ao mesmo Nobiliário.

Se o grande historiador não desdenhasse as genealogias, escusava de confessar-se menos sabedor de um escândalo clerical que fez estrondo no fim do século XV. No vigoroso opúsculo de polémica intitulado *Solemnia Verba* vem de molde contar o refutador da lenda de Ourique como o arcebispo de Braga D. João Galvão, antes de obter a confirmação, que nunca obteve, ia comendo as rendas da mitra; e não sabe dizer até que ponto eram graves as culpas do arcebispo que assim se arriscava a perder a dignidade arquiépiscopal. O caso passou-se assim [...] (Castelo Branco, 1880, p. 251).

E começa a sua narrativa dos acontecimentos em que a dignidade episcopal não será preservada. D. João Galvão tinha por amante a tia de Sá de Miranda, irmã do pai do poeta, o cônego Gonçalo Mendes de Sá:

D. João Galvão, bispo de Coimbra e primeiro conde de Arganil, amou D. Guiomar de Sá, irmã do cônego Gonçalo Mendes de Sá. Dizem memórias que ela era muito formosa e de nenhum modo estéril. O seu amor desabotoou-se em duas flores – dois filhinhos, um menino que veio a ser arcediogo de Lavra e uma menina que professou em Lorvão. Eles, o bispo e D. Guiomar reproduzem-se um pouco em pecado; mas resgatavam-se da culpa fazendo filhos para serviço da Igreja. Feliz culpa, que produziu uma freira e um arcediogo (Castelo Branco, 1980, p. 252).

Nada mais camiliano do que este gosto de polemizar e questionar os acadêmicos e políticos de seu tempo, com interpretações anticlericalistas, no caso, sobre a pouco virtuosa sociedade quinhentista. Não obstante, a argumentação filológica camiliana e o seu uso de genealogias, vidas e memórias como documentos históricos verídicos, nesse “Sá de Miranda”, deixa à mostra uma mundividência oito-

centista, presente na própria refutação de Camilo dos erros que envolvem a biografia, a família e a poesia pouco lida de Sá de Miranda:

não se cuide, porém, que este padre Gonçalo Mendes de Sá, tão cioso da honra da mana, desse exemplo de castidade à família. Ele estava abarregado com uma manceba de quem teve seis filhos, um dos quais se chamava Francisco de Sá Miranda, grande poeta, do qual algumas pessoas extremamente curiosas têm lido três até quatro páginas; mas muitíssima gente o conhece das antigas charadas:

‘Sou poeta português’ – 1.
Poeta português? Uma? É Sá

Assim é que se generalizou nas famílias o nome do poeta (Castelo Branco, 1980, p. 253).

O objetivo de Camilo Castelo Branco é corrigir os estudiosos, por meio da leitura atenta, literal e emendada por induções de mera intuição de testemunhos textuais que ele considera como documentos que registram acontecimentos do passado, como o gênero vida dos autores. Trata-se de esclarecer, pela atenção filológica a uma vírgula, o texto da “Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda”, impressa anonimamente pelo livreiro Domingos, em que Filipa de Sá é a avó e não a mãe do poeta¹:

as pessoas lidas estão afeitas a ouvir dizer a Costa e Silva, a Varhagem, ao Sr. Cónego Fernandes Pinheiro e ao Sr. Doutor Teófilo Braga que Sá de Miranda era filho de Gonçalo Mendes de Sá e de

¹ A mãe de Sá de Miranda, embora Camilo não saiba, chama-se Inês de Melo, mulher nobre e solteira, e não foi uma camponesa como supôs o nosso autor, a partir da interpretação literal de trecho do auto vicentino. Também foi a mãe de outro grande quinhentista, Mem de Sá, o terceiro governador geral do Brasil.

Filipa de Sá. Aqueles biógrafos interpretaram erradamente a filiação que lhe deu Gonçalo Coutinho na 2ª edição das suas obras em 1614. Gonçalo Coutinho escreve: Nasceu Francisco de Sá de Miranda na cidade de Coimbra, no ano do Senhor de 1495 [...], foi filho de Gonçalo Mendes de Sá e neto de João Gonçalo de Miranda e de D. Filipa de Sá, sua mulher, que era filha de Rodrigues de Sá; etc. Aqui não se nomeia a mãe, é a avó, mulher de João Gonçalves, avô de Sá de Miranda. Vê-se que o biógrafo acintemente deslizou do pai aos avós, como se naquele tempo ou hoje em dia os netos de Sá de Miranda se envergonhassem de ser netos de um cónego fidalgo. Quem quiser ilustrar-se consulte as genealogias manuscritas dos Sás de Coimbra (Castelo Branco, 1980, 253-254).

Além disso, pretende esclarecer a anedota do bordão no primeiro encontro entre Sá de Miranda e a sua noiva, D. Briolanja de Azevedo, irmã de Manuel Machado, cuja vida também serve ao “Sá de Miranda”, de Camilo, como testemunho documental e verídico de seu tempo. Vale notar que Rodrigues Lapa, no século XX, subscreve a interpretação camiliana, que se ancorava, por sua vez, na presunção de uma gralha entre os pronomes demonstrativos, *este e esse*:

o irmão observou-lhe que ela tinha pouca formosura, menor dote e já bastantes anos. Não se demoveu Francisco de Sá. Viu-a, quando já estava residindo na Tapada; e, um ano depois, casou. Diz-se que ela era tão velha que já se abordoava a um pau. Creio que lhe atribuem a velhice à conta do cajado e não reparam que ela teve dois filhos e foi dezoito anos casada. Esta lenda do pau formou-se de um erro de imprensa na Vida de Sá de Miranda, contada por Gonçalo Coutinho. Aí se lê que Francisco de Sá dissera à noiva: ‘Castigai-me, senhora, com esse bordão porque vim tão tarde’ Seria esquisito, porém, e impróprio da irmã de tão graduado fidalgo receber de pau nas unhas o noivo em sua casa. Quem levava o bordão era o poeta. Aquele adjectivo articular esse é um erro tipográfico. Francisco de Sá diria: ‘Castigai-me, senhora, com este bordão

porque vim tão tarde.’ Significava assim que já ia no declinar dos anos, pois excedia os quarenta (Castelo Branco, 1980, p. 259-260).

Mais do que sublinhar o exercício de filólogo atento à letra do texto, o que o habilitará a corrigir o fecho de “O sol é grande”, numa extensa nota de rodapé, como veremos adiante, o ensaio de Camilo evidencia para os leitores atuais a imprecisão de dados históricos, tomados pelo ensaísta como certezas, uma vez que considera genealogias, memórias e vidas como testemunhos irrefutáveis de seu tempo, não distinguindo a *fictio* que lhes é inerente. Desse modo, engana-se a respeito de uma série de fatos hoje refutados pela descoberta de outros documentos sobre: a data de nascimento do poeta (1487, e não 1495), a localização da Quinta da Tapada (em Amares, e não nas Duas Igrejas), a doação da Comenda das Duas Igrejas (cuja prebenda o poeta possuía pacificamente pelo menos desde 1523), a condição social da mãe de Sá de Miranda (nobre, e não camponesa), entre outras coisas.

Ao examinar a “Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda”, Camilo aceita a autoria de Gonçalo Coutinho, embora a biografia seiscentista apareça anônima na edição de 1614, tendo sido atribuída a Gonçalo Coutinho nas *Memórias* do Marques de Montebelo, adiante citadas no ensaio, embora não a este respeito. Camilo aceita esta autoria sem a discutir, pois nem sequer menciona o anonimato do testemunho impresso utilizado, atribuindo, diversas vezes, nos trechos anteriormente lidos, a escrita da vida mirandina ao benemérito de Camões.

Tais equívocos de Camilo demonstram a fragilidade da informação colhida acriticamente nos testemunhos escritos, nas vidas do poeta e de seu cunhado, cuja estrutura discursiva Camilo parece desconsiderar ao tomá-las como discursos verdadeiros. A intenção do ensaísta parece ser a de se habilitar, ou se mostrar apto, para reescrever a narra-

tiva da história literária, com testemunhos escritos do passado, textos desprezados pela historiografia oficial, aqui representada por Herculano. Camilo manipula tais textos por meio de uma crítica filológica, que é muito mais uma correção ou revisão da sua letra, do que um cuidado em ouvir criticamente as informações históricas implicadas pelo uso e aplicação social desses gêneros fictícios de escrita.

Para demonstrar a utilidade da leitura de genealogias, memórias e vidas na escrita da biografia dos poetas quinhentistas, e para aferir o seu lugar na história literária, o ensaio camiliano sobre Sá de Miranda pretende contextualizar a sua figura de autor quinhentista canônico entre Gil Vicente e Camões, respectivamente mencionados no início e no fim do ensaio, por meio de laços literários, biográficos e genealógicos.

Camilo Castelo Branco utiliza a genealogia como instrumento de reconstrução da história literária, na medida em que pretende explicar a retirada de Sá de Miranda da corte joanina, por solidariedade a dois primos prejudicados judicialmente no direito sucessório dos bens patrimoniais, por solicitação atendida de uma ex-amante de Dom João III, D. Antónia de Barredo, que se casou com o tio viúvo de Miranda, desapropriando, em favor do seu filho uterino, os primos do poeta, quando enviuvou: “saíra talvez da corte desgostoso e ferido também na sua consciência de legista e na sua sensibilidade de parente de dois homens, iniquamente esbulhados dos seus haveres” (Castelo Branco, 1980, p. 256).

Como não parece convencer-se da própria argumentação, fornece, a respeito da célebre retirada de Miranda do ambiente cortesão, uma cândida interpretação lírico-amorosa das *Lágrimas de Miranda*:

não é fácil rastejar a causa do seu desafecto à vida da corte e refugar-se a tristeza com que viu seus primos esbulhados da herança do pai; mas este desgosto pode ser que não explique o afastamen-

to que mais depressa se deduz do temperamento melancólico e agreste que ressuma das suas elegias à morte da sua amada em Coimbra, a Délia, que tão chorada ficou nos seus poemas e nos dos poetas seus amigos – saudades que frequentemente o salteavam a termos de que se suspendia algumas vezes e mui de ordinário derramava lágrimas sem o sentir (Castelo Branco, 1980, p. 258-259).

Ao fim do ensaio, fica justificado, do ponto de vista de Camilo Castelo Branco, o uso da genealogia e da biografia para a história literária, pois o filho uterino da esposa do tio viúvo de Sá de Miranda, ex-amante de D. João III, que prejudicou os dois primos e amigos do poeta, vem a se casar em segundas núpcias com a amada de Camões, a pequena Natércia:

não levantarei mão deste assunto sem recordar aquele filho de D. Antónia de Barredo que esbulhou os irmãos da herança de seu pai, primo de Sá de Miranda. Chamou-se Rui Pereira de Miranda e casou com D. Catarina de Ataíde, filha de Álvaro de Sousa, dama da rainha D. Catarina. Sá de Miranda era portanto primo terceiro da senhora que Luís de Camões amou – a celebrada Natércia (Castelo Branco, 1980, p. 269).

Embora Camilo deduza acriticamente a biografia das vidas, mostra-se um leitor mais arguto do ficcional e da obra poética, na medida em que as conjecturas baseadas no texto poético consideram uma série de pontos históricos como o da oposição de Gil Vicente a Sá de Miranda, no contexto do teatro, e de sua função morigerante, na sociedade de corte. Logo no início do ensaio em questão, Camilo Castelo Branco lança a hipótese bastante plausível de o *Clérigo da Beira* ser uma alusão explícita a Francisco de Sá, filho do cônego Gonçalo Mendes de Sá:

é de suspeitar que Sá de Miranda, o clássico iniciador da escola italiana, menosprezasse a reputação mais genial e menos culta de

Gil Vicente; e naturalmente o autor das Farsas de Folgar meteria a riso na cena o detractor, como usava com personagens de maior respeito. Na farsa do Clérigo da Beira, a sátira a Sá de Miranda é pessoal de mais para a considerarmos mera casualidade. Já sabem que Francisco de Sá era filho de um clérigo. O clérigo da farsa tem um filho que também se chama Francisco. O próprio pai lhe diz com conhecimento de causa:

Filho de clérigo és,
Nunca bom feito farás.
[...]

Pouco antes, vêm à baila os filhos de Fr. Mendo. Haveria intenção de fazer bem transparente a sátira, porque o pai de Sá de Miranda era o padre Gonçalo Mendes (Castelo Branco, 1980, p. 254-255).

Prosseguindo em sua informação genealógica, uma vez que o primogênito de Miranda morreu como cruzado no Marrocos, no Desastre do Monte Condessa, em 1553, Camilo Castelo Branco focaliza a perversidade do filho sobrevivente de Miranda:

Jerónimo, filho segundo e herdeiro de Francisco de Sá, foi um perverso de marca maior. A má natureza dos Sás de Coimbra interrompera-se meio século na existência do poeta; depois, com a pujança da corrente represada que rompe o dique, rebentou na infamíssima índole de Jerónimo (Castelo Branco, 1980, p. 266).

A moralização de Sá de Miranda (mero intervalo virtuoso numa linhagem depravada, que começa com o cônego Gonçalo e sua irmã, e ressurge no segundogênito) permite a Camilo apresentar com anacrônico naturalismo a morte de Jerônimo de Sá (Castelo Branco, 1980, p. 269) e a julgar, quase como um frenólogo, a genealogia dos Sás de Coimbra, quando não se trata de descrição real de entranhas empestadas de vermes, mas de convenções que pintam a punição do

vício e do pecado nas notas do Marquês de Montebelo ao nobiliário do conde D. Pedro²:

Jerónimo de Sá morreu, volvidos anos, devorado por piolhos, chagado até às entranhas, onde se lhe viam cardumes de vermes revolvendo-se na podridão das úlceras, como é publico y notorio, diz a crônica (Notas do Marquês de Montebelo al Nobiliário del conde D. Pedro, impressas na versão de Manuel de Faria e Sousa, pp. 553-55). Eis aqui um avoengo que eu desejava expungir [desta] linhagem dos senhores da Tapada. A descendência deste sujeito feroz promana da segunda mulher que teve a imprudência de o aceitar, demais a mais parenta da primeira. Presumo que as pessoas honestas desta família devem o seu bom sangue a D. Joana de Meneses: as inteligentes estão fruindo a grande herança intelectual do poeta e os mentecaptos e celerados, se os há, devem ter no crânio a proeminência mais ou menos desenvolvida de Jerónimo de Sá (Castelo Branco, 1980, p. 268-269).

Como, além da biografia mirandina e de seus descendentes, o ensaio desdobra-se numa enorme nota de pé de página em que se analisa e corrige o mais célebre soneto de Sá de Miranda, também interessa mostrar como Camilo participa, junto com Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de uma reprovação da forma poética mirandina, engendrada em oitocentos, mas característica de

² Por sua vez, o virtuoso se reveste de outra representação do leito de morte, a qual Camilo se apressa em refutar. Ancorado na vida de Manoel Machado, 1º marques de Montebelo, Camilo observa que morreu “tão ajuizado, tão contrito, tão santamente que á hora da sua morte, viram-se dous meninos impalpáveis no seu quarto, um com hóstia outro com um calix” (Castelo Branco, 1880, p. 260). E logo zomba: “uma grande figa feita ao diabo”. Não acredita em anjos, mas sim em entranhas cheias de vermes. Sobre o desleixo físico de Miranda após a morte de D. Briolanja, sem aparar nem unhas nem cabelos, Camilo pondera que a estória das unhas não é limpa (Castelo Branco, 1880, p. 262).

quatro séculos de recepção da poesia de Sá de Miranda. Em outras palavras, Camilo assume duas perspectivas no ensaio sobre o poeta, separadas ao nível da enunciação, a de biógrafo/filólogo historiador da literatura, que desenterra a sua informação por meio de uma leitura acrítica, mais atenta à letra do texto do que ao espírito dos testemunhos escritos (vidas, memórias, genealogias), e a de filólogo/crítico-literário, na medida em que a análise propriamente literária é feita em nota de rodapé.

A VERSÃO CAMILIANA DE “O SOL É GRANDE”

O texto de Camilo passa a interessar como crítica literária, quando descemos à extensa nota de pé de página, que desde o primeiro parágrafo traz considerações produtivas para o estudo do objeto poético:

há um soneto de reputação europêa, entre os trinta e um de Sá de Miranda. Bouterweck, Sismondi e Ferdinand Diniz não o perceberam; mas aclamaram-no admirável. Não espanta que não o entendessem do modo como elle está pontuado na 1ª edição e deturpado na 2ª. Além disso, Sá de Miranda, como diz D. Francisco Manoel de Mello, é tão vernaculo em seu estylo, tão serrado portuguez, que nenhum estrangeiro póde entendei-o. (Hosp. das Letras, pag. 313). É este o soneto que eu pontuei, discrepando da opinião, que vou expôr, d’um eminente litterato (Castelo Branco, 1980, p. 42).

O eminente literato é Gomes Monteiro. A discordância é quanto ao ponto de interrogação.

O sol é grande, caem co’a calma as aves
Do tempo em tal sação que sói ser fria
Esta água que do alto cai acordar-me-ia?
Do sono não, mas de cuidados graves.
(Sá de Miranda apud Castelo Branco, 1980, p. 42)

Monteiro acha que deve passar do 3º para o 4º verso. Camilo acha que ela é “desnecessária tanto no 3º como no 4º verso”:

em prosa, póde entender-se d’este modo: Se esta agua estrondeasse na queda, acordar-me-hia, não digo do somno, mas dos cuidados graves que me trazem absorto. Depois do verbo acordar, exprime que não se trata do repouso dos sentidos, - o somno, o dormir, mas do espertar da alma retrahida em sua dôr (Castelo Branco, 1880, p. 45-46).

De fato, na 2ª edição, o 3º verso aparece sem pontuação, porém deve tratar-se de uma falha tipográfica, pois só o último verso deste quarteto é pontuado e, no primeiro, falta a palavra “calma”, que vem na errata. Nas outras estrofes do soneto, os versos vêm todos pontuados com vírgula ou ponto final. Ao que parece, Camilo usou a 2ª edição, que já omitia a interrogação no 3º verso.

Alterar a pontuação não é tão grave, ocorrendo a cada cópia/impressão do texto, devendo ser reputada a quem o reproduz. No século XIX, só deve ocorrer em casos especiais e segundo um critério rigoroso de crítica textual, para o qual Camilo pretende ter-se mostrado habilitado, em sua correção dos testemunhos escritos referidos a respeito do poeta, no corpo do ensaio. Na longa nota, considera que a interrogação é desnecessária por não acrescentar nada ao sentido e a suprime. Lê, contudo, os versos finais do primeiro quarteto de forma interessante, salientando os dois sentidos do verbo acordar: primeiro, “acordar do sono” (sentido referido e negado pelo poema); e segundo, “espertar a alma retraída em sua dor”. Neste caso os versos expressariam que a água o acordaria, não no sentido de despertar do sono, mas no outro sentido, de espertar a alma.

Embora “O Sol é grande...” seja o mais comentado dos sonetos mirandinos, o mais elogiado, Camilo Castelo Branco não se contenta

em remanejar sua pontuação, chega a alterar a forma sintático-semântica do último verso, em busca da lição autoral:

O último verso do soneto parece-me que se lê errado em todas as edições. Sá de Miranda talvez escrevesse:

Mudo e secco é já tudo, e de mistura
Tambem fazendo-me eu fui d'outras cores:
Se tudo o mais renova, isto é sem cura.

Com a condicional *se*, não temos a desculpar às exigências do metro a conjunção *e*, tão descabida. Desculpe-se-me a ousadia de trocar a condicional pela conjunção (Castelo Branco, 1880, p. 45-46).

A substituição da aditiva “*e*” pela condicional “*se*” altera o valor sintático das frases, antes coordenadas, e, na versão de Camilo, subordinadas. É uma correção que traz em si bastante ousadia, pela qual o romancista se desculpa. Ela visa explicitar a “mensagem” do poeta, no entender de Camilo. “Se tudo o mais renova, isto é sem cura” é conclusivo, ao opor a morte do indivíduo à renovação cíclica da natureza. Na lição mirandina, “E tudo o mais renova, isto é sem cura”, a conjunção aditiva soa uma nota melancólica nesta oposição entre as ordens do fluir do tempo natural e humano. A correção de Camilo reduz a atmosfera do poema em sua alusão ao passar do tempo, coloca o verso ao nível de uma lógica fechada e conclusiva, própria dum “fecho de ouro”. Sem dúvida, é uma tentativa de facilitar a leitura do soneto para o público leitor português, não acostumado ao “vernáculo cerrado” do poeta. Camilo se coloca como intérprete entre o poema e o público. Como dono do significado, como aquele que desvenda o sentido verdadeiro, critica a dificuldade do público em preencher os vazios deixados pelo estilo elíptico, mas também deixa implícita uma crítica ao estilo obscuro, “clarificado” com a adição

de uma letra que, alterando para melhor – segundo pensa – a lógica sintático-semântica, não chegaria a afetar a métrica do verso final do mais célebre soneto de Sá de Miranda.

Evidenciando a reprovação dos decassílabos de Sá de Miranda engendrada por autores marcados pelo juízo romântico, este texto de Camilo Castelo Branco aproxima-se das recepções da poesia mirandina de Teófilo Braga e Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Apesar de tais leitores enfocarem aspectos distintos da obra mirandina, seus estudos têm em comum a condenação da forma mirandina, em convergência com o histórico recepcional de Sá de Miranda, desde os seus primeiros leitores no século XVI, ao questionarem a capacidade técnica do poeta no quesito do ritmo italiano ausente de seus versos na nova medida.

Teófilo Braga parece ler a poesia mirandina como um surdo, não distingue o hibridismo formal que caracteriza as suas cartas e élogos, afirmando a superação das redondilhas pelo advento da nova medida. A sua tese fundamental é: “Sá de Miranda venceu a chamada escola velha com a sua imitação petrarchista” (Braga, 1896, p. 2) não corresponde a uma leitura mesmo superficial da obra de Sá de Miranda, cujas cartas ou epístolas são escritas em medida velha. Teófilo Braga não vê em Sá de Miranda qualquer duplicidade, que é justamente o ponto crítico da métrica mirandina: a convivência de ritmos medievais, antigos e italianos. Carolina Michaelis de Vasconcelos, por sua vez, abertamente critica a incapacidade de Sá de Miranda em legar textos acabados à posteridade, considerando um defeito a variedade de lições que preservam a obra desse imprudente poeta horaciano.

Abafando o trabalho formal, reprimindo a sua peculiaridade, ou incapaz de percebê-la, a crítica do século XIX espelhou na poesia mirandina a sua própria tensão ética. Não soube lê-la de modo a permitir que essa promovesse um alargamento em seu “horizonte

de expectativa”, através do questionamento de seu “estoque de conhecimentos” a respeito do século XVI, para ficarmos com a terminologia conhecida de H. R. Jauss (1982).

A crítica finissecular oitocentista leu a obra de Sá de Miranda como um desafio que surgia de três dificuldades apresentadas no ato de sua leitura: uma, poética, inerente ao estilo cerrado do poeta; da qual surge uma segunda, a incapacidade de o espírito crítico oitocentista, preso à visão romântica do poético, apreciar a concisão do estilo prosaico de Sá de Miranda; a terceira é de ordem filológica, incompreensões causadas pela pontuação e ortografia das primeiras edições ou dos manuscritos apógrafos, desatualizadas para o século XIX, que dificultavam o entendimento e a interpretação.

A sistematização da ortografia nos textos do século XVI era um problema a ser solucionado (Vasconcelos, 1885, p. CIV) para a filologia oitocentista. A nosso ver, a tentativa de resolução adotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ao editar as poesias mirandinas, em 1885, por meio de um projeto homogeneizante e normativo, escondia a impossibilidade de a poesia de Miranda ser lida sem uma reprovação formal. Desprezando os aspectos formais considerados mal conseguidos, limitou-se a um juízo ético e à emenda do texto.

A emenda, todavia, em Camilo, apresenta-se como crítica gramatical da letra do testemunho escrito, a fim de licenciar o célebre escritor como filólogo oitocentista. “Sá de Miranda”, publicado em 1880, no ano do tricentenário da morte de Camões, desenvolve-se como narrativa da história literária, produzindo uma interpretação literária algumas vezes homologada pela crítica novecentista e atual, como no caso do bordão, ou da referência a Francisco de Sá no *Clérigo da Beira*, de Gil Vicente, ou ainda na interpretação de alguns passos do célebre soneto mirandino “O sol é grande”.

Leitor do *Hospital das Letras*, de Francisco Manuel de Melo, e da *Fênix renascida*, Camilo Castelo Branco corrobora o juízo de Diogo de Sousa Camacho com que conclui a extensa nota de análise literária: “as escuridades deste poeta alhearam-lhe as simpatias dos seus naturais. Algum deles, como Diogo de Sousa, na *Viagem ao Parnaso*, considerava Sá de Miranda *poeta até o umbigo, e os baixos prosa*” (Castelo Branco, 1980, p. 265). Poder-se-á dizer que o estigma lançado, no século XVII, por Diogo Camacho acerca do prosaísmo mirandino está na raiz da condenação formal que ressaltamos na leitura camiliana de “O sol é grande” e na de seus pares, Teófilo Braga e Michaëlis.

“Sá de Miranda”, de Camilo Castelo Branco, apresenta uma concretização da obra mirandina, homologada, no todo ou em parte, pela comunidade crítico-literária nos séculos XIX, XX e XXI. A mais importante lição camiliana talvez seja o convite de retorno aos arquivos, à releitura de outros gêneros de texto, como memórias e genealogias, embora com outra filosofia da narrativa histórico-literária, mais afim do tempo atual, em que o testemunho textual nos apresenta não uma prova histórica do acontecimento passado, mas um modo de reproduzir, na escrita e na sua materialidade documental, valores, concepções e desejos do seu tempo, ou seja, a sua *forma mentis*.

RECEBIDO: 07/06/2024

APROVADO: 09/08/2024

REFERÊNCIAS

BRAGA, Teófilo. *História dos quinhentistas: vida de Sá de Miranda e sua escola*. Porto: Livraria Chardron, 1896.

CASTELO BRANCO, Camilo. *História e sentimentalismo: poetas e raças finas*. Porto: Lello & Editores, 1980.

CASTELO BRANCO, Camilo. *História e sentimentalismo, poetas e raças finas*. Porto/Braga, Livraria Internacional Ernesto Chardron ed., 1880.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: Minnesota Press, 1982.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*: Edição feita sobre cinco manuscritos inéditos e todas as edições impressas, acompanhadas de um estudo sobre o poeta, variantes, notas, glossário e um retrato. Halle: Max Niemeyer, 1885. Edição Fac-similada. Lisboa, INCM, 1989.

MINICURRÍCULO

MARCIA ARRUDA FRANCO é Professora de Literatura Portuguesa Livre-docente da Universidade de São Paulo, Pesquisadora do CNPq 2, líder do GP Reescrever o século XVI (CNPq/USP), colaboradora do CIEC/UC, Professora externa do Doutorado em Filologia Moderna da Universidade de Salamanca. Publicou 6 livros sobre autores quinhentistas, 4 em Portugal e 2 no Brasil.

De peito rasgado e coração revelado: a correspondência poética de Camilo Castelo Branco e Maria da Felicidade do Couto Browne n’O Nacional em 1849

With a torn chest and a revealed heart: the poetic correspondence of Camilo Castelo Branco and Maria da Felicidade do Couto Browne in O Nacional in 1849

Andreia Alves Monteiro de Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1335>

RESUMO

O presente artigo tem como função levantar e analisar os poemas que compuseram a correspondência em verso travada, em 1849, entre os escritores Maria da Felicidade do Couto Browne e Camilo Castelo Branco nas páginas d’*O Nacional*. Algumas das peças desse diálogo estão presentes nas obras publicadas por ambos, surpreendentemente, outras ainda jaziam esquecidas nas páginas do importante periódico portuense. Nas proximidades das comemorações do bicentenário de Camilo, recuperar e analisar essa troca parece ser de total relevância não apenas devido ao seu valor documental e histórico, mas sobretudo pela sua importância para a compreensão da atmosfera cultural e artística que, certamente, influenciou a produção de um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa. Essa também é uma possibilidade de retomar e dar visibilidade à obra de Maria Browne, incontornável para esse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco; Maria Browne; poesia oitocentista; correspondência poética; periódicos.

ABSTRACT

The purpose of this article is to survey and analyze the poems that made up the verse correspondence conducted, in 1849, between the writers Maria da Felicidade do Couto Browne and Camilo Castelo Branco in the pages of *O Nacional*. Some of the pieces of this dialogue are present in the works published by both, surprisingly, others were still forgotten in the pages of the important Porto periodical. In the proximity of the commemorations of Camilo's bicentenary, recovering and analyzing this exchange seems to be of total relevance not only due to its documentary and historical value, but above all because of its importance for understanding the cultural and artistic atmosphere that certainly influenced the production of one of the biggest names in Portuguese Literature. This is also a possibility of resuming and giving visibility to Maria Browne's work, which is essential for this process.

KEYWORDS: Camilo Castelo Branco; Maria Browne; 19th century poetry; correspondence poetry; journals.

No prefácio da quinta edição de *Amor de perdição* (2020), um dos seus mais afamados romances, Camilo Castelo Branco parece, ainda que com certa ironia, expressar o desejo de “reaparecer na sociedade do século XXI” (Castelo Branco, 2020, p.16). Talvez o escritor oitocentista, de fato, se regozijasse em saber que a sua imagem de transgressor apaixonado, de eloquente defensor dos injustiçados e de profundo conhecedor dos tormentos enfrentados pelas almas indóceis e insubmissas, tão bem urdida e retrabalhada em sua vasta obra, ainda está em voga nas vésperas da comemoração de seu bicentenário.

Esse imaginário certamente foi consolidado e difundido não apenas pela existência atravessada por lances melodramáticos de Camilo, mas sobretudo pelas estratégias de autoficcionalização usualmente empregadas pelo escritor. Isso é evidente, por exemplo, nas narrativas sequencialmente publicadas após ele ter sido encarcerado na Cadeia da Relação do Porto por manter relações sexuais com uma mulher casada, a também escritora Ana Plácido. Obras como *O romance dum homem rico* (1861), *Amor de perdição* (1862) e *Memórias do*

cárcere (1862) certamente foram imprescindíveis para aquebrantar os maiores ímpetos da indignação contra o casal apaixonado. Para além das evidentes coincidências biográficas, as duas primeiras narrativas contam a história de jovens enamorados levados à desgraça por uma sociedade amesquinhada, hipócrita e injusta, parecendo questionar se aqueles que amam realmente merecem castigo; já a terceira, ao registrar as agruras vividas pelos criminosos que cumpriam pena na Cadeia da Relação, comprova que aquele não era definitivamente o lugar de Camilo e Ana Plácido, pois, diversamente de muitos dos seus vizinhos de cela, eles não haviam cometido qualquer ato de violência. Desde então, “o burguês ficava menos duro de opinião a respeito de Camilo. Era certo que ele levava ao cárcere por adultério uma senhora de posição; mas, que diabo! Tinha escrito... aquilo!” (Pimentel, 1899, p. 329).

No entanto, a urdidura da reputação de irresistível conquistador e de mártir do amor não se inicia exatamente com a prisão de Camilo e Ana Plácido. Ela já teria sido literariamente iniciada e reclamada pelo escritor décadas antes e em situação semelhante. No início do ano de 1849, Camilo teria encetado, nas páginas do prestigiado *O Nacional*, uma volumosa correspondência em versos com Maria da Felicidade Browne, esposa de um opulento negociante de vinhos. Os rumores de que a performance artística representava uma declaração pública de um relacionamento adulterino entre a quinquagenária anfitriã do primeiro salão literário que o Porto conheceu e um poeta, que, apesar da pouca idade, já havia abandonado a sua primeira esposa, Joaquina Pereira, e havia sido preso por conta do rapto da prima Patrícia Emília do Carmo Barros, com quem ele tinha uma filha¹, causou alvoroço.

¹ Situação registrada em *Memórias do cárcere*: “não estranhei o ar glacial e pestilento, nem as paredes pegajosas de humidade, nem as abóbadas profundas

Figura 1 - Camilo Castelo Branco e Ricardo Browne.



Fonte: Moutinho (2009, p. 137) e Cabral (1914, p. 71).

Figura 2 - Maria da Felicidade Browne.



Fonte: Cabral (1989, p. 99).

e esfumadas dos corredores, que me conduziram ao meu quarto. Em 1846 estive eu preso ali, desde nove até dezesseis de outubro [...]. No termo de sete dias deixei esta amorável companhia, e esqueci depressa o episódio dos meus vinte e dois anos. Quando, porém, contemplo uma filha que tenho, ainda me lembro dele. Hei de levá-la uma vez à cadeia, e dizer-lhe: ‘Tua mãe esteve naquele quarto’. Esta lição em silêncio, no limiar do mundo, há de aproveitar-lhe mais que a Introdução à Vida Devota, ou os exercícios espirituais das irmãs da caridade” (Castelo Branco, 2001, p. 1).

A situação acabou desagradando, sobremaneira, Ricardo Browne, o janota herdeiro da escritora, que chegou a trocar com o admirador da mãe sopapos, chicotadas e bengaladas em público. A contenda entre o escritor e o esgrimista defensor da honra materna culminou, anos depois, em um duelo ocorrido, na Afurada, do qual Camilo, em evidente desvantagem, saiu com a perna ferida e, sobretudo, a vaidade pungida a cutiladas. Anos mais tarde, em uma carta escrita a Tomás Ribeiro, o escritor fez troça do acontecido:

alegrou-me o desenlace da pendência do José C. Branco. Foi mais feliz do que eu. A primeira vez que me bati à espada com o agigantado Ricardo Browne fiquei ferido em uma perna. Depois do duelo, vi que ainda me ficavam 3 pernas ilesas. Meus saudosos 26 anos! ... (Castelo Branco, 1922, p. 88).

Contudo a troca poética que teve como desfecho essa passagem tragicômica tem origem em um verdadeiro drama passional. Jorge Artur, oriundo de uma família humilde e advogado recém-formado, apaixonou-se perdidamente pela abastada Maria Augusta do Outeiro. O pai da moça fez valer todas as suas prerrogativas para se contrapor àquela união. Sentindo na pele que a mobilidade social assegurada pela meritocracia era uma falácia, o rapaz humilhado e desiludido atirou-se da ponte pênsil que, naqueles idos, ligava as duas margens do Douro. Como relata Camilo, em *A mulher fatal* (1870), “Jorge Artur de Oliveira Pimentel só conhecia dois caminhos: o da igreja e o do suicídio. O da igreja atravancaram-lho porque era pobre. Encaminhou-se pelo outro” (Castelo Branco, 1902, p. 42-43). O jovem que deu cabo da vida para fugir de um amor infeliz se torna o herói póstumo dos poetas portuenses e tem seu trágico epílogo cantado por Maria Browne em um poema publicado no dia 24 de janeiro:

A morte do vate²

A morte, não! choro a vida
Do vate, que nos deixou!
Essa vida de amarguras,
Que nem amor lhe adoçou;
Essa vida de mistérios,
Que ninguém lhe adivinhou!

[...]

Viu seu futuro perdido!...
Futura esp'rança acabar!...
A fugir ao mundo ingrato,
Foi-se no Douro arrojar...
No Douro... que ufano dele,
Mais à terra o não quer dar!

[...]

Mas de noite, à fatal hora,
Magos sons se ouvem vibrar,
E sobre o novo Lêucade
Alvo cisne vem pairar!...
Ali canta... ali acusa!...
Perdoa... e torna a voar!

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 24 de janeiro de 1849, p. 03).

² Publicado pela autora em *Sóror Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

A autora, ao assumir o pseudônimo de Sórora Dolores, não apenas encobre a autoria do seu texto como também instaura uma persona poética, que, de certo modo, inscreve na tradição literária das escritoras religiosas. Essa inscrição, somada aos temas abordados, estabelece relações mais ou menos implícitas entre a imaginação do que seria a vida e a obra de Sórora Dolores e a imaginação do que teria sido a vida e obra da Sórora Mariana Alcoforado. Com isso, a solidão, o sentimento de repressão, a entrega total ao amor, o desespero da paixão e o desejo de, pela escrita, transpor todos os limites começaram a fazer parte das expectativas dos seus leitores.

Promessas que o poema “A Morte do Vate” começou a cumprir. Em seus versos, a voz poética, contrariando o senso comum, não lamenta a morte do vate, mas a vida que ele levou. A existência do rapaz teria sido tão amarga que a sua única alternativa era realmente “gozar no céu” aquilo que o “mundo ingrato” sempre lhe negou.

É interessante notar que o rio Douro é apresentado como o “novo Lêucade”, fazendo menção ao desesperado salto para a morte que, segundo Ovídio, a apaixonada Safo, poetisa de Lesbos, teria dado por conta do desprezo do barqueiro Faón. Além dessa aproximação, a figura do vate também é mitologicamente metamorfoseada em um cisne, que “à fatal hora”, vem pairar no Douro, e “Ali canta... ali acusa!... / Perdoa... e torna a voar!”. Pelos comentários que se seguem ao texto, Sórora Dolores parece ter causado sensação, e, como resposta, no dia 28 de fevereiro, foi publicado, no folhetim d’*O Nacional*, um longo poema dedicado a ela e enigmaticamente assinado por “Ninguém”:

No Prado do Repouso³

A Sórora Dolores

[...]

Mão oculta me conduz
Para perto dessa luz,
Que vi tuas margens do Douro!
Não sei torvo agouro,
Dentro sinto agora!
Junto à luz que fulge ali!
Outro vulto apavora
É um cadáver que eu vi!

À tona d'água boiava
Quando a onda que passava
Lhe descobria as feições;
Através das contusões
Pelas faces laceradas,
Tinha os lábios corroídos
E as órbitas cavadas
Dos olhos espavoridos!

Em pedaços o vestido
Deixa ver entumecido
O peito todo enlodado
Pelo fraguado rasgado;
E sobre o seu coração,
Que estalara de paixão,
Caro penhor se encontrou
Dessa por quem se matou.

³ Nunca publicado em livro.

.....

Na vossa lira magoada
 Pelos anjos afinada,
 A morte, que o vate chora,
 Vós já cantastes, senhora!
 Os meus versos relatam
 Como os vossos tão pungidos,
 As penas porque se matam
 Os que se matam – traídos.

Ninguém (Castelo Branco, *O Nacional*, 28 de fevereiro de 1849, p. 02).

A voz poética, segundo o título, no Cemitério do Prado do Repouso, rememora as condições nas quais o corpo de Jorge Artur teria sido encontrado. Ainda que se trate de uma descrição crua, há uma evidente relação entre os ferimentos do corpo e os sofrimentos amorosos vividos pelo rapaz, sobretudo em relação ao peito dilacerado e ao coração desvelado, sendo uma imagem frequentemente retomada pelo casal.

Contudo, a interlocução anunciada na dedicatória ocorre somente na última estrofe do poema, na qual os versos do vate que relatam as “penas porque se matam / Os que se matam – traídos” são apresentados quase como se fossem um eco da “lira magoada” de Sórora Dolores. É importante salientar que, embora se trate de recriação artística, de uma tentativa de poetização do real, marcada, muito provavelmente, pela pretensão de Camilo de chamar a atenção de uma mulher com cultura invulgar, “que recebia em casa os representantes daquela boemia delirante” (Lemos, 2003, p. 166) e que facilmente poderia inseri-lo nesse ambiente, por certo, o suicídio do jovem poeta parece ter sido um fato marcante para o escritor que,

em repetidas obras, mencionou o acontecido. Como em *Coisas leves e pesadas*, de 1867:

estavam no café Guichard António Aires de Gouveia, Adolfo Soares Cardoso e eu. Um barqueiro chegou ali dando novas dum corpo que boiava rente com o cais da Ribeira. Corremos ao ponto indicado, e reconhecemos Jorge Artur. Trajava sobrecasaca preta abotoada até ao pescoço. Entre as lapelas e o colete de caxemira escura tinha um boné de veludo preto bordado a matiz. Numa algibeira das calças tinha papéis já delidos, que deviam ser cartas da mulher amada que bordara o boné (Castelo Branco, 2017, p. 228).

Até mesmo a cena que encerra o *Amor de perdição* (2020), na qual Mariana, assim como Safo e Jorge Artur, também salta em águas profundas por conta do seu amor e nelas deixa as cartas apaixonadas trocadas por Simão e Teresa, parece ter sido inspirada por esse momento:

(...) ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.
 À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana.
 Salvá-la!...
 Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços. O comandante olhou para o sítio donde Mariana se atirara, e viu, enleado no cordame, o avental, e à flor d'água um rolo de papéis, que os marujos recolheram na lancha. Eram, como sabem, a correspondência de Teresa e Simão (Castelo Branco, 2020, p. 190).

No dia 06 de março de 1849, foi a vez de Sórora Dolores interpelar “Ninguém” com um poema de mesmo título:

No Prado do Repouso⁴

A Ninguém

No despontar da existência
Pulsar a lira tentei:
Não tenho a força do gênio,
Só brandos sons lhe tirei.

Ruidosas festas do mundo,
Novos climas, novas flores,
Deixaram no esquecimento
A lira sagrada a amores.

De prazer já fatigada,
Vim a solidão buscar,
E a lira abandonada
Quase sem cordas achar.

Uma apenas lhe restava:
Era a da melancolia;
Doce sócia da minha alma,
Mesmo na minha alegria.

Desde então mudou a essência
Trocando toda a doçura
Por amargo fel da vida,
Que a morte um bem nos figura.

⁴ Publicado pela autora em *Sóror Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854), antecédidos, nos dois casos, pela informação: “Por ocasião de se publicarem os versos à MORTE DO VATE, debaixo do pseudônimo de Sóror Dolores; aparecendo a esse respeito uma Poesia assinada = Ninguém =”.

Hoje só as mudas campas,
Ou a voz da tempestade,
A custo vem arrancar-me
Tristes cantos de saudade!

[...]

Um dia, que solitária
No Repouso divagava,
Ouvi um canto de morte,
Que a morte à vida chamava.

Então aos ecos pergunto,
Quem assim cantado havia...
Se era d'anjo, ou de mortal
A voz que tanto pungia!

Depois de longo silêncio
A resposta alfim me vem;
Não dos ecos... dum moimento
Sai a voz, que diz: NINGUÉM!

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 06 de março de 1849, p. 02).

É possível perceber que, desde as primeiras estrofes do texto, a voz poética revela o seu desejo de ser reconhecida enquanto escritora. Aspiração que, “Depois de longo silêncio” (Browne, 1849, p. 02), a dedicatória e a comparação presente na última estrofe do poema de Camilo parecem cumprir. A partir de então, Maria Browne estreitaria as relações literárias e pessoais com o jovem poeta, que não se furtava a dedicar os seus textos à abastada⁵ e ilustre senhora.

⁵ Como o texto dramático *O Marquês das Torres Novas* (1849), que teve a sua primeira edição dedicada a Maria da Felicidade do Couto Browne, e como o folhetim *O pajem de Aljubarrota* (1849), que traz versos de Sóror Dolores como epígrafe.

Cabe também ressaltar que a escolha do pseudônimo camiliano e os versos finais do poema de Sórora Dolores aparentam evocar o romeiro garrettiano que, em *Frei Luís de Sousa* (1844), nega a própria existência para não macular a honra de sua esposa, que já se encontrava casada com outro. No texto do drama, quando Jorge pergunta: “Romeiro, romeiro! quem és tu!”, D. João de Portugal responde: “Ninguém” (Garrett, 2004, p. 122).

Se Camilo, acobertando a autoria, inicialmente parece tentar proteger Maria Browne das especulações sobre um relacionamento com um rapaz com a fama de conquistador e dado a amores escandalosos, no dia 22 de março de 1849, aproveitando a atenção que o caso começava a receber, ao mesmo tempo em que dela zombava, o escritor começa a publicar um folhetim intitulado *Eu e a tal*⁶:

eu quem é? – Ninguém o saberá, porque nem eu mesmo sei quem sou. Creio que vivo, porque sofro. Torço-me ao vergar de uma dor: – mas quem sabe se vivo? O arbusto também se torce ao perpassar do furacão... – serei eu um vegetal? Os minerais detonam-se e pulverizam-se em presença d’um corpo... serei eu uma pedra? Se não vivo, pelo menos – cresço; se não cresço – decomponho-me; seja o que for – há em mim uma ação.

Quem é a tal? Não posso responder. Não é querubim, nem serpente, nem demônio. Uns chamam-lhe mulher (...). (Castelo Branco, *O Nacional*, 22 de março de 1849, p. 01).

Respondendo ao narrador de *Eu e a tal*, em 18 de abril de 1849, Sórora Dolores dedica um poema ao seu eco:

⁶ Nunca publicado em livro.

A um eco⁷

Arvoredo centenário,
De romântica soidão,
Onde, livre de opressão,
Pode meu pranto correr,
Sem ninguém vir conhecer
Do meu desgosto a razão...

[...]

‘Eu amei como se amam
No céu os anjos d’amor;
Como a inocente flor,
Que só tem uma afeição;
E tão fiel coração
Teve a sorte d’um traidor!’
Oh! céus que grata surpresa!...
Senti um eco acordar...
A minha voz imitar...
E quando eu disse... traidor,
Repetir com mágoa... dor...
Qual suspirei, suspirar!

Vou de novo exp’rimentar
Do rochedo esta magia;
Esta voz de simpatia,
De novo desafiar;
Quero de novo gozar
Minha própria melodia.

[...]

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 18 de abril de 1849, p. 02).

⁷ Publicado pela autora em *Sóror Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854) com o título alterado para “O eco”.

A voz poética se revela atravessada pela opressão e por uma amargura íntima que somente um semelhante poderia entender. Novamente, Sórora Dolores estabelece um diálogo intertextual com a mitologia e, uma vez mais, inverte os gêneros. Se Jorge Artur foi comparado a Safo, agora ela própria se aproxima de Narciso, que “quase a morrer, dirige as suas últimas palavras às árvores que o rodeiam e neste longo monólogo ele foca todo o seu desgosto pela paixão que o dominou, sem poder atingir o objecto dessa mesma paixão” (Veloso, 1976. p. 168). Contudo, se, nos mitos, Eco não pôde salvar Narciso, no poema de Sórora Dolores, o sofrimento eco camiliano a faz sentir-se revigorada para “de novo gozar” de sua “própria melodia”.

Camilo, embora se valesse da vassalagem amorosa como forma de expressão literária do seu flerte poético, que, por si só, naqueles idos, era um lisonjeiro triunfo, parece não ter gostado de ver os seus poemas reduzidos a ecos da produção literária de mulher. As numerosas queixas e o excessivo despeito expressos em “Reneguei!!!”, publicado em 30 de abril de 1849, parecem ser um bom exemplo disso:

Reneguei!!!⁸

Não é sonho – não! Eu sinto,
 Dentro n’alma; o ódio extinto,
 Que a mulher já consagrei!
 Amo muito! Reneguei,
 Sucumbi tão fragilmente!
 Combateram-me de frente
 Esse orgulho de descrente...
 Não sou nada! fui dobrado
 Como o vime curvado
 Pela rajada potente.

⁸ Nunca publicado em livro.

Cético! Que é do teu brio?
Onde está esse alvedrio
Com que domavas paixões?
Que é do fel dessas canções
Todas fogo! morte! horror!
Repasadas de rancor?..
A mulher que condenavas.
É que, feroz, maltratavas
Porventura, trovador.
Inspirou-te agora amor?!

[...]

Mulher! Se me não amas, ilude-me.
Esse véu de mistérios, que me revocou à vida das sensações suaves,
não o rasgues. Quando te vier um sorriso de ironia, reprime-o. –
Antes nunca mais te ver, que ver-te o sorriso de um momento.
Antes longe de ti, com todas as lisonjas da minha fantasia, que
acabar com todo este ser novo agora vivo desengano de um ins-
tante (Castelo Branco, *O Nacional*, 30 de abril de 1849, p. 01-02).

O sujeito poético, afirmando estar completamente subjugado pela mulher amada, aparenta desejar mais do que uma troca literária. O prestígio social e a influência intelectual que Maria Browne desfrutava eram as distinções que Camilo almejava, mas para também usufruir desses capitais simbólicos era preciso que aquela conquista amorosa se tornasse pública. Em “A Rosa das Campas”, publicado em 07 de maio de 1849, o tom se altera ligeiramente, sendo possível perceber o total abandono do estado de submissão:

A Rosa das Campas

No Prado do Repouso

Colhi uma rosa entre as campas
 Na vala dum cemitério,
 Stava tão viva entre os mortos...
 Tão viçosa...! – era um mistério!

Fui sentar-me à torva sombra
 Do cipreste sepulcral;
 Levei comigo a florinha
 Que roubei ao seu rosal.

[...]

(Castelo Branco, *O Nacional*, 07 de maio de 1849, p. 02).

A conquista erótica, embora insinuada, é pela primeira vez perceptível. Através da delicada metáfora da rosa colhida, a voz poética sugere a posse da mulher amada. Embora, para os leitores do século XXI, essa dicção possa soar estranhamente singela, naquele momento de produção, era bastante comum que, em relação à atração física ou à realização do ato sexual, as parceiras amorosas fossem frequentemente comparadas ou representadas em atraentes borboletas, em indiscretas abelhas, em ruidosas pombinhas ou em frágeis flores.

A sugestão não fica sem uma pronta resposta. Parecendo refutar o erotismo insinuado pelo poema de Camilo, em “À Rosa da Campa”, publicado no dia 16 de maio de 1849, Sórora Dolores não nega o envolvimento, mas o reveste de uma aura de pureza ao mencionar a festa de Salency, na qual, até a atualidade, uma jovem é escolhida por suas virtudes (entre elas, a virgindade) para coroar as celebrações do pequeno povoado francês:

À Rosa da Campa⁹

(No Prado do Repouso)

Que bela e cândida rosa,
Tão singela, e tão formosa!
Inda ontem brandas auras
A beijaram em botão,
E já na campa, cortada,
A depôs saudosa mão!

[...]

Não trará pungente espinho!
Ondulando em seu raminho,
Há de o ar embalsamar
De seu hálito d'amor;
Há de cantos de magia
Inspirar ao trovador.

E quando o tempo correr,
Neste sítio se há de ver
A festa de Salency,
Tão moral, e tão pomposa;
E o prêmio da virtude
Há de ser da campa a rosa!

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 07 de maio de 1849, p. 02).

Inconformado com a resposta, em 19 de maio, Camilo publica um poema dedicado a Carlos Alberto, rei da Sardenha, que, após ter sido derrotado pelo exército austríaco em Novara, exilou-se naquele ano

⁹ Publicado pela autora em *Sóror Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

no Porto¹⁰. A informação, aparentemente falsa, de que o texto teria sido escrito no álbum de Maria Browne aparenta ser mais uma manobra para revelar quem seria a autora dos versos de Sórora Dolores e para dar total publicidade ao pretense caso amoroso:

Carlos Alberto¹¹

(No Álbum da Exma. Sra. D. Maria da Felicidade de Couto Browne.)

RESTAM só à minha lira
 Duas cordas, duas só:
 Uma – a d’amor, que suspira,
 Tem um som, que a dor lhe tira,
 Chora, às vezes, que faz dó!
 Outra – a do bardo que implora,
 Mais amor, aos reis d’agora
 Mais amor, mais caridade
 Pra este povo que chora
 A perda liberdade.

[...]

(Castelo Branco, *O Nacional*, 19 de maio de 1849, p. 01).

Folheando o belo livro de capa verde, que atualmente faz parte do acervo da Biblioteca Municipal do Porto, é possível encontrar textos

¹⁰ No dia 29 de julho de 1849, Carlos Alberto morreu na Casa da Quinta da Macieirinha, atual Museu Romântico. O seu corpo foi depositado no claustro gótico da Sé do Porto, na Capela de São Vicente, e depois foi levado para Turim a bordo do Mozambano, navio de guerra italiano.

¹¹ Nunca publicado em livro pelo autor, mas recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas*: Camilo Castelo Branco, em 1913.

de quase todos os escritores que interessavam naquele momento. Há autógrafos de Almeida Garrett, de Alexandre Herculano, de Luís Palmeirim, de João de Lemos, de Gomes Leal, de Bulhão Pato, de Faustino Xavier de Novaes etc., mas não há texto algum assinado por Camilo.

Figura 3 – Álbum de Maria Browne



Fonte: Acervo da Biblioteca Municipal do Porto.

Ademais, o escritor que não hesitou em ter seu nome elencado, mesmo que através de um ardil, nessa lista de figuras reconhecidas, parece, ao falar de amores e reis, ter se inspirado no poema¹² do autor de *Folhas caídas* (1853) que, de fato, abre o álbum:

É lei do tempo, Senhora,
Que ninguém domine agora
E todos queiram reinar.
Quanto vale nesta hora
Um vassalo bem sujeito,
Leal de homenagem e preito
E fácil de governar?

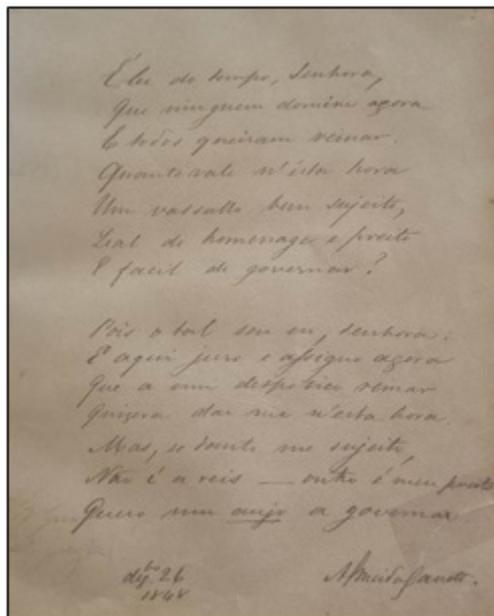
¹² Poema publicado, com algumas alterações, por Almeida Garrett nas *Folhas caídas*, com o título de “Preito”.

Pois o tal sou eu, Senhora:
 E aqui juro e assino agora
 Que a um despótico reinar
 Quisera dar-me nesta hora,
 Mas, se tanto me sujeito,
 Não é a reis! – outro é meu preito:
 Quero um anjo a governar.

Almeida Garrett

26 de dezembro de 1848 (Garrett, 1848, p. 1).

Figura 4 – Autógrafo de Almeida Garrett



Fonte: Acervo da Biblioteca Municipal do Porto.

No entanto, talvez por remorsos ou por receio de uma contenda mais séria, no poema seguinte, Camilo parece ter dado um passo atrás. No dia 24 de maio, o escritor publica “Uma recordação”, na qual o sujeito poético procura defender a ideia de que o amor dedicado à Sórora Dolores excluía a realização física. Ele ainda ressalta que a mulher com quem trocava versos não era sua, mas, ainda as-

sim, não havia traição, afinal tudo aquilo não passava de uma ilusão, de uma performance ficcional:

Uma recordação¹³

[...]

Mulher, decerto, não era
A que então chamava *minha!*
Como a fada, que descera
Aqui à terra, sozinha,
Trouxe uma harpa do céu,
Soltou cânticos d'amor
Envolta a face no véu
Dos mistérios do Senhor!
Alta noite, vi-a eu
Gemer na harpa uma dor!

Eu poeta era também!
Então, sim – aqui no peito,
Como não tive ninguém
Tinha aos que gemem respeito.
Eu sonhara uma paixão,
Não sonhara uma *mulher!*
Mulher, não, porque traição
Faz-me a pena tremer...
Sonhara uma ilusão,
E iludir-me até morrer!

¹³ Nunca publicado livro pelo autor, mas recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas*: Camilo Castelo Branco, em 1913.

Ouvi-lhe os cantos d'amor,
 Eu não cantara melhor
 As torturas de uma dor!
 “Donde vens, harpa divina?!”
 Vens cantar a minha sina,
 A sina do trovador?”

[...]

(Castelo Branco, *O Nacional*, 24 de maio de 1849, p. 01-02).

No dia 31 de maio, publicando pela primeira vez na primeira página d'*O Nacional*, foi a vez de Sórora Dolores fazer um balanço com “Estava triste”. Buscando romper com a noção de total semelhança com Camilo, em seus versos, ela aponta como a sua sensibilidade poética, marcada pela multiplicidade do sujeito, não encontrava eco na produção de homem algum de seu tempo, ainda que empregue a metáfora do peito rasgado, presente no poema assinado por Ninguém, para falar de sua decepção:

Estava triste¹⁴

[...]

Essa vida de mil corações,
 Que o destino no meu fez pulsar,
 Como há de, no peito do homem,
 Um sentir, qual o meu encontrar?

[...]

¹⁴ Publicado pela autora em *Sórora Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

Arrastada do som, que lhe ouvi,
Já 'squecida de amor delirava!...
Mas tornando a mim!... oh meu Deus!...
Ai!... que dor o meu peito rasgava!

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 31 de maio de 1849, p. 01).

Em 08 de junho, Camilo responde em “Chorar e sorrir”. Interessante perceber que a sucessiva repetição de imagens, de versos e de vocábulos restituem a noção do eco. Não somente ele também retoma a expressão do peito rasgado para responsabilizar as desgraças que viveu por sua insensibilidade e ingratidão, como também se vale do título do poema de Sóror Dolores para afirmar que a mulher que o adorava estava triste com o seu comportamento. Reafirmando, ainda, a sua admiração e o seu amor pela parceira, divergindo do que ocorre em “Estava Triste”, o sujeito poético, quando acorda do sonho, encontra justamente o que sempre procurou:

Chorar e sorrir¹⁵

[...]

As desgraças, que passaram,
Tanto o peito me rasgaram,
Que, de grato, me tornaram
Um ingrato a quem me quer!
Há no mundo quem me adora
Quem 'stá triste a esta hora,
Quem as minhas mágoas chora
Com ternura de mulher!

¹⁵ Nunca publicado em livro pelo autor, mas recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas*: Camilo Castelo Branco, em 1913.

Essa, sim! ... existe, existe,
 Como tu, homem, não viste,
 Nem sonhaste, ou presentiste
 A mulher, que é meu conforto!
 Vinte e três anos sonhei,
 Destes sonhos acordei,
 Via-a aqui, perdido, a amei,
 Hei de amá-la vivo ou morto! (Castelo Branco, *O Nacional*, 08 de
 junho de 1849, p. 01).

Para dar a sua resposta a “Chorar e sorrir”, Sórora Dolores, em 20 de junho, publica “Chorar e morrer”. Nele, ela assume o papel de Eco para repetir, com certa ironia, o perdão que o amado lhe teria dado, ainda que ela não quisesse deixar a sua posição de “burguesa, rica, estimada, altamente colocada, mãe de família e esposa honesta”, para viver aquele relacionamento que era em tudo impróprio para aquele mundo:

Chorar e morrer¹⁶

Era noite!... alvo fantasma
 A doce lua encobria...
 Apenas frouxo clarão
 Nas águas se refletia;
 Qual da cruz pendente lume,
 Que o cemitério alumia!

Avulta mais entre as sombras
 Um rochedo alcantilado;
 A seus pés vai manso o Douro
 Depor-lhe um beijo humilhado;
 E depois, como pungido,
 Corre ao mar arrebatado.

¹⁶ Publicado pela autora em *Sórora Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

Ai que vozes, que saíam
Desse peito atribulado!
Vivo amor arde, cintila
No coração calcinado!
Era amante, era mulher! ...
Tem seu crime perdoado!...

[...]

(Browne, *O Nacional*, 20 de junho de 1849, p. 02).

Evidentemente que a ironia de Sórora Dolores incomodou Camilo, que, na recusa da amada, só viu humilhação. Em “Há três anos”, publicado em 27 de junho, o sujeito poético acusa a “sua linda ingrata” de desprezá-lo devido à sua origem e à sua posição social, não se furtando de, para ela, bradar a sua sentença: “FOSTE FALSA ATÉ MATAR/ FUI AMANTE ATÉ MORRER!”

Há três anos¹⁷

[...]

Eu, mulher! não te maldigo
Nesta dor do desamparo;
Foste ingrata, alguém mais digno
A teus olhos foi mais caro!...
Não te culpo, não; fui eu,
Que meus olhos pus no céu,
E em mim não fiz reparo...

¹⁷ Nunca publicado em livro pelo autor, recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas*: Camilo Castelo Branco, em 1913.

Eu nascera em pobres faixas,
 Onde os ricos cospem fel;
 Que me deram pais honrados?
 – Honra... aqui... não é laurel!
 Oh! deles eu a herdara,
 Com justiça te culpara
 Mundo ingrato, mau, cruel!

Com as lágrimas em fio
 Pelo face envergonhada
 Te diria, linda ingrata,
 Não tens honra, não tens nada!”
 Não cores, que eu não to digo,
 Sei pensar... calar comigo
 sentença à condenada...

[...]

Vou de rastos nesta vida,
 Sobre espinhos a gemer.
 Vai soar hora extrema
 Deste acerbo padecer!
 Então, sim... quero bradar:
 FOSTE FALSA ATÉ MATAR
 FUI AMANTE ATÉ MORRER! (Castelo Branco, *O Nacional*, 27 de
 junho de 1849, p. 01).

A confissão da paixão que a teria arrebatado, o seu “já morto coração” e a frustração resultante do fim desse encantamento se adensam em “Melancolia”, poema publicado por Sórora Dolores no dia 09 de julho de 1849. Como Esther de Lemos pontua, a consciência, “mais ou menos clara, mais ou menos diluída, mas profunda e sincera” (2003, p. 176), de que aquela experiência foi por ela elevada ao nível da irrealidade, tornara ainda mais duro o seu despertar:

Melancolia¹⁸

[...]

Salvei a meta da vida,
Deste vago em que se lida;
E n'alma, duma ilusão
Veio a esperança renascer,
E senti... senti bater
O já morto coração!...

Tudo era luz e rizo
No ideal paraíso
Da minha imaginação;
É que ali não vêm as dores,
Nem os profanos amores,
Manchar a pura afeição!

Acordei desta magia,
Já a 'strela d'alva se via
Sobre o polo a cintilar;
Volvi ao mundo real;
E achei risonho o mal,
E a virtude a chorar!

Sóror Dolores (Browne, *O Nacional*, 09 de julho de 1849, p. 02).

Anunciando que, para ele, a troca até ali travada estava por terminar, no dia 27 de julho, Camilo publica a penúltima página do livro íntimo de seu amor. Aproveitando a metáfora da estrela que guia o

¹⁸ Publicado pela autora em *Sóror Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

caminho do viajor, ele, finalmente, declara que Sórora Dolores era a sua mestra, a sua mártir, a sua vítima, “a mais ardente heroína do seu escândalo literário”, mas sua mulher, não:

(A penúltima página do meu livro íntimo)¹⁹

[...]

Quem és tu? Criou-te um sonho
Do poeta a esvoaçar
Por esse mundo risonho
Onde o viver é gozar?
És a essência d'alva estrela,
Que, no deserto, revela
Um caminho ao viajor?
És a expressão da vida,
Que ficaste aqui perdida
Quando Deus falou d'amor?

Perguntei; ninguém mo disse...
Tu não tens um nome aqui!...
Fora mudo quem te visse,
Se te vira, como eu vi!
Quem te vê – sente que a vida
Vai de dor ser comprimida
Nos tormentos da paixão!...
Quem és tu? – ergue esse véu;
És um segredo do céu
Serás tudo – mulher, não!

(Castelo Branco, *O Nacional*, 27 de julho de 1849, p. 02).

¹⁹ Nunca publicado em livro pelo autor, mas recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas*: Camilo Castelo Branco, em 1913.

Parecendo estar satisfeita com o reconhecimento de sua posição como escritora e como mestra de Camilo, no dia 28 de agosto, Sórora Dolores publica “A imaginação”. Usando como epígrafes os versos de *Flores sem fruto*, novamente mostrando a sua filiação garrettiana, ela comenta que ser poeta e ter a alma palpitando pelo prazer da criação eram as suas únicas ambições:

A imaginação

*Veloz imaginar, nas asas tuas
Eis-me librado!... pelos ares vago,
E os espaços vingo d'alongados mares,
Desço à terra, e poiso...
GARRETT – Flores sem fruto.*

Vou sagrar a minha lira,
Que só pranteia, e suspira,
À ardente imaginação!
Ah! se o gênio me fadara,
Ninguém mais alto voara
Nas asas duma canção!

Mas eu não sei descrever
O seu mágico poder!
Que importa seja ilusão,
Se o prazer, que faz sentir,
Se a pena, que faz pungir,
Nos dá real sensação!

[...]

Sórora Dolores (Browne, *O Nacional*, 28 de agosto de 1849, p. 02).

No segundo semestre de 1849, a troca poética travada por Camilo e Maria Browne perde a frequência. Em 04 de outubro, o escritor publica “A harpa do cético”, no qual o sujeito poético, sem ter quem lhe “que(ira) amizade, ou “afag(ue) a paixão”, reflexivamente, em diálogo consigo mesmo, ordena que, mais uma vez, o poeta rasgue o peito, talvez, na busca de um novo amor:

A harpa do cético²⁰

Poeta! que és tu na terra
 Sem o amor, sem a fé?
 Lutar, descrido, na guerra
 das paixões, que glória é?!
 Voas num vasto deserto,
 Rasgas o peito, e, aberto,
 Mostras um bom coração...
 Ninguém te crê na bondade,
 Ninguém te quer a amizade,
 Ninguém te afaga a paixão (Castelo Branco, *O Nacional*, 04 de outubro de 1849, p. 01-02).

Camilo volta a publicar “A harpa do cético” no jornal lisboeta *A Semana*, em 1851, com o subtítulo de “Derradeira corda da lira”, significando que o poema era o derradeiro capítulo daquela história de amor. Na crônica que acompanha o poema, Camilo ainda comenta:

[...] é certo que outra mulher havia aí no mundo tão fascinadora, tão déspota de seus encantos e da sua posição social, que eu, réptil orgulhoso, ousei erguer-me do rasto de seus pés, para guindar-me à altura de seu voo de anjo.

²⁰ Publicado pelo autor em *Inspirações* (1851), com o subtítulo de “Derradeira corda da lira”.

Essa mulher... ouviu-me... Deverei escrever aqui uma verdade amarguradíssima que a consciência me diz?... Amou-me...

[...] Quem sabe se este livro será todo *dela* e para *ela*? É o meu segredo, sacrossanto como o mistério da hóstia e do cálix. (Castelo Branco, *A Semana*, 1851, p. 287).

Após a publicação do poema “A imaginação”, Sórora Dolores não volta a responder os poemas de Camilo em 1849. Depois de prantear o traslado dos restos mortais de Carlos Alberto da Sardenha, em 19 de setembro, ela só rompe o silêncio para participar do galante torneio romântico no qual damas e cavalheiros se dividiam entre a bandeira da rosa branca e a da rosa encarnada, com “Ainda a rosa branca!”, publicado em 18 de dezembro:

Ainda a rosa branca²¹

Á gloria! eis a bandeira, trovadores,
Da rosa branca em débil mão alçada!
Defendei-a, esforçados cavaleiros;
A guerra é declarada!

Rosa branca, quem te vê,
Se não tem fé, logo crê,
Que no céu tiveste origem:
No jardim do criador,
Enxertou-te anjo d'amor
No seio da meiga virgem.

[...]

Sórora Dolores (Browne, *O Nacional*, 18 de dezembro de 1849, p. 01).

²¹ Publicado pela autora em *Sórora Dolores* (1849) e em *Virações da Madrugada* (1854).

Camilo, porém, continuou a publicar suas provocações. Sobre o poema “A uns anos”, que dividiu a mesma página de “Ainda a rosa branca!”, Alexandre Cabral comenta que se trata de “uma poesia em que o (suposto) enamorado se lamenta da falta de coragem da mulher amada em rejeitar a abundância que lhe ofereceram” (Cabral, 1988, p. 126):

A uns anos²²

[...]

És um anjo, mulher, que a tua sina
 Foi no mundo sofrer desde menina...
 Escrava duma lei...
 Não viveste pra ti; – douraste a vida
 De quem ta não dourou!... eras nascida
 Pra mim... que te adorei.
 Divina, sem rival, alma grandiosa,
 Deveras ter calcado, de orgulhosa,
 As ofertas dum rei (Castelo Branco, *O Nacional*, 18 de dezembro de
 1849, p. 02).

No início de 1850, acirram-se as lamúrias camilianas, como em “Desalento”, publicado em 08 de janeiro, no qual ele parece cobrar de sua interlocutora os sofrimentos do coração insatisfeito, a vida gasta com aquela paixão sem fruto, a indiferença daquela a quem ele promete, ainda sim, manter sigilo:

Desalento²³

²² Publicado pelo autor em *Inspirações* (1851).

²³ Nunca publicado em livro pelo autor, mas recolhido por Artur Duarte e Sousa Reis em *Poesias Dispersas: Camilo Castelo Branco*, em 1913.

[...]

Mulher! a maldição roçou-me os lábios –
Desprendê-la – não pude! Eu, submisso,
Debaixo de teus pés pedi um asilo...
Que me deves tu mais? Desprezo apenas
Ao humilde réptil, que ousa estorcer-se
Na dor que o dilacera! Em surdo pranto
Meus queixumes calei: – inútil fora
Cair aos pés do algoz o padecente,
E lágrimas d'amor verter no ferro
Ceifador da 'sperança! É do destino
A ímpia mão que o berço me há travado,
E à morte me conduz a pouca vida,
E essa gasta nas paixões sem fruto.
Eu queixar-me de ti!... Não pode o homem
Com lágrimas comprar carícias d'anjos;
Mas deixem-no gemer, se não tem culpa
Nem remorsos. Perdão, se o triste o implora,
Não lho negue a mulher, que, caprichosa
Na mente lhe inflamou a luz da esp'rança,
Que, na ânsia do porvir, lhe doura os sonhos.

Mulher! chorei sozinho, aqui esquecido,
Noites eternas, longe de teus olhos,
Aqui, no isolamento dum alvergue,
[...]

Mulher, não pude

Amaldiçoar-te ainda! Meus tormentos
Não foram ao salão de teus folguedos
Privar-te dum prazer, cerrar-te os lábios
À jura d'outro amor – manhã perjuro.
Se teu nome gravei naquele tronco,

Não tremas – é mistério insondável
 Que o tronco não dirá: – se ofensa, ó anjo,
 Te fez a mão que, audaz, gravou teu nome
 Da morte a fria mão nela te vinga! (Castelo Branco, *O Nacional*, 08
 de janeiro de 1850, p. 01).

Completamente descrente de qualquer promessa feita por seu insolente galanteador, que após a exposição às más-línguas, mais tarde, ainda lhe sujeitaria a vergonha e a dor de vê-lo em um duelo com o seu querido filho, Sórora Dolores é quem passa a assumir a postura da cética em relação ao amor. Em 11 de maio de 1850, Sórora Dolores parece definitivamente pôr um fim naquela aventura, publicando “Quero”, no qual a aproximação do título e da conclusão revelam o paradoxo de suas emoções:

Quero²⁴
 [...]

Impossível, sei que o é,
 Que perdi do mundo a fé
 Cética de coração,
 Rio-me de quando ria;
 Desse riso d’ironia
 Minha única expressão.

Sórora Dolores (Browne, *O Nacional*, 11 de maio de 1850, p. 01).

À altura, Camilo retira-se para Lisboa e entrega-se ao trabalho como romancista, publicando *Anátoma* em 1851. Ainda em 1851, segundo Alexandre Cabral, iniciaram-se os rumores de que o escritor

²⁴ Nunca publicado em livro.

se teria envolvido com Isabel Cândida Vaz Mourão, freira do Mosteiro de São Bento de Avé-Maria, a religiosa que, factualmente, abriu e exerceu a função de preceptora de Bernardina Amélia, filha de Camilo com Patrícia Emília. Essa situação teria sido denunciada por João Augusto Novais Vieira, o Novais de Óculos, em carta aberta publicada no jornal *A Pátria*, no 21 de janeiro de 1851:

Amigo N. – Desculpa que te não fosse visitar à cadeia. Estive de cama uns poucos de dias. – Saberás que o Lombrias²⁵ se vai tornando um cavalheiro industrial de sorores. Suponho que aquela soror, que nós sabemos, já não pinga tanto como dantes, e por isso o homem voltou-se agora para outra sóror... sóror verdadeira, porque é na verdade enclausurada. – Peço-te a publicação do seguinte epigrama no primeiro folhetim que sair, e, além disso, te recomendo uma zurzidela, couzinha da tua mão. – Todo teu... (Vieira, *A Pátria*, 21 de janeiro de 1851, p. 02).

Com o fim da correspondência, e talvez do flerte amoroso, Maria Browne também abandona as publicações n’*O Nacional*. Para Jacinto do Prado Coelho, o estro da poetisa foi esmorecendo ao passo que a mulher conseguia recalcar o amor infeliz (1965, p. 40). “Em 1851, escreve o ‘Adeus à lira’, em que diz retomar o caminho do dever” (Coelho, 1965, p. 40):

Adeus à lira

Triste lira que adoçaste
Da minha dor a agonia,
Quando as vozes me guiaste
Nos caminhos d’harmonia,
Convertendo amargo pranto

²⁵ Pseudônimo de Camilo.

Em sentido, e doce canto,
 Que me dava alento assim:
 Desgraçada! porque choras?
 ‘Não vês tu voar as horas
 Que te levam ao teu fim?’

[...]

Mas tudo é força perder
 Antes de perder a vida;
 Esta alma devo ter
 Numa rocha convertida,
 Que é muda... mas soberana;
 Que é dura... mas não tirana;
 Sinto o pranto ... choro... adeus
 Extremo alívio de meus ais!
 Ah! ninguém ouvirá mais
 Nem teus sons, nem cantos meus! (Browne, 1851, p. 221-223).

Para Camilo, aquele era apenas o início de sua carreira de temido polemista, de arguto observador de seu tempo, de romancista pro-
 fícuo capaz de produzir as suas líricas e comoventes narrativas, ao
 mesmo tempo em que abusava da ironia para abordar limitações,
 interposições e hipocrisias sociais. Na vida íntima, o envolvimento
 com Maria Browne também parece ter sido um ensaio, o escritor
 ainda viveria, de fato, um caso de infidelidade conjugal de conheci-
 mento público e, justamente por isso, escandaloso, com a sua mu-
 lher fatal, Ana Augusta Plácido.

Contudo, por alguns relatos deixados em crônicas e por certas pas-
 sagens de seus romances, é possível afirmar que esse momento foi
 bastante relevante para o desenvolvimento da obra e inesquecível
 para Camilo, que, ainda em 1869, escrevia poemas para o amor de
 sua juventude:

Minha doce ilusão de há vinte anos,²⁶
Te ainda agora te vejo, inda te adoro!
Como eu te amava! E não ousei dizer-to;
Corava então como inda hoje coro!

És bela como então; os mesmos olhos
Fulgurantes d'amor q(ue) então te vi.
Vinte anos são já idos! (Ó saudade!)
Que importa q(eu) eu te amo?... envelheci!

Ninguém

Foram feitos pelo Camilo Castelo Branco
No hotel dos dous amigos em
Braga em julho de 1869
João Manoel Pereira

Nas proximidades das comemorações do bicentenário de Camilo, recuperar e analisar essa troca parece ser de total relevância não apenas devido ao seu valor documental e histórico, mas sobretudo pela sua importância para a compreensão da atmosfera cultural e artística que, certamente, influenciou a produção de um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa. Essa também é uma possibilidade de retomar e dar visibilidade à obra de Maria Browne, quase invisibilizada pelo seu envolvimento passional com o escritor, mas que deixou um legado marcado pela beleza impalpável tanto de suas imagens, como por sua escrita poética.

RECEBIDO: 12/07/2024

APROVADO: 09/08/2024

²⁶ Poema autógrafo escrito por Camilo Castelo Branco em um cartão de João Manoel Pereira, assinado por “Ninguém”, pseudônimo com o qual o escritor assinou o poema dedicado a Maria Felicidade Browne. Parte integrante do acervo da Biblioteca Municipal do Porto.

REFERÊNCIAS

- BROWNE, Maria da Felicidade do Couto. *Sóror Dolores*. Porto: Granda & Filhos, 1849.
- BROWNE, Maria da Felicidade do Couto. *Virações da Madrugada*. [s.l.]: [s.n.], 1854.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- CABRAL, António. *Camilo de perfil: traços e notas, cartas e documentos inéditos*. Lisboa: Bertrand, 1914.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *A mulher fatal*. Porto: Parceria Antónia Maria Pereira, 1902.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2020.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. Porto: Casa de Viúva Moré, 1862.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Cartas de Camilo Castelo Branco a Tomás Ribeiro*. Lisboa: Portugália, 1922.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coisas leves e pesadas*. [s.l.]: Edições Vercial, 2017.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Inspirações*. Porto: Tipografia de José Gonçalves Bastos, 1851.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do cárcere*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O Marquês de Torres Novas: Drama em cinco actos e um epílogo*. Porto: Tipografia do Nacional, 1849.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *O romance dum homem rico*. Tipografia da Revista: Porto, 1861.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Poesias dispersas*. Recolhidas por Artur Duarte e Sousa Reis. Porto: [s.n.], 1913.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do romantismo*. 1. vol. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965.
- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*. Porto: Caixotim, 2004.
- LEMOS, Esther. *Estudos portugueses*. Porto: Porto Editora, 2003.

MOUTINHO, José Viale. *Camilo Castelo Branco – Memórias fotobiográficas (1825-1890)*. Alragide: Editorial Caminho, 2009.

PIMENTEL, Alberto. *Os amores de Camilo*. Lisboa: Empresa Literária Lisbonense, 1899.

VELOSO, Aida. O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea. *Humanitas*. Volumes 27-32. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1976.

MINICURRÍCULO

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (2019). Pós-doutoranda pela Universidade de São Paulo (USP) sob a supervisão do Professor Doutor Mário Lugarinho (2023-2024). Colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura). Membro do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco (CNPq). Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pesquisadora da Cátedra Almeida Garrett (UERJ).

Infâmnia ou martírio: o adultério feminino em Ana Plácido e Camilo Castelo Branco

*Infamy or martyrdom: female adultery in Ana Plácido and
Camilo Castelo Branco*

Mónica Ganhão

Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1330>

RESUMO

Em meados do século XIX, Ana Plácido e Camilo Castelo Branco tinham-se tornado o casal adúltero mais conhecido de Portugal. Camilo era igualmente famoso pela sua produção novelística, mas Plácido, embora também fosse escritora, era considerada “apenas” a amante adúltera de um grande romancista. Contudo, ambos escreveram prolificamente acerca do adultério, do amor e da mulher. Neste artigo, procuraremos analisar as diferenças entre as obras de ambos os escritores quanto à construção e interpretação do adultério e do comportamento sexual e social feminino. Partimos da convicção de que o género sexual tem uma influência relevante sobre a perspectiva social de um/a autor/a e de que o Romantismo português só ficará completo quando as vozes femininas que para ele contribuíram forem ouvidas. Procuraremos, acima de tudo, dar visibilidade à esquecida obra de Ana Plácido.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Adultério feminino; Ana Plácido; Romantismo em Portugal.

ABSTRACT

By mid-nineteenth century, Ana Plácido and Camilo Castelo Branco had become the most famous adulterous couple in Portugal. Camilo was also known for his novels. Plácido, however, being also a writer, was “only” seen as the adulterous lover of a great novelist, while her literary production was disregarded by the public. Nevertheless, both authors wrote prolifically about adultery, love and women. In this article, we aim to analyse the differences between the works of these two writers regarding the description and interpretation of adultery and of female sexual and social behaviour. Our approach is framed by the belief that gender has a relevant influence on an author’s perspective on society and that Portuguese Romanticism can only be fully understood when its female voices are heard and read. Therefore, our main goal with this article is to give more visibility to the forgotten works of Ana Plácido.

KEYWORDS: Female authorship; Female adultery; Ana Plácido; Romanticism in Portugal.

Ana Plácido e Camilo Castelo Branco foram provavelmente o casal adúltero mais famoso do Portugal oitocentista. Muito se tem escrito sobre a sua vida, que ainda hoje desperta a curiosidade dos críticos, que têm por hábito procurar nas suas obras testemunhos autobiográficos. Porém, enquanto Camilo tem simultaneamente desfrutado de uma fortuna crítica dedicada à análise, isenta do pendor biografista, da sua novelística, a obra de Ana Plácido, como a de tantas outras escritoras portuguesas, tem permanecido esquecida, visto que a crítica se tem focado no teor autobiográfico dos seus textos, empenhando-se ora em descrevê-la como excelente mãe e amante, ora em romantizar a sua vida enquanto mulher apaixonada (Alonso, 2014). Os textos de Plácido serão, por isso, o núcleo deste artigo, no qual procuraremos estudar a relação entre a representação da mulher adúltera na obra desta autora e na de Camilo.

Creemos que o estudo da autoria feminina no século XIX é essencial para a compreensão do Romantismo português (e do romance

oitocentista), sendo urgente a leitura, a análise e a contextualização das obras das autoras que só recentemente têm vindo a despertar a atenção da crítica (Lima, 2017). Só assim se poderá ter uma visão completa do que se disse e pensou na época, desafiando-se percepções parciais do panorama literário e cultural português que têm vindo a ser tomadas como verdades absolutas. Ao abordarmos um tópico que foi o núcleo temático de várias obras oitocentistas – o adultério feminino –, procuraremos comparar a interpretação que dele fazem Camilo Castelo Branco e Ana Plácido. Esta abordagem justifica-se pela convicção de que o género sexual tem, de facto, uma influência importante sobre a perspectiva de quem escreve, visto que, pelo menos naquele tempo, o género determinava e distinguia as experiências de vida masculinas e femininas. Comparando e contrastando estes dois autores, esperamos dar maior visibilidade à obra de Ana Plácido, peça fundamental do puzzle do Romantismo português (Passos, 1997).

Antes de nos debruçarmos sobre os textos, importa sistematizar a perspectiva destes dois autores sobre o adultério e sobre a mulher adúltera. Neste artigo, trataremos apenas do adultério feminino e da esposa adúltera¹, deixando de parte outros casos de relações extraconjugais também socialmente condenados na época, mas que teriam implicações distintas para a mulher e para a percepção que a sociedade tinha dela.

É possível observar da parte de Camilo Castelo Branco um certo desprezo pela mulher infiel, retratada várias vezes nos seus textos de modo cómico ou grotesco. Independentemente das circunstâncias que conduzem a mulher ao adultério, a imagem que o autor oferece

¹ Que é, aliás, o adultério maioritariamente representado nos chamados “romances de adultério”, como nos diz Bill Overton, que discorda dessa classificação chamando-lhes antes “novels of female adultery” (1996).

dela é, regra geral, a de uma mulher egoísta, lúbrica ou tola, sendo o adultério sinónimo de leviandade e de luxúria. O olhar de Camilo traduz, assim, uma perspectiva limitadora da liberdade sexual e emocional da mulher casada, não tomando em consideração as condições desse casamento e alinhando-se, por isso, com a opinião corrente no século XIX sobre este assunto.

Já na obra de Ana Plácido, a adúltera é retratada como vítima de uma sociedade disfuncional, cujas regras destroem a liberdade de escolha das mulheres jovens, às quais é imposto o casamento arranjado com homens com quem não têm, nem querem ter, uma ligação emocional. O casamento de conveniência e o adultério feminino aparecem ligados por uma relação de causa-efeito. A mulher é, desse modo, um objecto manobrado pelos desejos masculinos – dos pais, maridos ou amantes – que determinam a sua vida contra a sua vontade. A opressão e a submissão da mulher são tópicos centrais para esta autora, colocando-se em evidência, nas suas obras, as consequências do sistema de dominação masculina (Bourdieu, 2013) característico do século XIX.

Deste modo, se em Camilo encontramos um posicionamento crítico perante a mulher adúltera, em Plácido deparamo-nos com uma perspectiva compassiva e compreensiva, que procura, ao invés de denunciar o comportamento da mulher, demonstrar as causas da sua “desgraça” e desculpar aquelas que eram, na maioria das vezes, o alvo da condenação social.

Começemos por Camilo. Nem sempre é fácil destrinçar, nos textos deste autor, opiniões claras acerca da mulher e do seu comportamento. O universo feminino de Camilo, algo inconsistente, parece flutuar ao sabor dos seus caprichos, dos seus estados de espírito e da influência das suas experiências pessoais na ficção. Para além disso, algumas das suas personagens femininas parecem servir propósitos literários específicos consoante o tipo de texto em causa, encaixando

ou em enredos de cariz sentimental, ou em textos de tom crítico e irónico, para os quais são apropriadamente construídas, não traduzindo, por isso, necessariamente uma opinião do escritor.

O que fazem mulheres? (2016) é um romance que pertence a esta última categoria e que trata da virtude feminina no casamento. As duas personagens femininas centrais são Angélica e Ludovina, mãe e filha, sendo a primeira a esposa adúltera e a segunda a exageradamente virtuosa. Angélica, tendo conseguido manter as aparências de esposa exemplar, esconde uma relação adúltera que dura há quase tanto tempo como o seu casamento e de que é fruto, sem o saber, a sua filha. Tendo casado por conveniência e não por amor, Angélica encontra no casamento, apesar disso, uma vida pacífica que compensa o facto de ter abdicado de uma relação amorosa para o contrair. Contudo, o que na verdade acontece é que esta personagem consegue conjugar nesse casamento o melhor de dois mundos: um quotidiano opulento, fruto do dinheiro do marido, e a paixão de uma relação adúltera que acaba por reatar com o homem que havia abandonado antes do casamento.

A relação extraconjugal de Angélica (repare-se na ironia do nome da personagem), que tem uma feição quase matrimonial (Simon, 2014), desmistifica o adultério, retirando-lhe o potencial dramático, romântico e trágico, e transformando-o num episódio cómico e grotesco. A duração da relação adúltera e a presença paternal do amante na vida de Ludovina, a filha, ao lado do pai “oficial”, aproxima o quotidiano de Angélica da bigamia – modo de vida punível por lei, naquela época, até para o sexo masculino, ao qual eram perdoados a maior parte dos deslizes extraconjugais. Estes aspectos transformam o adultério desta personagem numa espécie de aberração, configuração que é agravada pelo carácter ridículo das expressões excessivas de dor e de desespero por parte dos amantes.

A caracterização pejorativa de Angélica culmina com a descrição da sua relação com a filha, Ludovina. Primeiramente, as recomendações de fidelidade que a mãe faz à jovem, sabendo que a havia casado com um homem que ela considerava asqueroso, e sabendo ainda que ela própria, enquanto esposa, não tinha cumprido esse dever matrimonial, concorrem para solidificar o seu carácter hipócrita. Em segundo lugar, a personagem perde a empatia do leitor quando, após o aparecimento de uma carta que denuncia ao seu marido um adultério na família, a esposa adúltera permite que Ludovina, que se havia mantido fiel ao marido dela, assuma o adultério por si. A jovem esposa perde, assim, a reputação de mulher honrada de modo a proteger a mãe e o pai “adoptivo” da vergonha social e do divórcio. A personagem de Angélica consolida-se, desta forma, enquanto mulher egoísta, que é capaz de colocar os seus interesses acima do seu papel e do amor de mãe.

Todavia, ao desrespeitar as regras sociais impostas ao seu género, Angélica não sofre consequências proporcionais à gravidade do seu comportamento. Camilo ironiza aqui a desordem característica de uma sociedade em que as aparências em nada correspondem à realidade. No caso de Angélica, o casamento arranjado é retratado como um mal menor, que lhe permite usufruir de um quotidiano financeiramente estável sem ter que abdicar da felicidade amorosa. Esta ordem de ideias impede Camilo de considerar esse tipo de união um acto de violência para com a mulher envolvida (a qual casaria para anuir aos desejos paternos suprimindo a sua vontade individual). Esta esposa não é, por isso, considerada vítima de opressão, mas sim beneficiária de um “arranjo” vantajoso. A mulher adúltera é, assim, associada ao egoísmo, à hipocrisia e à indignidade, características que impedem a compaixão por parte do leitor.

Ludovina, por seu lado, é o oposto de Angélica, já que se submete às responsabilidades do casamento, mantendo-se inverosimilmente

fiel ao marido boçal com que o pai a forçara a casar por dinheiro. Esta personagem representa o ideal irrealista da mulher, aqui representado de um modo cómico. Na verdade, embora Ludovina seja um exemplo de abnegação e de obediência, tal abnegação, no contexto do seu casamento, parece ridícula (sobretudo graças à personagem repulsiva e cómica do marido), acabando por anular o seu potencial moralizador. A virtude de Ludovina é considerada impossível e irreal, sendo, por isso, uma paródia da virtude criada para insinuar a inexistência de uma esposa como aquela. Por outro lado, o heroísmo de Ludovina, ao assumir o adultério cometido pela mãe para evitar que a desonra caia sobre a culpada, é retratado como absurdo. A frieza com que Ludovina encara a revelação do adultério da mãe e da identidade do pai biológico coloca em evidência a intensidade com que esta personagem havia assumido os valores oitocentistas, aspecto que agrava a inverosimilhança da sua postura.

Neste romance, nenhuma destas duas personagens femininas, nem os problemas com que se deparam, são tratados de modo sério, já que ambas servem o propósito cómico da obra, que parece ser o de insinuar a inadequação do mundo às regras da sociedade oitocentista.

No romance *Amor de salvação* (1864a), também de Camilo, a personagem principal é Afonso, cuja experiência amorosa se divide entre um amor-paixão que viveu com Teodora – a mulher adúltera que aqui analisaremos – e um amor-felicidade que vive com Mafalda. Alvo de interesse por parte do narrador, a vida de Teodora é relatada desde a sua adolescência até à vida adulta, durante a qual se envolve adulterinamente com Afonso. Esse relato tem como objectivo fazer o esboço da sua formação, de modo a dar estrutura psicológica às suas atitudes futuras, constituindo, por isso, um elemento essencial para esta análise.

Tendo sido prometida em casamento a Afonso, que amava, Teodora vê o seu futuro ao lado do noivo impedido pela orfandade, que a

obriga a recolher-se a um convento para finalizar a sua educação. O seu tio e tutor, ambicionando casá-la com o primo Eleutério, dificulta a sua ligação ao noivo, atrasando a saída do convento, onde a jovem se sente aprisionada. O enclausuramento contra a sua vontade leva-a a pensar na fuga, sobre a qual conversa com a amiga Libana, desejando ambas reunirem-se com os namorados. Esta atitude das jovens é condenada pelo narrador, que a considera especialmente reprovável por serem ambas virgens no corpo, mas já terem “perdido”, segundo ele, a virtude e inocência da “alma”:

– Que pena que o meu Afonso não venha também para cá [para o convento disfarçado de rapariga]!... Ó Libaninha, vê se inventas alguma coisa, se não a tua amiga morre de tristeza!...

E, dizendo, escondeu o rosto, aljofrado de quatro lágrimas, no seio da amiga.

Que lágrimas! Donde veio ou para onde foi o anjo da inocência, quando um peito virgem tem daquelas lágrimas, e uns olhos, que ainda não viram os hediondos espectáculos da farsa do mundo, podem chorá-las! (Castelo Branco, 1864a, p. 52).

Assim, antes mesmo de cometer adultério, Teodora já é representada como uma mulher marcada pela voluptuosidade, o que implica a sua inadequação aos padrões de comportamento femininos da época e a falta de preparação para a função de esposa:

ó Teodora, se tu então morresses, o teu rosto trasladado em marfim, ainda agora nos seria a imagem dos lábios nunca despregados do beijo de algum anjo, ressabiado ainda da voluptuosidade dos anjos mal-avindos com o candor celestial. Mas tu crescestes, e deformaste-te, ó crisálida! A tua essência do céu vaporou para lá no alar-se de alguma virgem, irmã tua, que o Senhor chamou na ante-manhã do primeiro dia nebuloso de sua vida; e o que de

ti ficou foi a formosura e a desgraça da mulher (Castelo Branco, 1864a, p. 63)².

É importante repararmos que nem os padrões de comportamento feminino, nem as práticas de subjugação da mulher são questionados pelo narrador, que se foca exclusivamente na rebeldia da personagem de Teodora. Aliás, a descrição de Teodora ao longo do romance reforçará essa imagem de mulher dominada pela sensualidade (retratada como demoníaca e perversa), que se considera ser a causa da inconstância dos seus sentimentos. Essa inconstância fica patente no transitar do seu interesse amoroso de Afonso para o primo Eleutério, de novo para Afonso e, finalmente, para João de Castro, amigo deste último.

Para além disso, aponta-se o seu egoísmo como outra das razões que a leva a aceitar o casamento com Eleutério, que acaba por aceitar porque é incapaz de esperar mais dois anos enclausurada no convento para poder casar com Afonso. O facto de Teodora saber que Eleutério, enquanto marido, lhe daria a liberdade que procurava é igualmente elencado entre as razões de carácter individual (entre as quais se inclui a sensualidade insubmissa) que a conduzem a abandonar o antigo noivo. Segundo o narrador, o teor egoísta deste casamento,

² É relevante notarmos também a insistência do narrador nessa diferença entre o “anjo” e a “mulher”, palavra que adquire, neste contexto, uma conotação negativa remanescente de preconceitos de género que consideravam a mulher um ser guiado pelo corpo e pelo sexo e, por isso, fraca. A associação dessas ideias à palavra “mulher”, por oposição à caracterização da personagem através da palavra “anjo” (que implica a ideia de virtude, inocência e virgindade), torna clara a dimensão idealizada dos padrões de comportamento feminino exigidos às mulheres, visto que o significado da própria palavra usada para identificar aquele género sexual se encontra associado à transgressão e à incapacidade de se submeter a esses mesmos padrões.

considerado um estereótipo de vários casamentos oitocentistas, é a origem do problema do adultério feminino e dos filhos bastardos:

assim é que muitas mulheres têm amado aqueles que as salvam; deste amor, assim chamado por não haver mais elástico epíteto que dar à coisa, é que surdem os irremediáveis infortúnios, os ódios irreconciliáveis, e as afrontas que levantam as campas, encerram algozes e vítimas, e ficam ainda de pé sobre as lousas infamadas, pregoando o opróbrio dos filhos gerados no crime e amaldiçoados na infâmia de suas mães... Colho as velas; que, neste rumo, ia varar em sensaboria encapotada em moralização: coisa duas vezes importuna (Castelo Branco, 1864a, p. 70-71).

Ao destacar a responsabilidade de Teodora na efectivação desta união, o narrador desvaloriza as circunstâncias que conduzem a jovem a essa escolha, descurando as dinâmicas sociais que a isso a teriam forçado, bem como as consequências psicológicas da subjugação da mulher na sociedade oitocentista. Assim, o adultério, segundo o autor, resulta apenas da escolha impulsiva de casar e do carácter in-submisso da esposa (Lentina, 2014). A caracterização de Teodora como uma jovem demasiado prática e com um temperamento avesso a contrariedades contribui para a solidificação do seu “tipo” na percepção do leitor, que é incentivado a ver a inconstância da personagem como uma consequência “natural” da sua lubricidade.

O desejo sexual de Teodora é, além disso, associado à paixão da personagem pela equitação. Esta actividade é um símbolo da sexualidade “incontrolável” e “desenfreada” da jovem e relaciona-se com a sua busca por excitação e liberdade, sendo igualmente sugestiva da animalidade dos seus instintos. Por exemplo, o facto de o primo Eleutério se apresentar montado a cavalo quando a visita no convento antes de casarem é um dos aspectos que a impelem a aceitar o casamento:

Teodora gostou disto, por que um dos [seus] anelos era a equitação: sonhara-se muitas vezes cavalgando selim raso, trajada em amazona, com as dobras do amplo véu ondulando no frenesi de desapoderado galope. O cavalo – faz pejo dizê-lo! foi muito no determinar-se a morgada a responder categoricamente às tímidas perguntas do primo Eleutério (Castelo Branco, 1864a, p. 73).

Já depois de casada, a equitação surge associada à infidelidade, insinuando-se que Teodora substitui as leituras a que se costumava dedicar para evitar as relações sexuais com Eleutério pelas “cavalgadas” com Afonso e D. José de Noronha (amigo deste último). O duplo significado (literal e figurativo) dessas cavalgadas intensifica-se, por sua vez, quando se revela que a personagem feminina mantinha relações sexuais com ambos.

Deste modo, os comportamentos transgressores, mas de carácter emancipatório, de Teodora são ridicularizados, insistindo-se na focalização da luxúria da personagem de modo a desvalorizar as suas frustrações ao ver-se aprisionada, primeiro no convento e depois no casamento. Teodora é descrita como uma mulher demasiadamente sensual e extravagantemente emancipada, sendo o adultério apenas uma consequência da sua personalidade e educação.

Debrucemo-nos ainda sobre outra figura feminina camiliana: a personagem de Adriana que aparece num dos capítulos do livro *No Bom Jesus do Monte* (1864b). Nesse capítulo, Adriana é observada através do olhar de um homem mais velho – Paulo de Barros – que nutre por ela um amor incorrespondido e silencioso. Segundo ele, que a menciona pela sigla A. (como Camilo faz, em correspondência, relativamente a Ana Plácido), a jovem teria sido “sacrificada” pelo pai a um casamento de conveniência. O velho apaixonado descreve-a deste modo enfático:

em quanto a mim Adriana simboliza o suplício de Mezêncio: o vivo cingido ao morto, o coração exuberante de vida em contacto com a pedra do túmulo; o anjo a desprender as asas para o espaço, e a serpe do dever social a enroscar-lhe os membros, a dilacerar-lhe as asas (Castelo Branco, 1864b, p. 78).

A intervenção do narrador, que dialoga com essa personagem masculina, virá, contudo, desconstruir a imagem cândida de Adriana ao retratá-la como uma mulher várias vezes adúltera que se reconcilia sucessivamente com o marido. A desconstrução da idealização de Paulo de Barros invalida a aura de martírio que este havia atribuído à personagem feminina, a qual a desculpava da infidelidade:

passa como romance, já que eu tive o insensato escrúpulo de ir perturbar a quarta época de felicidade conjugal do senhor Silva e da senhora D. Adriana.

É a quarta época depois do quarto encontro com Fredericos, Alfredos e Ernestos: todos nomes bonitos, que a desculpam. A meu ver, o marido é atraído, porque se chama simplesmente Joaquim (Castelo Branco, 1864b, p. 86).

A referência irónica à promiscuidade várias vezes tolerada de Adriana aponta para o contraste entre a idealização da mulher e o seu comportamento “real”, considerado grotesco, sugerindo o carácter indesculpável do adultério. Deste modo, a experiência feminina no casamento arranjado é, como em *Amor de salvação* (1964a), desvalorizada e o comportamento da mulher é atribuído à luxúria e à ausência de controlo moral sobre os impulsos sexuais. Já a perspectiva de Paulo de Barros, o qual encara o adultério de Adriana como uma inevitabilidade para a mulher que é sacrificada a um casamento que não deseja (perspectiva que segue a linha de pensamento de vários textos de Ana Plácido), é inviabilizada e atribuída não só à sua idade mais avançada, sugerindo-se uma certa senilidade e um

temperamento romântico inadaptado às novas realidades do século, como também ao facto de estar apaixonado por Adriana, sentimento que o impede de aceitar o prosaísmo da vida oitocentista. Consequentemente, a vida oprimida de Adriana é secundarizada e encarada como uma “desculpa” para a exploração pela personagem do seu desejo sexual sem restrições. Mais uma vez, a violência emocional e psicológica sobre a mulher associada ao casamento de conveniência não chega sequer a ser valorizada como um tema digno de debate.

Se quiséssemos encontrar mais exemplos como o de Adriana na obra de Camilo, o romance *Coração, cabeça e estômago* (2013) está repleto de ocorrências simplificadas do adultério feminino retratado como um acto grotesco. A primeira parte da obra trata da vida amorosa (a vida do coração) sempre infeliz de Silvestre, narrador homodiegético. A título de exemplo, refira-se o capítulo “Sete Mulheres”, no qual Silvestre conta as histórias de sete paixões que teve, todas elas com mulheres adúlteras, as quais haviam casado por interesse ou dinheiro e que tinham vivido semi-abertamente uma sexualidade transgressora. Nessa secção do romance, prevalece a crítica, através da ironia, da devassidão e dos “maus costumes” da mulher, além de se explorar a superficialidade dos sentimentos daquelas personagens, procurando-se invalidar o amor-paixão como justificação para a vivência da sexualidade e do adultério femininos. A tendência é, por isso, consistente em várias obras de Camilo Castelo Branco: a imagem da mulher adúltera conferida por este autor encontra-se repleta de preconceitos oitocentistas relativos à sexualidade e à “natureza” femininas que saturam a sua análise do tema. Essa postura leva Camilo a desvalorizar os factores sociológicos e culturais (nomeadamente o casamento arranjado) que poderiam interferir com a liberdade emocional e sexual da mulher, impedindo-a de escolher um parceiro sexual que lhe agradasse e empurrando-a, por isso, para uma vivência não normativa do amor e do desejo.

A análise do adultério feminino feita por Ana Plácido é fundamentalmente diferente da de Camilo. No conto “Adelina”, primeiro texto de ficção incluído em *Luz coada por ferros* (1863), o tópico central é a vida sexual e emocional de duas mulheres em situações distintas, uma casada – Adelina – e outra solteira e promíscua – Sofia. Adelina é representada como uma mulher profundamente emocional, em busca sempre frustrada pela felicidade amorosa que idealizou:

alma extraordinariamente fadada, tinha crenças grandes e sublimes; possuía o gérmen do bem, pronto a desabrochar, à luz do evangelho. (...) Nada havia para ela que lhe parecesse tão santo e sedutor, como esse laço sagrado que une duas existências, e converte a essência de duas almas numa só (Plácido, 1863, p. 14-15).

O adultério de Adelina é representado como a consequência de um conjunto de circunstâncias, que começam a ser dispostas desde o início do conto, e que têm como característica comum o facto de serem exteriores à personagem e de se encontrarem fora do seu controlo.

O primeiro aspecto que contribui para a desculpabilização do adultério é, assim, o facto de Adelina ficar órfã muito cedo, enriquecendo com a herança do pai, mas ficando desprovida de uma figura parental que a pudesse guiar psicológica e emocionalmente: “ai daquele a quem falta na época das paixões o abrigo do seio paterno, esse sublime tabernáculo aonde Deus depositou, à sua semelhança, a sabedoria e a misericórdia!” (Plácido, 1863, p. 9-10). A abundância da herança a leva a encontrar rapidamente um pretendente – Luís – por quem se apaixona e com quem casa. Porém, a desilusão com o casamento e com o marido chega cedo e Adelina verifica que não será através dessa união que poderá alcançar a felicidade a que aspirava. Com um marido que se aborrecera dela, visto que tinha casado por dinheiro, o casamento havia-se tornado fonte de insatisfações, frustrações e tristezas, levando a personagem a envolver-se em duas

relações adúlteras, igualmente insatisfatórias. É, por outro lado, à incapacidade do marido se manter fiel que Adelina atribui a responsabilidade pelo seu próprio adultério:

quem nos faz dar o primeiro passo, quem nos arrasta para o abismo da perdição, é o homem. Que fazem eles, os maridos? Esquecem que a mulher tem a faculdade do raciocínio, esquecem que ela ouve, primeiro com ímpetos ciumentos e doridos, os escândalos por eles praticados sem recato. À explosão desta dor, às lágrimas e aos justos queixumes, responde o enfado e o desdém. O tempo gasta a impressão dolorosa, chega a indiferença, e muitas vezes o desprezo; e, depois, que virtude há aí que resista repelida pelo coração mal afeito ao desprazer, ao tédio, e à monotonia da vida que só o cansaço do marido criou? (Plácido, 1863, p. 32)³.

Embora estas queixas partam da personagem de Adelina e expressem, por isso, uma visão parcial, é importante destacarmos o facto de Ana Plácido dar, neste conto, voz a uma perspectiva feminina acerca do adultério que levanta problemas opostos àqueles explorados por Camilo nas suas narrativas, trazendo visibilidade a uma experiência que não faz parte do enquadramento ideológico mais comum entre os intelectuais da época. Nesta narrativa, é o olhar da mulher que prevalece, considerando-se a insatisfação conjugal e a infidelidade do marido as maiores causas do adultério feminino, olhar com o qual o leitor é incentivado a empatizar. Desta forma, desloca-se o foco do problema do comportamento transgressor da mulher-esposa para o comportamento considerado inaceitável por parte do homem-marido. Este último é, afinal, quem cria o conjunto

³ Diz-se ainda, mais adiante: “o mundo tinha sido um deserto, sem gota de água que lhe refrigerasse a sede inextinguível; e, quando agora lha aproximavam dos lábios requeimados, como repeli-la, como resistir a essa sofreguidão em que o espírito não tomava pequena parte?” (Plácido, 1863, p. 46).

de circunstâncias que deixam a mulher vulnerável às tentações extraconjugais ao destruir-lhe o conforto que procurava no casamento e na vida conjugal, sendo assim, em última análise, o “culpado” pelo adultério da mulher. Esta inversão de papéis coloca em evidência a desigualdade de género no casamento oitocentista e a situação de subordinação e impotência da mulher nesse contexto.

Contudo, o adultério será para Adelina apenas mais uma fonte de desilusões, incapaz de compensar o desamor do casamento. Na primeira relação adúltera com Henrique, a impossibilidade de criarem uma ligação duradoura, visto Adelina ser casada, acaba por levar à rotura entre ambos. Já na segunda relação extraconjugal, o motivo de rotura é o facto de Fernando a abandonar por um casamento que lhe garantiria uma herança abastada e prosperidade financeira. Generalizando, a narradora comenta:

ilusões! minha querida leitora – se é que hei-de ter uma! – Que palavra esta tão significativa das amarguras que temos forçosamente de libar! Quem deixou na primeira vereda da juventude de fantasiar e ver por mil prismas enganosos, arrojando-se denodadamente a mundos desconhecidos? Almas predestinadas às quimeras com que o génio doura o infortúnio, nenhuma (Plácido, 1863, p. 39).

As duas relações adúlteras de Adelina apontam para dois problemas da condição feminina no século XIX – a subjugação da vontade e da individualidade da mulher ao casamento que, por ser indissolúvel graças à inexistência do divórcio e às dificuldades implicadas numa separação (Simões, 1986; Pozzo, 2019), é encarado como uma prisão; e a vulnerabilidade feminina perante a exploração emocional e física por parte dos homens, para os quais não existiam consequências práticas caso cometessem adultério.

O seu casamento e as suas duas relações extraconjugais estão, para além disso, interligados pela mesma busca idealizada, mas infrutífera, da felicidade pelo amor. Essa busca assenta numa educação feminina exclusivamente orientada para o casamento, a qual retira à mulher a oportunidade de canalizar a sua atenção para outros interesses (através dos quais pudesse alcançar essa felicidade). Ou seja, é a própria organização social oitocentista que cria esses impasses ao limitar as ocupações a que a mulher se poderia dedicar. São o desejo de emoções e a vontade de ser amada que empurram Adelina para o adultério e para a promiscuidade. Esta justificação afasta os fantasmas da luxúria e do egoísmo, que eram muitas vezes vistos como causas da infidelidade da mulher, perspectiva que verificámos prevalecer nos textos de Camilo. Por outro lado, o facto de o adultério de Adelina se basear na força que sobre si teriam o “coração” e a “esperança” atenua a culpa da personagem: “desgraçada foi só ela, porque só ela tinha coração” (Plácido, 1863, p. 60).

Já a personagem de Sofia do mesmo conto – a mulher que seduz o marido de Adelina apesar de fingir ser também a sua amiga mais próxima – representa um lado negativo da sexualidade feminina. Esta personagem é caracterizada como uma mulher calculista, que permanecia solteira porque o homem com quem havia mantido uma relação duradoura descobrira que ela o tinha traído e rejeitara a hipótese do casamento. Fazendo-se passar por amiga íntima de Adelina, Sofia é, na verdade, movida pela inveja que a leva a quebrar o pacto de amizade com a personagem principal e a cobiçar o seu marido e a sua estabilidade económica. Esta personagem representa um tipo de mulher egocêntrica, que rejeita o sistema de valores oitocentista para fazer as escolhas que melhor se adaptam aos seus objectivos pessoais. Apesar de ser uma mulher emancipada, Sofia é, contudo, desprovida do sentimento de solidariedade feminina que guia as narrativas de Ana Plácido, colocando a sua vontade acima do

respeito por Adelina e pela amizade entre as duas. Parece-nos, portanto, que é por quebrar esse pacto não verbalizado entre mulheres que a promiscuidade de Sofia é criticada pela narradora, enquanto a de Adelina é encarada com compaixão. Os actos de Sofia, ao contrário dos de Adelina, embora se oponham ao sistema de opressão feminina vigente, prejudicam outras mulheres, enfraquecendo, por isso, a luta colectiva contra esse sistema.

O que se reforça nesta narrativa é a necessidade da associação e do apoio entre mulheres contra as figuras masculinas que as encaram e tratam como objectos, e não como iguais. Os homens são aqui representados como sedutores egoístas e inconstantes, incapazes de sustentarem com as mulheres relações de fidelidade e de honestidade⁴. Em relação a estes, Plácido mostra um tom reprovador e de desdém, por oposição ao tom compassivo com que descreve Adelina. Por exemplo, quanto a Henrique, o primeiro amante da personagem principal, diz-se que: “o que hoje lhe dava duas horas de contentamento, aborrecia-lhe amanhã. (...) Dos delírios da paixão caía no marasmo do desalento, e na descrença do tédio” (Plácido, 1863, p. 47). Esta crítica à sedução masculina fica também patente através da história da personagem de D. Susana, tia de Adelina. Ao referir-se ao seu passado, Susana relembra doloridamente o desprezo que recebeu por parte do amante, depois de ter consumado a relação ilegítima e de ter engravidado:

⁴ Veja-se o que pensa Fernando, o segundo amante de Adelina, quando se prepara para a seduzir: “hei-de falar-lhe nos seus devaneios, coisa de que as mulheres gostam muito; dizer-lhe que a sinto em espírito adejante a iluminar as trevas em que me jazia imerso o coração e a inteligência. Ela há-de amar-me, há-de preferir o génio ao sandeu que eu desconfio a tem fanatizado com não sei que melindradas tristuras!” (Plácido, 1863, p. 5).

– Creio que já te disse, que fui como tu, formosa e rica de grandes crenças, mas amei, filha, e este amor perdeu-me. Adormeci um dia, e quando acordei tinha perdido a honra, a estima de mim própria, e o bom nome da minha família. O homem que me matou o futuro, era como todos: riu-se das minhas lamentações, e mais depressa me fugiu (Plácido, 1863, p. 55).

A expressão “o homem que me matou o futuro” traduz bem a responsabilidade que Plácido coloca nos homens pela desgraça das mulheres, evidenciando, ainda, a vulnerabilidade feminina. Porém, embora estas mulheres sejam olhadas com compaixão, Plácido não deixa de procurar demonstrar as consequências práticas que um comportamento não normativo poderia ter. A solidão é uma dessas consequências e é sofrida por D. Susana (cuja história serve de preságio para Adelina), visto que além de ter sido deixada pelo amante, viu-se obrigada a abandonar o filho ilegítimo, sendo-lhe “roubada” a oportunidade de ser mãe:

eu ficara sentindo os vaticínios amargos da maternidade, como expiação. Imagina o meu desespero, e as agonias por que passei. Desprezada pelos meus mais próximos parentes, escondida em casa duma mulher que nem o nome me sabia, ali fui mãe. Mãe infeliz, que devia remir a culpa pela abstinência dos carinhos, e do gozo santo de criar e ver crescer meu filho (Plácido, 1863, p. 55-56).

Esta personagem mais velha e solitária parece ter o propósito de ser um exemplo dos perigos da cedência à paixão e da inexperiência na mulher. A solidão de Susana é representada como a infeliz consequência de comportamentos femininos não conformes aos padrões oitocentistas (entre os quais se incluía o adultério, embora não fosse esse o caso desta personagem). Todavia, apesar dessa experiência e do grau de parentesco com Adelina, D. Susana acabará por ser, como

Sofia, complacente com a estrutura social vigente, contribuindo para esse sistema quando incentiva o filho – Fernando, segundo amante de Adelina –, a casar com uma mulher rica, mesmo sabendo que isso o levaria a abandonar a amante. Para fugir a essa sociedade inóspita, Adelina recolhe-se a um convento, onde procura proteger-se das agressões de uma organização social simbólica e psicologicamente violenta (Plácido, 1863, p. 59-60)⁵.

Finalmente, do romance *Herança de lágrimas* (2019), o maior de Ana Plácido, importa destacar alguns aspectos relativos à personagem de Branca d'Alvarães⁶. À semelhança das personagens femininas de *O que fazem mulheres?* (2016), de Camilo, Branca é obrigada a casar para satisfazer a última vontade de um pai moribundo. Abdica, para isso, de uma vida de estudo para a qual sentia inclinação, para ser forçada a sofrer a violência física e psicológica de um casamento sem amor. Jorge, o marido, acabará por traí-la com a sua tia por afinidade. A partir do momento em que Branca descobre, passa a considerar o seu casamento funcionalmente acabado, concebendo-o como uma prisão de que não se poderá libertar oficialmente, mas se sentindo no direito de arranjar também um amante, em nome da justiça e da igualdade. Com esta personagem, Plácido coloca em evidência a frustração da mulher ao confrontar-se com a desigualdade de género no casamento e ao constatar a necessidade de reivindicar uma dinâmica sexual mais equitativa, em que não fosse vítima de opressão.

É neste contexto que Branca decide fugir com o amante, julgando poder criar com ele a vida idealizada que ambos haviam so-

⁵ O convento constituía, na época, um lugar de refúgio para as mulheres que procuravam o afastamento da sociedade e o potencial corte definitivo com a dimensão amorosa das suas vidas (Silva, 2022).

⁶ Esta personagem já foi alvo de um outro estudo mais detalhado por Ganhão (2020), pelo que não nos debruçaremos sobre ela em pormenor neste artigo.

nhado. Todavia, a deterioração da sua relação extraconjugal inicia-se com o momento da fuga, visto que esse acto destitui a mulher, aos olhos do amante, do estatuto de fruto proibido, e a transforma num encargo indesejado. É interessante reparar como no romance *Amor de salvação* (1864a), de Camilo, a fuga é encarada de modo diametralmente diferente, já que proporciona aos amantes – Teodora e Afonso – momentos de felicidade, que só são quebrados pela infidelidade de Teodora. Na obra de Plácido, os momentos paradisíacos do adultério não existem e a fuga dos amantes é o primeiro passo para a morte da paixão, que se inicia com o desinteresse do homem pela mulher seduzida. Nesta relação adúltera, a culpa desloca-se, assim, da mulher (perspectiva adoptada por Camilo) para o homem (perspectiva de Ana Plácido).

Ainda assim, Branca acabará por reivindicar a sua auto-suficiência ao abandonar o amante e optar por trabalhar, dando à luz Diana, a filha do adultério, na casa de uma família que a acolhera como tutora de duas meninas. A essa filha ilegítima Branca deixará uma carta autobiográfica, falando da história dos seus desamores e das consequências que sofreu com o objectivo de a desviar desse caminho. A personagem de Branca d'Alvarães é o melhor exemplo, na obra de Ana Plácido, do desejo de autodeterminação e de afirmação femininas. Esta jovem mulher reivindica a liberdade a nível emocional, sexual e intelectual: a liberdade de não casar; a liberdade de escolher um parceiro; a liberdade de se separar de um marido infiel; e a liberdade de trabalhar para não depender financeiramente de um homem. Reivindica ainda a liberdade de escrever e de manifestar uma voz que possa servir de apoio a outras mulheres.

Assim, contrariando as tendências da ficção camiliana, na qual se atribui frequentemente o adultério feminino a questões relacionadas com a luxúria inata da mulher, a sua educação (ou falta dela) e

a sua superficialidade⁷, Ana Plácido descreve-o como a consequência de maus casamentos que, aliados à má conduta dos maridos e à quebra das promessas matrimoniais, provocam a insatisfação das mulheres. A culpa é atribuída ao lado masculino do casal, e não ao feminino, sendo a infidelidade vista como um acto decorrente de causas sociais típicas do contexto oitocentista, e não como consequência das características de personalidade da mulher.

O que nos importa sobretudo destacar neste artigo é a influência que a escrita de autoria feminina pode ter na visão que actualmente existe acerca do olhar oitocentista sobre a mulher. Como verificámos, no caso particular do adultério, a personagem feminina, quando criada por escritores do sexo masculino, tende a ser o núcleo do enredo e o foco de crítica – quer se trate de uma crítica direccionada à “natureza” da mulher, ou de uma crítica aos mecanismos sociais que incentivam a transgressão por parte dela. Contudo, nos textos de autoria feminina, embora o foco se mantenha sobre a mulher, esta surge, por vezes, enquanto vítima de uma sociedade opressora, determinada pelas vontades masculinas.

Na verdade, se nem todas as autoras do sexo feminino procuram defender uma maior igualdade entre os géneros, subscrevendo, algumas delas, a moral social oitocentista (vejam-se as obras de Maria Peregrina de Sousa ou de Maria Amália Vaz de Carvalho, por exemplo), todas elas oferecem uma visão que parte de um prisma diferente do masculino, dando atenção a aspectos da vida da mulher que a pena masculina descarta. Na obra de Ana Plácido, a mulher é grande parte das vezes retratada como vítima de um poder que quer impor-lhe uma imagem fixa de si própria, inflexível e irreal. A culpabiliza-

⁷ Para além dos referidos romances de Camilo, lembrem-se também as causas que Eça de Queiroz aponta como factores que levam Luiza ao adultério em *O Primo Bazilio*: o ócio, a sentimentalidade e a educação incompleta e fútil.

ção do sexo masculino pelo adultério feminino na obra desta autora aparece, assim, não como uma retaliação, mas como um novo olhar sobre a mesma realidade. Um olhar que contribui para nos alertar para tudo aquilo que ainda está por descobrir nos textos esquecidos das autoras do século XIX.

RECEBIDO: 20/06/2024

APROVADO: 12/07/2024

REFERÊNCIAS

ALONSO, Claudia Pazos. A trajetória de Ana Plácido e o papel de Camilo. *In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.). Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: estudos camilianos 9*. Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2014. p. 39-63.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, tradução e notas de Júlia Ferreira. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de salvação*. Porto: Viúva Moré – Editora, 1864a.

BRANCO, Camilo Castelo. *Coração, cabeça e estômago*, edição fac-símile comemorativa dos 500 Anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2013.

BRANCO, Camilo Castelo. *No Bom Jesus do Monte*. Porto: Viúva Moré – Editora, 1864b.

BRANCO, Camilo Castelo. *O que fazem mulheres*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

GANHÃO, Mónica. Mártires de amor: adultério e expiação femininos em *Herança de Lágrimas* de Ana Plácido. *Revista Portuguesa de Humanidades*, Vol. 24, Issue 1-2, p. 193-212, 2020.

LENTINA, Alda Maria. Destinos no feminino na obra de Camilo Castelo Branco. *In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.). Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: estudos camilianos 9*. Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2014. p. 17-37

LIMA, Lisiane Ferreira de. Escritas de autoria feminina: problematizando a presença das mulheres no cânone literário. *In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; DAL FARRA, Maria Lúcia. O feminino e o moderno*. Lisboa: CLEPUL, 2017. p. 177-186.

OVERTON, Bill. *The novel of female adultery: love and gender in continental european fiction, 1830-1900*. London: Macmillan Press Ltd., 1996.

PASSOS, Teresa Ferrer. Ana Plácido – A Escritora: Breves Notas Biográficas. *In: A mulher na vida e obra de Camilo: estudos camilianos 5*. Famalicão: Centro de Estudos Camilianos, 1997. p. 193-208.

PLÁCIDO, Ana. *Herança de lágrimas*. Lisboa: Sibila Publicações, 2019.

PLÁCIDO, Ana. *Luz coada por ferros*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1863.

POZZO, Barbara. La femme adultère entre droit et littérature au XIXe siècle. *In: ALBIGES, Christophe et al. (coord). Études en l'honneur du professeur Marie-Laure Mathieu. Comprendre: des mathématiques au droit*. Bélgica: Bruylant, 2019. p. 597-625.

QUEIROZ, Eça de. *O Primo Bazilio: Episódio Doméstico*. Lisboa: Livros do Brasil, 2007.

SILVA, Fabio Mario da. *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2022.

SIMÕES, Manuela Lobo da Costa. Um divórcio no 1º quartel do século XIX. *In: COLÓQUIO A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA: VISÃO HISTÓRICA E PERSPECTIVAS ACTUAIS, 1985*, Coimbra. *Actas do Colóquio*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 1986. v. I, p. 171-189

SIMON, Maria Cristina Pais. A mulher na novela camiliana: representações e funções. *In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.). Representações do feminino em Camilo Castelo Branco: estudos camilianos 9*. Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2014. p. 179-202.

MINICURRÍCULO

MÓNICA GANHÃO é doutoranda em Estudos Portugueses e Românicos, tendo beneficiado de uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia para o projecto de tese intitulado “Mulheres entre homens: dinâmicas de género na narrativa portuguesa oitocentista”, em que analisa a representação da mulher na obra de autoras oitocentistas. Os seus interesses englobam a autoria feminina, a representação literária da mulher e o estudo da relação entre a escrita feminina e masculina antes dos tempos actuais.

Camilo Castelo Branco na historiografia literária: uma imagem cristalizada

Camilo Castelo Branco in literary historiography: a crystalized image

Luciene Marie Pavanelo

Universidade Estadual Paulista

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1333>

RESUMO

O objetivo deste ensaio é analisar como Camilo Castelo Branco é representado na historiografia literária, desde o século XIX, com Teófilo Braga, passando por Fidelino de Figueiredo, António José Saraiva e Óscar Lopes e Massaud Moisés no século XX, até chegar aos dias de hoje. Por meio do estudo da história das histórias de literatura portuguesa, busca-se mostrar que houve poucas mudanças na abordagem sobre Camilo, o que contribuiu para a formação de uma imagem cristalizada do escritor, que tem efeitos deletérios na leitura e no ensino de sua obra, tanto em Portugal quanto no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Historiografia literária; Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

The objective of this essay is to analyze how Camilo Castelo Branco has been represented in literary historiography, from the 19th century, with Teófilo Braga, through Fidelino de Figueiredo, António José Saraiva and Óscar Lopes and Massaud Moisés in the 20th century, until the present

day. We seek to show by the study of the history of Portuguese literary histories that there have been few changes in the approach to Camilo, which has contributed to the formation of a crystallized image of the writer, which has had deleterious effects on the reading and teaching of his work, in Portugal and in Brazil.

KEYWORDS: Portuguese Literature; Literary historiography; Camilo Castelo Branco.

Mesmo tendo perdido a hegemonia nos estudos literários ao longo do século XX, por consequência da ascensão das correntes críticas formalistas e estruturalistas (Aguiar e Silva, 2002, p. 6), houve uma “longa persistência e dominação escolar da história literária (...), quando comparada com o seu *ocaso*, que Wellek proclamou há cerca de três décadas” (Cunha, 2011a, p. 7). Apesar de as pesquisas de Carlos Manuel Ferreira da Cunha mencionarem o espaço português, suas conclusões podem ser verificadas também no Brasil, onde a historiografia literária permanece como arcabouço do currículo de muitos cursos superiores de Letras, além de servir como referência para o trabalho com a literatura no Ensino Básico – ao menos nas escolas em que ela tem sido de fato trabalhada. Essa “capacidade de resistência e sobrevivência” das histórias literárias decorreria, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2002, p. 7), de uma suposta “capacidade de autoquestionação, renovação e transformação” que elas teriam.

Tendo em vista que as histórias literárias foram produzidas conforme a imagem que se tinha da literatura nas épocas em que foram escritas (Cunha, 2002, p. 462), pretende-se, neste ensaio, refletir sobre a forma como Camilo Castelo Branco, um dos autores mais importantes da língua portuguesa, foi nelas abordado ao longo do tempo. Tenciona-se pensar se, no caso do tratamento dado à obra desse escritor, houve de fato renovação e transformação, uma vez que essa abordagem acaba influenciando na maneira como a produção li-

terária é trabalhada em sala de aula. A relevância dessa reflexão se evidencia sobretudo num contexto em que o acesso aos “clássicos”, incluindo os oitocentistas, está cada vez mais sob a responsabilidade do Ensino Básico e do Superior – já que atualmente é raríssimo encontrar jovens leitores que tenham lido um escritor como Camilo sem a mediação de um professor.

De acordo com Cunha (2002, p. 22), Teófilo Braga foi o “pioneiro ou fundador da história da literatura portuguesa”. José Cândido de Oliveira Martins (2007, p. 116) explica que, para Braga, a literatura seria um “espelho da psicologia de um autor ou de um povo” e “se constituiria como um fato positivo, um produto ou documento social, determinado por causas externas”. Com isso, pelo método positivista de Teófilo, “estuda-se a obra literária, não em si mesma, como monumento artístico, mas antes para conhecer o homem que a criou e, indiretamente, o meio envolvente” (Martins, 2007, p. 116), o que fez com que esse tipo de trabalho com a literatura caísse muitas vezes num “biografismo estéril” (Martins, 2007, p. 179).

Depois de ter ignorado Camilo na *História da literatura portuguesa*¹ (1870), nas *Épocas históricas da literatura portuguesa* (1872) – posteriormente intitulada *Introdução e teoria da história da literatura portuguesa* (1896) –, na *História do romantismo em Portugal* (1880) e no *Curso de história da literatura portuguesa* (1885), Braga finalmente aborda o autor de *Amor de perdição* no primeiro volume de *As modernas ideias na literatura portuguesa*, publicado em 1892, num longo capítulo dedicado a ele, dentro do Livro I, intitulado “Os Ultrarromânticos”.

¹ Ao longo deste trabalho, optou-se por atualizar a ortografia de todos os títulos de obras e citações.

No capítulo sobre Camilo, Teófilo procura esboçar uma análise psicológica do escritor, na qual cita alguns títulos de suas publicações, conforme descreve a sua vida. Segundo Braga (1892, p. 241), “a vida tempestuosa” do autor de São Miguel de Seide “reflete-se profundamente” na sua produção literária, “a ponto de se poder extrair de todos os seus livros trechos pitorescos com que formar uma interessantíssima autobiografia”. Para o positivista, “é por isso que a biografia de Camilo Castelo Branco(,) resultando nítida e clara do exame da sua obra, encerra a luz definitiva para apreciar e sistematizar a parte definitiva dessa mesma obra” (Braga, 1892, p. 242-243). Sob esse ponto de vista, portanto, a produção literária é secundária; o que importa é buscar entender

uma individualidade espontânea, mais revoltada do que submissa, agitando-se aos impulsos da mais delicada sensibilidade facilmente transformada por um certo desequilíbrio mental no desdém sarcástico, pelo contraste involuntário da sua nevrose pessimista (Braga, 1892, p. 240).

Paulo Franchetti (2003, p. IX- X) argumenta que há uma “longa tradição” crítica acerca da produção camiliana, pautada na sua divisão entre dois polos de tensão, a novela passional e a novela satírica de costumes. Penso que o início dessa polarização da obra de Camilo pode ser encontrado no seguinte trecho de Teófilo Braga (1892, p. 240-241):

há em Camilo Castelo Branco dois escritores, que se destacam claramente na sua obra: o idealizador sentimental, religioso, afetivo, e o caricaturista cheio de ironias, comprazendo-se em representar as aberrações risíveis da natureza humana. Paira entre estas duas atrações; uma leva-o ao enternecimento idílico, que o faz aceitar todas as pieguices do romantismo, a outra impele-o à provocação

polêmica, em que faz da pena um estilete onde verte todos os venenos com que se podem concentrar na linguagem.

Por outro lado, não posso deixar de notar que, perpassando boa parte da produção do escritor, incluindo títulos menos conhecidos, Teófilo praticamente ignora os romances *Eusébio Macário* e *A corja*, paródias do realismo-naturalismo. Sobre a época em que foram publicados, o crítico afirma apenas que

pertencem a este estado de espírito o *Mosaico*, de 1868, as *Noites de insônia*, de 1874, em que a doença nervosa o empurrava para a verrina descabelada, a *História e Sentimentalismo* (título do volume que continha esses dois romances), de 1880, e os *Serões de S. Miguel de Seide*, de 1885 (Braga, 1892, p. 267).

É interessante que Braga tenha “se esquecido” de mencionar justamente as duas obras em que Camilo faz uma crítica mordaz à estética da “Escola de Coimbra”, cuja defesa é o mote principal de *As modernas ideias na literatura portuguesa* (1892).

Teófilo poderia ter refutado *Eusébio Macário* e *A corja*, aproveitando esse capítulo de seu livro para atacar Camilo como um representante dos velhos “ultrarromânticos”, segundo ele uma “chata geração”, na qual houve o “império pleno das mediocridades” (Braga, 1892, p. 6). Em vez disso, Braga adota um tom simpático, nas suas palavras, “reconhecendo no gênio de Camilo capacidades superiores ao seu tempo” (Braga, 1892, p. 278). Essa simpatia de Teófilo pelo autor de *Onde está a felicidade?* fica explicada na passagem em que o crítico relata que, na ocasião da morte de seus dois filhos, “obedecendo ao fundo de sentimentalidade benevolente que às vezes sobrepujava sua causticidade, Camilo apagou em si todos os ressentimentos que contraíra nos conflitos literários” e lhe dedicou “um inimitável soneto, *A maior dor humana*” (Braga, 1892, p. 271). Para Braga (1892, p.

271), foi como se a homenagem do poeta prolongasse a vida de seus filhos “em uma imortal obra de arte”.

Agradecido pelo gesto de solidariedade de Camilo, Teófilo parece se esforçar para elogiar uma produção literária que, de fato, não lhe agrada. Transcrevendo sua carta dirigida ao “grande mestre”, em que reconhece o “bálsamo do mais ideal sentimento” derramado “sobre a ferida que nunca cicatriza” (Braga, 1892, p. 271), o crítico classifica a produção camiliana como uma “obra negativa de uma época de transição” (Braga, 1892, p. 272). Em resposta à interrogação do escritor de São Miguel de Seide, Braga aponta a falta de um projeto de conjunto da sua obra – tal como o tinham os realistas e os naturalistas, como Balzac e Zola –, que, segundo o positivista, não poderia ser delineado por um autor ultrarromântico, numa época de transição para a “Geração Moderna”. Mesmo enaltecendo “os contornos realistas de muitos dos seus tipos romanescos” (Braga, 1892, p. 257), Teófilo afirma que a ficção camiliana era “mais destinada a demolir do que a construir” – como se essa fosse uma característica intrinsecamente negativa –, o que, para ele, “não deixou reconhecer bem as grandes qualidades orgânicas de que dispunha” (Braga, 1892, p. 272). Assim, o crítico julga a obra de Camilo negativamente, a partir das características valorizadas pelos realistas-naturalistas, que o autor de *Eusébio Macário*, por sua vez, desprezava.

Para um positivista, como produto de seu contexto ultrarromântico, o escritor de *Amor de perdição* não teria como ser diferente de seu meio. De acordo com Cunha (2011a, p. 2), a história literária era encarada por Teófilo “como um reflexo da historiografia geral, da marcha da civilização”, e sua estruturação “se apoiou na periodologia da história nacional, destacando-se em cada época os autores que melhor a ‘representavam’ e que no seu conjunto passaram a constituir o ‘cânone nacional’”. Por ter vivido na época da segunda geração romântica, a imagem de Camilo ficou cristalizada pelas característi-

cas dessa estética, mesmo que tenha feito uma crítica mordaz a ela em *Coração, cabeça e estômago* (Pavanelo, 2022), por exemplo. Como integrante do capítulo sobre o ultrarromantismo, Camilo é, no livro de Braga, um dos escritores representativos desse período – e essa classificação redutora permanecerá na historiografia literária posterior, servindo, até hoje, como guia introdutório para a leitura da vasta produção camiliana. Essa é uma das “limitações da história literária relativamente aos textos literários, na medida em que estes não são ‘determinados’ pela sua época e pelo seu contexto, havendo não raras vezes conflito e oposição entre os textos e os seus contextos” (Cunha, 2011a, p. 7).

No início do século XX, Fidelino de Figueiredo destacou-se pela sua contraposição ao positivismo de Teófilo, defendendo que as obras literárias deveriam ser “o objeto primacial da crítica, a sua razão de ser” (Figueiredo, 1910, p. 99). Para Figueiredo (1910, p. 99), “a história literária não pode cerrar-se só no estudo social duma época – o que é história – e na minúcia biográfica do escritor, indagando se ele serviu à época – o que é biografia preconcebida”. Segundo Cândido Martins (2007, p. 232), “uma das elucidativas demonstrações da crítica fideliniana ao positivismo da historiografia oitocentista reside na sua atitude frontalmente antibiografista”.

Entretanto, na *História da literatura romântica portuguesa (1825-1870)*, de 1913², Fidelino não apenas afirma que “teve a biografia de Camilo um significado muito especial para a interpretação da sua

² O “Capítulo V – O Romance Passional”, em que trata sobre o escritor de *Amor de perdição*, não sofre grandes alterações na terceira edição, revista, de 1946. Por sua vez, os volumes *Literatura portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à atualidade* (1941) e *História literária de Portugal (séculos XII-XX)* (1944) apresentam, de forma resumida, as mesmas ideias presentes na *História da literatura romântica portuguesa*, pelo menos no que concerne a Camilo.

obra” (Figueiredo, 1946, p. 227), como reproduz uma descrição física minuciosa do autor, feita pelo Padre Sena Freitas em *Perfil de Camilo Castelo Branco* (1887), relacionando-a às suas características psicológicas, que teriam, segundo ele, influenciado na sua escrita: “moralmente, as feições mais flagrantes que como quer envolviam todo o seu caráter, eram o extremo subjetivismo e a veia cômica dentro dos quais se exercia toda a sua atividade psíquica” (Figueiredo, 1946, p. 231). Por outro lado, em vez de evidenciar a presença de um polo satírico na obra camiliana, como o fez Teófilo, Fidelino foca no romance passional, que dá título ao capítulo de seu livro, no qual Camilo aparece como o escritor representativo. Tanto que, sobre *A queda dum anjo*, o crítico declara que “é uma forma particular do romance camiliano, porque é exclusivamente satírico” (Figueiredo, 1946, p. 244), ignorando uma obra-prima como *Coração, cabeça e estômago*, por exemplo.

É motivo de louvor o fato de Figueiredo apresentar uma breve análise de alguns romances – e não apenas elencar os seus títulos, como vimos em Braga. Todavia, destaca-se a afirmação no início do capítulo, de que o “principal mérito na história literária portuguesa” do autor de São Miguel de Seide “foi o seu preferente cultivo do romance passional de assunto contemporâneo” (Figueiredo, 1913, p. 199). Na terceira edição da *História da literatura romântica*, a redação do trecho é alterada para: “Camilo, cujo principal mérito na história literária portuguesa, foi o seu quase monopólio do romance passional de assunto contemporâneo [...]” (Figueiredo, 1946, p. 225). Praticamente imperceptível, a alteração apenas reforça a sua imagem como um escritor de narrativas sentimentais: na primeira edição, infere-se que ele preferia escrever romances passionais; na terceira edição, que o mercado de romances passionais da época teria sido dominado por ele.

Sobre *Amor de perdição*, Figueiredo (1946, p. 242) declara que “é a obra-prima dessa forma do romance romanesco e sentimental, porque não contém nada, episódio, divagação, personagem que se não compreenda nesta forma. Este romance como que depurou o gênero de outro elemento estranho”. Para reforçar essa leitura, Fidelino cita o trecho do prefácio da segunda edição do romance, no qual Camilo afirma que teriam sido responsáveis pelo seu sucesso “a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções” (Castelo Branco, 2020, p. 12). Franchetti (2003, p. XIX) atenta para o fato de o próprio escritor ter criticado essas características, concluindo, no seguimento do parágrafo, que “o romance, que não estribar em outras recomendações mais sólidas, deve ter uma voga mui pouco duradoura” (Castelo Branco, 2020, p. 12).

Apesar de perceber que “no romance há muitas reflexões ou ‘divagações filosóficas’” (Figueiredo, 1946, p. 242), Fidelino as trata como secundárias, omitindo a conclusão de Camilo citada anteriormente: “não lhe peçamos psicologia, verdade moral, costumes (...); autor e (...) público (...) só queriam a quinta essência do sentimento, do lirismo passional” (Figueiredo, 1946, p. 242). Com isso, faz com que se desprezem, na leitura, os capítulos iniciais sobre os pais de Simão, que trazem uma denúncia cômica da aristocracia decadente, bem como o capítulo sobre o relacionamento de Manuel Botelho com a açoriana casada com um estudante de Medicina, que é terminado sem grandes arroubos de sentimentalismo, entre outras passagens do romance dignas de atenção (Pavanelo, 2008, 2016). De acordo com Franchetti (2003, p. XX), “como é na economia do enredo e na eficácia da representação que se reconheceram e hipostasiaram as qualidades da novela típica camiliana”, pesquisadores e leitores deixaram em segundo plano as “divagações filosóficas” e a “escrita metalin-

guística”, que, junto com a crítica social, são as características mais interessantes da ficção de Camilo.

Percebe-se também, na *História da literatura romântica* (1946), um desprezo pelas produções camilianas que não se encaixam no rótulo de “romance passional de assunto contemporâneo”. Sobre *Anátema*, por exemplo, Fidelino apenas afirma ser uma “obra hoje ilegível” (Figueiredo, 1946, p. 237). Ignorando a excelência de publicações como *O senhor do paço de Ninães* e *O olho de vidro*, que trazem a crítica à colonização na Ásia e à Inquisição, respectivamente (Pavanelo, 2020, 2021), Figueiredo (1946, p. 237) proclama que, “efetivamente, pequena e sem novidade seria a contribuição de Camilo para o romance histórico”, uma asserção que, infelizmente, encontrará eco entre muitos pesquisadores do século XX e contribuirá para o esquecimento dessa parte importante da ficção camiliana, que merece ser resgatada.

Assim como Braga, Fidelino vê o autor de *Amor de perdição* como fruto de seu tempo, inferior aos escritores da Geração de 70: “incrustado na sua concepção literária, não podia compreender o realismo, e não compreendeu” (Figueiredo, 1946, p. 235). O curioso é que, em seu texto, Figueiredo parece fazer uma defesa ainda mais veemente do realismo do que Teófilo, rebaixando a obra de Camilo, que, para ele, estaria fadada ao sentimentalismo superficial: “também os realistas observariam, mas além de observarem desinteressadamente, sem preferência, sem escolha, observaram também *integralmente*, queriam a vida toda, e não só o amor, parcela sua, posto que grande e dominante, por vezes” (Figueiredo, 1946, p. 236). Há vários problemas nesse trecho: primeiramente, Fidelino parte da ideia de que os realistas retratavam a realidade de forma totalmente objetiva, como se fosse possível escrever sem adotar um ponto de vista; além disso, infere que as críticas de Camilo partiriam sempre de uma motivação

pessoal, e não social; também, e mais redutor, que a produção camiliana só trataria de amor.

Por fim, ao chamar a atenção para os romances paródicos da “terceira fase” do escritor, Fidelino desfere o ataque que foi evitado por Braga: “com o conceito acerca da nova escola, [...] conceito duma *estreiteza mesquinha*, porque era parcialíssimo, Camilo quis demonstrar a inanidade do novo gosto literário e fez a caricatura do realismo no *Eusébio Macário* e na *Corja*” (Figueiredo, 1946, p. 249-250, grifo nosso). Em 1941, na *Literatura portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à atualidade*, e depois na *História literária de Portugal (séculos XII-XX)*, de 1944, cujo capítulo sobre Camilo praticamente reproduz a parte correspondente do livro publicado três anos antes, Figueiredo atenua a crítica aos seus últimos romances, nos quais, segundo ele, o autor “criou tipos e páginas de grande beleza, já clássicos pelo vigor e pela riqueza de expressão” (Figueiredo, 1941, p. 284). Ao declarar que a “caricatura” em *Eusébio Macário* e *A corja*, “feita com insuperável mestria, era afinal o predomínio duma faceta da sua inspiração artística, a sátira, de tão grande relevo no seu espírito como a criação sentimental” (Figueiredo, 1941, p. 284), Fidelino recupera a ideia da polarização da produção camiliana nos polos passional e satírico, esboçada por Teófilo. Nesse sentido, apesar de ter trazido o foco para a obra literária, defendendo que ela deve estar acima do perfil biográfico do escritor, Figueiredo acaba reproduzindo algumas das acepções sobre o autor de *Amor de perdição* que vimos no texto de Braga.

Segundo Carlos Cunha (2011a, p. 6), nas décadas de 1950 e 1960, a Teoria da Literatura passa a conceder “a primazia à dimensão estética das obras literárias e à sua leitura imanente”. Todavia, de acordo com o pesquisador,

quando a história literária se começou a abrir às novas tendências teórico-críticas, não foi capaz de se libertar do seu modelo discursivo, voltado para a narrativa de dados externos aos textos literários. Permaneceu, assim, uma formação discursiva híbrida, encaixando no seu esquema tradicional/nacional (períodos, autores e gêneros) algumas (tímidas) análises textuais de natureza estilística (Cunha, 2011a, p. 6-7).

*A História da literatura portuguesa*³, de António José Saraiva e Óscar Lopes, publicada em 1955, buscou interligar “a história literária com a história social e política, de pendor marxista” (Cunha, 2011a, p. 7), destacando-se não apenas nesse período, mas provavelmente continuando a ser a referência bibliográfica mais utilizada nos cursos de Literatura Portuguesa aquém e além-mar. No capítulo reservado a Camilo, o livro tem o mérito de apresentar breves comentários sobre determinados aspectos de algumas das obras do escritor de São Miguel de Seide, destacando o fato de que “a bibliografia camiliana é muito extensa: as suas produções contam-se por centenas” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 779), elencando os vários gêneros literários publicados pelo autor durante a sua longa carreira. Mesmo focando nos polos da “novela passional” e da “novela satírica” – “estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo (no sentido moral mais vulgar)” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 783) –, Saraiva e Lopes comentam também sobre os outros subgêneros do romance, como a narrativa histórica.

³ Ao longo das diversas edições, foram sendo feitas alterações e acréscimos de capítulos, não apenas pelos autores, mas também por colaboradores. No caso do capítulo sobre Camilo, as alterações não são relevantes, motivo pelo qual utilizaremos a 17ª edição, de 1996.

Tendo como principal interesse a apresentação da produção literária, e não da biografia do escritor, os críticos não deixam de mencionar que “a acidentada vida passional de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 778). Além disso, o escritor continua sendo visto como um reflexo do período em que viveu, a “personalidade [que] domina a segunda geração romântica e [que] pode considerar-se como o seu representante típico e superior, quer pelo temperamento, quer pelo caudal da sua obra e pelo extenso público a quem interessou” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 777). Sob esse ponto de vista, não podendo ser muito diferente do contexto ultrarromântico que a produziu, a ficção camiliana é ainda mais depreciada por Saraiva e Lopes, que também advogam em prol do realismo, do que foi por Figueiredo.

O elogio que tecem a *Amor de perdição*, declarando que seu autor “é o nosso grande mestre da narrativa densa, rápida, de objetividade inteiramente persuasiva” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 777-778), baseia-se na reprodução do mesmo trecho do prefácio da segunda edição do romance, anteriormente citado por Fidelino. A deferência, porém, é minorada pelo comentário desvalorativo: “uma enxuta prosa como aquela com que, no *Amor de perdição*, se coloca para além do *sentimentalismo vulgar*” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 792, grifo nosso). Para Saraiva e Lopes (1996, p. 784), nas novelas camilianas, as emoções seriam “descritas segundo a retórica sentimentalista superficial do romantismo”; tratar-se-ia de uma “figuração romanesca de uma dada concepção de vida [que] fez correr imensas lágrimas às nossas avós ou trisavós”, ou seja, ultrapassada e praticamente impossível de ser apreciada pelo “leitor mais sofisticado de hoje”, que se sentiria “inibido porque se apercebe muito melhor de certos cordelinhos de organização romanesca ou de linguagem enraizados na sensibilidade de outra época” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 791). Contudo, afirmam, haveria um aspecto que “se impõe, através de toda essa utensilagem

datada e caduca”: para os pesquisadores, esse aspecto seria a representação do amor, “que em dados momentos a transcende e ainda hoje comove” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 791).

Por outro lado, Saraiva e Lopes (1996, p. 784) alegam que essa representação do amor feita pelo escritor sequer seria original: “a fórmula ‘mártires do amor’ [...] figura já nos ‘infernos dos namorados’ quatrocentistas e que Camilo redescobre”. Da mesma forma, ao depreciar as personagens femininas camilianas, que segundo os pesquisadores seriam esvaziadas “de sentido psicológico”, faltando-lhes “humanidade”, eles as remetem à mera imitação, “simples emanção celeste ou infernal do homem, como Margarida e Mefistófeles o são para o *Fausto* de Goethe” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 784). Nos *Mistérios de Lisboa* e *Livro negro de padre Dinis*, Camilo não teria somente copiado os folhetins franceses, mas, para Saraiva e Lopes, teria sido inferior aos modelos que seguiu: “é, no entanto, significativo o fato de o nosso romancista esbater, se não eliminar, a crítica da miséria e das degradações morais, das perversões que a miséria provoca, tal como a encontramos nos livros de Eugène Sue e Víctor Hugo, que imita” (Saraiva; Lopes, 1996, p. 781).

Com relação ao final da carreira do autor, os pesquisadores parecem comemorar o fato de a Geração de 70 tê-lo substituído no gosto do público: “o êxito de Eça de Queirós, a evolução do realismo para o naturalismo com Zola *espicaçam* ainda mais o consagrado escritor romântico” (Saraiva; Lopes, 1997, p. 786, grifo nosso). Quanto a *Eusébio Macário* e *A corja*, Saraiva e Lopes (1996, p. 787, grifo nosso) consideram-nos uma “pretensa paródia aportuguesada à série *Rougon-Macquart* do romancista francês e ao estilo afrancesado de Eça”, com que Camilo teria procurado “disfarçar” o “reajustamento” a que fora forçado.

Em 1949, portanto, alguns anos antes dessa publicação em conjunto com Óscar Lopes, António José Saraiva já tinha lançado uma

História da literatura portuguesa. No que tange à parte sobre Camilo, trata-se de um texto com poucas páginas, muito mais resumido, sem os comentários sobre as obras que constam na versão que escreveu em coautoria. Por outro lado, e talvez devido à sua brevidade, que demanda uma maior objetividade na escrita, o pesquisador não utiliza o mesmo tom depreciativo. Numa passagem, inclusive, Saraiva (1965, p. 142-143) tece um elogio às narrativas de Camilo sem apresentar uma adversativa: “algumas (...) revelam um vigoroso observador de tipos e costumes e um extraordinário narrador. Alguns diálogos, pela justeza com que definem situações e pela verdade do comportamento psicológico típico que traduzem, só tem paralelo, em Portugal, nos de Gil Vicente”. Esse enaltecimento, ao contrário da quase totalidade do conteúdo desse capítulo sobre o autor de São Miguel de Seide, infelizmente não foi transposto para o livro que publicou depois com Óscar Lopes.

Além da clássica *História da literatura portuguesa* (1955) de que até agora tratamos, outra história literária foi importante para pautar o ensino da literatura portuguesa no Brasil: *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés, publicada em 1960. No caso do capítulo sobre Camilo, Moisés parte das mesmas premissas que encontramos em Saraiva e Lopes: menção à grande quantidade e variedade de produções – mas focando na novela passional e na novela satírica –, e à influência da vida na obra, do meio ultrarromântico na sua produção literária. Se a apresentação de Massaud sobre Camilo não advoga em prol do realismo nem adota o tom desdenhoso utilizado pelos seus contemporâneos portugueses, a meu ver também não chega a estimular a leitura de sua obra. Na defesa de que “a novela camiliana muda apenas e sempre no tocante ao enredo, embaralhado e variado até onde permitia a imaginação do ficcionista (...), mas o módulo central permanece invariavelmente o mesmo” (Moisés, 2003, p. 147), infere-se que ela seria repetitiva e desinteressante.

Por outro lado, além de louvar “o culto da forma escorreita, límpida, redonda e espontânea, capaz de arrastar o leitor de emoção a emoção até o desenlace” (Moisés, 2003, p. 149) – referindo-se ao trecho do prefácio da segunda edição de *Amor de perdição*, como fizeram Fidelino e Saraiva e Lopes –, *A literatura portuguesa* chama a atenção para a linguagem camiliana. Segundo Moisés (2003, p. 149), Camilo seria “dono dum estilo [...] de quem conhece os segredos da Língua, tanto a erudita, como a popular ou regional. Muito do mérito e do fascínio camiliano [...] vem daí. [...] É com justiça considerado mestre e clássico do Idioma”. Talvez seja por esse motivo que, nas escolas brasileiras, excertos das obras camilianas sejam muito mais utilizados nas aulas de gramática do que nas de literatura – o que, a meu ver, não é exatamente algo a ser comemorado.

Pelo menos no que tange ao tratamento dado a Camilo Castelo Branco, percebe-se que não houve grandes renovações ou transformações na maneira como o autor foi apresentado pela historiografia literária, desde Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo – do final do século XIX e início do XX –, a António José Saraiva e Óscar Lopes e Massaud Moisés – das décadas de 1950 e 1960. A insistência em classificar o escritor de *Coração, cabeça e estômago* como representante máximo do ultrarromantismo permaneceu, com os problemas que essa categorização implica, pois ela é associada a uma estética superficial e de imitação, além de ultrapassada e inferior aos realistas. O foco no sentimentalismo, com o suposto elogio da economia do enredo e da eficácia da representação, faz com que sejam ignoradas não apenas as divagações filosóficas e a escrita metaliterária de Camilo, como apontou Paulo Franchetti (2003, p. XX), mas também a crítica social, que está presente mesmo em romances como *Amor de perdição*. Por sua vez, o olhar crítico do narrador camiliano sobre a sociedade de seu tempo fica enfraquecido quando se afirmam que as obras são baseadas em episódios de sua vida – uma vez que, sob esse

ponto de vista, seu julgamento seria pautado por motivos pessoais, e não objetivo, como supostamente seria o dos realistas.

Tendo forte influência sobre o ensino da literatura, seja no nível básico, seja no superior, a historiografia literária, em vez de incentivar a leitura da obra de Camilo, acaba por desestimulá-la. Um estudante poderia pensar: se os seus romances são repetitivos, e *Amor de perdição* e *A queda dum anjo* são os exemplos máximos de uma produção que se divide, basicamente, nos eixos passional e satírico, bastaria ler apenas essas duas narrativas – e, assim, enquanto o restante da vasta produção camiliana permanece na obscuridade, perderiam a chance de ter acesso a outras obras-primas do autor, até mais interessantes do que essas duas. Ou, o que é ainda mais grave: se *Eça de Queirós* é melhor, para que ler Camilo?

Segundo Cunha (2011b, p. 53), na virada do século XX para o XXI, “num momento de claro retorno da história literária, em novos moldes, merece destaque o projeto coletivo de uma *História da literatura portuguesa* (7vls, Publicações Alfa), o que por si só é enriquecedor, porque possibilita uma orientação pluralista”. É verdade que quando o trabalho é dividido e, portanto, cada época ou autor fica sob a responsabilidade de um especialista, os projetos coletivos tendem a ser de qualidade superior à historiografia literária anterior, que ficava a cargo de apenas um pesquisador, ou dois, como no caso de Saraiva e Lopes. Além disso, como são compostos por vários volumes, há também mais espaço para que os autores e suas obras sejam apresentados de maneira mais aprofundada. Lamentamos que, na *História da literatura portuguesa* da Publicações Alfa, num volume (o IV, publicado em 2003) que conta com a renomada Ofélia Paiva Monteiro como responsável pelo capítulo sobre Almeida Garrett, o capítulo sobre Camilo tenha sido escrito por João Soares Carvalho, que não é especialista na obra do escritor de São Miguel de Seide.

Para além de cometer erros – por exemplo, declara que foi feita uma adaptação fílmica de *Amor de Perdição* (Carvalho, 2003, p. 343), quando, durante o século XX, houve três adaptações para o cinema⁴ –, Carvalho reitera alguns lugares-comuns que vimos em Teófilo, Fidelino e Saraiva e Lopes. Após dedicar várias páginas à análise de *A queda dum anjo*, o que seria digno de elogio, Carvalho (2003, p. 388) conclui que escolhera esse romance porque supostamente “reproduz, de algum modo, a vida de Camilo”, ou seja, mantém a leitura biografista de sua ficção. A relação entre vida e obra também é encontrada nas afirmações de que “aquele aspecto azedo e sarcástico no temperamento” do autor é “refletido no estilo literário de muitos dos seus livros” (Carvalho, 2003, p. 343), e de que as “alegrias e (...) sofrimentos” por que passou “desde o nascimento” constituem “as mais poderosas fontes de inspiração e o maior manancial de conhecimentos humanos que se refletem, mais ou menos reais ou imaginários, em todas as suas obras” (Carvalho, 2003, p. 344).

Quando o pesquisador defende que “os seus ideais de escritor oscilam entre a adoção de um idealismo moralizante (...) e um realismo igualmente moralizante” (Carvalho, 2003, p. 343), reproduz a clássica tensão entre dois polos opostos na ficção camiliana, além de rebaixá-la, ao caracterizar as produções de Camilo como moralizantes, assim como fizeram Saraiva e Lopes. De forma análoga à historiografia literária que o precedeu, Carvalho acaba colocando os escritores realistas em posição de superioridade, ao declarar que a “capacidade imaginativa” do autor de *Coração, cabeça e estômago*, “infelizmente, não foi capaz de emparelhar literariamente com sua capacidade de

⁴ A adaptação de Georges Pallu (1921), a de António Lopes Ribeiro (1943) e a de Manoel de Oliveira (1978). *Um amor de perdição*, de Mário Barroso, foi lançado em 2008, portanto, é posterior à publicação do quarto volume da *História da literatura portuguesa* (2003).

observação” (Carvalho, 2003, p. 362), pois, “tendo de escrever para viver, não teve tempo para fazer uma boa e desejável observação das pessoas e das coisas” (Carvalho, 2003, p. 389). Asseverando que “Camilo não tem obras de grande profundidade no que toca à análise de caracteres e ambientes, no plano psicológico e humano”, e que sua “imaginação [era] subordinada a temas corriqueiros e folhetinescos, que ia repetindo, numa lamentável monotonia” (Carvalho, 2003, p. 388), a mais recente *História da literatura portuguesa* continua desestimulando a leitura do autor de São Miguel de Seide.

Por fim, não podemos deixar de mencionar a *História crítica da literatura portuguesa*, projeto coletivo de nove volumes, dirigido por Carlos Reis, publicado em 1993. Ainda que Reis (1999, p. 7) declare na “Apresentação” de cada volume que a *História crítica* “não é uma *História da Literatura* ‘de autor’ (ou autores), no mesmo sentido em que o são as de Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo (...) ou António José Saraiva e Óscar Lopes”, porque ela é construída a partir de citações e paráfrases da crítica especializada, além de conter uma antologia de trechos de textos críticos no final de cada capítulo, trata-se de uma excelente fonte de consulta para os estudantes de Letras.

É necessário apontar a ressalva de que Camilo não é mencionado na “Introdução” do primeiro capítulo do quinto volume, sobre “O romantismo português: temas, valores, gerações”, escrito por Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, o que motivou o questionamento de Paulo Motta Oliveira (2005, p. 1791). Essa ausência serve como ponto de partida para que Motta Oliveira disserte sobre a controversa localização do escritor de *A queda dum anjo* na história literária, uma vez que ele não se encaixaria nem na primeira fase do romantismo, de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, nem na segunda, do ultrarromantismo de Soares de Passos, nem na terceira, do “romantismo social” de Antero de Quental, que são os eixos da argumentação desse capítulo introdutório. Entretanto, o quinto

volume da *História crítica* traz um capítulo específico sobre Camilo muito bem trabalhado, pois não apenas faz uma recolha da “longa tradição” de estudos camilianistas, criticada por Franchetti, mas também é composto pela contribuição de pesquisas mais recentes sobre o autor.

Assim sendo, apesar de não verificarmos, no que tange ao tratamento dado a Camilo Castelo Branco, uma grande renovação e transformação da historiografia literária, desde Teófilo Braga, passando por Fidelino de Figueiredo, António José Saraiva e Óscar Lopes e Massaud Moisés, chegando até a mais nova *História da literatura portuguesa* da Publicações Alfa, a *História crítica da literatura portuguesa*, dirigida por Carlos Reis, configura uma inovação. Os seus nove volumes, no entanto, estão presentes em poucas bibliotecas brasileiras e ainda não são conhecidos pela maioria dos estudantes dos cursos de Letras em nosso país; conseqüentemente, ainda não chegaram a influenciar no trabalho com a literatura portuguesa nos ensinos médio e fundamental aqui. Constantemente correndo o risco de desaparecer, devido à diminuição do interesse dos alunos, é urgente a renovação dos estudos de literatura portuguesa no Brasil, sobretudo com relação aos clássicos oitocentistas, para a qual a *História crítica* poderia contribuir.

RECEBIDO: 07/07/2024

APROVADO: 27/08/2024

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor. Antelóquio sobre o esplendor e o declínio da história literária. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*. Braga: Universidade do Minho; Centro de Estudos Humanísticos, 2002. p. 1-7.

BRAGA, Theophilo. *As modernas ideias na litteratura portugueza*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron; Lugan & Genelioux, 1892. v. 1.

- BRAGA, Theophilo. *Curso de historia da litteratura portugueza*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.
- BRAGA, Theophilo. *Historia da litteratura portugueza*. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1870.
- BRAGA, Theophilo. *Historia do romantismo em Portugal*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880.
- BRAGA, Theophilo. *Introducção e theoria da historia da litteratura portugueza*. Porto: Livraria Chardron, 1896.
- CARVALHO, João Soares. Camilo Castelo Branco. In: CASTRO, Francisco Lyon de (ed.). *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2003. v. 4, p. 343-394.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2020.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*. Braga: Universidade do Minho; Centro de Estudos Humanísticos, 2002.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. A história da literatura portuguesa: paradigmas, impasses e retornos. *Tágides*, São Paulo, n. 1, p. 1-10, 2011a. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/17590>. Acesso em: 8 set. 2024.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. A história literária no século XX: o positivismo e depois. *Revista de estudos literários*, Coimbra, n. 1, p. 37-57, 2011b. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/1935>. Acesso em: 8 set. 2024.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A crítica litteraria em Portugal (da renascença à actualidade)*. Lisboa: Cernadas e cia., 1910.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica*. 3. ed., revista. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Historia da litteratura romântica portuguesa (1825-1870)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal (séculos XII-XX)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à actualidade*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1941

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. IX-L.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. *Fidelino de Figueiredo e a crítica da teoria literária positivista*. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Camilo entre tempos: trajetórias historiográficas. *Anais do XX Congresso Internacional da Abraplip: no limite dos sentidos*. Niterói: UFF, 2005, p. 1791-1802.

PAVANELO, Luciene Marie. As causas da decadência de Portugal no romance histórico de Camilo Castelo Branco. In: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo; CANEDO, Rogério (Orgs.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 163-179.

PAVANELO, Luciene Marie. O castigo de Camilo à soberba cega de uns bárbaros que se arregimentavam com a cruz na avançada: nação e colonialismo em *O senhor do Paço de Ninães*. In: PAVANELO, Luciene Marie; OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.). *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: O Senhor do Paço de Ninães e outros escritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 42-60.

PAVANELO, Luciene Marie. O herói romântico parodiado por Camilo Castelo Branco. *Acta Philologica*, Warsaw, v. 58, p. 57-68, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.7311/ACTA.58.2022.6>. Acesso em: 8 set. 2024.

PAVANELO, Luciene Marie. O olhar distanciado de Camilo e a quebra da catarse. *Remate de males*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 267-277, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v28i2.8636306>. Acesso em: 8 set. 2024.

PAVANELO, Luciene Marie. Sobre bárbaros e parvoíces: o romance sentimental de Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo. In: OLIVEIRA, Paulo Motta; PAVANELO, Luciene Marie (orgs.). *Diálogos possíveis: Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e a literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. p. 13-32.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa: o romantismo*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1999, v. 5.

REIS, Carlos. Apresentação. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa: o romantismo*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1999. v. 5, p. 7-9.

SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. 8. ed., revista. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

MINICURRÍCULO

LUCIENE MARIE PAVANELO é professora de Literatura Portuguesa da UNESP, campus de São José do Rio Preto, nos cursos de Licenciatura e de Pós-Graduação em Letras. Fez toda a sua formação na USP: Bacharelado e Licenciatura em Letras, Mestrado em Literatura Portuguesa, Doutorado e Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. É líder do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco (CNPq). ORCID: 0000-0001-5027-7532.

Um ano depois da morte de Camilo Castelo Branco

One year after the death of Camilo Castelo Branco

Germana Araújo Sales

Universidade Federal do Pará – CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1338>

RESUMO

No dia 1 de junho de 1890, por volta das 15h, morreu Camilo Castelo Branco (1825-1890), em sua casa, na extinta Freguesia de São Miguel de Seide, causando enorme abalo na comunidade de escritores e intelectuais da época. Não foram poucos os que lhe renderam homenagens por ocasião do falecimento. Um ano depois, a revista *Nova Alvorada* (1891-1903) editou um número exclusivo em tributo ao escritor. O número teve a colaboração da Viscondessa de Correia Botelho (Ana Plácido), Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Manuel Pinheiro Chagas, F. Gomes de Amorim, Alberto Pimentel, Teóphilo Braga, Guiomar Torresão, entre outros que não pouparam adjetivações ao nobre romancista, chamado de mestre, singular pelo engenho e talento raros. É sobre os louvores publicados em reconhecimento e deferência à consagração de Camilo que este ensaio se construiu.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco; *Nova Alvorada*; homenagem; literatura.

ABSTRACT

On June 1, 1890, at approximately 3:00 p.m., Camilo Castelo Branco (1825-1890) died at his home in the now-defunct parish of São Miguel de Seide, causing great shock in the community of writers and intellectuals of the time. Many people paid tribute to him on the occasion of his death. A year later, the magazine *Nova Alvorada* (1891-1903) published an exclusive issue in tribute to the writer. The issue was written by Viscountess Correia Botelho (Ana Plácido), Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Manuel Pinheiro Chagas, F. Gomes de Amorim, Alberto Pimentel, Teófilo Braga, Guiomar Torresão, among others, who spared no adjectives for the noble novelist, called a master, singular for his rare ingenuity and talent. This essay is based on the praises published in recognition and deference to Camilo's consecration.

KEYWORDS: Camilo Castelo Branco; Nova Alvorada; tribute; literature.

1. OS ROMANCES DE UM HOMEM.

Também no interior do corpo a treva é profunda, e contudo, o sangue chega ao coração, o cérebro é cego e pode ver, é surdo e ouve, não tem mãos e alcança, o homem claro está, é o labirinto de si mesmo (Saramago, 1988, p. 97).

Amor de perdição é considerada a obra mais popular de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e suas duas primeiras edições foram publicadas na década de 1860, sendo a primeira em 1862 e a segunda, dois anos depois, no ano de 1864. Quando a quarta e a quinta edição foram editadas, respectivamente em 1876 e 1879, o público português já conhecia as obras *O crime do Padre Amaro*, de 1875, e *O primo Basílio*, de 1878, de Eça de Queiroz. Em vista disso, a quinta edição, divulgada dezessete anos após a primeira, teve novo prefácio do autor que a qualifica como “um êxito fenomenal e extra-lusitano” (Castelo Branco, 1879, p. 15), ainda difundida enquanto as obras realistas já estavam em voga. A obra tinha a “inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas

filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho” (Castelo Branco, 1879, p. 15), era “visto à luz elétrica do criticismo moderno” (Castelo Branco, 1879, p. 15) e, por isso, “o bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas” (Castelo Branco, 1879, p. 15-16). Em vista dessas conclusões, o prefácio é encerrado com a premonição: “se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta 5.^a edição do *Amor de perdição* quase esgotada” (Castelo Branco, 1879, p. 16).

Camilo morreria onze anos depois desse episódio e *Amor de perdição* (1879), como toda a sua produção – publicada durante trinta e cinco anos, entre 1851 e 1886 –, atravessou os decênios e alcançou o século XXI, em reedições e traduções nos cinco cantos do continente, o que lhe garantiu o galardão de um dos maiores escritores em língua portuguesa.

O escritor foi reconhecido como “uma das mais eminentes figuras tutelares da literatura portuguesa” (Cabral, 1989, p. 115) e sempre que houve alusão à sua produção, não são poupados os adjetivos que ressoaram ao longo do tempo em que foram vendidos seus livros, desde o primeiro romance, *Anhatema* (1851), quando foi classificado nos jornais de Portugal, como “lindo romance” (Castelo Branco, 1851, p. 88); “romance original” (Expediente, 1850, p. 144.); “romance histórico original [...] excelente romance” (Publicações [...], 1850, p. 336.).

Do primeiro ao derradeiro romance, sem que os transtornos da sua vida afetassem o valor da produção, rotineiros enaltecimentos aconteciam, e nem seu falecimento minimizou as apologias ao romanista e a sua ficção.

No triste primeiro de junho de 1890, a imprensa portuguesa e, igualmente, a brasileira foram unânimes em lamentar a partida fatal de Camilo Castelo Branco, mas, para além do compadecimento e aflição, o engrandecimento da obra tomou destaque. Ainda em 1890, foi lançada uma coleção com o nome do autor, “pela acreditada companhia de publicações ilustradas” (Correio da Manhã, 1890). A coleção reuniu romances do escritor e os anúncios foram frequentes nos periódicos da época.

É graças às folhas diárias que comprovamos a circulação constante dos seus romances a partir de 1851 e presentes ainda hoje nas livrarias, sebos e lojas *on-line*. A exemplo desse triunfo, transcrevo algumas notas de apreciação às publicações, como em 1855, no jornal *Imprensa e Lei*, de Lisboa, identificando o romance *A filha do arcediogo*, como uma “curiosa resenha dos costumes de Portugal, especialmente aquelas de certas classes que não têm merecido a particular observação dos escritores” (*A filha (...)*, 1855, p. 3). Em 1857, o *Diário do Rio de Janeiro* dedica um ensaio “A literatura em 1856”, assinado por Ernesto Biester (1828-1880), transcrito do *Jornal do Comércio* de Lisboa, no qual ressalta a relevância dos nomes de obras e escritores que se sobressaíram naquele ano e Camilo estava entre eles, considerado como um que “conquistou um lugar eminente”, e o livro *Onde está a felicidade?* “cheio de interesse, finalmente traçado e admiravelmente escrito (...) revela um verdadeiro escrito de observação, realçado por um belo talento” (Biester, 1857).

A confirmação do harmonioso dom do escritor mantém-se desde os lançamentos dos escritos até os anos seguintes, já após a publicação final, na mesma sucessão de exaltação e triunfo, como consta no jornal *O Economista*, de 3 de junho de 1890, dois dias depois da morte do escritor, assinalando-o como de “prodigiosa fecundidade”:

na obra de Camilo Castelo Branco, que é eminentemente nacional, há muito a estudar, há muito que aprender. (...) A sua obra é tão vasta que há de espantar os vindouros, tanto a maleabilidade do seu espírito como a sua espantosa fecundidade. (...) Os recursos prodigiosos do seu estilo, o conhecimento perfeitíssimo da sua língua, em todos os seus cambiantes, tudo ele empregou como uma maestria superior, com uma originalidade tão viva e ao mesmo tempo tão portuguesa, que há de fazer o desespero dos que o quiserem imitar. Os seus livros hão de ser um padrão, um repositório sagrado da boa linguagem portuguesa. Eles serão um testemunho eloquente da riqueza da nossa língua e da sua maleabilidade (Camillo [...], 1890, p. 1).

Diante do caloroso acolhimento da obra pelos pares, pela crítica e pelos leitores, a circulação prosseguiu ao longo do século XIX, noticiada em diversos periódicos, a saber no *Correio Paulistano* (1897), quando ocorreu o anúncio de um leiloeiro, o Sr. A. Q. Chaves Leal, que ofertou o catálogo de uma Camiliana, exposta na sua residência, à rua de S. Bento, n. 25-B e atravessou para o século XX, quando é possível comprovar a presença dos livros entre os anúncios das livrarias e obtenções em gabinetes e bibliotecas. O jornal *O Novidade* (1905), de Santa Catarina, lista “os livros que o Grêmio Três de Maio adquiriu, por compra, no Rio de Janeiro, para sua biblioteca” (Notícias, 1905, p. 2). De Camilo Castelo Branco estão trinta e duas obras, sendo ele o autor mais contemplado em número de livros comprados, seguido pelo espanhol Enrique Perez Escrich. Longo também é o rol de obras à venda na Livraria Econômica, divulgada no jornal *Paraná* (1907), com “livros recebidos ultimamente de Lisboa, à venda em Curitiba, Paranaguá e Ponta Grossa” (Livraria [...], 1907.), com vinte e oito livros do romancista.

Sucessivamente às resenhas elogiosas que engrandecem o autor e sua obra, houve ainda aqueles que reclamaram sua perpetuação

para além da literatura, conforme consta no artigo intitulado “Camilo Castelo Branco”, assinado por Plácido Pinheiro e publicado em 23 de agosto de 1912, no jornal mineiro *O Pharol*:

Não deixo, porém, de me sentir bastante magoado de em Portugal erigir monumentos a escritores célebres, sem sequer se lembrarem do brilhante e fecundo Camilo Castelo Branco – o príncipe dos prosadores portugueses. É uma injustiça em deixar à margem do esquecimento este grande vulto das letras portuguesas. O purista, o mais vernáculo, o mais português dos escritores portugueses. O grande paisagista das coisas portuguesas. (...) O autor do *Amor de perdição*, esta obra nobilíssima cheia de encantos, escrita entre dores e lágrimas num cubículo de um cárcere, sem luz, sem conforto e sem uma palavra consoladora que o afagasse as suas mágoas. O *Amor de perdição* nasceu sob soluços e revolta contra os homens. Aquelas páginas de ouro traduzem bem o sentimento da sua dor, o sentimento da alma portuguesa. (...) A sua trajetória neste planeta foi de um sofrer inexaurível: desde o berço ao túmulo, acabando tragicamente, de se suicidar, e ele que tanto falou contra o suicídio, por lhe ter faltado em vida, a vista! Não admira, pois, que sendo em vida injuriado, seja na morte esquecido por seus irmãos, por seus compatriotas, por não saberem que ele fora um dos mais fervorosos amigos da sua pátria. Honrou-a e amou-a. (...) E nem por isso te querem imortalizar em bronze a tua memória. Daí, onde tu te achas entre as almas puras, chorarás a ingratidão dos homens. Porém, já que não tens quem te simbolize em mármore ou gesso, tens as inúmeras obras que valem mais do que uma estátua para te honrar a memória e levar-te à posteridade (Pinheiro, 1912, p, 2).

Entre as queixas quanto à ausência de um monumento, sobressaem os enaltecimentos ao talentoso romancista, que foi propalado regularmente e, dentre as inúmeras venerações que decorreram

após seu falecimento, importa ressaltar o número especial da *Nova Alvorada*, em 1891.

2. NOVA ALVORADA: VENERAÇÃO AO MESTRE

Quando se está há longos anos habituado a ouvir falar de um homem, a admirá-lo, a venerá-lo, é naturalmente dolorosíssima a impressão que se recebe com a notícia do desaparecimento imprevisto deste homem, em torno do qual formou-se, pela opinião universal uma auréola de respeito e consideração (A Província: Órgão do Partido Liberal (PE), 1890).

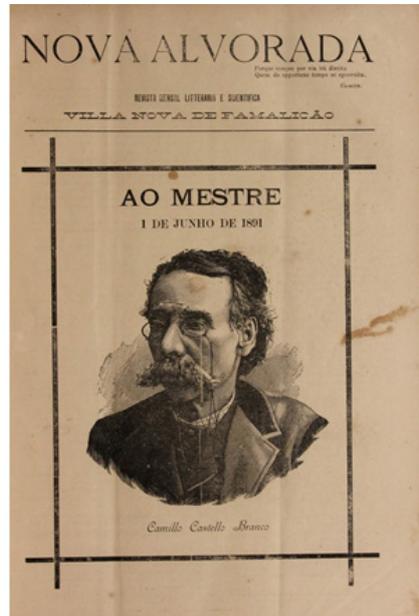
Na imprensa do século XIX, foram comuns as edições destinadas à literatura e, em 1885, circulou em Portugal a revista *A Alvorada*, “publicação mensal auxiliada por escritores distintos e de elevado mérito literário e científico” (Cabral, 1989. p. 27). Foi dirigida por Joaquim de Azuaga, em Vila Nova de Famalicão, e, em 1897, “dedicou um número especial, de 12 páginas, ao aniversário de Camilo Castelo Branco, reunindo um grupo de amigos, verdadeiros admiradores do superior talento do egrégio romancista” (Cabral, 1989. p. 27). Seis anos depois, o periódico tem continuidade com novo nome, como observa Alexandre da Cabral, “no formato e em continuação de *A Alvorada*, publicou-se em Vila Nova de Famalicão o mensário *Nova Alvorada*” (Cabral, 1989. p. 451). O biógrafo ainda assinala que *Nova Alvorada* teve a colaboração dos “nomes mais distintos do tempo” e o patrono era Camilo Castelo Branco. Dentre esses colunistas, são apontados os nomes do erudito José de Azevedo e Menezes (1849-1938); o poeta e bibliógrafo Joaquim Araújo (1858-1917); os escritores Theophilo Braga (1843-1924), Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), Antero de Quental (1842-1891), Raul Brandão (1867-1930), Francisco Gomes d’Amorim (1827-1891), Gomes Leal (1848-1921); o magistrado Trindade Coelho (1861-1908); o publicista José Caldas (1818-1903); o cônego Alves Mendes (1838-1904); o guarda-livros Joaquim Ferreira

Coutinho (1833-1914); o historiador e político Oliveira Martins (1845-1894); e a escritora e feminista Guiomar Torresão (1844-1898).

Os exemplares da revista foram editados na Tipografia Minerva, entre 1891-1903, e tiveram como epígrafe: “Porque sempre por via irá direita. Quem do oportuno tempo se aproveita”, de Camões. Tem-se notícia de dois números especiais: a edição de 1º de junho 1891 dedicada “Ao Mestre Camillo Castello Branco” e a edição de 12 de outubro de 1892, que celebra o quarto Centenário de Christóvão Colombo. Foram seus diretores Sousa Fernandes (até março 1895) e Sebastião de Carvalho (a partir de abril 1895).

No volume especial da *Nova Alvorada: revista mensal literária e científica* em tributo ao romancista, participaram trinta e um dos seus contemporâneos: Viscondessa de Corrêa Botelho (1831-1895), Oliveira Martins (1845-1894), Ramalho Ortigão (1836-1915), Pinheiro Chagas (1842-1895), Alberto Pimentel (1849-1925), Theophilo Braga (1843-1924), Francisco Almeida¹, José Francisco Trindade Coelho (1861-1908), Gomes Leal (1848-1921), Gomes d’Amorim (1827-1891), Rodrigo Terroso, José Freitas Costa, Guiomar Torresão (1844-1898), José Caldas, Júlio de Lemos Macedo (1810- 1898), Eduardo Carvalho, José d’Azevedo e Menezes, Álvaro de Castellões (1859-1953), Avelino Guimarães, Luiz de Magalhães, Souza Fernandes, Silva Pinto (1848-1911), Sebastião Carvalho, Abel Botelho, Rodrigo Velloso, Costa Macedo, Azevedo Barranca, Albino Bastos, Joaquim d’Azuaga e Pinto de Souza.

¹ Os nomes que constam sem datas de nascimento e morte, não foram possíveis de identificar.

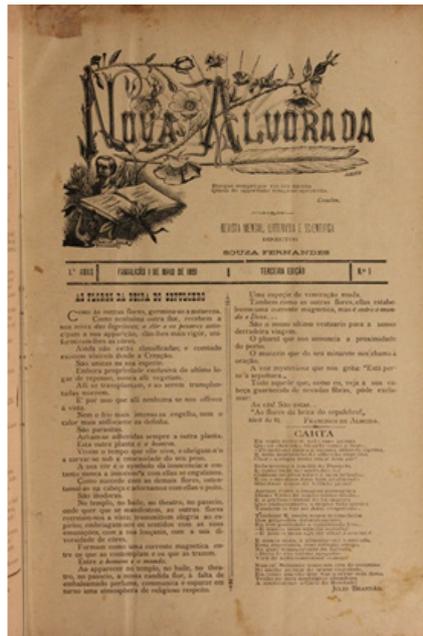
Figura 1 – *Nova Alvorada*, em homenagem a Camilo Castelo Branco

Fonte: Revista Nova Alvorada.

A listagem desses nomes consta no verbete à *Nova Alvorada*, *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1989), organizado por Alexandre de Cabral, e no número em que Camilo é agraciado. Dos que prestaram a deferência “ao mestre”, é possível identificar alguns dos seus contemporâneos, como o intelectual Oliveira Martins (1845-1894); os escritores Ramalho Ortigão (1836-1915), Pinheiro Chagas (1842-1895), José Francisco Trindade Coelho (1861-1908), Gomes d’Amorim (1827-1891), Alberto Pimentel (1849-1925); os poetas e ensaístas Theophilo Braga (1843-1924) e Gomes Leal (1848-1921); a escritora Guiomar Torresão (1844-1898); o procurador régio Júlio de Lemos Macedo (1810-1898); o ex-diretor de *A Alvorada*, Joaquim d’Azuaga; o poeta e deputado Álvaro de Castellões (1859-1953); Silva Pinto (1848-1911), a figura mais curiosa entre os que expressaram a valorização ao escritor português, com quem manteve uma relação conflituosa inicialmente e com posterior reconciliação; e a Viscondessa de Corrêa Botelho (1831-1895), viúva do romancista. Não foi possível reconhecer os demais colaboradores referidos, mas conjecturamos que constituíam parte dos seus admiradores e coetâneos.

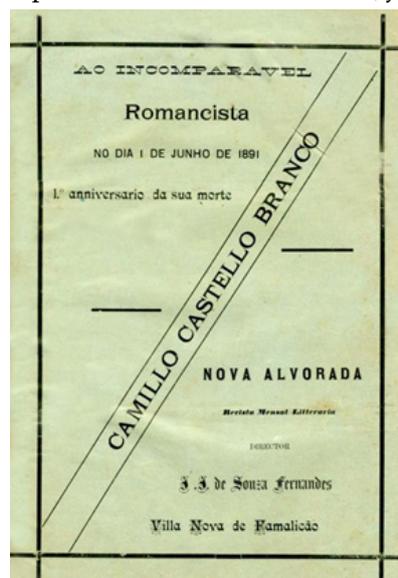
O verbete informa ainda que a revista consagra mais um número à memória do romancista, no terceiro ano da sua morte e “a partir desse fascículo, insere cartas do escritor a vários destinatários”.

Figura 2 – Capa da revista *Nova Alvorada*, maio de 1891.



Fonte: Revista *Nova Alvorada*.

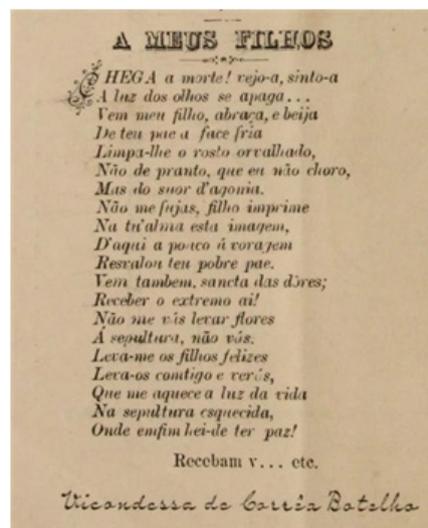
Figura 3 – Capa da revista *Nova Alvorada*, junho de 1891.



Fonte: Revista *Nova Alvorada*.

As imagens das capas são de 1º de maio e 1º de junho de 1891, sendo a segunda (Fig. 3) referente ao número dedicado a Camilo Castelo Branco. Como já dito, mais de três dezenas dos seus contemporâneos dedicaram uma reverência ao escritor, incluindo a viúva Ana Plácido, com carta em que se insere a poesia de Camilo “A meus filhos” (Plácido, 1891, p. 10).

Figura 4 – poema “A meus filhos”, de Camilo, publicado na revista Nova Alvorada, junho de 1891.



Fonte: Revista Nova Alvorada

A Viscondessa de Corrêa Botelho diz-se “penhoradíssima pela homenagem à memória do seu querido morto” (Plácido, 1891, p. 10) e conclui enumerando as qualidades do esposo, com quem conviveu por mais de trinta anos. Sua obra, de mais de “cento e tantos volumes”, garantirá a posteridade ao grande gênio e vulto literário.

Um homem paradoxal, que viveu entre conquistas e dramas. Dentre essas contradições, houve a do amor aos livros e a necessidade de se desfazer deles, quando vendeu sua biblioteca por duas vezes. Na realidade e na ficção, manteve-se “incongruente de lágrimas e

gargalhadas” (Martins, 1891, p. 10), conforme a definição de Oliveira Martins, quando assinala que o escritor “levou a vida a escarnecer e a afligir-se, rindo e chorando de si e dos outros com uma potência singular de patético e de ironia” e ainda ressalta que, para Camilo, “um drama de lances arrebatados e aventuras picarescas” (Martins, 1891, p. 10) reunia “um misto de nobreza espontânea e extravagância ridícula”. Toda essa combinação originou o intelectual que, ao acabar tragicamente com a vida, deixou como herança “a coleção mais abundante e mais sugestiva de obras que há entre os escritores contemporâneos” (Martins, 1891, p. 11).

Foi diante da colossal obra com enredos amenos construídos pelo pensamento livre que Camilo alcançou um caminho vitorioso. Manoel Pinheiro Chagas considerou que seu “gênio potente, individual, dominador, superior a todas as mudanças de escola e de todas as variações da moda, é o que arranca eternamente as gerações que se vão sucedendo às lágrimas e o riso e o que vai do romance” (Chagas, 1891, p. 12), tendo produzido de forma independente, sem amarras a esta ou aquela teoria, e transmite ao leitor

a sensação do mundo externo que ele comunica tal como a recebeu no seu potente cérebro. As figuras dolorosas, plangentes, apaixonadas, que passam nos seus livros envoltas em seus véus prestigiosos, são a encarnação pungente das suas próprias dores, dos seus afetos, das suas idealizações, dos seus êxtases, dos seus arrebatamentos (Chagas, 1891, p. 12).

É a obra de um homem e o homem na obra, como asseverou Pinheiro Chagas: “o mundo que ele revela ao público é o mundo como ele o sentia, ainda mais que o mundo como ele via” (Chagas, 1891, p. 12).

Classificado como “gênio” pela maioria dos seus apreciadores, nos versos de Gomes d’Amorim, há a comparação entre o imortal Cami-

lo com uma “torrente caudalosa, como o Nilo” (Amorim, 1891, p. 12). É nessa corrente que Alberto Pimentel afirma que “a obra de Camilo Castelo Branco há de sugerir ainda uma avaliação de livros, que se irão suceder pelo tempo adiante, criticando-a, comentando-a, explicando-a, desentranhado” (Pimentel, 1891, p. 13). Além disso, foi pela escrita que o homem “de uma vida agitada por amores, por urgências materiais” (Pimentel, 1891, p. 13) garantiu sua existência e independência. É Theophilo Braga que identifica sua obra “à maneira das Confissões de Rousseau” (Braga, 1891a, p. 14), pois são seus livros a revelação da vida “torturada, tempestuosa, exacerbada pelo nervosismo pessimista, e por uma sensibilidade esquisita” (Braga, 1891a, p. 14), que fazia Camilo declarar-se “o maior inimigo de si mesmo” (Braga, 1891a, p. 14).

Contudo, não foi a visão pessimista que rendeu o nome do romancista à posteridade. Francisco de Almeida (1816-18--?) e Gomes Leal (1848-1921) também teceram linhas em honrosos enaltecimentos ao autor. O primeiro garantiu que nem “tudo perece com a morte” (Almeida 1891, p. 15), pois a completude fica na “herança dos seus pensamentos úteis ou belos” (Almeida, 1891, p. 15). Para o escritor, nada sepultaria o gênio de Camilo, que iria ressoar entre todos aqueles que amaram suas obras e admiraram seu engenho e talento. Essa habilidade do romancista é retomada por Gomes Leal quando o classificou como “gênio de todos os tempos” (Leal, 1891, p. 15), cujo “complicado temperamento esteve a serviço ora de uma ideia, ora de uma paixão” (Leal, 1891, p. 15).

Essa imagem do deslumbramento foi captada até por aqueles que estiveram com Camilo por uma única vez, como Trindade Coelho, que descreveu o encontro como “as três horas mais queridas da minha vida ...” (Coelho, 1891, p. 15), mesmo que contemplasse “sua figura física, essa figura que tinha um não sei o que de espectral e de sublime alquebrada, roída, prostrada já então pela atroz tortura mo-

ral que o consumiu, e de que a doença física era, apenas, miserável e íntimo sintoma” (Coelho, 1891, p. 15). O mais formidável de tudo foi que a relevância de destaque para ser lembrado não foi o que o esgotou, mas a obra fundamental para torná-lo sublime, como descrevem os versos de José de Freitas Costa (1840-1896):

Eu lia-o muito, muito! Não havia
Romance do Camilo que eu não lesse.
Publicasse ele algum, que eu soubesse,
Estava-me nas mãos ao outro dia.

E já quando rapaz me acontecia
Pegarem elas o grande interesse
Que eu mostrava em o ler. Oh! Mundo não me esquece
Este caso... de muitas bolaria:

Uma vez, quando eu ia a dar lição,
Tirei casualmente da sacola,
Com os livros, o ‘Amor de Perdição’;

Foi-me as unhas o mestre! O mariola
Vingava-se de eu já saber então
Muito mais português.... que o mestre-escola (Costa, 1891, p. 16).

Camilo, o escritor que incutiu o sentimento de nacionalidade aos portugueses com suas obras e o homem de enorme produção das letras, que experimentou a escuridão desoladora capaz de turvar igualmente seu espírito, demonstra que essa experiência consistiu em seu martírio, como descreveu José Caldas: “foi mártir da sua própria superioridade. Sepultou-se no mesmo fogo que o produziu” (Caldas, 1891, p. 16), como a grandeza que sintetizou sua obra, de acordo com Guiomar Torresão, em duas complexas formas: “o romance e a história, que o consagrou no mundo ocidental” (Torresão, 1891, p. 16).

Foi ele considerado “o mais distinto literato do seu tempo”, na definição de Júlio de Lemos Macedo, quando o reconhece como “um vencedor nas letras” (Macedo, 1891, p. 16), reconhecido pelos seus contemporâneos e consagrado na história pela individualidade literária e, assim, considerado “o maior talento nacional do século” (Carvalho, 1891, p. 17), nas palavras de Eduardo Carvalho, que compara o acontecimento da sua morte a de outros escritores, com final igualmente “imprevisto, senão trágico (...) um fim que estivesse em harmonia com sua vida, a queda do lutador com as proporções gigantescas do vencido” (Carvalho, 1891, p. 17). Para o escritor, vencidos igualmente foram Camões, “morto de fome nos braços de um escravo”; “Dante no desterro, quando lutava para entrar na pátria”; “Cervantes esquecido dos seus compatriotas e em guerra com a miséria” (Carvalho, 1891, p. 17). Por fim, afirmou: “estas mortes são como o suicídio, porque o arrastam ou o equivalem; e o suicídio é extraordinário e terrível, muitas vezes heroico, porque é um aniquilamento, um extermínio!...” (Carvalho, 1891, p. 17). Por isso mesmo ficou Camilo reputado como o “vulto colossal do maior homem de Letras que Portugal produziu” (Freitas, 1891, p. 17), consoante Dias Freitas.

O escritor foi vitimado por um desvairamento, oriundo das suas amarguras, e Avelino Guimarães cita um fragmento de uma carta escrita por Camilo, em 1889, que endossa seu estado de desgosto: “nas onze dúzias de livros que fabriquei não há uma elegia. As minhas elegias são tristezas incomensuráveis.. .. Haverá grandes desgraçados que comparados comigo, se considerem quase felizes” (Guimarães, 1891, p. 18). Torna-se até ambíguo que de um ser tão despedaçado tenha sido edificada uma obra que ficou considerada como “um dos mais inestimáveis documentos literários” (Magalhães, 1891, p. 18), com “personagens cômicos ou trágicos, ridículos ou sublimes heróis de drama ou heróis de farsa, sempre animados pela centelha

do seu gênio criador” (Magalhães, 1891, p. 19), conforme Luiz de Magalhães.

Reconhecido repetidamente como gênio, também lhe foi dada a alcunha de mestre, “pelo consenso unânime de todos os escritores (...) a figura mais levantada e proeminente dos tempos modernos” (Velloso, 1891, p. 20). Nas palavras dedicadas por Rodrigo Velloso, Camilo foi reconhecido pela “inteligência luminosa, imaginação inventiva e fertilíssima, imenso cabedal de conhecimentos, ciência profunda do coração humano e de todo o jogo e maquinismo das paixões” (Velloso, 1891, p. 20), como também foram consideradas sua “observação e perscrutação acuradas e sempre seguras das pessoas e das coisas” (Velloso, 1891, p. 20).

Camilo recebeu a distinção merecida, pela “influência que no seu meio essa poderosíssima inteligência exerceu, presta não só um grande serviço à literatura pátria, como realiza a melhor comemoração que na data do seu lutuoso aniversário podia render-se” (Baranca, 1891, p. 21). Camilo Castelo Branco constituiu-se como um monumento literário, capaz de receber os mais intensos atributos, quando comparado a uma constelação. Albino Bastos ressalta “sua figura gigantesca destaca-se entre todos os mais célebres, na portada grandiosa da república das letras” (Bastos, 1891, p. 21), elencando sua grandeza nas diversas categorias em que o romancista manejou sua pena, estabelecendo comparações:

[...] como jornalista foi uma organização social igual a Girardin Thiers e outros; Como romancista, o seu estilo pode medir-se com Gautier e Balzac e como polemista foi um colosso, possuindo a força de Luiz Veuillot e o ardor comunicativo de Rochefort, o excêntrico humorismo de Sterne, Musset e o riso demolidor de Rabelais e Voltaire. [...] A sua figura gigantesca destaca-se entre todos os mais célebres, na portada grandiosa da república das letras, por isso só poderão cantar o herói, esses vultos cujo nome brilha

no horizonte da literatura e da ciência, como astro das alvoradas (Bastos, 1891, p. 21).

A morte de Camilo Castelo Branco deixou enorme consternação entre aqueles que conviveram com ele, que acompanharam seus dilemas, perdas e pesares. A homenagem publicada pela *Nova Alvorada* trouxe como derradeiro texto um tributo de Theophilo Braga, como reconhecimento àquele que “fez sua pena utensílio e forma” (Braga, 1891b, p. 23) por quarenta anos, o que deu sentido à sua eternização efetiva e contradiz as “leis brutas, cegas ou inconscientes da natureza que tudo arrasta na mesma corrente de transformação” (Braga, 1891b, p. 23). Teophilo Braga definiu sua criação literária como uma obra de luta, numa fase de transição e que “exprime a pureza no sentimento, o vigor da paixão, a santidade doméstica, o meio social português e há os produtos forçados por situações angustiosas, que serão excelentes traços autobiográficos, documentos de uma existência trabalhada” (Braga, 1891b, p. 23).

As expressões escritas por Teophilo Braga estão comovidas, tanto quanto as demais que apregoaram o afeto perante o escritor de grande valor para a literatura, eternizado após séculos, reeditado em diferentes línguas, relido por diversas gerações, com o “poder dos gênios eleitos” (Braga, 1891b, p. 23).

3. “QUE PODEREI EU DIZER DE CAMILO CASTELO BRANCO?”

Os gigantes não morrem como pigmeus.

Os gênios não somem como as vulgaridades (Carvalho, 1891, p. 17)

A edição da *Nova Alvorada* dedicada a Camilo Castelo Branco “compenetrou-se do rigoroso e imprescindível dever de honrar a memória do preclaríssimo mestre, obedecendo d’alma e coração a

esta ordenança d'outro genial vidente: *Onorate l'altissimo scrittore*" (Nova Alvorada, 1891).

Camilo Castelo Branco mereceu as devidas honras por ser considerado o "príncipe das letras portuguesas", tendo exercitado a pena na poesia, no teatro e no jornalismo e firmando-se como escritor público. A personalidade pode ser considerada polêmica, atrevida e ar-revesada, mas foi assim que conquistou sua "posição primacial: jornalismo, dramaturgia, novelística e polêmica" (Cabral, 1989, p. 116).

Nas medidas tecidas, alguns colaboradores da revista focaram mais na vida pessoal do autor, como se os episódios correspondessem a um romance dele próprio, em que são exaltados os aspectos trágicos e dramáticos da vida particular. Isso não surpreende, já que a fama desperta interesse pela intimidade, fazendo com que os comentários alcancem mais o ser humano do que a produção literária. Não por acaso a revista *Nova Alvorada* dedicou um número especial ao romancista, como demonstração do quanto ele foi uma figura famosa na época, uma verdadeira personalidade.

Quando José de Freitas Costa afirma em seus versos: "Eu lia-o muito, muito! Não havia / Romance do Camilo que eu não lesse. / Publicasse ele algum, que eu soubesse, / Estava-me nas mãos ao outro dia" (Costa, 1891, p. 16), o autor enfatiza a espera pelo lançamento dos romances do autor para que os lesse, o que demonstra o quanto o prestígio do nome do Camilo já era mais do que suficiente para referendá-lo. Bastava que fosse um livro dele para que o público se interessasse.

Camilo teve sua grandiosidade reconhecida quando cotejado por Albino Bastos a outros escritores célebres da época, nomes tradicionais da literatura, como o entusiasta do romantismo Théophile Gautier (1811-1872), o prolífero romancista Honoré de Balzac (1799-1850), o ultrarromântico Luiz Veillot (1813-1883), o poeta Alfred de Mus-

set (1810-1857), o escritor François Rabelais (1494-1553) e o pensador Voltaire (1694-1778). A estratégia discursiva de equiparar e nivelar o escritor em discussão com outros de mérito foi muito utilizada pela crítica literária nos jornais do século XIX. Ao uniformizar o escritor em discussão com outros de vulto e envergadura, é uma forma de exaltá-lo e enobrecê-lo.

As aclamações à genialidade criadora foram uma celebração da estratégia que ele mesmo exercitou com sua autopromoção e, graças à sua intuição, granjeou notoriedade para sua produção, ora como autor, ora como próprio crítico revestido em pseudônimos, como relata seu biógrafo:

cedo se apercebeu que a imprensa era o veículo mais apropriado para alcançar esse objetivo. E utilizou-se sem constrangimentos, com o instinto de um publicitário profissional, forjado sem dúvida no reconhecimento da tremenda eficácia das gazetas: falou dos seus próprios trabalhos, acoberto de pseudônimos, ora elogiando-os, ora ridicularizando-os; enalteceu as ovações recebidas, quando representaram as suas peças, e as coroas – verdadeiras ou fictícias – que os amigos lhe ofereciam quando em público se liam poesias da sua lavra (Cabral, 1989, p. 116).

Camilo trabalhou quarenta e cinco anos dos sessenta e cinco vividos. Escreveu diferentes gêneros e publicou entre diversas modalidades, como: antologia, biografia, crítica, epistolografia, história, miscelânea, narrativa, polêmica, romance, teatro, versos, folhetos, prefácios e traduções (Cabral, 1989, p. 67-68). Somam-se duzentos e três títulos entre 1845 e 1890, o que perfaz uma média de produção de quatro obras e meia. Tivesse o escritor vivido mais, tivesse a cegueira não atacado sua visão, tivesse ele uma vida menos desastrosa, em qual número teria chegado sua genialidade? Em outros termos, diante desse arremate cronológico, é legítimo certificar a Camilo a

alcunha de mestre, de incomparável, de sublime, mesmo diante de uma alma atormentada e um corpo doente, e a morte professada aos cinquenta e oito anos de idade:

há consolações para desgraçados como eu; são os sentimentos de sincera compaixão que o seu folhetim define. Quanto a resignar-me o viver, não posso. Sinto a penetrante verdade do nosso velho amigo Frei Luiz de Sousa: ‘Desbaratam a saúde corporal os desgostos da alma, e, se caem sobre vida acossada de trabalhos, como achem a matéria disposta, os seus efeitos são maiores e mais nocivos’. (...) O vazio que sinto, aos 58 anos, não há em toda a natureza uma sensação real ou quimérica que o encha. Encaro a morte como uma redenção; e morria ateu, se o não fosse desde que sei discorrer (Castelo Branco, 1894 *apud* Martha Cardoso, 1918, p. 24).

Por fim, as palavras de Camilo ressaltam a fatalidade à qual viveu e não conseguiu conformar-se, rendendo-se à morte. Não obstante a partida malograda, o romancista e sua obra permanecem entre os leitores, e pode-se concluir que uma das instâncias de consagração que contribuiu para a manutenção do seu renome foi o reconhecimento dos pares. Aqueles que eram celebridades no mundo das letras no ano de 1891, que o respeitaram como escritor notável, de talento validado.

Que poderá se dizer mais sobre Camilo Castelo Branco?

RECEBIDO: 15/07/2024

APROVADO: 09/08/2024

REFERÊNCIAS

A FILHA do arcediogo. *Imprensa e Lei*, Lisboa, p. 3, 1855.

ALMEIDA, Francisco. Camilo Castelo Branco. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 14-15, 1891.

AMORIM, Francisco Gomes. A Camilo Castelo Branco (no 1º. Aniversário da sua morte). *Nova Alvorada*, Portugal, p. 12, 1891.

- BARRANCA, Azevedo. Meus Amigos. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 21, 1891.
- BASTOS, Albino. À Nova Alvorada. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 21, 1891.
- BIESTER, Ernesto. A literatura em 1856. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1857.
- BRAGA, Theóphilo. [Sem título]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 23, 1891b.
- BRAGA, Theóphilo. Camilo Castelo Branco. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 14, 1891a.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- CALDAS, José. “?”. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 16, 1891.
- CAMILLO Castelo Branco. *O Economista*, Lisboa, p. 1, 3 jun. 1890.
- CARVALHO, Eduardo. A morte de Camilo. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 17, 1891.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. 5. ed. Porto e Braga: Editora Livraria Moré, 1879.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Anhatema – romance original de Camillo Castello Branco. *Miscellanea Poetica, Jornal de Poesias Ineditas*, 1851
- CASTELO BRANCO, Camilo. Prefácio da quinta edição. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. 5. ed. Porto e Braga: Editora Livraria Moré, 1879. p. 11-13.
- CHAGAS, Manoel Pinheiro. Camilo. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 11-12, 1891.
- COELHO, Trindade. Réquiem.... *Nova Alvorada*, Portugal, p. 15, 1891.
- COSTA, José Freitas. [Eu lia-o muito, muito! Não havia]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 16, 1891.
- FREITAS, Dias. [Sem título]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 17, 1891.
- GUIMARÃES, Avelino. Antes do suicídio. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 18, 1891.
- LEAL, Gomes. [Sem título]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 15, 1891.
- LIVRARIA Economia. *Paraná*, 1907.

MACEDO, Júlio de Lemos. “Vencedor e Vencido”. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 16, 1891.

MAGALHÃES, Luiz de. [Sem título]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 19, 1891.

MARTHA, M. Cardoso (Org., prefácio e notas). *Cartas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Tipografia Colonial, 1918.

MARTINS, Oliveira. Carta ao redator da Nova Alvorada. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 10-11, 1891.

NOTÍCIAS. *O Novidade*, Santa Catarina, p. 02, 1905.

PIMENTEL, Alberto. “A obra de Camilo”. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 12-13, 1891.

PINHEIRO, Plácido. Camilo Castelo Branco. *O Pharol*, Minas Gerais, p. 2, 23 ago. 1912.

PLÁCIDO, Ana. Carta à redação da Nova Alvorada. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 10, 1891.

PUBLICAÇÕES Literárias. *A Semana: Jornal Litterario*, 1850.

QUEIROZ, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. Porto: Editora, Livraria Chardron, 1875.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Editora, LELLO, 1878.

SARAMAGO, *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TORRESÃO, Guiomar. Os grandes escritores portugueses. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 16, 1891.

VELLOSO, Rodrigo. [Sem título]. *Nova Alvorada*, Portugal, p. 20, 1891.

Periódicos:

A PROVINCIA: ÓRGÃO DO PARTIDO LIBERAL. Pernambuco, 1890.

A SEMANA: JORNAL LITTERARIO. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 1897.

EXPEDIENTE, Portugal, 1850.

NOVA ALVORADA. Portugal, 1891.

O ATHENEU. Lisboa, 1850.

O ECONOMISTA. Lisboa, 1890.

O NOVIDADE. Santa Catarina, 1905.

MINICURRÍCULO

GERMANA ARAÚJO SALES é Professora titular do Instituto de Letras e Comunicação (ILC), da Universidade do Federal do Pará (UFPA), com atividade docente na Graduação e Pós-Graduação e Pesquisadora 1D do CNPq. Doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (2003). Atual Coordenadora da Cátedra João Lúcio de Azevedo, vinculada à Reitoria da Universidade Federal do Pará e ao Instituto Camões. É membro do atual conselho da ABRALIC, representante da região Norte na ABRAPLIP e membro associado benfeitor do Real Gabinete Português de Leitura. É coordenadora científica do acordo marco de cooperação entre Università Degli Studi di Perugia (ITALIA) Piazza dell Università Perugia e Universidade Federal do Pará/UFPA (BRASIL). Atua na área de Letras e possui experiência em Literatura, com ênfase na História da Literatura, História do Livro e da Leitura, ensino de Literatura e Literatura Portuguesa, com destaque nos seguintes temas: comércio de livros; estudos do romance; crítica ao romance, literatura e direitos humanos e literatura e sociedade. Publicou capítulos de livros, artigos e organizou coletâneas de livros.

Anchieta, o Apóstolo do Brasil

Anchieta, the Brazilian Apostle

Vandith Vieira da Silva Santos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Real Gabinete Português de Leitura

Berty R. R. Biron

Real Gabinete Português de Leitura

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1317>

RESUMO

O presente artigo propõe-se a oferecer uma visão abrangente da obra do padre José de Anchieta, pondo em evidência a importância de seu trabalho como catequizador, linguista, dramaturgo, poeta, pedagogo, autor de cartas informativas. Nesse sentido, trazemos as vozes de alguns críticos e estudiosos que, além de ressaltarem a engenhosidade de Anchieta e a multiplicidade de sua obra, nem sempre concordaram quanto ao lugar de precursor da literatura brasileira. Mas é notório que o jesuíta dedicou sua vida à causa religiosa, ou seja, à evangelização dos povos originários, o que lhe valeu o título de Apóstolo do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: José de Anchieta; O Apóstolo do Brasil; Visão dos críticos e estudiosos; Precursor da literatura brasileira?

ABSTRACT

This article aims to offer a comprehensive view of the work of Father José de Anchieta, highlighting the importance of his work as a catechizer, lin-

guist, playwright, poet, pedagogue, author of informative letters. In this regard, we gather the voices of some critics and scholars who, in addition to highlighting Anchieta's ingeniousness and the multiplicity of his work, have not always agreed on the position as a precursor of Brazilian literature. However, it is notable that the Jesuit dedicated his life to the religious cause, this means to the evangelization of the original people, which earned him the title of Apostle of Brazil.

KEYWORDS: José de Anchieta; Apostle of Brazil; Critics and scholar's view; Precursor of Brazilian Literature?

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo oferecer uma visão geral do trabalho realizado no Brasil pelo padre José de Anchieta, missionário da Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola. Alguns aspectos relevantes de sua diversa e extensa produção encontram-se aqui focalizados, com a análise por críticos e estudiosos. Se, por um lado, não é possível afirmar a existência de um consenso entre eles, no sentido de considerar Anchieta o precursor ou iniciador da literatura brasileira; por outro, é notório o reconhecimento da importância do trabalho desse jesuíta, que dedicou toda a sua vida, predominantemente, à evangelização, desde sua chegada à Baía de Todos os Santos, em 1553, até o fim de seus dias, em 1597, em Reritiba, depois denominada Anchieta, no Espírito Santo.

Este artigo compõe-se de quatro seções, das quais a primeira é esta breve introdução. A segunda seção, em que abordamos a obra plural de Anchieta em seus aspectos gerais, organiza-se nas seguintes subseções: a *Arte de gramática da língua mais usada no Brasil*; o Sermão da Conversão de São Paulo; a correspondência epistolar; a arte dramática; a poesia. Na terceira seção, apresentamos a visão de alguns estudiosos e críticos literários acerca da obra de José de Anchieta. Seguem-se, na quarta seção, as considerações finais.

2. A OBRA DE JOSÉ DE ANCHIETA

A obra plural do Apóstolo do Brasil representa um legado de inegável valor. Dada a sua extensão, trazemos a seguir o que nos parece essencial em cada gênero, com observações de críticos e estudiosos.

2.1 A Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil

Escrita pelo padre José de Anchieta a partir da pesquisa sobre a língua falada pelos indígenas, que empreendeu desde sua chegada ao Brasil, mas que só foi publicada em 1595, em Coimbra, a *Arte*¹ (1990 [1595]) constitui o “texto inaugural da história da gramática no Brasil” e “o testemunho documental da estratégia inaciana implementada na conversão do índio e difusão da fé católica”, conforme o historiógrafo Ricardo Cavaliere (2022, p. 74).

Em carta escrita em São Vicente, Anchieta afirmava estar ainda se iniciando no aprendizado da língua geral, mas já se dedicava a reuni-la em uma arte, acrescentando que “só a aproveitarão os que souberem gramática”². O professor explica que Anchieta, embora tenha aprendido a língua geral falada em São Vicente e Piratininga, ao escrever a *Arte* (1990 [1595]), levou em conta as “variantes linguísticas que se manifestavam ao longo da costa brasileira”, não se restringindo somente ao tupi falado em São Paulo ou São Vicente, o que justifica o título de sua gramática.

¹ Uma edição fac-similar da *Arte*, pela Biblioteca Nacional do Brasil, datada de 1933, encontra-se também no Real Gabinete Português de Leitura, acessível pelo sítio <http://rgplpac.bibliopolis.info/opac/>.

² Tal afirmação, como se lê em Cavaliere (2022, p. 85), leva em conta que Anchieta “se valia em gramática latina para poder dar conta da descrição da língua geral”. Considere-se que, no século XVI, e até o século XVIII, o ensino da gramática latina constituía a base do estudo da língua portuguesa.

O historiógrafo lembra que Anchieta não possuía outras gramáticas que lhe servissem de modelo: “também se deve destacar a falta de referência a outros gramáticos ou obras, fato que reforça o estilo lacônico e extremamente objetivo, típico de um texto de cunho eminentemente didático” (Cavaliere, 2005, p. 75).

Da *Arte* (1990 [1595]) utilizavam-se também os demais jesuítas em seu trabalho missionário no Brasil, uma vez que “não estudavam a língua como foco de pesquisa”, e sim “como meio de comunicação”. O interesse dos jesuítas era o de um “interlocutor interessado em manter contato com a população nativa”, sem “preocupação de interferências linguísticas”, complementa Cavaliere (2005, p. 81). Distribuída por quinze capítulos, a descrição da língua mais falada na costa do Brasil abrange a grafia, a pronúncia, estendendo-se aos campos da fonética, da fonologia, da morfologia e da semântica.

Anchieta assim justificou os primeiros capítulos de sua *Arte* (1990 [1595]), deixando clara a existência de outras variantes linguísticas encontradas na costa brasileira:

isto das letras, ortografia, pronúnciação e acento servira para saberem pronunciar o que acharem escrito os que começam aprender: mas como a língua do Brasil não está em escrito, senão no contínuo uso do falar, o mesmo uso, e viva voz ensinaram melhor as muitas variedades que tem, porque no escrever e acentuar cada um fará como lhe melhor parecer (Anchieta, 1990 [1595], p. 9).

Outras características que atestam a singularidade dessa obra, em relação às do século XVI, são lembradas por Cavaliere (2022, p. 75): “o estilo enxuto que resulta na ausência de prólogo, de palavras prévias que discorram sobre o escopo da obra, e mesmo sobre sua experiência pessoal em contato com a língua descrita”. Trata-se de trabalho “extremamente objetivo”, destinado ao uso didático, como acrescenta o professor.

2.2 O Sermão da Conversão de São Paulo

A missão de Anchieta, como se sabe, tinha como meta principal a evangelização. Diversos foram os meios de que se utilizou para realizá-la. Entre eles, os sermões. Pelo caráter emblemático do tema, no contexto da expansão do cristianismo, encontra-se o da conversão de Saulo³ no apóstolo Paulo de Tarso, objeto deste sermão (Anchieta, 1988 [1933], p. 521-540), que representa um grande embate entre o bem e o mal. Este persegue o mal, com a certeza de que é preciso combatê-lo até a aniquilação total. Assim procedeu Saulo, no encalço dos discípulos de Jesus, que, por ordem do Mestre, saíram, após sua morte, a pregar seus ensinamentos em todo o mundo então conhecido. Configurava-se, assim, o cenário de enfrentamento entre aquelas duas forças opostas.

De modo didático, Anchieta iniciou o sermão com uma analogia, por meio da qual apresentou uma situação hipotética: um desafio entre pessoas importantes, como príncipes e senhores. A seguir, incluiu os ouvintes do sermão e a si mesmo, usando o pronome *nós*, em um cenário cujos atores principais eram Jesus e São Paulo: “[...] de parte de Jesus estão todos os céros angelicos e os santos, de parte do santo⁴ estão todos os exércitos infernais dos diabos e dos fariseus, desejando uns e outros ter a vitória de sua parte” (Anchieta, 1988 [1933], p. 521).

Afrânio Peixoto, analisando esse sermão, identifica em Anchieta não apenas o religioso em seu ofício, mas também o profundo conhecedor do ser humano e, além disso, o exegeta, intérprete do texto bíblico:

³ Saulo, judeu nascido em Tarso (Turquia), foi educado em Jerusalém. Em razão de seu radicalismo religioso, perseguiu os cristãos.

⁴ Trata-se de referência a São Paulo, antes da conversão.

depois de descrever a peleja de Cristo ofendido, e de Paulo perseguidor: ‘Paulo, Paulo, porque me persegues?’, o orador que não recorda apenas, mas lembra para edificar, passa a descrever o caminho de Damasco da vida, em que nós pecamos, isto é, perseguimos a Deus, (...). É a tragédia única de Paulo, transposta para o cotidiano incessante do mundo... É o drama perene da consciência, invocado para comover, edificar e reformar. (...) Há quatro séculos (...), Anchieta achara este símbolo, transcendente: Deus e o Demônio dentro de nós... E quando pecamos, cedendo a um, vem-nos da consciência, a voz do Outro que nos pergunta: ‘Pecador, pecador, por que me persegues?’ (Peixoto *apud* Anchieta, 1988 [1933], p. 37)

Pelos recursos retóricos, literários e linguísticos que empregava em seus sermões, como no exemplo acima, Anchieta é considerado “o iniciador da literatura brasileira em prosa” por Afrânio Peixoto (*apud* Anchieta, 1988 [1933], p. 3).

2.3 A correspondência epistolar

O gênero epistolar tornou-se um verdadeiro ofício na Companhia de Jesus, a partir de sua fundação, época em que muitas terras haviam sido descobertas por portugueses e espanhóis. Para a consolidação do império português ultramarino, fazia-se necessária, a par da evangelização dos povos originários, uma robusta correspondência, em que os jesuítas deveriam relatar à Coroa Portuguesa e aos Superiores da Companhia o que acontecia nessas terras.

Nas cartas havia mais que relatos. Trata-se, conforme Peixoto (*apud* Anchieta, 1988 [1933]), de documentos de grande valor para a história do primeiro século do Brasil, pois retratam uma época em que os meios de comunicação eram escassos. Assim, as notícias do “Novo Mundo” demoravam meses para chegar ao destino. Esse foi o meio de descrever não só os costumes, os animais, os vegetais, os

alimentos, as vestimentas, como também a vida nos colégios, nos aldeamentos, as guerras e tudo o que acontecia no Brasil quinhentista. E Anchieta executou com primor esses relatos.

Para além de dar visibilidade à Companhia de Jesus e manter o fluxo das informações, as cartas jesuíticas continham descrições importantes do que havia sido encontrado na terra, relatos sobre os primeiros contatos com os povos originários, ocorrências cotidianas da Ordem nas colônias portuguesas da América, além de planos de catequese. Essa correspondência foi, assim, “um poderoso instrumento de informação e de divulgação das atividades da Companhia” e fundamental “para manter a unidade e a comunicação entre o centro da Companhia (Roma) e seus membros dispersos pelo mundo”, conclui Sheila Hue (2006, p. 14).

Assim, através dessas cartas, José de Anchieta comunicava-se com os superiores de Coimbra, Lisboa e Roma. Em uma das primeiras, em 1554, o jesuíta informou que estava em Piratininga, que dormia em redes, vivia numa casinha feita de “barro e paus” e que precisava de novos membros para a missão.

Sobre as comunicações epistolares de Anchieta, afirma Peixoto (*apud* Anchieta, 1988 [1933], p. 32): “os talentos precoces, em castelhano e português, haviam de fazê-lo escrivão de cartas, redator de informações, a mando dos superiores [...]”, expressando-se com o mesmo grau de competência observável nos demais sacerdotes da Companhia de Jesus.

A extensa “Carta X” (Anchieta, 1988 [1933], p. 113-139), escrita em São Vicente (31 de maio de 1560), é dirigida ao Padre Geral, que solicitara a informação de tudo o que fosse “digno de admiração ou desconhecido nessa parte do mundo”. Anchieta descreveu os percalços e aflições sofridos em consequência de uma violenta tempestade que quase destruiu o navio onde viajava com outros quatro missionários,

informou a localização de São Vicente, comentou sobre as estações do ano, com as respectivas características locais, e apresentou observações detalhadas sobre a flora e a fauna⁵:

úteis à medicina não há só muitas árvores, como raízes de plantas; direi, porém, alguma cousa, máxime das que são proveitosas como purgantes.

Há uma certa árvore, de cuja casca cortada com faca, ou do galho quebrado, corre um líquido branco como leite, porém mais denso, o qual, se se beber em pequena porção, relaxa o ventre e limpa o estomago por violentos vômitos: por pouco, porém que se exceda na dose, mata (Anchieta, 1988 [1933], p. 137).

Convém mencionar que o missionário se dedicou também à medicina empírica, utilizando conhecimentos dos indígenas sobre o uso da flora, como exemplifica o texto anteriormente citado, em que o jesuíta cita uma árvore com propriedades curativas.

Em “Carta de São Vicente”, em 1565, Anchieta revelou como se deram os primeiros trabalhos de iniciação religiosa dos indígenas, o que incluía a condenação do canibalismo:

logo começamos a ajuntar os meninos e meninas do lugar, com os quais também se achegavam algumas mulheres e homens, e lhes começamos a ensinar as cousas da fé, anunciando Nosso Senhor Jesus Cristo àqueles que dele nunca haviam ouvido, (...) em públi-

⁵ Conforme explica Alcântara Machado (*apud* Anchieta, 1988 [1933], nota 89, p. 139-140), as numerosas notas a essa carta, redigidas por autoridades nos respectivos assuntos, trazem informações pormenorizadas, tais como: a origem dos nomes, em tupi e latim, que designam as espécies da flora e da fauna encontradas por Anchieta, bem como fenômenos a elas relacionados, como a piracema. Essas notas são da autoria do Dr. Afrânio do Amaral, diretor do Instituto Butantan, e outros colaboradores.

co e em particular admoestávamos, especialmente que aborrecessem o comer da carne humana porque não perdessem suas almas no inferno [...] (Anchieta, 1988 [1933], p. 211).

Anchieta conclui a “Carta X” com as seguintes palavras:

narrei essas cousas brevemente, como pude, posto que não duvides que haja muitas outras dignas de menção, que são desconhecidas a nós, ainda aqui pouco práticos. Rogamos entretanto aos que achem prazer em ler e ouvir estas cousas, queiram tomar o trabalho de orar por nós e pela conversão deste país (Anchieta, 1988 [1933], p. 139).

É interessante observar que o jesuíta estava ciente de que o texto que estava produzindo destinava-se a um determinado tipo de leitor, que esperava informações sucintas e transparentes. Vale destacar, também, a preocupação de Anchieta em produzir textos que não só agradassem o destinatário, mas também o sensibilizassem para as dificuldades enfrentadas, principalmente no que concerne ao trabalho de evangelização.

2.4 A arte dramática

Em contato com a cultura indígena, Anchieta observou atentamente o uso da música, do canto e da dança nos rituais, tanto de cunho religioso quanto social, para os quais havia instrumentos musicais próprios e todo um preparo do corpo, com pintura e adereços retirados dos elementos disponíveis na natureza local. Todo esse aparato foi aproveitado nas encenações que o missionário foi engendrando para aproximar dos indígenas padrões europeus de comportamento e religiosidade, tão distantes das culturas locais. Nesse sentido, criou diálogos, quase sempre em versos, utilizando palavras de mais fácil pronúncia e memorização. Também para esse fim traduziu inúmeros vocábulos do tupi para o português e deste

para o tupi. Mas, quando não encontrava palavra correspondente a, por exemplo, “pecado”, cujo conceito era inexistente para os nativos, Anchieta a enxertava na língua geral, como observa Bosi, na próxima seção.

Esse trabalho de construção dos autos, conforme a pesquisadora Kalewska (2007, p. 178), configura “o desenvolvimento do teatro no seu estado primário”.

Entre as numerosas peças teatrais criadas pelo Apóstolo do Brasil, destacamos: *Na festa de São Lourenço* (1977d), *Auto do Dia da Assunção* (1977b), *Auto da pregação universal* (1977a) e *Auto dos mistérios de Nossa Senhora* (1977c), nos quais são postos em evidência os hábitos indígenas considerados “maus”, em face da moral cristã, como antropofagia, curandeirismo, poligamia e fumo. A leitura desses e de outros autos anchietanos leva-nos a concluir que o conjunto dessas obras constitui, como afirma a estudiosa Kalewska (2007, p. 178), “um grande monumento da iniciação dramática no Brasil”.

No entendimento de Alfredo Bosi, há um evidente valor na dramaturgia de Anchieta, voltada para a transposição de hábitos e crenças dos indígenas para uma nova mentalidade (Bosi, 1992), conforme mais adiante se lê.

2.5 A poesia

“Anchieta, primeiro poeta brasileiro” – assim o professor e crítico literário Eduardo Portella (2005, p. 11) intitula a apresentação da antologia poética do jesuíta, que se tornou brasileiro “sobretudo pelo sentimento ‘nativista’, tão arraigado nele”.

Diferentemente de Sílvio Romero (1980) – que valorizou, em termos artísticos, especialmente as cartas de Anchieta – e de outros críticos que encontraram mais qualidade nos sermões, por seu conteúdo orientado para a evangelização, Portella (2005, p. 12) vê, no “Anchieta documento de nossa história literária”, as qualidades

artísticas de suas poesias, “profundamente marcadas de Brasil”. E acrescenta: “a própria destinação de sua obra, o fato de ser ela escrita para leitores brasileiros ou já brasileiros, obrigava-o a uma atitude, a uma cosmovisão, a um estilo, que eram antes brasileiros e, de modo algum, portugueses ou castelhanos”.

Sabe-se que a formação intelectual e religiosa de Anchieta se deu em Portugal, onde o medievalismo foi muito forte, o que de certa forma retardou a assimilação do Renascimento naquele país. Esse fato, associado à condição de jesuíta, favorecia a afinidade maior de Anchieta em relação a uma estética medieval do que à renascentista. E justifica:

[...] acredito que, em certo sentido, Anchieta deve ser entendido como uma manifestação de cultura medieval no Brasil. E medieval não somente pelo seu comportamento. Ao realizar uma poesia simples, de timbre didático, porém medieval também pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica. A sua própria linguagem apresenta, por vezes, traços nitidamente medievalizantes (Portella, 2005, p. 12-13).

A poesia anchietana, em português ou espanhol, em latim ou tupi, conforme Paes e Massaud Moisés (1980, p. 43),

surge marcada por acentos fortes de melancolia e desencanto, quando não por uma unção religiosa que não chega a ser mística (...). Duma pureza lírica que lembra os melhores momentos da poesia gilvicentina, são as trovas escritas para Santa Inês, em pentassílabos.

Veja-se o trecho a seguir do poema “A Santa Inês”:

Cordeirinha linda,
como folga o povo
porque vossa vinda
lhe dá lume novo!

Cordeirinha santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta. (...) (Anchieta *apud* Portella, 2005, p. 14)

Portella (2005, p. 14) adverte que essa simplicidade da poesia de Anchieta não se justifica tão somente pela adoção do medievalismo, mas “pelo desejo ou empenho único de atender à sua necessidade catequizante. Seria, portanto, uma simplicidade puramente funcional”. Veja-se, como exemplo, o poema “Do Santíssimo Sacramento”:

Ó que pão, ó que comida,
ó que divino manjar,
se nos dá no santo altar
cada dia!

Filho da Virgem Maria,
que Deus-Padre cá mandou
e por nós na cruz passou
crua morte.

E para que nos conforte
se deixou no sacramento,
Para dar-nos com aumento
sua graça (...) (Anchieta *apud* Portella, 2005, p. 16)

Ainda segundo Portella (2005, p. 16), em Anchieta encontra-se “um primitivo no sentido cristão da palavra (...), de quem aceita a Revelação e vê o mundo com simplicidade”, como se observa no poema acima.

Uma outra característica que individualiza a lírica anchietana está em que, ao se afastar do individualismo, aproxima-se das circunstâncias:

é este, com efeito, o principal elemento identificador da poesia lírica de José de Anchieta. Da lírica e da dramática, uma vez que de *lirismo* e *drama* se compõe o seu universo poético. (...) A lírica, essa é rica e múltipla através de seus diversos sentimentos: de amor, de admiração (para com Deus), de dor (para com o mundo), de denúncia (para com o homem) (Portella, 2005, p. 14-15).

Na poesia, vale ainda destacar o “Poema à Virgem”, escrito enquanto mantido refém dos tamoios, em agradecimento por ter conseguido manter o voto de castidade ao recusar uma jovem índia, que lhe foi oferecida, como era costume em relação aos prisioneiros. Anchieta escreveu o poema na areia, com mais de cinco mil versos em latim, e os memorizou, até que fosse libertado e pudesse transcrevê-los.

Ser ou não ser o primeiro poeta do Brasil certamente não estava nos planos do missionário, que escrevia segundo sua missão de catequizador e sua alma profundamente religiosa. Sobre a poesia de Anchieta, veja também, a seguir, o comentário de Alfredo Bosi, que a classifica como literatura.

3. A VISÃO DE ESTUDIOSOS E CRÍTICOS LITERÁRIOS

Procuramos reunir, nesta seção, a visão de estudiosos e críticos literários que, ao se debruçarem sobre o legado de José de Anchieta, contribuíram para o entendimento da multiplicidade e da amplitude de sua obra. Assim, selecionamos algumas das vozes representativas de diversos campos do saber: crítica literária, literatura, filologia, história e historiografia linguística.

3.1 Alfredo Bosi

Sobre as facetas dessa figura humana, que é o padre José de Anchieta, Alfredo Bosi (1986, p. 23) ressalta a importância do Apóstolo do Brasil ao afirmar que “é o Anchieta poeta e dramaturgo que

interessa ao estudioso da incipiente literatura colonial”. Mas o crítico adverte: se, de um lado, os autos de Anchieta se concentram na transposição de hábitos e crenças dos indígenas para uma nova mentalidade, mais próxima do catolicismo ibérico, “o mesmo não acontece com os seus poemas, que valem em si mesmos como estruturas literárias”.

Os autos foram escritos ora em português, ora em tupi, ora em espanhol. Como destaca Bosi (1986), estão voltados para a missão pastoral do jesuíta, que consistia em preparar tanto o nativo quanto o colono para a integração à cultura religiosa que perpassa cerimônias litúrgicas católicas. Entre essas peças, cita: auto representado *Na festa de S. Lourenço* (1977d), *Na Vila de Vitória* (1977e), *Na visitação de Sta. Isabel* (1977f) e o *Auto da pregação universal* (1977a).

No auto *Na festa de S. Lourenço* (1977d), Guaixará (rei dos maus espíritos) nomeia, como obras suas, dentre outras, a beberagem, as danças ritualísticas, a antropofagia, que, sob a perspectiva do missionário europeu, constituíam comportamentos inaceitáveis, pecaminosos. Bosi (1992, p. 70) lembra que as religiões monoteístas condenam os rituais mágicos, “os gestos que lembrem fenômenos mediúnicos ou de possessão e o horror a atos que façam submergir no transe a identidade pessoal”.

O auto *Na vila de Vitória* (1977e), segundo Bosi (1992, p. 74; 78), é o que apresenta mais coerência com as alegorias utilizadas na catequese: não há personagens, mas vozes que remetem a entes políticos, morais ou religiosos. Aparece aqui a alegoria *Ingratidão*, que se orgulha de ser filha do Anjo do Mal.

O *Auto da pregação universal* (1977a) foi, entre as peças de Anchieta, o mais representado. Versa sobre o capote (pelote) que Adão recebeu e deixou o Anjo do Mal furtar. Só conseguiu resgatá-lo através de Jesus Cristo, o novo Adão (Bosi, 1992, p. 74).

Ao escrever para os nativos e os colonos que já utilizavam a língua geral da costa, Anchieta se comunicava em tupi, como estratégia de aculturação, pois “aculturar também é sinônimo de traduzir”. Assim, “o projeto de transpor para a fala do índio a mensagem demandava um esforço de penetrar no imaginário do outro” (Bosi, 1992, p. 65).

O crítico aponta a importância e a complexidade desse trabalho na transposição da mensagem católica para a fala do indígena, o que implicava, entre outras estratégias, “enxertar” vocábulos e expressões portuguesas no idioma nativo, para isso buscando alguma homologia, o que muitas vezes exigia do jesuíta grande esforço no uso de recursos linguísticos que pudessem tornar compreensíveis e aceitáveis as noções apresentadas na catequese. Como exemplo, Bosi (1992, p. 66) avalia o grau de dificuldade na construção de uma analogia entre Tupã, uma força identificada com o trovão, e o Deus uno, trino, todo-poderoso e ao mesmo tempo vulnerável na sua encarnação como filho.

Anchieta criou a poesia e o teatro povoados, de um lado, por anjos e santos, e, de outro, por “Anhangá – Demônio, com a sua corte de espíritos malévolos”, afirma Bosi (1992, p. 68). A demonização apresentava o catecúmeno “possuído por forças estranhas das quais o viria salvar um deus”. Assim, numa época em que, na Europa, toda manifestação mítica era considerada feitiçaria, a doutrina católica procurava apagar os vestígios animistas ou mediúnicos e apresentar o diabo cercado e vencido.

Do ponto de vista do eu lírico, a finalidade da simbologia cristã do pão, do vinho, do calor e do beijo “é sempre a *visão* de Deus”, o que Bosi (1992, p. 85) exemplifica com o poema “Ao Santíssimo Sacramento”, no qual Anchieta remete o leitor ao conhecimento direto da divindade por meio da fé:

enquanto a presença tarda
do vosso divino rosto,
o sabroso e doce gosto
deste pão
seja minha refeição
[...]
Comendo de tal penhor,
nele tenha minha parte
e depois, de vós me farte
com vos ver! (Anchieta, 1977 *apud* Bosi, 1992, p. 85).

Bosi (1992, p. 92-93) oferece-nos ainda elementos diferenciadores entre o Anchieta taumaturgo e o Anchieta poeta. Tais elementos conferem ao leitor a percepção de um missionário que pregava em tupi, compunha autos devotos e, por vezes, circenses, pois estava “absorvido pela práxis da conquista e da colonização” e, no entanto, escrevia líricas sacras cheias de “sentimento religioso”. Ele procurava, *no interior dos códigos tupis*, moldar uma forma poética “bastante próxima das medidas trovadorescas, em suas variantes populares ibéricas, como os redondilhos, quintilhas e consonâncias finais” com rimas alternadas ou opostas. Bosi ressalta que, embora sejam em idioma tupi as palavras empregadas por Anchieta, o ritmo do período, os acentos e pausas são portugueses.

Para finalizar, Bosi (1992, p. 93) afirma que “Anchieta fala não só línguas várias, mas linguagens distintas conforme o seu auditório”. E conclui lembrando que um teatro de catequese e uma lírica religiosa talvez sirvam de “estímulo para repensar os contrastes internos do intelectual ‘que vive em colônias’”.

3.2 Andrea Daher

Para cumprir sua missão, os jesuítas tiveram que aprender a se comunicar com os indígenas nas próprias línguas nativas. Com esse

objetivo, passaram a viver nas aldeias, onde se utilizavam de intérpretes, conhecidos como “línguas”.

Segundo Manoel da Nóbrega (*apud* Daher, 1998, p. 31-32), “uma das competências essenciais do evangelizador é o domínio da língua, fruto da graça de que todo missionário é dotado, além da fé que lhe permite confiar-se a Deus [...]”. Conhecedor de diversos idiomas, Anchieta aprendeu a língua da terra em seis meses.

Assim, em 1560, Anchieta foi convocado por Nóbrega para auxiliá-lo como “língua” nas negociações de paz com os tamoios de Ubatuba, para que estes abandonassem os franceses e se associassem aos portugueses. Anchieta permaneceu naquele território na condição de refém voluntário, até que Nóbrega retornasse com os termos oficiais do acordo com os tamoios. Nesse intervalo, como mencionado na seção sobre a poesia anchietana, criou o poema “De beata virginæ”. É também de sua autoria o épico “De rebus gestis Mendi Saa”, em louvor do herói Mem de Sá, na luta contra os franceses que pretendiam fundar a França Antártica. Com esses dois poemas, Anchieta legou o registro de que a implantação do cristianismo estava intimamente ligada à preservação do domínio do colonizador português.

O trabalho de catequese estaria, portanto, fundamentalmente ligado à escrita. Nesse sentido, os missionários produziram grande número de formas textuais com finalidade catequética, como o catecismo romano, traduzido para a língua indígena; escreveram cartilhas e orações, traduziram para as línguas indígenas os Evangelhos e um extenso número de textos, com a finalidade de “produzir e estruturar a consciência do índio, sua forma de conteúdo e sua forma de expressão. Destribalizar para produzir consciência, para produzir constância” (Daher, 1998, p. 40).

Dessas formas textuais a pesquisadora destaca, como de especial interesse para o projeto de evangelização do Brasil, a gramática da língua geral e os catecismos ou doutrinas – impressos ou manuscritos –, para uso exclusivo dos padres, sem manuseio direto por parte do índio-catecúmeno, como é o caso do “Diálogo da Fé” e a “Doutrina cristã”, do Padre José de Anchieta, reunidos no *Catecismo na lingoa brasílica*, de Antônio de Araújo (1618 *apud* Daher, 1998). Com isso, comprova-se que, no trabalho missionário, as regras da língua encontram-se fortemente associadas à instrução religiosa.

Na verdade, segundo Daher (1998, p. 40), mais do que a língua, importava a modificação da consciência, a destribalização para produzir obediência e constância. E acrescenta que as operações “escriturárias” de gramaticalização “permitiram a produção de uma memória e de uma consciência do índio”, ou seja, o índio pronunciando, ele mesmo, em sua própria língua, a verdade católica.

3.3 Cleonice Berardinelli

É na dramaturgia que Anchieta, “o primeiro dramaturgo brasileiro”, assim considerado por Cleonice Berardinelli (2008, p. 89), encontra o meio perfeito de unir a sua arte à missão de catequizar. O teatro, como afirma a professora, é o meio mais eficaz de convencer. Para isso, o jesuíta soube empregá-lo como estratégia, em que os índios eram atores e plateia, uma vez que a eles todo esse trabalho era dirigido.

Personagens marcantes de suas peças eram os anjos e os diabos, respectivamente portadores do bem e do mal. Mas estes “são em geral os grandes sedutores”, como esclarece a professora, “cabendo aos anjos o oporem-se-lhes, na tentativa de salvar as almas” (Berardinelli, 2008, p. 96). Num paralelo com os autos vicentinos, a autora afirma que tanto os diabos anchietanos quanto os de Gil Vicente eram “oniscientes dos erros dos homens”, mas chama a atenção para

o fato de que, “nos pecados revelados pelos demônios” (dos autos anchietanos) “ficam patentes as faltas da humanidade, que delas se poderá livrar pela graça de Deus, intermediada pela igreja e, mais diretamente, pela atuação benéfica da Virgem, dos Santos e dos anjos”. Nesses autos, os anjos não são nomeados, ao passo que os diabos são identificados com nomes dos indígenas que o jesuíta caracterizava como portadores do mal, que era preciso erradicar.

Berardinelli (2008, p. 100) chama-nos a atenção para o fato de que, enquanto Gil Vicente denunciava as mazelas de uma sociedade renascentista sofisticada, Anchieta “apontava os erros para mostrar ao povo, brancos e índios, que estava errado e era preciso e possível emendar-se. Mais requintados, os diabos vicentinos; mais simples, mais próximos à mentalidade da gente rude, os anchietanos”.

3.4 José Aderaldo Castello

O padre José de Anchieta, figura síntese do século XVI, modelo de linguagem, de formas e de criações literárias, também criou textos independentes dos compromissos religiosos, e exemplo disso são composições como a dedicada à Virgem Maria, conforme Castello (1999) faz questão de ressaltar.

O crítico destaca o valor literário indiscutível da obra de Anchieta. Lembra que o jesuíta evoluiu das formas mais simples de representação, para o teatro em verso, identificando-se com Gil Vicente.

Ao considerar que o missionário-poeta lançava sementes suficientes para iniciar uma “diversificação de linguagem e sincretismo temático diferenciadores de matrizes europeias”, Castello (1999, p. 65) caracteriza Anchieta como *iniciador-precursor*, enfatizando sua importância na literatura. A obra de Castello auxilia quem quer conhecer as origens da literatura no Brasil e deve ser lida paralelamente à história do Brasil, desde o período colonial.

3.5 José Guilherme Merquior

O crítico José Guilherme Merquior (1979, p. 8) considera Anchieta como a “primeira grande figura de literato – embora não o primeiro grande escritor – do Brasil Colônia”. Por integrar a literatura dos catequistas como outros religiosos – a saber, Manuel da Nóbrega e Fernão Cardim –, são esses primeiros textos que vão compor a história das letras no Brasil. Dessa forma, “ingressamos no terreno propriamente literário.”

O crítico observa que Anchieta, na sua lírica, mantém-se fiel à “medida velha” dos cancioneiros medievais, não aderindo ao Renascimento e a sua revolução. Além disso, nota que o lirismo do poeta mantém o misticismo, uma simbologia simples, uma “poesia primitiva” e fácil para ser recitada.

Quanto às peças teatrais, apesar de variadas, Merquior (1979, p. 9) considera-as de “nível espiritualmente rudimentar”. Do ponto de vista formal, as peças de Anchieta estão vinculadas “à dramaturgia Medieval” pelo uso, por exemplo, de alegorias como as do anjo e do diabo, empregadas também por Gil Vicente, como também observa Cleonice Berardinelli. Merquior deixa claro que o teatro produzido por Anchieta tem uma visão cênica “ultra-esquemática”, bem de acordo com o público “inculto” da colônia. Adaptadas à realidade dos indígenas, as peças tinham a função de entreter e catequizar.

3.6 Leodegário de Azevedo Filho

O filólogo e professor Leodegário de Azevedo Filho (1993), antes mesmo de se deter na poesia do padre José de Anchieta, adverte os estudiosos para a importância de se observar a obra do jesuíta “em seu conjunto”, levando em conta a diversidade de seus escritos.

A propósito da obra poética de Anchieta, Azevedo Filho comenta que, embora vivesse no século XVI, em que vigorava o Renascimen-

to, Anchieta não se orientava pelos cânones da literatura renascentista, pois escrevia:

[...] apenas hinos, cantigas, vilancetes, seguidilhas, trovas populares, tercetos medievais, sem revelar qualquer influência das técnicas difundidas pelo Renascimento, que então cultivavam sonetos, canções, odes, éclogas, sextinas, septinas, terza rima à italiana, como se pode ver em Sá de Miranda, Camões, Diogo Bernardes e Antônio Ferreira, autores que Anchieta realmente nunca leu (Azevedo Filho, 1993, p. 82).

Essa postura do missionário justifica-se, conforme Azevedo Filho (1993), pela formação intelectual e religiosa de Anchieta, em que a cultura medieval ainda prevalecia. Vale observar que, já nos anos finais do século XVI, iniciava-se o movimento denominado Barroco, fase em que a obra de Anchieta já se havia revelado nos diversos gêneros a que se dedicou. Nelas se encontram traços prenunciadores do barroquismo, movimento que floresceria no século seguinte, inclusive nos sermões e outros escritos de religiosos.

Mas o que de fato interessa a Azevedo Filho (1993, p. 86) é a questão: “se Anchieta pode ou não ter a sua obra literária incluída na órbita do Maneirismo ou do Barroco. A nosso ver, pode”.

Esse parecer leva-nos a refletir sobre as opiniões divergentes expressas por críticos e outros estudiosos quanto à natureza literária, ou não, da obra do padre José de Anchieta e sua inserção na história da literatura brasileira como precursor. As claras referências de Leodegário de Azevedo Filho a essa obra nos dizem que sim.

3.7 Nelson Werneck Sodré

Em sua *História da literatura* (1982), Sodré dedica um capítulo às primeiras manifestações literárias no Brasil Colônia. O trabalho dos estudantes jesuítas, segundo Serafim Leite (*apud* Sodré, 1982, p. 74),

distinguia-os em duas categorias: os letrados – que estavam destinados a ser os professores e pregadores – e os demais, que se dedicavam à conversão. Dessa afirmação de Leite, Sodré destaca o “finalismo do ensino jesuítico”, observando que, na “apagada atividade literária colonial”, os inacianos desempenharam papel importante “pelo que representaram, pelo que ensinaram, pelo que orientaram”.

Conforme Sodré (1982, p. 74), o ensino e o púlpito eram destinados aos letrados, enquanto falar com “gente inculta, que usava outra língua, muito próxima de uma infância intelectual”, era missão dos catequistas. Vale observar que havia, naquele momento, como assinala Sodré (1982, p. 75-76), uma “finalidade precisa e urgente” da missão inaciana: a propaganda da fé. Nesse sentido é que o padre Manuel da Nóbrega encomendou a Anchieta o *Auto da Pregação Universal* (1977a), que viria a ser a primeira peça de teatro escrita no Brasil.

Mas, como fé e educação caminhavam juntas, ao trabalho dos catequistas somava-se o dos pregadores e professores. Sodré (1982, p. 77) explica que, nos três séculos do regime colonial, o ensino esteve a cargo dos jesuítas. Nesse contexto, os colégios constituíam os “únicos centros de ensino”. Foi nesses centros e casas de jesuítas que se formaram as primeiras bibliotecas do país, polos de irradiação da cultura.

De acordo com Sodré (1982, p. 80), há no jesuíta a “intenção literária”, uma verdadeira vocação, “a posse de qualidades criadoras que, postas em relação com o tempo e o meio, marcam a sua preeminência e singularidade”.

Nelson Werneck Sodré concorda com Sílvio Romero, ao sustentar que Anchieta é, de fato, o precursor da nossa literatura e acrescenta a percepção de que os traços que mais caracterizam a obra anchietana coadunam-se com a orientação da literatura brasileira logo após a Independência.

3.8 Sílvio Elia

No artigo “Anchieta e a evangelização do Brasil”, as palavras iniciais de Sílvio Elia (1999) recordam a consagração do padre José de Anchieta como beato pelo papa João Paulo II, em 1980, reconhecimento oficial de uma vida dedicada ao cristianismo, “que teve por cenário a selva brasileira e por interlocutores gente em idade da pedra, afeita à caça e ao nomadismo, guerreiros desnudos e antropófagos, numa palavra, homens sem Fé, nem Lei, nem Rei, para falar com Pedro de Magalhães de Gândavo” (Elia, 1999, p. 207). Ao mesmo tempo, o autor lembra que eram criaturas de Deus e, por isso, redimidas pelo sangue de Cristo. Mereciam, portanto, ter suas almas salvas através da mensagem católica.

O professor menciona dados relevantes da biografia de Anchieta, desde sua chegada à Bahia, em 1553. Destaca sua colaboração com o padre Manuel da Nóbrega na pacificação dos tamoios, para que estes não se associassem aos franceses na pretendida criação da França Antártica, o que determinou a vinda de Anchieta à capitania do Rio de Janeiro, em 1565, em auxílio a Estácio de Sá, para a expulsão dos invasores.

Para Elia (1999, p. 219-220),

Anchieta, humanista transplantado para a selva brasileira, não esquecia as origens europeias. Por isso não só adquiriu a língua dos selvagens, mas estudou-lhe ainda as regras e assim compôs a primeira gramática que se publicou da língua tupi, obra de valor ímpar do século XVI.

3.9 Wilson Martins

Ao examinar a poesia de José de Anchieta, Martins (1977-1978) coloca-se em posição distinta entre dois polos da crítica literária. De um lado, Melo Moraes Filho e o padre jesuíta Hélio Abranches Viot-

ti – este prefaciador da edição das poesias anchietanas –, os quais consideraram Anchieta o autêntico criador da literatura nacional; de outro lado, Sílvio Romero, para quem Anchieta foi apenas o precursor. Martins pondera que o Apóstolo do Brasil não chega a ocupar nem o lugar de criador, nem o de um mero precursor das letras no Brasil. Do ponto de vista histórico, para Martins, cabe a Anchieta o reconhecimento de que foram dele as primeiras tentativas de poesia de cunho religioso ou não.

O que Martins (1977-1978, p. 29) aponta como de fato relevante é que “a poesia lhe serviu de instrumento político (no sentido amplo da palavra), foi-lhe um meio de conquistar para a sua própria ideologia os selvagens brasileiros do século XVI”. Essa ideologia, embora não pertencente à visão de mundo dos indígenas, era portadora de conceitos cujo conteúdo de algum modo se aproximava de elementos das crenças e do imaginário desses povos, tais como o sobrenatural, o eterno, o mistério, o desconhecido, o transitório. Havia, portanto, algo em comum entre essas culturas tão diversas. E isso Anchieta utilizou com êxito em sua missão, inclusive ao adaptar, de certo modo, os mistérios da religião católica aos das crenças indígenas. Tal procedimento, comum entre os catequizadores da época, favoreceu, segundo Martins (1977-1978), o surgimento do sincretismo religioso no Brasil.

Mas foram, segundo o crítico, as diferenças entre os conceitos religiosos dos missionários e as crenças dos povos originários que constituíram “a fonte de toda a atividade literária de Anchieta: ele empregou a poesia, o teatro e o canto como instrumentos de catequização e foi com isso um longínquo precursor da ‘litterature engagée’” (Martins, 1977-1978, p. 30).

Naquele contexto, a propósito da poesia anchietana, Martins considera que

Anchieta realizou (...) não uma obra de arte – que a sua poesia está longe de merecer um grande lugar como simples construção estética – mas um monumento catequizador em que a forma poética, como a forma musical, como a forma diretamente taumatúrgica, foram apenas os materiais, os instrumentos da ação. Não vejo, nas suas poesias, ‘jóias literárias’, mas vejo ‘documentos literários’ de alguma importância histórica e provocando discussão de certo interesse (Martins, 1977-1978, p. 31).

Assim, os poemas de Anchieta, segundo Martins (1977-1978, p. 31), apresentam um valor mais histórico e linguístico do que literário, uma vez que “constituem um repositório de dados etnográficos e indicações geográficas e linguísticas”.

O crítico aborda, ainda, a questão da autenticidade dos poemas anchietaanos, em face da ausência de assinatura. Martins lembra que tal prática era corrente nos tempos em que o sentimento religioso prevalecia sobre o estético, em que a missão a que se dedicavam os religiosos justificava a opção pelo anonimato voluntário – caso em que se encontrava Anchieta.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho memorável realizado no Brasil Colônia por José de Anchieta foi pautado por dois objetivos: a propagação da fé, por parte da Companhia de Jesus, e a colonização da terra, pelo colonizador português. Assim, a religião exercia papel essencial na conquista do território, dilatando o reino e a cristandade.

Intitulado “O Apóstolo do Brasil”, Anchieta soube entrelaçar a escrita e a missão catequética, ao criar, por exemplo, peças teatrais em versos simples, de forma a que pudessem ser facilmente memorizados pelos atores indígenas. A gramática e o teatro produzidos pelo missionário permitiram que a escrita se tornasse um instrumento para o processo de conversão. Essa estratégia tornou possível a cate-

quização dos indígenas e a aculturação pretendidas. Era necessário, em todo esse processo, combater o mal, que, sob a ótica do colonizador português e do missionário católico, materializava-se no consumo de bebidas, na invocação dos espíritos, no canibalismo e demais práticas condenadas pela Igreja.

Apesar de algumas opiniões divergentes sobre o papel de Anchieta na literatura brasileira, prevalece a percepção, pela maioria dos estudiosos e críticos aqui apresentados, de que Anchieta é, de fato, seu precursor, seja na qualidade de poeta, de taumaturgo ou de autor de cartas. Fato é que sua múltipla obra se mescla com os primórdios da história e das letras no Brasil.

RECEBIDO: 30/03/2024

APROVADO: 04/08/2024

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. Edição fac-similar com versão atualizada *in fine* por Pe. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1990 [1595].

ANCHIETA, José de. Auto da pregação universal. *In*: ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977a.

ANCHIETA, José de. Auto do Dia da Assunção. *In*: ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977b.

ANCHIETA, José de. Auto dos mistérios de Nossa Senhora. *In*: ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977c.

ANCHIETA, José de. *Cartas*: informações, fragmentos históricos e sermões. Nota preliminar e introdução de Afrânio Peixoto. Posfácio de Antônio de Alcântara Machado. Edição fac-similar em fotomontagem da 1. edição publicada em 1933 pela Academia Brasileira de Letras. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Cartas Jesuíticas 3. Coleção Reconquista do Brasil, 2. série, vol. 148).

ANCHIETA, José de. Na festa de São Lourenço. *In: ANCHIETA, José de. Teatro de Anchieta. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977d.*

ANCHIETA, José de. Na Vila de Vitória. *In: ANCHIETA, José de. Teatro de Anchieta. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977e.*

ANCHIETA, José de. Na visitação de Santa Isabel. *In: ANCHIETA, José de. Teatro de Anchieta. Obras Completas, vol. 3. Introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo: Loyola, 1977f.*

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Algumas considerações sobre renascimento, maneirismo e barroco na obra literária de Anchieta. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 08, n. 10, p. 75-87, dezembro 1993.

BERARDINELLI, Cleonice. Anchieta, o Brasil e a função catequista do seu teatro. *In: CAVALIERE, Ricardo (org.). Entrelaços entre textos: miscelânea em homenagem a Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 89-102.*

BOSI, Alfredo. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado. *Dialética da colonização*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CARTAS do brasil e mais escritos do P. Manuel da Nóbrega (*opera omnia*). Introdução e notas históricas e críticas de Serafim Leite S. I. Edição fac-similar comemorativa dos 500 anos da descoberta do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Coleção Reconquista do Brasil, 2. série, v. 211)

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade. V. I (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CAVALIERE, Ricardo Stavola. *História da gramática no Brasil: séculos XVI a XIX*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

DAHER, Andrea. Escrita e conversão: a gramática tupi e os catecismos bilíngües no Brasil do século XVI. *Revista brasileira de Educação*, n. 8, p. 31-43, maio-ago. 1998.

ELIA, Silvio. Anchieta e a evangelização do Brasil. *Confluência*, n. 17-18, p. 207-222, jun. 1999.

HUE, Sheila Moura (tradução, introdução e notas). *Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KALEWSKA, Anna. Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro. *Itinerarios*, n. 6, p. 175-193, 2007. Disponível em: <http://itinerarios.uw.edu.pl>.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. V I (1550-1794). São Paulo: Cultrix, 1977-1978.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 182).

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (Orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 2. ed. revista e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

PORTELLA, Eduardo. *José de Anchieta: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Coleção Nossos Clássicos.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. V. 2. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura*. São Paulo: Difel, 1982.

MINICURRÍCULO

VANDITH VIEIRA DA SILVA SANTOS é Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Letras-Português/Inglês. Professora aposentada da Prefeitura do município do Rio de Janeiro. Exerceu diversas funções, além de Professora, ao longo da carreira de mais de trinta anos, como Coordenadora Pedagógica e Diretora de escola. Foi pesquisadora bolsista do Real Gabinete Português de Leitura / Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras no Rio de Janeiro no período de agosto de 2023 a julho de 2024, Bolsa Evanildo Bechara.

BERTY R. R. BIRON é Doutora e Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduada em Letras Modernas pela Puc-Rio. Sua linha de pesquisa funda-se no estudo da tradição épica em cujo âmbito produziu a tese *Tradição e renovação do poema épico Caramuru*. Autora do capítulo “Luzes, razão e fé em Caramuru”, do livro *Épicos*, editado pela USP. É membro do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras, do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura e colaboradora da revista *Convergência Lusíada*.

This is not America: ficção pulp, westerns e policiais no Portugal dos anos 1960

This is not America: pulp fiction, westerns and crime novels in 1960's Portugal

Ricardo Namora

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1317>

RESUMO

O texto concentrar-se-á na tradição *pulp* que, tendo o seu período áureo na América do pré-Segunda Guerra Mundial, desagregou-se, já no pós-Guerra, a ponto de autonomizar os géneros fantástico, “western” e policial negro; e na forma como, no Portugal da década de 1960, com todas as suas idiossincrasias políticas, sociais e culturais, Roussado Pinto e Dinis Machado moldaram os clichés genéricos para construir enredos, e protagonistas, ao mesmo tempo falíveis e maquinais, paroquiais e universais, fotográficos e fílmicos, tornando as suas narrativas simultaneamente em cópias do modelo e em reflexos reconhecíveis da vida quotidiana, em toda a sua inefável e desoladora sordidez.

PALAVRAS-CHAVE: Pulp; Western; Policial Negro; Despersonalização; Fluxo de Consciência.

ABSTRACT

This text will focus on the *pulp* tradition which, having reached its peak of popularity in the pre-WWII period, dispersed after the war into fantas-

tic literature, western, crime fiction and *noir*; and the ways that Roussado Pinto and Dinis Machado, in 1960's Portugal – with all its political, social and cultural idiosyncrasy – shaped the genre clichés to construe plots, and protagonists, who were, all together, erring and machine-like, local and universal, photographic and cinematic; thus rendering their novels simultaneously into copies of the model and familiar reflections of everyday life, in all its ineffable and desolate squalor.

KEYWORDS: Pulp; Western; Crime Fiction; De-personalization; Stream of Consciousness.

Entre as décadas de 1920 e 1940, a América viu os seus quiosques inundados por um volume sem precedentes de publicações da chamada *pulp fiction*. Normalmente editadas em forma de revista, de tamanho variável e em papel barato, essas publicações, que misturavam o “western”, o fantástico, o policial e o “noir”, acolheram um número assinalável de autores (alguns dos quais vieram a fazer fortuna como escritores “sérios”) e ofereceram aos leitores personagens iconográficos como Flash Gordon, o Sombra ou Kit Carson. No auge da sua produção (cujos auspícios remontavam aos finais do século XIX), a ficção *pulp*, que prometia “livros baratos ao preço de uma cerveja”, chegou a colocar nos escaparates cerca de 140 revistas diferentes. Negra, sensacionalista, dura e direta, fazia as delícias da classe média suburbana, sendo, ao mesmo tempo, deplorada pelos cultores da literatura “high brow” – académica, intelectualizada e autorreferente. A influência do *pulp* para a cultura universal não pode, nem deve, talvez, ser menosprezada: ela viaja, por uma espécie de trasladação autoral e tópica, dos escaparates das cidades da América profunda para Hollywood e, daí, para o mundo¹.

¹ O *pulp* é uma alavanca composicional e temática crucial para o cinema americano a partir (pelo menos) dos anos 1940. Aliás, não é incidental que autores como Frank Gruber (1904-1969) – uma autoridade no universo *pulp* –

Já depois do declínio do *pulp*, a partir da década de 1940 (e parcialmente por essa imersão do gênero na cinematografia), as narrativas de “cowboys” e de “detetives esquivos” transitam em definitivo para uma outra forma de expressão – o romance –, e os “super-heróis” voadores, mascarados, de capa e fatos justos, para a banda desenhada e a animação. O “core” do *pulp*, no entanto, não sofreu com esta reformatação, e manteve uma fortuna editorial notável, que se mantém até hoje. Para além disso, o “gênero” (se podemos considerar uma afinidade inclusiva entre pistolas, rifles, heróis que voam e outros que cavalgam, revólveres e ponchos) prosperou a partir dos anos 1950, tendo-se tornado universal e sendo exportado em quantidades sem precedentes para os quatro cantos do mundo. Baratos, seguindo receitas familiares, mantendo linhas narrativas quadradas e uniformes, os romances de “cowboys”, “detetives” ou “pistoleiros a soldo” deram à América do pós-Guerra uma plataforma ideal para a disseminação cultural e, claro, lucros editoriais estrondosos. Mas este triunfo da América foi apenas parcial: em vários pontos do globo, centenas de autores apanhavam o comboio *pulp* para o sucesso,

tenham sido cooptados pela indústria cinematográfica para produzirem guiões (só Gruber, por exemplo, escreveu mais de 30 filmes e cerca de 20 séries para televisão). Por outro lado, dois dos sub-gêneros mais importantes desta época dourada do filme (o “noir” e o “western”) foram buscar à ficção *pulp* muitos dos seus temas, das suas linhas compositivas e, talvez mais importante, uma espécie particular de (anti) herói despojado, calejado pela vida, cínico e soberbamente esquivo, que se transformou num ícone dos filmes policiais, de detetives ou do “Velho Oeste”. Um dos mais importantes filmes da época do “noir”, por exemplo – *The Killers* (1946), de Robert Siodmak – foi baseado num conto de Ernest Hemingway com o mesmo nome, o que demonstra que este trânsito entre a literatura e o filme foi transversal e galopante (*The Killers* foi o primeiro filme de Burt Lancaster; um dos cartazes do filme – como muitos à época, de resto – mimetizavam a capa das revistas *pulp*: “tense! Taut! Terrific”, podia ler-se). Tanto o “noir” como o “western” tiveram uma posteridade vigorosa.

com o fito de entreter e espantar os seus leitores com um receituário semelhante ao dos grandes nomes que ressoavam desde o outro lado do Atlântico. Portugal, o Portugal do Estado Novo, do S.N.I. e da “política do espírito”, não fugiu à regra.

Uma das características mais comuns nos autores *pulp* é o uso de pseudónimos (ou, em certos casos, heterónimos). Trata-se de uma estratégia de dissolução quase universal entre os autores *pulp* não americanos e que, no Portugal dos anos 1950 e 1960, produzia vários efeitos desejáveis: fazia passar o autor por estrangeiro (os nomes eram, na sua grande maioria, “americanizados”), aumentando a curiosidade dos leitores e, por inerência, as vendas; colocava o autor confortavelmente abaixo do “radar” da Censura; e dava a escritores e editores uma ampla margem de manobra para se furtarem à vigilância do Estado sobre a produção cultural – um acréscimo de liberdade narrativa e ideológica que diferenciava o romance *pulp* do romance *tout court*; e a editora especializada em “literatura de entretenimento” da editora “séria”². Para além disso, há, em toda essa transfigu-

² Trata-se de uma tradição que, em Portugal, vinha de longe. Dois dos nomes incontornáveis da ficção policial do século XX português, Reinaldo Ferreira (1897-1935) e Mário Domingues (1899-1977), usaram amiúde esse estratagem. O primeiro ficou conhecido pelo seu célebre pseudónimo – “o Repórter X” – e pelos relatos macabros, que escrevia para jornais de tiragem nacional, de homicídios que nunca aconteceram. O segundo escreveu quase cem romances policiais sob o *alias* Philip Gray. Ambos foram jornalistas, profissão também comum a Roussado Pinto e Dinis Machado, como se verá adiante. Outros exemplos contemporâneos, dos quais não se falará por questões de economia, mas que vale a pena mencionar, seriam os de: Frank Gold (Luís Campos, 1942-2000; professor de Agronomia e amigo próximo de Roussado Pinto); Dick Haskins (António de Andrade Albuquerque, 1929-2018), talvez o mais “internacional” dos autores policiais portugueses; Ferreira de Castro (1898-1974) com o seu alter-ego *pulp* Fred Castle; e Artur de Carvalho (1908-1999), que assinava como Arthur V. Oaks. Estes dois últimos exemplos são mencionados, entre muitos outros, na coletâ-

ração heteronímica, um desejo latente de garantir uma posteridade determinada – sombria, lacunar, incompleta, mas, ao mesmo tempo, profundamente auto-consciente. Um acrescento nada despreciando para quem escrevia no Portugal de então, tão amarrotado, sisudo e enrolado para dentro de si mesmo.

José Augusto Roussado Pinto (1926-1985) usou essa manobra de forma consistente ao longo de toda uma carreira de autor (e editor) multifacetado. Ainda adolescente, dedicou-se ao jornalismo e manteve uma intensa atividade enquanto autor e editor do género *pulp* até à sua morte prematura em 1985, com 58 anos de idade, ao cabo de três episódios cardíacos. Do crime ao fantástico, passando pelo “western”, o policial, o “neo-noir” e a ilustração de banda desenhada, Roussado Pinto foi uma figura central das publicações em Portugal por mais de 30 anos³. Entre as dezenas de pseudónimos que criou, pelo menos dois saltam à vista pela sua perdurabilidade e influência (a ponto de se transformarem em heterónimos, talvez). O primeiro é Edgar Caygill, que acompanha Roussado Pinto desde os meados da década de 1950, e ao qual se veio juntar, no início da década seguinte,

nea *Os anos de ouro da pulp fiction portuguesa* (2011), organizada por Luís Filipe Silva, que em vários pontos (Cf., a título indicativo, as páginas 303 e 304 da obra) descreve e problematiza o impacto da censura no universo *pulp* português, especialmente a partir dos meados da década de 1960.

³ Roussado Pinto ligou o seu nome (e alguns dos seus heterónimos) a coleções e personagens icónicas da BD em Portugal, como “Zakarella”, “Vampirella”, “O Pluto”, “Mundo de Aventuras” ou a Coleção “Elefante” (em muitas destas publicações, Roussado Pinto colaborou com Vítor Peón – 1923-1991 – nome maior da BD europeia); e também a semanários juvenis como o “Titã” e ao famoso “Jornal do Incrível” (do qual foi editor). Foi ainda diretor da incontornável “Portugal Press”, a editora *pulp* portuguesa por excelência. Em 1973, publicou um inclassificável livro de reportagens e entrevistas, *Eu fui vagabundo*, que inclui, além de personagens mais ou menos públicas, as incursões de Roussado Pinto (à paisana e trajando como um sem-abrigo) ao submundo da Lisboa dos anos 1960.

o incontornável Ross Pynn. Através de Caygill, Roussado Pinto firma-se no universo das fotonovelas e da BD erótica, transitando quase ao mesmo tempo para o conto género “western”. A produção foi de tal modo fecunda que redundou numa coletânea (a *Edgar Caygill Magazine*) publicada em 1957. Através de Pynn, Roussado Pinto desdobra-se e reinventa-se, criando a figura quase mitológica que lhe garantiu parte da posteridade.

Ross Pynn andava pelas fotonovelas, pela banda desenhada e pelo conto (“western”, maioritariamente, mas também mistério e ficção policial), quando Roussado Pinto o encarregou de uma missão espinhosa: criar um herói para uma série de romances. Assim, em 1962, nascem duas personagens decisivas para a biografia literária de Roussado Pinto: Ross Pynn, o romancista, e Joe Stassio, um ex-combatente pacifista com uma vida dissoluta. A primeira incursão significativa surge então com *O caso da mulher nua* (1962), um sucesso de vendas que em breve alcançou as três edições e que, logo depois, foi proibido pela Censura, que não terá tolerado o pacifismo de Stassio numa altura em que o regime se encapsulava através do célebre lema “para Angola, rapidamente e em força”⁴. O primeiro tiro (literal e metaforicamente) estava dado: Pynn e Stassio, dois melancólicos hiperativos, mundanos e carregados de solidão, chegam ao *mainstream*⁵. Pynn, no entanto, continuava inquieto, e a sua atividade febril leva-o a desdobrar-se em direção a uma das suas paixões antigas, o “western”, e à

⁴ Roussado Pinto recusou-se obstinadamente a alterar o texto para que o livro deixasse de fazer parte do catálogo de proibições do Estado Novo. No prefácio à 5ª edição da obra (saída já em Democracia), escreveu: “eu venho incomodar. Trago palavras como bofetadas e é inútil mandarem-me calar”.

⁵ A popularidade da ficção policial de Ross Pynn foi enorme, a ponto de Roussado Pinto ter publicado uma coleção de 6 romances (“Antologia de Mistério Ross Pynn”) em apenas um ano – 1966.

criação do seu protagonista mais memorável, o pistoleiro a soldo “So-Long” Jim. Vulgar e efémero, denotado por um nome muito comum (Jim), e por uma certa propensão para a evanescência (“So Long”, que quer dizer “adeus” ou “até mais ver”), este anti-herói é, em si mesmo, um monumento aos clichés da literatura sobre o “Velho Oeste”. Além disso, produz uma ponte significativa para o herói futuro de Dennis McShade (Dinis Machado), Peter Maynard, também ele um assassino a soldo, um “pistola de aluguer”.

“So Long” Jim aparece como um eflúvio, ou uma explosão criativa, em 1964⁶. E, tal como Stassio antes dele (e durante, diga-se), instaura no leitor um módo deliberado de estranheza e desconforto. O receituário importado dos grandes mestres americanos é seguido à risca e produz um efeito exemplar: “So Long” Jim, como Maynard uns anos depois, epitomiza o anonimato, a rasura de um passado obscuro, a dureza de propósitos que mascara uma certa inocência perdida. É um cínico com coração de ouro, que parece sempre saber o que fazer e intuir nos outros o próximo passo. O facto de fazer profissão do acto de matar, quando pago para tal, não importa rigorosamente nada para a (re)construção da sua personalidade: trata-se de um indivíduo firmemente compartimentado, cuja frieza a dividir águas impressiona. Fala pouco e pouco diz. Dá-se ao leitor pelos actos, mas, também, pelos excursos de interioridade (ou não fosse o “fluxo de consciência” um dos dispositivos mais utilizados na ficção “western” e policial) com que Pynn tenta equilibrá-lo, no balanço precário entre uma realidade cruel e uma espécie de esperança pueril no futuro. De muitas maneiras, a Califórnia de Jim, o mercenário, é um arremedo metafórico do Portugal de Pynn, que este maquilha por detrás de várias camadas de despersonalização

⁶ Em “*So Long*” Jim (1982a) e “*So Long*” Jim Matou (1984), títulos publicados na “Colecção Western” da Editora Íbis.

(o uso do “stream of consciousness” sendo uma delas, claro está)⁷. A despersonalização, contudo, funciona só até certo ponto (talvez como todas), uma vez que Pynn faz radicar essa estratégia compositiva num contexto narrativo preciso que é, também, um contexto transversal – e, neste caso, a Califórnia, Portugal e um sem-número de outros lugares tornam-se subitamente muito semelhantes entre si. Isto porque a ficção de Pynn tem lugar num lugar que é muito mais do que um lugar: é uma sinédoque do humano⁸.

⁷ O “pistola de aluguer” é um “everyman” que se dissolve na multidão. Os juízos morais e éticos (sobre a personagem, o seu entorno e as suas relações) são supérfluos. Escreve Roussado Pinto no “Prefácio” a “*So Long*” Jim: “foi desta classe de homens que saiu ‘So Long’ Jim, alguém que vem de qualquer lado e vai para qualquer lado. Mas a sua presença, a sua passagem, é sempre violência, não porque o queira ou seja, mas porque é levado a isso pela própria atmosfera em que vive. (...) Torna-se um profissional de uma arte bem trágica: a arte da violência. (...) Muitos destes homens foram simples ladrões e criminosos, mas outros – os tais inadaptados – não matavam por matar, nem roubavam por roubar. Havia neles um drama, o drama de uma vida que não admitia dois mas sempre e apenas um – o drama da solidão” (Pynn, 1982a, p. 6). O retrato é reconhecível em diversas figuras de protagonistas da ficção “western” e policial, do “Lone Ranger” a Lucky Luke, passando por Phillip Marlowe ou Sam Spade. A dissolução da identidade (um anónimo que “vem de qualquer lado e vai para qualquer lado”) é uma condição essencial do “american way of life” – e instaura uma possibilidade instantânea de reconversão e recomeço que é completamente estranha ao “modo de ser” europeu. Uma amostra desse processo pode ser dada através das leis dos Estados sobre a natalidade: o estado do Arkansas, por exemplo, só instaurou a obrigatoriedade de registos de nascimento em 1965, o que significava que, na prática, todas as pessoas nascidas nesse estado até à data poderiam reinventar o seu próprio parto e, por extensão, a sua identidade.

⁸ É a autoconsciência desta espécie de indistinção geográfica que fornece a Pynn a capacidade de se espriar narrativamente, e com conforto, pelo “western”, pelo policial e, mais tarde, pelo romance de espionagem (em *O nome dela é Claire*, publicado em 1968): “pois bem: penitencio-me do que não fui capaz de fazer: um livro de cow-boys (sic) como gostariam que eu fizesse. Um livro onde os heróis vestissem fatos que só agora, alguns séculos depois, se começam a ver

O “fluxo de consciência” é, então, o veículo que Pynn utiliza para reenquadrar “*So Long*” Jim com as preocupações de Roussado Pinto. O compromisso com a verdade (ou a “autenticidade”, talvez) é ativado por esta concatenação de camadas, e é tanto filosófica quanto prática:

um cavalo com um nome é um escravo. O homem põe nome às coisas para as subordinar totalmente a si. Não, o meu cavalo nunca terá nome. Pelo menos, nesse aspecto ele será selvagem como devem ser todos os cavalos – selvagens porque nasceram para viverem para si mesmos, sem subordinação (Pynn, 1982a, p. 51).

Esta ambição diferida (californiana e equínea) ressoa as preocupações de Pynn-Pinto no Portugal da época: é todo um catálogo libertário. Pois “[o] homem procura sempre um sonho, e à medida que o vai perdendo, apressa-se a pôr-lhe lenha para que a fogueira não se extinga, deixando-se consumir por ela” (Pynn, 1982a, p. 143). O sonho corresponde, claro está, à utopia de uma paz duradoura e de uma vida sem grilhões, uma utopia já antes plasmada (e logo suprimida pela Censura) no pacifismo de Joe Stassio⁹. Ora, o que surpreende verdadeiramente não é que o anti-belicismo de Stassio tenha sido posto fora de circulação por um Estado neurótico em modo de permanente denegação: mas antes o esforço do criador de Stassio para que este se pudesse transmutar em Jim e que este, na “terra

nas montras dos grandes armazéns, e onde as heroínas, ao tempo, vestiam com mais elegância que as suas confrades de Paris. O livro que consegui escrever está cimentado na verdade [...]” (Pynn, 1984, p. 5). Essa verdade, que se consuma na violência e na ambição, é pessoal e transmissível – dramaticamente humana e, ao mesmo tempo, passível de uma relocalização espacial e temporal.

⁹ Nas últimas linhas de “*So Long*” *Jim Matou*, o pistoleiro pergunta (mais uma vez através da sua consciência, denotada graficamente pelo uso do itálico): “será que esta terra algum dia se tornará num sítio civilizado?...” (Pynn, 1984, p. 186).

de ninguém” californiana, pudesse continuar a insistir em domar a paisagem e as circunstâncias. Fugir da luta não estava nos planos dele, como não estava nos de Pynn-Pinto. E disso dá conta a consciência de “So Long” Jim (uma vez mais) logo nas páginas iniciais da sequência “*So Long*” *Jim Matou*:

como pode ela pedir-me que fuja? (...) Ela sabe que a vida nada vale para quem faz do ‘Colt’ meio de subsistência. Tenho de ficar e... enfrentá-lo. Não por valentia ou desejo de matar. Tenho de ficar porque é o meu destino (Pynn, 1984, p. 5).

O mesmo destino que instava Jim a não abandonar a sua terra, e a prosseguir a sua cruzada libertária, foi talvez o mesmo que fez cruzar os caminhos de Roussado Pinto e Dinis Machado em 1966. Os dois tinham muito em comum: jornalistas, boémios, profundos conhecedores do *bas-fond* lisboeta, ambos eram frenéticos consumidores de cultura e criadores – o primeiro, na sua extensa (e intensa) atividade editorial; o segundo como jornalista e cronista desportivo, numa época em que a crónica de futebol era reconhecida por uma certa autoconsciência poética, um manejo da linguagem e uma elegância unanimemente reconhecida¹⁰. Roussado Pinto dirigia então, e desde 1964, a enormemente popular coleção policial “Rififi” (cuja direção haveria de deixar ao próprio Dinis Machado)¹¹. A coleção é

¹⁰ O episódio foi muitas vezes recontado por Dinis Machado em várias entrevistas ao longo da vida. Segundo o seu relato, e estando a precisar de dinheiro por causa do eminente nascimento da filha, recebeu de Roussado Pinto um convite para escrever 3 romances policiais, pagos a seis contos cada. Outra das posteriores coincidências profissionais entre os dois tem a ver com o facto de Dinis Machado se ter tornado editor de BD da Bertrand Editora, já depois de sair do “Diário Ilustrado”.

¹¹ A “Coleção Rififi” foi lançada por Roussado Pinto como contraponto à célebre “Coleção Vampiro”, que teve uma enorme fortuna editorial desde a sua

um extenso repositório da melhor ficção policial feita na época, incluindo os mundialmente famosos Bruno Fischer, Mickey Spillane, Nick Carter, Richard Stark, Rex Stout ou Ed Lacy. É também nos seus auspícios que Roussado Pinto se faz publicar, em versão Ross Pynn: *O caso da mulher deportada* (1964) e *O caso da mulher das meias negras* (1965), que são, respetivamente, os números 4 e 8 da referida coleção. Em 1966, então, Roussado Pinto insta Dinis Machado a escrever três policiais “como eu faço”, por um total de 18 contos de reis (uma soma apreciável à época, depois arredondada para 20 contos) e com os títulos e resumos entregues “à cabeça”. Dinis Machado segue as instruções à risca e entrega ao amigo, ao cabo de poucos dias, as palavras que irão figurar nos proeminentes cabeçalhos e nas sinopses de contra-capas que emoldurarão os seus três livros a vir. Agora só faltava o resto.

Assim surgem, em pouco menos de um ano, três livros policiais escritos por um tal Dennis McShade e protagonizados pelo anti-herói Peter Maynard, um assassino a soldo que se movimenta na América rica e cosmopolita dos anos 1960, e que se torna estranhamente parecido com o “So Long” Jim que passeava o “Colt” pela inóspita Califórnia exatamente um século antes¹². Os dois partilham

introdução no mercado, em 1947, e trouxe para Portugal o chamado “policial de bolso” à boleia de autores como Erle Stanley Gardner, Agatha Christie ou Georges Simenon, publicando um total de 703 títulos. Outra coleção de grande impacto que vale a pena mencionar é a “Olho de Lince” que, a cargo de Mário-Henrique Leiria, publicou 14 números entre 1962 e 1963 (com a chancela da Portugália Editora), entre os quais *Rififi* (no original *Du Rififi Chez les Hommes*), de Auguste le Breton, cujo título veio a dar nome à série de Roussado Pinto (esta viria a ser absorvida pela Bertrand em 1971, depois de ter publicado 151 títulos, à razão de cerca de 20 por ano).

¹² O nome de Maynard deriva diretamente de um conto de Jorge Luís Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (publicado pela primeira vez em 1939). O

a mesma profissão (“pistola de aluguer”) numa América histórica e transversalmente condenada à sordidez, à violência e à criminalidade. Como Jim, Maynard reserva uma espécie de independência orgulhosa, preferindo trabalhar sozinho a ser engolido pelo grande sindicato do crime que puxa todos os cordelinhos em Nova Iorque. E como Jim, também, aparece ao leitor não só pelas suas ações mas igualmente pelos seus monólogos de consciência – e a delimitação é, tanto neste caso como no outro, de uma exatidão rigorosa. Maynard é, pois, um profissional discreto e muitíssimo competente, que intui nos outros o próximo passo e se sente confortável camuflado em hotéis esconsos em Nova Iorque, Philadelphia, Los Angeles, Frisco ou Chicago (“he knows his way around”, dir-se-ia a seu respeito). A úlcera que carrega no estômago obriga-o a beber leite, com uma cadência regular e nada ajustada à imagem de um criminoso de aluguer (é uma das muitas instâncias de atualização do modelo pré-existente por parte de McShade). Olga, a namorada intermitente, quer dele aquilo que ele não lhe pode dar (como Myra, Marie ou Helen, as “noivas potenciais” de “So Long” Jim): a estabilidade doméstica, a rotina suburbana, enfim, a fixação de Maynard a um casulo determinável de afeição conjugal.

Mas Maynard é também um melómano compulsivo. Enquanto espera um telefonema (porque um assassino a soldo parece estar sempre à espera de um telefonema), ouve Bach e Mozart, o “Arabes-

conto lida com questões complexas da teoria literária relacionadas com macro-descrições como “originalidade”, “autoria” ou “imitação”. O primeiro dos três livros de McShade é *Mão direita do Diabo* (1967, número 56 da “Coleção Riffi”); o segundo é *Requiem para D. Quixote* (também de 1967, número 71 da “Riffi”); o terceiro, por fim, é *Mulher e arma com guitarra espanhola* (publicado em 1968, número 83 da “Coleção Riffi”).

que” de Debussy¹³. Prefere, como se disse anteriormente, trabalhar sozinho e furtar-se à influência omnívora do grande sindicato do crime de Nova Iorque, numa demonstração inequívoca da sua independência moral – neste caso, como no de “So Long” Jim, o protagonista atomiza o seu aparato moral e ético, sinalizando, assim, a sua posição de independência perante o mundo e os outros. É uma espécie de solitário universal, cujo “drama da solidão” pode ser, ao mesmo tempo, contido (pela sordidez maquinal da execução planeada e das movimentações confortáveis pelo submundo do crime); e libertado, com excursos relaxantes por música clássica, filmes, livros e, claro, ocasionalmente pelo corpo aconchegante de Olga. O modelo é familiar, e essa homenagem explícita é reconhecida logo nas primeiras linhas de *Mão direita do Diabo*: “meu bom Bradbury, companheiro das estrelas, filho de Deus esquecido na Terra, a que bolsos sem fundo vais buscar os teus tostões de poesia?” (McShade, 1967a, p. 8), no tal cursivo itálico que denota o sempre intrometido “fluxo de consciência”¹⁴.

¹³ A música clássica como contraponto a um contexto de violência e insanidade é utilizada amiúde na literatura e no cinema (a injunção – positiva – é a de que a arte pode funcionar como paliativo ou opiáceo, promovendo uma satisfação de tipo terapêutico); por outro lado, ela pode ser lida como um resquício de beleza e sanidade num mundo irremediavelmente sórdido. A relação do delinquente Alex com Beethoven (no filme *A clock work orange*, de Stanley Kubrick, 1971) ou do Coronel Bill Kilgore com Wagner (em *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, 1979) são exemplos clássicos dessa dinâmica pendular.

¹⁴ Ray Bradbury (1920-2012) é um dos mais reconhecidos autores americanos do século XX. O seu percurso começa no *pulp*, transitando mais tarde para o fantástico, a ficção científica, o policial negro e, inevitavelmente talvez, para Hollywood e o guionismo cinematográfico. A sua obra-prima é o romance distópico *Fahrenheit 451*, publicado em 1953. Por uma questão de comodidade, as referências a *Mão direita do Diabo* e a *Requiem para D. Quixote* (ambos publicados em 1967) serão denotados, respectivamente, pelas siglas “1967a” e “1967b”.

Mas o *hors* consciência, como o *hors* texto, ressurgue imediatamente a seguir, em discurso direto e através de outra remissão literária: “peguei a seguir num livro de Rilke, mas comecei a sentir as pálpebras pesadas. (...) Continuei a ler Rilke como quem lê fórmulas de medicamentos ou um jornal às avessas” (McShade, 1967a, p. 8). De muitas maneiras, a ficção policial de McShade consiste na projeção do “everyman” anti-heróico Maynard – ele próprio personagem de outra ficção, neste caso a de Borges – para um estado de superioridade moral e cultural que é ativada pelo seu conhecimento da literatura. Esta metamorfose parcial e indolor, pressentida em cada linha da narrativa, é denotada sobretudo pelo contraste entre palavras e ações, por um lado, e pelo “stream of consciousness” que leva o leitor a chafurdar na mente de Maynard, por outro. Apenas uma coisa parece comum aos dois “mundos”: a arte. Sob um certo ponto de vista, o policial de McShade funciona quase como um catálogo de biblioteca, que se insinua como uma subcamada da narrativa, mas que, por vezes, é eivada a um protagonismo omnívoro que consome a realidade circundante:

– O que há de poético na obra de Cervantes – observei (...) é quase intransmissível noutra língua. Trata-se, de resto, de um fenómeno literário que abrange qualquer género de grande poesia e de determinado tipo de prosa. Não quer dizer que devemos ignorar Kafka por não saber checo, mas há autores que constroem o clima com a própria língua e existe uma grande desvalorização na passagem para outro idioma. Ler James Joyce sem ser na língua original é perder trinta por cento nas entrelinhas. Ler Rimbaud é perder qualquer coisa como cinquenta por cento (McShade, 1967b, p. 118).

Peter Maynard é, ao mesmo tempo, um cliché e um anti-cliché. À semelhança de “So Long” Jim e de um extenso rol de heróis obscuros de um profissionalismo invulgar, ele é um decalque exemplar do receituário do policial negro “made in America”: duro, intuitivo,

maquinal. Mas é também, e de uma forma muito significativa, uma negação desse mesmo arquétipo universal, como se Machado-McShade pressentisse que, através de um subtil acréscimo de densidade, podia transformar um herói “cinematográfico” (Bogartiano, se quisermos) num herói literário, *na (e com a)* narrativa. Pois Maynard é, ao mesmo tempo, o assassino a soldo que se mescla com personagens-tipo que lembram o cliché de forma muito visual (Piano, Collins, Lucky Cassino, Big Shelley, Dick Marlowe ou Steve Ricco são nomes que, por si só, evocam as grandes figuras – tanto reais quanto ficcionais – das máfias italiana e irlandesa da América do pós-guerra); e o crítico literário em potência que chega mesmo – a pretexto de recolher informações – a frequentar uma estranha sociedade secreta cujos membros respondem por nomes de escritores canónicos da literatura ocidental – Zola, Charlotte Brontë, Keats, Robert Louis Stevenson ou Henry Miller (McShade, 1968, p. 119-127). Este módico de deslocalização parcial é comum a Pynn e McShade: enquanto o primeiro coloca o seu protagonista numa Califórnia que metaforiza o Portugal dos anos 1960, o segundo reconduz à América um anti-herói confiante nas propriedades terapêuticas da música clássica e da literatura, tidas como panaceias improváveis num mundo cuja decomposição é acelerada e, tudo indica, irreversível.

Em grande medida, pois, Maynard é um “So Long” Jim tardio, e diferido. Este último é, de certa forma, um herói visual: apesar de se dar a conhecer ao leitor pelo já citado estratagema do “fluxo de consciência” em itálico, ele é sobretudo uma concatenação de pranchas de BD, que salta de quadradinho para quadradinho sem que seja necessário, ou fundamental, que nele se ache uma continuidade de qualquer espécie (levando a metáfora mais além, podíamos pensar nele como uma sucessão de fotogramas). Jim, estilizado até à perfeição, é um Rio Kid do lado avesso da lei. Maynard, por seu lado, é um paradoxo de fluidez, fluidez essa que se torna aparente quer ao

nível sequencial da ação, quer ao nível interno da consciência. Mas há outra diferença substancial entre os dois: enquanto o solilóquio de Jim é normalmente ativado pelos acontecimentos (regra geral no presente, ou através da antecipação de um futuro imediato ou próximo), o de Maynard torna-se independente do curso da ação – em parte por essa referencialidade exógena que é sobretudo literária e, por extensão, filosófica. É esta saturação auto-reflexiva que é encapsulada, nas linhas finais de *Mão direita do Diabo*, num sublime exercício de auto-ironia que reconstrói retrospectivamente o romance e se projeta imediatamente para os dois romances a vir: “não comeces a puxar pela pinha, rapaz. Deixa andar, deixa andar. Pior que a úlcera, são esses malditos monólogos maynardianos” (McShade, 1967a, p. 164).

Maynard é, então, uma versão aprimorada do herói estandardizado que emerge do *pulp* para o romance policial negro ou o “western”. Embora se mantenha vinculado (literária, social e profissionalmente) ao arquétipo do protagonista clássico do género, ele consegue, ao mesmo tempo, contornar e exceder o decálogo de carácter que serve de trave-mestra à construção desse mesmo género. Se, por um lado, ele abraça com placidez moral a profissão de assassino a soldo, ou mercenário do crime; por outro, recusa-se obstinadamente a ser manietado pelas circunstâncias – sejam elas intencionais (ele repele várias vezes os avanços do “Sindicato”, rejeitando ser uma marioneta da grande criminalidade organizada, a ponto de com isso colocar em risco a própria vida); ou circunstanciais (produzindo uma espécie de “mundo paralelo” para o qual se evade pontualmente). É diferente, e essa diferença é auto-consciente:

um bom assassino profissional, Maynard, é como um bom actor, um bom político ou um bom vendedor de pentes. Importante é que se saiba o que se está a fazer, com eficiência. E no teu caso, com sobriedade (McShade, 1967a, p. 113).

No caso de “So Long” Jim, essa diferença substantiva é percebida estritamente por terceiros (todas as mulheres se apaixonam por ele – todas – apesar do seu aspeto rude e da dureza exterior; os seus olhos transparecem uma placidez cândida, quase infantil, que seduz dramaticamente e causa estranheza, em proporções idênticas). No caso de Maynard, no entanto, a diferença é transmitida de três formas diferentes: primeiro, no espaço extra-personagem que também o inclui (as noites passadas a ouvir música clássica, a referencialidade literária, os problemas de saúde e a ternura com que presenteia Olga); segundo, nos relacionamentos, com os seus pares, os seus patrões ocasionais ou mesmo com as pessoas que acaba por matar, como acontece no caso de Porter que, em pânico, apela em vão ao lado criminal de Maynard antes de ser fatalmente baleado por este: “que espécie de honra pode haver na selva em que estamos metidos?” (McShade, 1967b, p. 175); e, terceiro, pela sua própria consciência, que aparece ao leitor como Maynard-ele-mesmo ou como a consciência de Maynard a dirigir-se a ele, aconselhando-o, admoestando-o ou indicando-lhe o caminho.

Esta dinâmica entre exatidão, por um lado, e indeterminação, por outro, também faz com que o desfecho dos três romances de McShade seja preciso a um ponto que as histórias de “So Long” Jim não conseguem – ou talvez nem aspirem a – ser. Fixado de maneira quase fotográfica a partir do molde, “So Long” Jim evade-se da cena, deixando um rasto de violência (ele é a instância heróica da operação de terraplanagem que permite o recomeço – recomeço esse do qual, obviamente, ele se auto-dispensa), e fazendo com que a sua descrição antecedente, ao mesmo tempo tão exata e previsível, pulverize-se numa incógnita angustiante¹⁵. Maynard, por seu lado, tão

¹⁵ Este tipo de desfecho, anti-climático e catártico ao mesmo tempo, é também ele um lugar-comum do género: “o ‘sheriff’ olhou a figura de ‘So Long’ Jim

paradoxalmente espectral na sua construção enquanto personagem (o assassino, o criminoso, o amante carinhoso de Olga, o pistoleiro solitário, o melômano, o enfermo, o crítico literário, o bandido honrado e o notívago amoral), auto-define-se retrospectivamente pelas suas últimas ações: em dois dos três romances, segue viagem para se juntar a Olga; no outro, mata a sangue-frio por uma questão de honra. As suas viagens têm um destino marcado, antecipado. O duplo de Pierre Menard não desaparece de encontro ao pôr-do-sol, numa anónima caminhada rumo aos esconderijos da própria alma.

De muitas maneiras, o fascínio que géneros e sub-géneros literários considerados menores exerceram em múltiplas gerações de leitores é um exemplo crucial da obstinação que a literatura tem para extrapolar as suas fronteiras reconhecíveis. A intransitoriedade dessas fronteiras é, na melhor das hipóteses, artificial, como testemunha exemplarmente o caso da transposição do *pulp* para o policial negro e o “western” – uma circunstância que teve também um grande impacto no cinema. A maleabilidade destes géneros, e a sua universalidade replicável, garantiu-lhes uma extensa e rica posteridade, quase como se tudo isto funcionasse como um receituário gastronómico. Mas, como todas as pessoas que já tentaram fazer molho barbecue em Portugal ou bacalhau com natas na Suíça, por muito que a receita tenda a uniformizar o produto final, é natural que os ingredientes locais forneçam a cada receita uma singularidade especial. Decalcar o modelo “made in America” do “western” e

que se perdia para lá da cidade e depois contemplou com calma os rancheiros” (Pynn, 1982a, p. 152); “So Long’ Jim avançou então e dirigiu o cavalo para os espaços abertos” (Pynn, 1984, p. 186). Estas despedidas finais recolocam Jim, como talvez não pudesse deixar de ser, na categoria dos homens que vêm “de qualquer lado” e vão “para qualquer lado”, como descrevia Ross Pynn no prefácio ao seu primeiro livro com este protagonista.

do policial negro no Portugal dos anos 1960 teve, também por isso, um sabor peculiar. Nos “westerns” de Ross Pynn, a Califórnia é uma metonímia para Portugal. Nos policiais de McShade, o assassino-protagonista tem muito de europeu – em termos culturais e, sobretudo, morais. Através de “So Long” Jim e de Peter Maynard (e de uma série de outras estratégias de despersonalização), Roussado Pinto e Dinis Machado foram despindo camadas de roupa criativa até ficarem muito parecidos com os escritores “cámónes” que pretendiam emular. Mantiveram fidelidade ao modelo “importado”, reajustaram-no “à portuguesa” e, no final de contas, chegaram à mesmíssima conclusão: a de que, por detrás de toda a literatura, há uma humanidade incontornável, inegociável e universal. Ou, como dizia Peter Maynard (a propósito de si mesmo), em mais um exercício de suprema auto-ironia:

deixem-no passar, diz o povo, deixem-no passar, porque ele sofre muito e é grande, olha o seu sofrimento bem nos olhos e tem a coragem de continuar a viver. És um narciso da merda, Maynard. As piruetas que tu fazes para demonstrares a ti próprio que não és pior do que os outros (McShade, 1967b, p. 154).

RECEBIDO: 09/07/2024

APROVADO: 19/08/2024

REFERÊNCIAS¹⁶

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do *Quixote* (trad. José Colaço Barreiros). In: BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Lisboa: Quetzal Editores, 2013.

GOLD, Frank. *Eu, Ross Pynn*. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1985.

¹⁶ Entre parênteses retos os anos originais de publicação.

MCSHADE, Dennis. *Mão direita do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008a [1967a].

MCSHADE, Dennis. *Requiem para D. Quixote*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008b [1967b].

MCSHADE, Dennis. *Mulher e arma com guitarra espanhola*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009 [1968].

PYNN, Ross. “So Long” Jim. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1982a [1964].

PYNN, Ross. “So Long” Jim Matou. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1984 [1964].

PYNN, Ross. *O caso da mulher nua*. Amadora: Íbis, 1962.

PYNN, Ross. *O caso da mulher deportada*. Amadora: Íbis, 1964.

PYNN, Ross. *O caso da mulher das meias negras*. Amadora: Íbis, 1965.

PYNN, Ross. *O nome dela é Claire*. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1982b [1968].

SILVA, Luís Filipe (org.). *Os anos de ouro da pulpfiction portuguesa: os melhores contos do séc. XX*. S. Pedro do Estoril: Edições Saída de Emergência, 2011.

MINICURRÍCULO

RICARDO NAMORA é doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa. Ensinou nas universidades de Coimbra e Estocolmo (Suécia), e é autor de *40 anos de Teoria da Literatura em Portugal* (2011), *Teoria da Literatura e Interpretação: o século XX em três argumentos* (2014), *Before the trenches: a mapping of problems in Literary Interpretation* (2017) e *Umacoisa chamada hermenêutica* (2018).

Escrever com Adília/Barthes sobre o que gostamos

Writing with Adilia/Barthes about what we like

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1314>

RESUMO

Leitura da poesia da Adília Lopes a partir da perspectiva biografemática de Barthes. Reflexão sobre como os poemas dos últimos livros-álbuns adilianos, sobretudo a partir de *Manhã* (2015) até os mais recentes *Pardais* (2022) e *Choupos* (2023), são permeados por resquícios de memória de leituras e de vivências da poeta-leitora-personagem, que escreve motivada pelo desejo em rememorar o outro por meio de si. Relação intertextual entre o prazer [*jouissance*] da escritura [*écriture*] teórico-biográfico-ficcional de Barthes – expressa no uso recorrente do verbo “gostar” como um traço de encontro de prazeres corpóreos com o leitor – e as construções descritivo-poético-sensoriais da persona Adília. Inserção de outros personagens que a poeta reinscreve nos poemas em prosa por meio de jogos de imagens, de palavras e de fragmentos de memória biográfico-poético-ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; Adília Lopes; Barthes; Biografemas; Memória.

ABSTRACT

Reading of Adília Lopes' poetry from Barthes's biographematic perspective. Reflection on how the poems in Adília's latest book-albums, especially from *Manhã* (2015) until the most recent *Pardais* (2022) and *Choupos* (2023), are permeated by memory remnants of readings and experiences of the poet-reader-character who writes motivated by the pleasure/love of remembering others through themselves. Intertextual relationship between the pleasure (*jouissance*) of Barthes' theoretical-fictional writing (*écriture*). This relation is expressed in the recurrent use of the verb "like" as a trace of the encounter of corporeal remains with the reader. There are the descriptive-poetic-sensory constructions of the persona Adília. In addition to the insertion of other characters, the poet reinscribes them into the prose poems through image games, of words and fragments of biographical-poetic-fictional memory.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; Adília Lopes; Barthes; Biografemas; Memória.

Gostando de encontrar, de escrever começos, ele tende a multiplicar esse prazer: eis porque ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à última palavra, à última réplica (Barthes, 2003, p. 109).

Gostava que meus poemas fossem pardos, modestos, pequenos, lisboetas como os pardais e que tivessem o som do piar dos pardais (Lopes, 2022, p. 36).

“O CÍRCULO DOS FRAGMENTOS¹”

A palavra “corpo”, em Barthes, foi circunscrevendo-se e modificando-se em sua obra pouco a pouco. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), o próprio autor faz uma síntese a respeito das fei-

¹ (Cf. Barthes, 2003, p. 108).

ções que o corpo adquiriu em sua trajetória teórico-crítica-ficcional. Primeiramente, constatamos que esse vocábulo aparece vinculado à instância de “verdade”, ou seja, o corpo se instaurou em suas teorizações por meio de uma projeção histórica. Mais adiante, seus escritos trazem elementos da corporeidade a partir da ideia de “validade”, sobretudo no que diz respeito aos sistemas linguísticos e às estruturas da linguagem. Já no decorrer da década de 1970, esse mesmo corpo se desabrocha em seus escritos, tornando-se a sua “palavra-maná”². Em “Escritores, intelectuais, professores”, texto que Barthes escreveu em 1971 para um número especial da revista *Tel Quel*³, constata-se a inscrição do corpo na *écriture* sem lugar fixo, de forma dispersa e assistemática: “contra todos os discursos (falas, escrevenças, rituais, protocolos, simbólicas sociais), só ela [a escritura], atualmente, ainda que sob a forma de um luxo, faz da linguagem algo de *atópico*” (Barthes, 2004b, p. 409). No que se refere a essa expansividade da escrita corpórea, Thiphaine Samoyault (2021, p. 451) afirma que Barthes afastou-se da questão política e das questões teóricas de seu tempo em prol de um deslocamento assumido em sua grafia para o lado dos investimentos do desejo. Essa escritura movida pela *jouissance* propicia outras tantas maneiras de projetar resquícios corpóreos, principalmente por meio de fragmentos. Para

² Na sua bem-sucedida biografia sobre a “vida-obra” de Barthes, Thiphaine Samoyault (2021) afirma que o escritor francófono toma emprestado o termo “palava-maná” de Mauss não sem paradoxo, já que maná (princípio de poder espiritual) é transmitido pelas almas de outro mundo e pelos espíritos. No caso barthesiano, trata-se de uma palavra multiforme que ele utilizaria para tudo. Essa palavra “substitui tudo o que é difícil de nomear, a atopia, o suplemento, a deriva. A palavra ‘corpo’ é compreendida, assim, numa distância com o corpo próprio, o corpo em si” (Samoyault, 2021, p. 451).

³ Cf. *O rumor da língua* (2004b), prefaciado por Leyla Perrone-Moisés e traduzido por Mário Laranjeira.

Barthes (2003, p. 108), escrever por fragmentos modificaria essa ideia linear de vida – muitas vezes associada de forma errônea à biografia –, já que [...] “os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu universo em migalhas; no centro, o quê?” (Barthes, 2003, p. 108).

De forma bastante semelhante, a nosso ver, a poesia de Adília Lopes, mais especificamente em seus últimos livros, apresenta pontos de contato com essa perspectiva barthesiana de um “circuito de fragmentos”, haja vista que, em seus últimos textos, a poeta passa a se ocupar de sua vida enquanto uma ficção-poética. Em seus livros compostos por fragmentos-corpóreos, são inseridas pequenas inserções de si, sobretudo no espaço de sua casa, no qual Adília destaca, dentre outras questões, a presença constante da percepção do sofrimento: “Este mundo está muito mal feito. Tem as melhores coisas. Mas as más são tão más que pesam mais do que as boas. / Não devia haver o sofrimento. O pior de tudo é o sofrimento / e a morte dos queridos” (Lopes, 2022, p. 14). Ao ressaltar o seu sofrimento e o do outro no mundo, a poeta volta-se à contemplação do espaço da casa e de seus objetos como uma forma de resistência aos valores neoliberais consumistas. Logo, “um bule com uma rosa de cerâmica dentro consola um / bocadinho, dá alento. Mas para as coisas muito tristes não há / consolação, há revolta” (Lopes, 2022, p. 14). De forma bastante semelhante a Barthes, a poeta portuguesa se projeta em seu circuito de fragmentos poético-corpóreos por meio de sensações: “Achacada mas feliz” (Lopes, 2022, p. 15).

Nesses fragmentos corpóreos de Adília e de Barthes, se considerarmos os elementos diarísticos de ambos, começaríamos a projetá-los a partir de si para ir em direção ao mundo e aos outros por meio de um novo vértice, que seria sempre motivado pelo desejo de escrever. No caso específico de Barthes, Samoyault (2021) destaca, ainda, que o autor francófono já apresentava um interesse crescente pelas mani-

festações do desejo individual do corpo nos anos 1970-1971 a partir das noções de idioleto, isto é, por meio daquilo que poderia singularizar o estilo de um escritor. À época, as questões que lhe interessam dizem respeito à escritura, à relação entre a língua em si, à língua de um grupo e ao seu próprio engenho de escrita⁴. Embora essas questões o acompanhem desde sempre, há uma guinada substancial em seus escritos que se tornou nítida com as publicações *Le plaisir du texte*⁵ e *Roland Barthes par Roland Barthes*⁶. Nelas, o corpo-escrevente manifesta-se como um “traço biográfico” (Barthes, 2008) motivado pelo desejo: “[...] o gozo [*jouissance*] não é aquilo que responde ao desejo (que o satisfaz), mas aquilo que o surpreende, o ultrapassa, o desorienta, o descaminha” (Barthes, 2003, p. 128). A nosso ver, essas obras de Barthes sofrem uma série de pequenos deslocamentos que o levam a definir seu lugar e seu papel de outro modo. O primeiro desses deslocamentos se daria por meio da teoria à prática, na qual o semiólogo expressa seu gosto pelo fazer, pela experiência e pelo concreto. A partir de então, como também aponta Samoyault, destacamos a presença obsessiva da palavra-chave “gosto” e, de forma ainda mais incisiva, o uso do verbo “gostar” em seus escritos biografemáticos. De forma análoga, Adília Lopes também se vale abundantemente do verbo “gostar” em seus escritos corpóreo-sensoriais, evidenciados pelas descobertas empregadas no verbo “achar”: “Costumo passar à porta desta farmácia, / mas *acho* que nunca lá entrei. Como até *gosto* de farmácias e de farmácia adorei este sonho” (Lopes, 2023, p. 36, grifo nosso).

⁴ Ao lermos os poemas adilianos, percebemos que essas questões barthesianas também são bastante caras à poeta.

⁵ Publicado originalmente em 1973.

⁶ A primeira versão francesa é de 1975.

Nos anos 1970, a presença do prazer na construção das grafias-de-vida perpassa todos os escritos de Barthes a partir de então. A inserção de si por meio de fragmentos de escrita-leitura revela as inscrições de “começos” que tendem a multiplicar os prazeres da escritura (*écriture*). Essa noção de escritura une, na mesma escrita, vida-obra-crítica por meio de apontamentos de memórias sensoriais do corpo barthesiano, tendo em vista que “rememorando as pequenas coisas de que fora privado em sua infância, ele encontrava aquilo que hoje gostava: por exemplo, as bebidas geladas (cervejas muito frias), porque naquele tempo ainda não havia geladeiras” (Barthes, 2003, p. 112).

No seu livro *Incidentes* (2004a), por exemplo, Barthes se vale de anotações a respeito de coisas que vê e que ouve em uma viagem que ele realizou pelo Marrocos, mais especificamente em Tânger e em Rabat. É uma obra repleta de fragmentos criados por percepções sensoriais que seu corpo produzia em momentos de partilha e em pequenas descobertas diárias: “no café Jour et Nuit, um engraxate: olhar e sorriso, aplicação. Chama-se Dreulich (o pequeno dervixe). Ao ir-se embora, já longe, faz-me um sinal de amizade” (Barthes, 2004a, p. 28). Esses fragmentos poderiam ter constituído parte de sua *Vita nova*⁷, uma vez que eles expressam a essência do romanesco. Eles estão carregados de seu desejo de escrever, haja vista que o permite experimentar coisas novas por meio de uma observação aguda ao

⁷ Claudia Amigo Pino (2017), em *Roland Barthes – a aventura do romance*, destaca que Barthes, nos seus últimos anos de vida, projetava-se em sua escrita de forma análoga à maneira de André Gide a partir do verbete “abismo”. O semiólogo escreveu diversos diários. Dentre eles: *Incidentes* (2004a), *Diário da colheita* (1973-1974), *Cadernetas de viagem à China* (1974), *Diário do apaixonado* (1975-1979), *Deliberação* (1977-1979), *Diário de luto* (1977-1979), *Noites de Paris* (1979) e um diário pessoal em fichas no final da vida, semelhante aos *Incidentes*. Todas essas anotações poderiam vir a se tornar o seu grande romance *Vita nova*, não fosse a sua morte prematura em 1980.

seu redor, bem como por meio de outras experiências sensoriais, até mesmo em anotar sensações prazerosas de algumas relações sexuais⁸. No início de “A luz do sudoeste”, datado de 17 de julho de 1977, Barthes começa a registrar suas sensações por meio da experiência do olhar: “sentado num banco, piscando um olho, de brincadeira, como fazem as crianças, vejo uma margarida do jardim, subvertidas todas as proporções, achatar-se sobre o campo em frente, do outro lado da estrada” (Barthes, 2004a, p. 3). Esse e vários outros fragmentos de Barthes são permeados pelos sentidos de seu corpo. A reconstrução corpórea, na escrita, é a de sua infância. Logo,

na idade em que a memória se forma, só tomei das ‘grandes realidades’ a *sensação* que elas me proporcionavam: odores, fadigas, sons de vozes, andanças, luzes, tudo aquilo que, de algum modo, é irresponsável pelo real e não tem outro sentido senão o de formar mais tarde a lembrança do tempo perdido (...). Se falo desse Sudoeste tal como a lembrança o refracta em mim, é porque acredito na fórmula de Joubert: ‘Não devemos nos exprimir como sentimentos, mas como recordamos’ (Barthes, 2004a, p. 9).

O prazer textual barthesiano, que é compartilhado com os leitores através de sensações corpóreas ligadas às memórias da infância, tal como registrado em “A luz do sudoeste”, é o que faz mover a mão do teórico que escreve, principalmente na última década de vida de Barthes. Isso se deve, de certa forma, à autorização que a idade já lhe

⁸ Vários fragmentos dos *Incidentes* (2004a) trazem figurações do corpo homoerótico movido pela libido que, por sua vez, faz Barthes escrever: “os colegas de H. dizem que ele é ‘muito sensual’ (enunciação que se tornaria ainda mais perturbadora pela *secura* do sotaque *pied-noir*): H. está se tornando para mim o Muito-Sensual. Entretanto, o sentido dessa designação se deixa desvelar ulteriormente. H. se deixa enrabar” (Barthes, 2004a, p. 30).

confere, bem como a liberação sexual alcançada no pós-1968. Nas inscrições de si, em sua escritura,

sem fazer totalmente sua a palavra de ordem ‘gozar sem entraves’, ele adapta a fórmula para si em vários domínios. Vê-se aqui como seu itinerário individual depende de uma história, assim como ele a representa de modo exemplar. Compreende-se como continuidade e deslocamentos podem coexistir na vida de Barthes: ele não opera por grande rupturas, mas de modo pulsional, conforme o encontro ou circunstância. O centrar-se de novo permite fazer de si o próprio espaço do encontro (Samoyault, 2021, p. 452).

Essa perspectiva de centrar-se novamente por meio de uma escrita fragmentária permite que Barthes torne o prazer um espaço neutro por excelência. Essa vantagem semântica expressa no vocábulo erótico acaba tornando-o inespecífico, já que não pode ser classificado em uma categoria ou em outra. Essa presença corpórea no texto implica que o leitor possa escolher e variar o seu modo de aproximação: “o leitor pode privilegiar um regime de leitura ‘segundo o gozo’ de qualquer texto. Então ele estará atento a suas margens, seus interstícios, sua verticalidade, suas arestas” (Samoyault, 2021, p. 454). Esses novos prazeres são partilhados a partir das sensações do olhar, do tato, do paladar, da gustação e do olfato. Alguns fragmentos de *Incidentes* (2004a) comprovam essas percepções sensoriais, tais como em “as pequenas vendedoras clandestinas: menta, limão (Virgílio). O infame guarda à paisana, de aspecto duro; ele as maltrata, bate nelas, mas as deixa passar” (Barthes, 2004a, p. 17), bem como em “num restaurante de Rabat, quatro homens do campo – em meio aos molhos, às saladas, às carnes, e aos ternos-casacos – bebem leite bem doce e comem lentamente pão, mordendo um filão grande” (Barthes, 2004a, p. 24). Esse modo de leitura dos biografemas barthesianos, por meio da inscrição de resquícios sensoriais em fragmentos de uma escrita copóreo-teórico-ficcional que é movida pelo

desejo da escritura, é-nos bastante oportuno para que possamos refletir sobre um tipo de poesia que também se vale de elementos cóporeo-poéticos altamente sensoriais e movidos pelo desejo, como é o caso da poética de Adília Lopes. Seus poemas são marcados pela inespecificidade (Garramuño, 2014) de gêneros e podem ser lidos, ao mesmo tempo, como fragmentos de um diário, anotações cotidianas sobre descobrimentos da poeta e momentos de partilha de sensações e prazeres com os leitores, bem como relatos de teor biográfico-memorialístico, uma vez que “[...] A química fascina-me. A Tabela Periódica! Nem fiquei triste por o / colar e o espelho ficarem manchados. Mas *gostava* mais que / não estivessem manchados” (Lopes, 2023, p. 37, grifos nossos).

“GOSTO DAS CEBOLAS E DAS PESSOAS⁹”

Gosto muito de comparações. Escrevo muitas vezes a palavra *como*. Como gosto muito de comer até tem mais graça (Lopes, 2018, p. 19).

Ao nos voltarmos às últimas obras de Adília, a começar pelo livro *Manhã*, de 2015, até o mais recente *Choupos*, de 2023, deparamo-nos com muitas estratégias de projeções da poeta em sua escrita que se assemelham às de Barthes. Antes de tudo, deve-se destacar que Adília é uma grande leitura de Barthes desde sempre. Desde suas primeiras obras, a presença de Barthes de forma intertextual é salutar¹⁰. De forma análoga à *écriture* de Barthes, Adília é movida pelo desejo de es-

⁹ (Cf. Lopes, 2015, p. 31).

¹⁰ A esse respeito, conferir os estudos “Incidentes poéticos de Adília Lopes, leitora de Barthes” (2021), publicado na Revista Criação & Crítica da USP, e em “A poeta e seus poemas-brinquedo” (2022), na Revista Convergência Lusíada, ambos de Paulo Alberto da Silva Sales, nos quais se observa mais diretamente essa relação entre Adília e Barthes.

crever. Os prazeres compartilhados com os leitores amalgamam, na tessitura do poema, elementos intertextuais – provenientes de uma vasta memória textual da poeta – a cenas de leitura e escrita, muitas vezes, de cunho metapoético. Sua escrita, nessas últimas obras, sempre apresenta momentos de partilha com seus leitores por meio da criação de enredos que enveredam por traços biográficos, bastante idênticos aos tais circuitos de fragmentos barthesianos:

Desisti da licenciatura em Física e do mestrado em Linguística Portuguesa Histórica. Gosto muito de estudar. Não sou preguiçosa e não sou estúpida. Sofri muito. Andei muito triste. O ambiente em minha casa, em casa dos meus pais, era trágico. Adoeci. Não tive amigos. (Lopes, 2023, p. 42).

A esse respeito, Flora Süssekind (2002) já destacava, no posfácio da primeira antologia brasileira de poemas de Adília Lopes¹¹, o fato de a poética de Adília valer-se de histórias, ou melhor, da ficcionalização de si bem como de outras personagens de fundo biográfico e intertextual. Fazem-se presentes em todos esses livros-álbuns a citação de nomes de personagens do universo familiar, tais como a Avó Zé, a Avó materna, o Avô Raul, a Tia Paulina, a mãe e o pai, além de outras tantas menções a outras figuras: “A Mimi Botelho falou-me numa mulher que era tão feia / que não era apresentável. Conteí isso a um pintor que me / disse logo que gostava de conhecer essa mulher” (Lopes, 2023, p. 34).

Essas inscrições de si e de outros resquícios de história são grafadas, assim como em Barthes, por pequenos fragmentos. Em várias passagens, Adília se vale de um ou dois versos: “A minha mãe estudou fisiologia vegetal. Eu estudei filologia / românica” (Lopes, 2020,

¹¹ Publicada pela extinta Cosac Naify, em parceria com a 7 Letras.

p. 30). Mesmo em poemas de uma ou duas frases, a poeta constrói *puzzles* biografemáticos nos quais a memória literária e biográfica é acionada em função do corpo desejante que quer compartilhar suas sensações: “Havia uma pastelaria em frente da Faculdade de Ciências, na / Rua da Escola politécnica, a Cister. No Outono tinha a montra / cheia de pudins de marmelada deliciosos. Eram esculturas trans- /lúcidas, trémulas” (Lopes, 2020, p. 38). Aqui, é visível como a memória gustativa é acionada no poema biografemático: a *jouissance* é compartilhada com o leitor por meio de traços de encontro. Isso implica que o léxico, tanto de Adília quanto de Barthes, aborda o prazer em degustar o texto “à mesa”:

o que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar. (...) Leiam depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: (...) o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras (Barthes, 2010, p. 18-19).

No fragmento “pausa: anamneses”, que integra a vida-obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), o autor de *Fragmentos de um discurso amoroso* (2008), após descrever e enumerar várias lembranças relacionadas às sensações do corpo que o move e que o motiva escrever e a se projetar no texto, afirma:

chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai. O *biografema* (veja-se

SFL, 13) nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo (Barthes, 2003, p. 23).

Assim como Barthes, Adília escreve sobre o que gosta/ama. Esse gostar é circunscrito em sua poética através da figuração de elementos corpóreos da poeta, que sempre é flagrada em momentos de partilha – evidenciado no uso no verbo “achar”, como em: “Barthes escreveu já não sei onde cito de cor: o / açúcar é violento. Acho que tem razão” (Lopes, 2015, p. 94) e “Sou certamente a Michelle Pfeiffer do *Batman*. Acho que / sou bela como ela. Depois de sofrer mais um atentado, dezenas / de gatos da rua lambem-lhe as feridas. Salvam-na. Fui salva / pelos gatos” (Lopes, 2016b, p. 44). Na sua grande maioria, os poemas que compõem os últimos livros adilianos se constituem por meio de fragmentos de memórias biográfico-poético-ficcionais sensoriais. No poema abaixo, a memória auditiva é acionada e compartilhada com o leitor:

Gosto muito de cinema mas agora não quero ver filmes. Gosto mais de estar em casa a ver as minhas coisas e a lembrar-me da minha vida. Também gosto muito de andar pelo meu bairro que é afável. Vou pelo caminho das casas e das árvores a cruzar-me com rostos familiares, amigos. Estou aqui há 62 anos, desde que nasci. Em casa gosto de ouvir o sino da igreja dar as horas. Conto as badaladas pelos dedos da mão direita. Vou olhar para a janela às horas certas para ouvir bem. Outra coisa de que gosto em casa é de ver a luz da rua apagar-se no castiçal do piano que tenho na casa de estar. O castiçal é de metal, reflecte a luz da iluminação pública (Lopes, 2022, p. 22).

Essa dicção narrativa, a partir de *Manhã* (2015), passa a dominar o bojo de sua escrita poética, na qual a autora trata da vida como ficção. Seus poemas transitam por e esmaecem diversas fronteiras: a autobiográfica, a biográfica, a diarística; sem contar o intenso hibri-

dismo de formas discursivas que são apropriadas – trechos de obras, frases do cotidiano lisboeta, anedotas e memórias da poeta-personagem Adília, que está integrada nesses diversos *hiperlinks*. A respeito desses *crossovers*, o poema, também intitulado “Memória”, é exemplar:

Memória

Tia Paulina morreu em 1984. Nasceu em 1903. Tinha na mesa de cabeceira no quarto dela os retratos dos parentes que já tinham morrido. Eram fotografias em molduras dos pais, do irmão, de um sobrinho. Tinha também na mesa de cabeceira livros de orações cheios de santinhos e de memórias. Santinhos são folhinhas com uma imagem do santo na frente e uma oração no verso. Memórias são folhinhas com um retrato de um parente ou de um amigo que já morreu na frente e orações no verso. Quando havia gerânios na varanda, a Tia Paulina cortava um e punha dentro de água numa jarra pequena na mesa de cabeceira. Aos mortos e aos santos dão-se flores. Um dos livros de orações tinha escrito na lombada em letras douradas sobre a encadernação preta *A chave do Ceo*. Antes de adormecer, a Tia Paulina folheava estes livros, parava em certas páginas, tinha na mão um terço. Na memória, na pagela do pai da Tia Paulina está escrito:

– Jesus, Maria, José, assisti-me na última agonia.

Há um livro de poemas de António Osório que tem o Título *A ignorância da Morte*.

A Tia Paulina não era muito beata. Eu com 7 anos era mais. No colégio de freiras que frequentava deram-me um livrinho com um sacrifício para cada dia da Semana Santa.

Um dia eu tive muitas cólicas e não pude fazer o sacrifício.

Agora já não sei que sacrifício era. Eu fiquei muito aflita por não ter feito o sacrifício. Pedi à minha mãe para telefonar à freira minha professora a dizer o que tinha acontecido. A minha mãe telefonou e tranquilizou-me. A Tia Paulina disse-me que bastava eu ter tido aquelas cólicas, não era preciso sacrificar-me mais. Eu era

escrupulosa de mais. Nem a Tia Paulina, nem a minha mãe, nem as freiras que conheci eram assim. Não é bom ser escrupulosa de mais, zelosa de mais.

Por cima da cabeceira da cama da Tia Paulina na parede estava um quadro muito grande com uma reprodução a cores de uma Nossa Senhora da Conceição de Murillo. Na memória, na pagela do pai da Tia Paulina estava uma reprodução deste mesmo quadro em ponto pequeno, a sépia (Lopes, 2023, p. 47-48).

Constatamos, então, o quanto Adília passa a se ocupar de uma ficcionalização de elementos memorialísticos que são partilhados, na sua grande maioria, por meio de fragmentos poéticos. Nessas inscrições de si, a poeta se vale de diversas sensações que estão ligadas à infância e às suas recordações sensoriais do passado. Seus livros apresentam poemas biografemáticos que se valem de resquícios corpóreos da persona Adília Lopes – criação da autora civil Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nascida em 20 de abril de 1960 –, por meio de uma escrita híbrida que mescla memória afetiva, memória de textos lidos e as sensações que essas memórias evocam. Aparentemente, muitos dos fragmentos poéticos e/ou poemas em prosa parecem se deter a elementos insignificantes, como, por exemplo, em “As raízes dos choupos danificam os alicerces da minha casa. Gosto muito da minha casa. Mas também gosto tanto dos choupos! Não quero que os venham cortar” (Lopes, 2023, p. 59). Contudo, são nas delicadezas captadas pela visão, pelo olfato, pelo tato, pelo paladar e pela audição que os poemas biografemáticos de Adília convidam os leitores a “estarem em casa” com a poeta. Esse encontro é partilhado nos poemas: “Gosto mais de ouvir a casa em silêncio do que ouvir música. Mas também gosto de ouvir música” (Lopes, 2023, p. 51). Outro exemplo:

Os choupos da minha rua lisboeta têm folhas no Verão. Quando passa o vento, as folhas fazem um barulhinho. O barulhinho, o som, a música das folhas dos choupos dito por palavras está no sintagma nominal: as folhas dos choupos. Som e grafia.

Também ver as folhas dos choupos a agitar-se com o vento está no sintagma nominal: as folhas dos choupos (Lopes, 2023, p. 49).

As novas combinações inusitadas, que são compartilhadas com os leitores, promovem esse prazer neutro do qual Barthes se ocupou. O princípio biografemático que envolve essa nova escrita de vida diz respeito à fragmentação, à pulverização do sujeito e ao compartilhamento de seus aprendizados diários, como em “Aprendo a escrever com os pardais” (Lopes, 2022, p. 37), e também no seu posicionamento ético: “Gosto dos outros / que têm defeitos / gosto dos outros / que não são perfeitos” (Lopes, 2016a, p. 26). As percepções desse corpo adiliano são movidas pelo desejo de ler-escrever-viver. Assim como em Barthes, é recorrente a presença, nesses últimos livros de poesia de Adília, da inserção do verbo “gostar”, que leva a poeta a rememorar, por meio dos sentidos, o que realmente importa na sua criação e prática de escrita poética: promover momentos de partilha do gozo da leitura com seus leitores, como em “Praia” – “Olhó Rajá fresquinho. Olhá batatinha frita. A praia do Estoril há 50 anos. Nunca gostei de batatas fritas nem de gelados. Mas gosto de escrever essas coisas” (Lopes, 2015, p. 106); e evidente em “Tenho de acabar de escrever esse livro. Assim é a escrita infinita. Gostava que esse livro fosse uma bomba de balas. Balas em brasileiro, claro. Balas são rebuçados” (Lopes, 2016a, p. 153). Por meio de fragmentos sensoriais que retomam às descobertas da infância – ou mais especificamente quando as coisas ainda não foram rotuladas –, Adília, também por meio de um constante jogo de palavras – devido a sua formação filológica –, escreve:

Gosto de cismar num quarto interior. Cismar não é preguiçar, não é pasmaceira, é activo. Não estou a fazer que faço, a engonhar. Tomo decisões, raciocino, arquitecto. Cismar é como dansar. Escrevo dansar com s porque, como disse Sophia, dançar com ç cedilhado é uma pessoa sentada. Acontece que quando cismo neste quarto interior estou sentada. Mas é como estar a voar. Estou sentada numa cadeira velha de madeira. O quarto não tem janelas, tem quatro bandeiras das portas por onde entra a luz e tem duas portas. Uma das bandeiras das portas não tem vidro. Entra ar pelas portas e pela bandeira sem vidro. Sinto-me aqui muito bem. Gosto de me lembrar das pessoas de que gosto e das coisas boas da vida. Na parede da frente estão pratos Viúva Lamengo muito coloridos e uma xilogravura brasileira alegre. Gosto de alegria. Às vezes venho para aqui acabrunhada, crispada, sem ânimo, estou contra tudo e contra todos. Faço das tripas coração e na semi-obscuridade do quarto, a ver estas coisas que acho bonitas, recarrego as baterias, recomeço. Também venho para aqui quando me sinto contente, agradecida. Nesses momentos rezo pela paz no mundo, rezo pelas pessoas que me magoaram (Lopes, 2020, p. 51).

Aliás, vale ressaltar que a presença de Barthes no universo de leitura da poeta se faz constante desde seu primeiro livro *Um jogo bastante perigoso*, bem como em diversos poemas que citam direta ou indiretamente Barthes, como em “Há pessoas que perdem a vida por não quererem largar um / chapéu-de-chuva. Valéry escreveu isto, li em Barthes” e em “O prazer do texto sim / o frete do texto não” (Lopes, 2018, p. 33). Leitora frenética da tradição ocidental, das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, das artes em geral, de elementos da cultura *pop*, dentre outros universos e saberes, essa personagem tem na figura de Barthes um de seus autores prediletos, fato esse que a levou a dedicar seu livro *Z/S* (2016c) a Barthes. Em *Capilé* (2016b), a poeta também cita uma eventual partilha com Barthes nos idos dos anos 1970:

Z/S

Em setembro de 77 ou 78 entrei no Collège de France em Paris para tentar assistir a uma aula de Roland Barthes. O edifício estava vazio. Não havia porteiro, seguranças, contínuos. Não havia nas vitrines as estúpidas pautas com as estúpidas notas. Andei pelos corredores e não encontrei ninguém nem nenhum papel escrito afixado. Parecia que eu era a dona daquilo tudo. Mas nunca me passou isto pela cabeça (Lopes, 2016b, p. 47).

Adília e Barthes, então, projetam-se em suas *écritures* por meio da *jouissance*. O gozo textual de ambos é compartilhado com os seus leitores e, esses últimos, por sua vez, são levados a interagirem livremente com os fragmentos/poemas sem as forjaduras e amarras da linguagem. Assim, os biografemas de Adília e de Barthes fazem deles e de seus leitores dramaturgos de suas próprias vidas, haja vista que aquilo que os autores registram “não é a verdade desta vida, mas verdade de um encontro com essa vida” (Costa, 2011, p. 13).

RECEBIDO: 26/02/2024

APROVADO: 04/08/2024

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Manoela Torres. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias biográficas: biografemas com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LOPES, Adília. *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- LOPES, Adília. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016a.
- LOPES, Adília. *Capilé*. Lisboa: Averno, 2016b.
- LOPES, Adília. *Estar em casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.
- LOPES, Adília. *Choupos*. Porto: Assírio & Alvim, 2023.
- LOPES, Adília. *Dias e Dias*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.
- LOPES, Adília. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.
- LOPES, Adília. *Z/S*. Lisboa: Averno, 2016c.
- PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- SALES, Paulo. A poeta e seus poemas-brinquedo. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, p. 209-226, jul.-dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a515>. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/515>. Acesso em: 10 set. 2024.
- SALES, Paulo. Incidentes poéticos de Adília Lopes, leitora de Barthes. *Revista Criação & Crítica*, (São Paulo), v. 30, n. 30, p. 139-159, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i30p139-159>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/184654>. Acesso em: 10 set. 2024.
- SAMOYAUULT, Thiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução Sandra Nitri e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SÜSSEKIND, Flora. Com outra letra que não a minha. In: LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 8-20.

MINICURRÍCULO

PAULO ALBERTO SILVA SALES é docente do Instituto Federal Goiano e do PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade, Campus Cora Coralina, da Universidade Estadual de Goiás. É membro do Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético (ANPOLL) e do Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade (UFF/CNPq). E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br. Orcid: 0000-0001-9980-2561.

Entrevista com Luís Filipe Castro Mendes: a poesia como resposta à vida

Interview with Luís Filipe Castro Mendes: poetry as an answer to life

Julia Araujo Borges

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1321>

RESUMO

De início, há uma breve contextualização da obra do poeta português Luís Filipe Castro Mendes, cujo foco ultrapassa a temática sociopolítica que muito reverbera na escrita de seus contemporâneos. Enfatiza-se, em sua escrita, o olhar mais privado e intimista diante da realidade que o cerca. A seguir, apresenta-se a entrevista, realizada em março de 2024, com o objetivo de que o leitor possa compreender algumas das trilhas de seu trabalho poético que já se estende por mais de quarenta anos de produção.

PALAVRAS-CHAVE: Luís Filipe Castro Mendes; Poesia portuguesa contemporânea; Entrevista.

ABSTRACT

To begin with, there is a brief contextualization of the work of the Portuguese poet Luís Filipe Castro Mendes, whose focus goes beyond the socio-political themes that greatly reverberate in the writing of his contemporaries. In his writing, he emphasizes a more private and intimate look at the reality that surrounds him. Below, we present the interview,

carried out in March 2024, with the aim of allowing the reader to understand some of the tracks of his poetic work, which has already spanned more than forty years of production.

KEYWORDS: Luís Filipe Castro Mendes; Portuguese poetry; Interview.

As análises e reflexões sobre o fazer poético de diferentes autores portugueses mais contemporâneos vão ao encontro, de forma geral, das questões de cunho político¹ ao enfatizar a relação entre subjetividade e tensões econômicas e sociais que marcam o mundo atual. Seus questionamentos não se limitam ao *eu* porque, mesmo que ainda possam ser encontrados traços intimistas, o discurso poético mira, sobretudo, a vivência de realidades externas complexas e suas implicações sociais. No livro IX, da obra *Ética a Nicômacos* (2009), Aristóteles afirma que “o homem é um ser político e está em sua natureza o viver em sociedade” (Aristóteles, 2009, p. 185). A poesia é, de diferentes formas, atenta à realidade do seu tempo. Ao partilharmos a palavra de cada poeta, é possível entender o contexto de sua escrita e compreender à qual pergunta esse poeta responde.

Com uma reconhecida carreira diplomática e política² por muitos anos, Luís Filipe Castro Mendes cria sua poesia para responder a um chamado que ultrapassa questões profissionais; não que não seja possível se deparar com um sujeito político (e suas experiências pontuais) em sua escrita, mas sim porque sua poética advém de questionamentos internos a respeito de um percurso autônomo, na

¹ Cf. prefácio escrito por Nuno Júdice ao livro *Poemas Reunidos*, de Castro Mendes (2018).

² Desde 1975, atuou na diplomacia, servindo em Luanda, Madrid, Paris e Rio de Janeiro. Foi também Ministro da Cultura, em seu país – Portugal –, no período de 2016 a 2018. Atualmente, dedica-se à sua produção poética.

constante ânsia de entender o processo criativo que a impulsiona. O que se percebe é um caminho com infinitos desdobramentos a fim de encontrar as respostas para questões que, muitas vezes, demonstram indicar determinadas aporias.

Com obra iniciada nos anos oitenta, sempre valorada pela crítica especializada, foi com *Poemas reunidos* (2018) que Luís Filipe Castro Mendes foi eleito, por unanimidade, o vencedor do Grande Prêmio de Poesia Teixeira de Pascoaes (Associação Portuguesa de Escritores (APE) / Câmara Municipal de Amarante), em 2019. O júri destacou a revisitação e a renovação das formas clássicas – elegia e soneto – e, em especial, a relação com a tradição camoniana. Entretanto, também foi motivo de destaque a visão irônica e autoirônica relativa à contemporaneidade. Vale ressaltar que a obra vencedora foi editada em 2018 pela Assírio & Alvim, com a reunião de sua poesia até então revisitada pelo autor, o qual suprimiu alguns poemas e concentrou-se em outros.

É certo que seu fazer poético se misturou com a vivência diplomática/política, que lhe exigia deslocamentos pelo mundo, e imprimiu à sua escrita literária as transformações sofridas ao longo das viagens, ficando patente a moldagem de identidades várias a cada novo porto de chegada. Porém, Castro Mendes, mesmo com essas experiências de saída, parece sempre querer recorrer ao que sobrevive, ao que resiste e persiste para formar o novelo da vida, e faz da volta o grande foco de sua escrita, principalmente nas duas últimas publicações (até o momento): *Outro Ulisses regressa a casa* (2016) e *Voltar* (2021). Ambas apresentam a temática do retorno, o qual não se configura apenas como simples regresso, mas como a chegada daquele que se tornou partícipe de uma experiência temporal, de uma história. Afinal, mesmo que o personagem da partida seja o mesmo da chegada, suas vivências ao longo de toda a jornada o transformam e o moldam como ser humano diverso.

Ao longo dos poemas, a memória é vivificada no regresso, no recomeço, no refazer diário daquele que se propõe a fazer da vida uma

verdadeira experiência de mudança. Se a vivência das lutas bélicas de Ulisses é conhecida na *Iliada*, seu regresso passa a ser revelado pelas páginas da *Odisseia*. Também, na poética de Castro Mendes, a evocação acerca da viagem, do caminho que se quer e se pode percorrer, dos afetos sentidos e muitas vezes não vividos, das saudades de casa, da memória do passado e do assombro do futuro fazem de sua escrita a vereda de encontro certo com o clássico homérico. O poeta contemporâneo escreve seus livros como recados para si, mensagens do hoje para um amanhã. Além disso, de forma inevitável, o paralelo com Ulisses, em seus diversos resgates da memória ao longo da obra homérica, revela o tempo vivido e partilhado, constituindo um entrelaçamento poético que se vai destecendo de poema a poema.

Refletir o ontem no hoje é uma forma de abordar a memória e, ao percorrer esse caminho, encontram-se registros de um saber experimentado: a preservação e o resgate de imagens ou a reconstrução da experiência humana; reflexões sobre as relações do sujeito com o mundo, com ele próprio e até mesmo com o criador divino. O gênero memorialístico insere-se no estatuto de textos referenciais que relatam a trajetória de uma vida e são documentos que auxiliam, inicialmente, a história. Mas o que possibilita o seu estudo no conjunto da crítica literária é a força da linguagem de algumas obras e sua habilidade de se impor como discurso esteticamente elaborado da memória. É na recriação, no tecer e destecer, na transformação da rememoração em linguagem que surge a oportunidade poética, como se constata na poesia tão marcada pelo tempo de Luís Filipe Castro Mendes.

ENTREVISTA COM LUÍS FILIPE CASTRO MENDES

Entrevistadora: Ao longo da nossa jornada de vida, vamos sendo formados também a partir de ações e interferências dos outros, em vários âmbitos da vida, a começar com os nossos pais que moldam,

muitas vezes, os nossos gostos e aptidões. Sabemos, por exemplo, do seu amor à poesia por influência de sua mãe, ou mesmo a racionalidade adquirida por via de seu pai. A época da faculdade e o início de sua atuação no campo do Direito são momentos que marcam a vontade da mudança de maneira mais enérgica, e sabemos que grandes romances de Thomas Mann, Stendhal e Dostoiévski o influenciaram, além de escritos marxistas. Disso surge a pergunta: *Recados* (1983), seu primeiro livro, é justamente dessa época, mas parece ser distante das vibrações de mudança social e política que todo jovem nessa altura almejava. É uma obra que fala para o coração e fala do coração. *Recados* (1983) é a voz que habitava o Luís Filipe Castro Mendes (LFCM) daquela época?

Luís Filipe Castro Mendes (LFCM): Para a minha geração, a poesia política panfletária de algum Neo-realismo estava ultrapassada. Por isso, mesmo com militância política ativa, a poesia era para mim outra coisa, um universo próprio. Daí o intimismo de *Recados* (1983), primeiro livro que, aliás, reneguei, não o tendo incluído na minha *Poesia reunida* (2001). Parece-me fraco e imaturo como poesia. Os meus professores de Direito não tiveram, como é óbvio, qualquer influência no meu trabalho literário.

Entrevistadora: Mesmo diante das diferentes fases vividas, há um sujeito poético latente que morou em todas elas, um sujeito que se construiu de dentro para fora e é ele quem parece ter mais voz em seus últimos livros. Com relação a esse sujeito, gostaríamos de saber se há um diálogo dele com a poética de Fernando Pessoa e de Nuno Júdice.

LFCM: Sim, a minha poesia vai aproximar-se mais tarde da História e das vivências reais, sobretudo em *A misericórdia dos mercados* (2014), mas já havia alusões políticas em algumas obras anteriores. E,

sim, desde *Os amantes obscuros* (2007) e *Lendas da Índia* (2011), penso que a minha poesia se transformou no sentido de uma maior atenção ao real e ao vivido. Como digo algures, e é citado pelos entrevistadores, “eu respondo à vida com poemas”. Fernando Pessoa é referência e matriz para todos os poetas portugueses, mesmo os que rejeitam ativamente a sua obra, como Mário Cesariny e Vasco Graça Moura. É uma figura tutelar. A descoberta, na minha adolescência, de Álvaro de Campos foi fundamental para o crescimento e maturação da minha escrita. Outra referência fundadora para mim foi Rilke. Nuno Júdice é o poeta da minha geração com quem mais me identifico, mas curiosamente (ou não) as nossas poéticas são muito distintas. Penso que Nuno Júdice³ é um tão grande poeta que não tem epígonos.

Entrevistadora: Quando Aristóteles nos apresenta a sua *Poética* (2018), ele não se furta ao desconforto da questão entre o uso comum da palavra “poeta” e o uso que pretende dar ao termo. O verbo *poieîn* é usado na literatura grega bem antes de especificar o trabalho dos poetas, ou seja, em outras palavras, o verbo *poieîn* tanto pode significar fabricar, fazer, como também enfeitar, pintar, decorar. Aristóteles demonstra, a partir de realizações concretas das obras, aquilo que em seu conjunto é essencial, ou seja, desbastando o que é particular nas obras, ele chega à poesia como gênero. A afirmação do filósofo grego de que a arte imita “homens que praticam alguma ação” (Aristóteles, 2018, p. 35) é, de alguma forma, revelar o caráter dinâmico da arte, a poesia seria a reação da vida. LFCM enxerga o fazer poético dessa forma?

LFCM: Não tenho uma conceção mimética da poesia, mas, como disse atrás, entendo que a poesia responde à vida com palavras.

³ Necessário referir que Nuno Júdice, infelizmente, faleceu em abril de 2024.

Entrevistadora: Ao longo da sua poesia, é possível perceber algumas mudanças em sua estrutura formal. Ao compor, sua preferência hoje é pelo clássico? Há certa atenção às formas fixas?

LFCM: A libertação que foi para mim Álvaro de Campos ensinou-me a grandeza do verso livre. Mas sempre tive a tentação das formas fixas e trabalhei muito no sentido de adquirir alguma capacidade nessa arte. Mas não prefiro verso livre nem formas fixas: depende do momento.

Entrevistadora: Os títulos dos livros – *Voltar* (2021), *Outro Ulisses regressa à casa* (2016), *Os dias inventados* (2001), *Viagem de inverno* (1993), *A Ilha dos Mortos* (1991) – parecem remeter ao universo do deslocamento, da peregrinação interna e externa que o ser humano faz ao longo da vida; mas *A misericórdia dos mercados* (2014) vai um pouco na contramão desse tópico. Em outras entrevistas, LFCM disse que é um livro que “surgiu da reação a uma política que nos considerava parasitas”⁴. Essa escrita de reação é uma tentativa de ser ouvido ou apenas a necessidade ardente de falar? Perguntamos porque, muitas vezes, o simples ato de expressar nos basta, sem nem saber se haverá escuta.

LFCM: *A misericórdia dos mercados* (2014) tem poemas que respondem à violência que sofremos com os programas de ajustamento financeiro da troika⁵, mas tem outros poemas, de teor bem diverso. O poeta fala sempre para um “leitor ideal” a quem o seu poema pos-

⁴ Entrevista concedida à Revista Renascença em 27 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://rr.sapo.pt/noticia/vida/2018/02/27/castro-mendes-ministro-da-cultura-eu-respondo-a-vida-com-poemas/106783/>.

⁵ Entende-se troika como a união de três entidades – Fundo Monetário Internacional (FMI), Comissão Europeia e o Banco Central Europeu –, que

sa trazer alguma transformação ou descoberta. Nunca saberemos se encontrámos esse leitor (ou leitora)...

Entrevistadora: Agora fazemos um paralelo com Clarice Lispector, escritora brasileira, que dizia que só se sentia viva enquanto escrevia, porque naquele momento ela se encontrava; como se a busca findasse no ato da escrita, como se, ao escrever, e naquele instante, a autora se encontrasse plena. Clarice escrevia para si. LFCM tem na arte de escrever um encontro ou a potencialização da busca? Sua escrita é condição de encontro no mundo? Escreve para um público específico ou sua comunicação é para o mais secreto de si?

LFCM: Escrevo para os leitores, escrevo para o mundo, ou para aquela pequena parte do mundo que me leia. O mais secreto de mim é tão secreto que não o conheço... Para mim a escrita não é nem profissão nem terapia, a escrita é sempre uma aventura. Por isso, ela por vezes pode parar sem nos prevenir...

Entrevistadora: “Memória” e “tecer” são termos recorrentes ao longo de sua poética. Há, no entanto, um verso no livro *A Ilha dos Mortos* (1991) no qual o poeta diz que “a poesia não tem memória” (Mendes, 1991, p. 22). Por que tal afirmação?

LFCM: Porque a poesia é a busca incessante da memória. É buscar saber aquilo que procuro.

Entrevistadora: Sêneca, na *Epístola VII* (séc. I d.C.), afirma que “quantas vezes estive entre homens, tornei-me menos homem” (Sêneca, 2014, p. 10). Muitos santos evitavam a companhia de outros

promoveram e fiscalizaram o ajuste econômico e financeiro como condição para a assistência financeira internacional a Portugal, no período de 2011 a 2014.

homens a fim de viver na inteira companhia de Deus. A poesia é a sua melhor companhia?

LFCM: Não, a poesia é uma forma de estar só. A partilha vem apenas com a leitura do poema pelos outros.

Entrevistadora: Sua obra apresenta poucos títulos narrativos. É uma experiência de escrita que não o motiva? Por quê?

LFCM: Escrevo poucas histórias, não sou um narrador. As que escrevi, acabei-as.

Entrevistadora: Qual o recado que LFCM gostaria de deixar para as gerações futuras?

LFCM: Façam um mundo melhor que o nosso. E desculpem-nos o que vos deixamos...

RECEBIDO: 14/05/2024

APROVADO: 02/08/2024

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

ARISTÓTELES. *Sobre a Arte Poética*. Trad. António Mattoso e António Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MENDES, Luís F. C. *A Ilha dos Mortos*. Porto: Assírio & Alvim, 1991.

MENDES, Luís F. C. *Viagem de inverno*. Lisboa: Quetzal Editores, 1993.

MENDES, Luís F. C. *Os dias inventados*. Lisboa: Editora Gótica, 2001.

MENDES, Luís F. C. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2001.

MENDES, Luís F. C. *A misericórdia dos mercados*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

MENDES, Luís F.C. *Outro Ulisses regressa a casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

MENDES, Luís F.C. *Voltar*. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução e introdução: J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

MINICURRÍCULO

JULIA ARAUJO BORGES é doutoranda em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É mestra em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra e bolsista em pesquisa na área de crítica textual pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

**SILVA, Ana Cristina. *À procura da manhã clara*.
Lisboa: Bertrand, 2022. ISBN: 9789722541701.**

Mariana Caser da Costa

Universidade Federal Fluminense/ Fundação Cecierj

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1322>

O romance *À procura da manhã clara*, de Ana Cristina Silva, escritora da geração de novíssimos da literatura portuguesa, veio a público em 2022, sendo mais uma de suas obras a revisitar a biografia de personalidades lusitanas. A exemplo, temos *Mariana, todas as cartas* (2002), que parte das missivas que teriam sido escritas pela sóror Mariana Alcoforado ao Conde de Chamilly; *Bela* (2005), baseado na vida da poeta Florbela Espanca; e *As longas noites de Caxias* (2019), sobre a história real de Leninha, uma agente da PIDE, e Laura, uma de suas torturadas. Boa porção das obras de Ana Cristina, que, além de escritora, é professora universitária na área da Psicologia, debruça-se sobre a biografia de personalidades que cumpriram um papel de relevo na história que, hoje, também ajudamos a escrever. Portanto e, especificamente, acerca deste que é um de seus mais recentes romances, a busca pela “manhã clara” remete a uma das funções da literatura: a de iluminar o presente com os clarões que foram projetados a partir do passado.

À *procura da manhã clara* (2022) é uma obra de contornos biográficos preenchida pelo “manto diáfano da fantasia”, como sugerido no frontispício de *A relíquia* (1951), de Eça de Queiroz. Começa com um prólogo no qual Annie, personagem apresentada desde a capa – e, evidentemente, a quem o romance se dedica a *bioficcionalizar* –, explica que, desde menina, tem o hábito de escrever cartas que jamais seriam enviadas, afirmando que só a leitura delas ainda lhe desviaria da morte (Silva, 2022, p. 8). A esse texto não assinado segue-se a primeira carta, como um testemunho da verossimilhança daquilo que acabamos de ler. Temos uma missiva enviada à “Querida mamã”, remetida por uma Annie jovem, rebelde, mas também ressentida, a partir de Figueira da Foz, em agosto de 1958. De início, já percebemos tratar-se de uma mulher de hábitos burgueses, situada em uma Lisboa sob o pulso forte de António de Oliveira Salazar, mas não só: ela própria, metafórica e objetivamente, era filha do regime, uma vez que seu pai, Fernando Silva Pais, fora um alto oficial do Exército Português que acompanhamos, no romance, ser nomeado o último diretor da PIDE. A mãe, D. Nita, é-nos apresentada como uma mulher cujo maior tesouro são as aparências ostentadas: uma família tradicionalíssima, joias, roupas e jantares caros, um marido a ocupar posição de destaque no cenário político, enfim, uma vida de privilégios em detrimento da pobreza e ignorância que assolavam Portugal na década de 1950. Annie, por sua vez, apresenta-se por meio das cartas antecipadoras de cada um dos 16 capítulos constitutivos da obra. É por sua voz, ou melhor, por meio de suas impressões, transcritas nas cartas, que temos notícias não só dos desdobramentos dos acontecimentos anunciados, descritos por um narrador onisciente que se vale de imagens, mas também, e sobretudo, do distanciamento histórico de que este romance contemporâneo lança mão para apresentar fatos relativos ao período do Estado Novo como se acionasse o dispositivo que inicia a projeção de um filme.

O romance percorre trajetos geográficos e psicológicos de Lisboa a Cuba, ora deambulando pelo corpo-história de Annie, ora sugerindo uma atmosfera de fantasias oposta ao pano de fundo salazarista, de modo que a personagem parece bailar entre a leveza de suas vontades e a rigidez da época e de seu contexto familiar. A propósito, esse desejo de liberdade se revela desde o título: como uma filha da escura madrugada, Annie busca a manhã clara, em inequívoco diálogo com os versos de “Canto moço (filhos da madrugada)”, canção de Zeca Afonso¹. O sentido de dissonância entre a jovem Annie e sua família-PIDE, entre a leveza e a rigidez, representadas, na canção, pela transmutação do verde-oliva, militar, na cor da “flor nos ramos”, esse símbolo da liberdade, recorda-nos, ainda, da estratégia de analogia sonora empreendida pelo escritor português contemporâneo Mário Cláudio, em *Tocata para dois clarins* (1992)².

A leitura de *À procura da manhã clara* (APMC) (2022) pode se dar, tranquilamente, apenas pelo “prazer do texto”, como diria Roland Barthes, não só por tratar-se de uma narrativa fluida – apesar de passar temas como relações familiares tumultuadas, ditadura, solidão, morte e doença –, mas também por remeter a belos momentos

¹ “Somos filhos da madrugada / Pelas praias do mar nós vamos / À procura de quem nos traga / Verde-oliva de flor nos ramos / Navegamos de vaga em vaga / Não soubemos de dor nem mágoa / Pelas praias do mar nós vamos / À procura da manhã clara” (Canto, 1970, faixa 3).

² Segundo Dalva Calvão, “nesta biografia, o diálogo com outras formas de expressão artística começa a se evidenciar pelo próprio título, no qual a forma musical evocada, tradicionalmente criada para teclados, órgão, cravo ou piano, aparece provocadoramente modificada para ‘dois clarins’, numa espécie de dissonância que a forma e a temática do romance parecem explicar. O título remete-nos para outros sentidos de tocata, relacionados ao seu uso para instrumentos de sopro, dentre os quais o clarim, instrumento identificado com estridentes sinais militares, imagem de disciplina e rigor certamente apropriada ao regime ditatorial a que o romance se refere” (Calvão, 2008, p. 34).

de alegria, prazer, encontros e alternativas de vida. No entanto, o romance favorece uma diversidade de abordagens interpretativas que, na sequência, nos dedicaremos a apresentar de forma sucinta, dada a natureza deste texto.

Evidentemente, pensar *APMC* (2022) à sombra da Psicologia, sobretudo da Psicanálise, é um caminho seguro, não só porque a escritora é oriunda dessa área, mas também porque, na obra, é flagrante a relação conflituosa entre Annie e seu núcleo familiar, matéria cara aos estudos freudianos e lacanianos.

Já os estudos culturais se fazem presentes pois esta é uma obra que aborda o 25 de Abril a partir da biografia de uma testemunha. Falar sobre a vida de Annie é, inevitavelmente, explorar os movimentos que levaram ao fim do regime. É possível, ainda, fazer uma leitura feminista dessa obra que, escrita por uma mulher, uma novíssima escritora da literatura portuguesa, recorre a uma personagem feminina revolucionária em amplos sentidos, da rejeição aos padrões da década de 1950 à deserção do núcleo familiar e, conseqüentemente, do país, então, sob o jugo militar.

Sob outro aspecto, cumpre destacar a relevância do conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991), que parece descrever bem as características de *APMC* (2022), uma vez que a escrita do romance busca, na história, fatos ficcionalizados para que, além da fruição literária, a própria história seja debatida. Entre esses eventos, destacam-se a ditadura salazarista, a guerra do Vietnã, as lutas coloniais em África, a Revolução dos Cravos, a Revolução Cubana, os eventos atrelados a tais conflitos, bem como seus impactos em nossos dias, uma vez que se trata de uma obra contemporânea.

Uma análise que nos seria bastante cara reside na possibilidade de atrelar a personagem de Annie à figura do príncipe barroco, um ser

dividido entre o ser e o não ser, a humanidade e a divindade, o poder e a fraqueza. Annie, tão burguesa, mas tão desejosa do socialismo, buscava, incessantemente, ser livre. Essa liberdade, ela alcançou de maneiras distintas, seja indo viver em Cuba, seja pegando carona na fantasia e na imaginação. A personagem de Ana Cristina Silva procura dar vazão à sua criatividade escrevendo cartas e contando histórias, sempre aumentando um ponto. Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin (1984) analisa detalhadamente peças teatrais dos anos 1600 para perceber nelas pares opostos, tais como o santo e o intrigante, o príncipe e o tirano e, de maneira mais ampla, aspectos de jogo e luto. Uma vez isolados e confrontados, esses elementos indicam que a origem do drama barroco alemão foi, afinal, a forma como a história era concebida à época, em que os contrastes, como céu e inferno, tão bem trabalhados pela religião, mantinham o homem barroco sob constante dilema e, conseqüentemente, em busca de estratégias que aliviassem a sua existência enlutada.

Interpretar *APMC* (2022) sob essa ótica ajudou-nos a identificar, na estrutura do romance, uma imagem cíclica, tal qual o símbolo mais icônico do barroco, o oroboro, a cobra que morde a própria cauda. A obra começa com o prólogo apresentando uma caixa de missivas nunca enviadas, as quais teriam sido escritas por uma personagem que acredita que sobreviveria apenas por meio dessa herança escrita. Na sequência, a história se desenrola a partir de tais cartas, que parecem ser retiradas, uma a uma, de uma caixa que é a das memórias de uma mulher de seu tempo, suas aventuras, dores e descobertas, mas que também parece ser a de Pandora, visto que dela brotam, no texto, notícias das atrocidades da guerra e da ditadura. As últimas páginas de *APMC* (2022) trazem uma arguta estratégia narrativa reveladora de que, após a morte da filha, tendo destruído todos os vestígios de que ela havia sido, para seu desgosto, uma revolucionária, D. Nita descobre um pacote de cartas e pede para que ele seja

entregue ao último amante de Annie, Pepe. No entanto, “D. Nita não poderia imaginar que, anos mais tarde, o mesmo acabasse nas mãos de um jornalista português devotado à missão de resgatar a autenticidade da vida de Annie” (Silva, 2022, p. 337).

A história de Annie Silva Pais fora registrada em importante reportagem feita por Valdemar Cruz e José Pedro Castanheira, que Ana Cristina Silva declara ter sido o ponto de partida para a escrita de *APMC*. A narrativa de Silva, ao final, remete-nos ao seu início, como que a nos lembrar do caráter lúdico assumido pela ficção, que, mesmo partindo de dados e pessoas reais, funda-se na fantasia para promover o impossível: como uma máquina do tempo, a obra nos remete à Lisboa de antes, durante e depois dos Cravos, remontando à época de ouro da Revolução Cubana. Nesse sentido, não o faz como uma reportagem, buscando reproduzir o real, tampouco como uma série de TV, gerando imagens que deem conta de algum real, mas como literatura – a propósito de outras formas de narrar uma história, está disponível por streaming, na RTP play, a série *Cuba libre*, produzida pela rede portuguesa de televisão RTP.

Ainda sob o viés do barroco, identificamos numerosos elementos contrastantes, tanto na forma quanto no conteúdo do romance. Primeiramente, a obra, como que a emular momentos de escuridão e claridade, oscila entre a apresentação de cartas, tidas como elementos reais, que contam com datas e figuras facilmente identificáveis numa simples busca na internet, além de serem assinadas por uma figura igualmente real, Annie, e capítulos narrados por uma voz em terceira pessoa que em momento algum se identifica, o que facilita a percepção de fantasia. No entanto, as cartas são fictícias e o desenrolar dos fatos narrativos acontece em torno de eventos verídicos. Em segundo lugar, tomamos de empréstimo o nome da série televisiva supracitada, *Cuba libre*, para ilustrar que, não raro, ao longo da obra, os momentos em que Annie está em Portugal são descritos como

frios, escuros, os enquadramentos são feitos em áreas internas, fechadas, e a vida parece ser buscada através de janelas por onde entra a claridade. Isso também acontece quando são narrados momentos de tristeza e decepção. Por outro lado, situações de efusiva alegria, de liberdade e de amor concretizado são narradas como dias claros, com alusões às estações iluminadas e floridas, o verão e a primavera, e não raro acontecem quando a personagem está em solo caribenho.

Ressaltamos, ainda, o valor que *APMC* (2022) confere ao jogo, à fantasia. Por inúmeros momentos, a narrativa destaca que Annie sempre tivera inclinações a pequenas mentiras e a impressões fantasiosas. Se o casamento entre ela e Raymond, o diplomata europeu, trouxe-lhe, além do benefício de poder deixar a casa dos pais e escapar das censuras que a mãe lhe impunha, a possibilidade de viver em Cuba, revelada como um espaço dos sonhos – ou uma ilha dos amores, em uma pressentida correlação com *Os lusíadas*, outro tema que, a propósito, poderia ser desenvolvido acerca do romance em questão, a saber, o diálogo que ele estabelece com outras obras de arte e linguagens artísticas –, a imaginação de Annie era, afinal, o seu lugar de aconchego. Quer na escrita de cartas, quer nos fletres com outros homens, os olhos da personagem, sempre descritos como estonteantemente brilhantes, miravam a claridade. Os olhos, janela da alma dessa mulher, buscavam a liberdade. Quando não lhe era possível experimentar esse sentimento, nossa personagem lançava mão do jogo, da criatividade e mesmo da linguagem, visto que era uma excelente tradutora, para se livrar das amarras de seu destino. Nada mais significativo do que ela declarar que sobreviveria por meio das cartas que escrevera.

O sugestivo título deste romance de Ana Cristina Silva remonta a um passado de repressão para, de lá, como que a partir de uma ilha, que, contudo, não está tão distante de nós, emitir sinais luminosos, a nos lembrar de que é preciso atenção para não perder

de vista a “manhã clara” – em outras palavras, o sentido de liberdade. No Brasil, vivemos, recentemente, momentos de retrocessos que deixaram profundas marcas sociais; na Europa, atualmente, grandes são os esforços que vêm sendo empreendidos para driblar a cada vez mais espaçosa extrema direita. A escuridão, como bem sabemos, está sempre à espreita. Por fim, destacamos que os variados caminhos interpretativos aqui brevemente propostos parecem encontrar, sob os ecos da estética barroca ao longo da história, sentidos que apontam para a arte como possibilidade de jogo, em constante diálogo com a crueza do real. A literatura também é mensageira, estejamos atentos ao seu recado.

RECEBIDO: 23/05/2024

APROVADO: 29/06/2024

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALVÃO, Dalva. *Narrativas biográficas e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EdUFF, 2008.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto editora, 1987.

CANTO moço. Intérprete: Zeca Afonso. Compositor: Zeca Afonso. In: TRAZ outro amigo também. Intérprete: Zeca Afonso. Londres: PYE, 1970. 1 LP, faixa 3.

CRUZ, Valdemar; CASTANHEIRA, José Pedro. *A filha rebelde*. [S. l.]: Temas e Debates, 2022.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia: sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia*. Porto: Lello e Irmãos, 1951.

SILVA, Ana Cristina. *À procura da manhã clara*. Lisboa: Bertrand, 2022.

MINICURRÍCULO

MARIANA CASER DA COSTA é doutora em Literatura Comparada e mestre em Estudos Literários, com ênfase na Literatura Portuguesa Contemporânea, sobretudo na obra de Mário Cláudio, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É servidora do Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (Fundação Cecierj), onde atua como revisora e idealizadora do podcast *25 minutos*. Contato: caser.mariana@gmail.com.

CASTRO, Diogo Leite. *Biografia do esquecimento*. Vialonga: Ego Editora, 2024.

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos/FAPESP/CNPq

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1323>

Nascido no Porto, licenciado em Direito e autor de obras de contos – *Histórias da vida moderna* (2015) e *Histórias complementares da vida moderna* (2016) –, Diogo Leite Castro é um escritor muito pouco conhecido pelo público leitor brasileiro, apesar de figurar entre vencedores e selecionados de importantes antologias portuguesas, como as do Centro Mário Cláudio e a sobre a (in)sanidade. Seu primeiro romance – *Descrição abreviada da eternidade* (2020) – recebeu críticas positivas com uma efabulação que já apostava na alteridade como um dos seus temas mais incisivos.

Não gratuitamente, o seu segundo romance tem o sugestivo e sedutor título *Biografia do esquecimento* (2024), deixando o leitor com uma série de interrogações, dentre elas a que logo chama a atenção, afinal, como biografar ou escrever e revelar a vida e a trajetória de alguém, e, ao mesmo tempo, realizar um exercício de apagamento e de esquecimento? Seria possível duas expressões com cargas tão

distintas se associarem e formarem um todo coerente para a própria efabulação?

Trata-se, como já se pode perceber, de um jogo de ironia paradoxal muito bem montado e arquitetado pelo autor, o qual, por diversas vezes, vai deixando o leitor num grau de curiosidade que, muitas vezes, beira a ansiedade. Tudo isso, graças ao exercício de uma voz narrativa que sabe dosar a mesmice com uma boa porção de surpresa e que, ainda, consegue transformar o comum em algo surpreendente e capaz de despertar tanto o mistério quanto o desejo de desvendar os segredos e os meandros de sua personagem principal. Assim, no capítulo intitulado “Fotografia”, o narrador não deixa de interpelar a atenção do leitor:

o nome é um sinal distintivo da pessoa. Através do som conseguimos identificar o sujeito no espaço, mas não conseguimos caracterizá-lo.

Na minha biografia, tudo se misturava e confundia. Os nomes, sendo vários, confluíam num único (e aparente) indivíduo, e a minha consciência, perante aquela dificuldade em captar o essencial, a natureza substantiva do biografado, começava a deslizar pelas letras soltas do alfabeto. Poderia o nome, a sua mera alteração, fosse ela física ou sonora, transformar por completo a substância da pessoa? Alguma coisa me dizia que se escrevesse sobre aquela panóplia de nomes e vocábulos, sobre aquelas sonoridades distintas, simultâneas e diferentes, talvez estivesse a compor a biografia completa do meu biografado. Na verdade, se tivesse a pretensão de escrever sobre a vida de Fernando Pessoa, teria de incluir nos meus parâmetros a biografia completa de Álvaro de Campos, e dos seus outros heterónimos, para ser suficientemente abrangente.

Seria a biografia do senhor Celestino a mesma coisa? (Castro, 2024, p. 79).

Sem querer roubar o prazer da leitura (e é preciso alertar que não pretendo deixar pistas reveladoras), em termos gerais, o romance parece (e friso, parece) muito simplório com um motivo que não é desconhecido do nosso autor. Um jornalista, José Veiga, é convidado a escrever a biografia de um senhor já idoso, sem nada de interessante na sua vida, mas que, para não ser apagado definitivamente, decide solicitar o registro por escrito daquilo que, porventura, teria feito (ou não).

A princípio, relutante, o protagonista fica se perguntando se valeria realmente a pena, mas, depois de um encontro inesperado com uma personagem feminina, cada página sobre a vida do pretense cidadão comum vai ganhando novos contornos. Assim, como numa espécie de labirinto, Celestino Miranda (o biografado) dilata-se como uma espiral infinita e multiplica-se em outras personagens: Celestino Miranda pode ser também Adriano Corvo, escritor; Corvo Miranda, um assassino de Coimbra; ou, ainda, Corvo Barros Miranda, cantor de um bar e exilado em Madri; e assim por diante:

levantei-me e vesti a gabardine. Ao fazê-lo, lembrei-me da fotografia que Maria Julieta me tinha enviado por *email* e fui ao bolso procurá-la. Estava um pouco amarfanhada por causa da chuva. Ainda assim, a imagem antiga da vila suspensa naquela tarde soalheira permanecia intocável. ‘Reconhece?’, perguntei, bruscamente.

‘Oh, que fotografia tão bonita. É o Corvinho, não é?’

‘Há quem diga que é um escritor. O Adriano Corvo. Conhece?’

‘Desculpe, senhor. Mas não sei ler. Para mim é o Corvinho.’

‘E Celestino, conhece?’

‘Esse nome não me chama. Quem é?’

‘Deixe lá...’ (Castro, 2024, p. 95-96).

É preciso alertar que o gesto de desdobrar personagens em ecos e reverberações em torno de si próprio não é uma estratégia desco-

nhecida do autor, ou quem não se lembra do malabarismo performático de Cravel, protagonista do seu primeiro romance – *Descrição abreviada da eternidade* (2020) –, o qual performa distintos tipos de autores – tanto vivos quanto mortos – ao utilizar diferentes tipos de maquiagens e mudar de roupa e de gestos? Seria isto mais uma artimanha do autor ou armadilhas intencionais do narrador? Mandalragens da personagem? Nada disso ou tudo isso de uma só vez? Quem sabe?

Na verdade, o romance de Diogo Leite Castro nada tem de simplório, e, mesmo sendo o seu segundo título publicado, gosto de pensar que o autor atingiu um ponto culminante no seu projeto de criação ficcional, na medida em que põe o leitor de frente com uma série de questionamentos que não são apenas da personagem principal, mas são nossos, do nosso tempo, do nosso cotidiano, do presente mais imediato que nos é dado viver, afinal, o que estamos a fazer de nossas vidas? O que fazemos, realmente, importa? A quem importa e para que? O que ficará de nós depois que já não estivermos aqui?

Com um início que parece remeter ao romance metaficcional – ou seja, o romance que procura explicar como um romance é feito (Bernardo, 2010) –, logo, as malhas da narrativa começam a se esgarçar e se misturar, e o que seria um texto sobre como o texto é feito acaba por se desdobrar num romance pretensamente biográfico (mesmo sem saber quem era o seu objeto biografado). Esse, a partir de mais um truque do narrador, soma-se à faceta de um *thriller* de suspense, de um romance policial, quando o protagonista se depara com um quadro aterrorizante e se torna o principal suspeito de um crime (Reis, 2018).

E agora? O que nós, leitores, fazemos diante dessas situações inesperadas? Claro que desistir da leitura, nesta altura do campeonato, está completamente fora de cogitação. Mas, alto lá, Diogo Leite Castro já sinalizara que a leitura não seria um exercício pacífico como

se estivéssemos num mar de rosas. Basta verificar que, muito inteligentemente, ele escolhe como epígrafe um trecho do romance *A costa das Sirtes*, de Julien Gracq, publicado em 1951 e traduzido em Portugal em 1988: “o que tranquiliza o equilíbrio é que nada se mexe. O que há de verdadeiro no equilíbrio é que basta um sopro para fazer mexer tudo” (Castro, 2024, p. 5). Aliás, o romance de Adriano Corvo, o suposto sujeito biografado, *Um delinquente no deserto*, parece estabelecer com a obra de Gracq um diálogo muito próximo, mas não só. Por isso, fico a me perguntar se não é exatamente isto que Diogo Leite Castro faz com seus leitores: mexer e chacoalhar o equilíbrio com este sopro chamado *Biografia do esquecimento* (2024)?

Vale lembrar que o narrador deixa diversas pistas ao longo da trama, como que a chamar a atenção do leitor para o emaranhado que o novelo da ficção pode construir. O fio vai puxando outro fio, as personagens vão se desdobrando em outras, e o leitor vê-se inserido num labirinto de emoções, sensações e cenas, impossível de se desvencilhar. Como bem alerta o protagonista José Veiga, num dos seus momentos de reflexão sobre um dos romances de Adriano Corvo:

o problema é que este sujeito é desenhado ao longo da narrativa como uma personagem complexa, cheia de tiques e inquietações, sem a menor vocação para levar a cabo a sua tarefa. [...] O leitor vê-se enrolado naquele vento cruzado, que se move aos solavancos em direção a uma ravina gigantesca, e fica tentado a atirar-se (Castro, 2024, p. 167).

Como disse anteriormente, *Biografia do esquecimento* (2024) longe está de ser uma obra simplória. Muito pelo contrário, trata-se de um romance mais que necessário em tempos de apagamento e silenciamento da memória cultural. Talvez, por isso, o romance também se apresenta como um grande mosaico cultural, ou como um redemoinho de “grande vento cruzado”, para o leitor, trazendo para a

trama narrativa referências artísticas incontornáveis como o *Livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa; *Tiago Veiga. Uma biografia* (2011), de Mário Cláudio; *Cidade de vidro* (2006), de Paul Auster; *O delfim* (1968), de José Cardoso Pires; *O caminho de Guermantes* (1970), de Marcel Proust; *O deserto dos tártaros* (2005), de Dino Buzzati; *A costa das Sirtes* (1979), de Julien Gracq; o quadro *A boba* (1915-1916), de Anita Malfatti; as canções *River* (1971), de Johny Mitchel; e *Blue in green* (1959), de Miles Davis.

E já aqui, o leitor atento acaba por ficar com algumas desconfianças salutares, já que não poderão ser essas referências uma espécie de conjunto de pistas para tentar compreender esse mundo chocalhado por figuras que se desdobram, escondem-se, revelam-se (às vezes muito, às vezes pouco, às vezes de maneira muito sorrateira)? Não serão essas referências uma forma de o autor tentar mostrar que é possível apostar num caminho e, mesmo diante do comum e do simplório, vislumbrar nele uma centelha de grandiosidade, capaz de reascender a esperança na própria humanidade?

“A vida / essa invenção magnífica / da morte” (Martins, 2021, p. 64), alerta-nos um dos poemas de Albano Martins. Ora, numa espécie de revisitação aos versos do poeta, quero acreditar que, antes de ser um romance sobre o esquecimento, sobre a violência e sobre a morte, *Biografia sobre o esquecimento* (2024) é um romance sobre a vida, sobre a possibilidade e a esperança de poder criar algo, mesmo diante do desconhecido e do inesperado. Tal como nos alerta o narrador, no capítulo intitulado “A ordem repetida”,

em tempos, li que os livros são a repetição de outros. A história da literatura está cheia de exemplos. Vila Matas diz para não termos ilusões: ‘escrevemos sempre depois de outros’, e Rui Lage, num contexto parecido, fala no ‘cansaço de existir num mundo que, tal como a literatura, não sabe senão repetir-se’.

Vivemos num mundo de ladrões. E ‘a literatura é uma arte escura em que ladrões roubam ladrões’. Talvez por isso a literatura esteja marcada, como diria Cláudio Magris, por uma certa desilusão. Mas não é a literatura que rouba. Que se repete. É a própria vida (Castro, 2024, p. 250).

De personagens que se multiplicam, de narradores que vislumbram o seu biografado como alguém “que escondia uma revelação profunda, um sentimento oculto, [e] tinha necessariamente a sua grandeza” (Castro, 2024, p. 204), de leitores que se emaranham num novelo muito bem construído, *Biografia do esquecimento* (2024), de Diogo Leite Castro, não esconde o prazer da escrita e ainda concede o prazer da leitura.

RECEBIDO: 27/06/2024

APROVADO: 09/08/2024

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *Cidade de vidro*. Tradução: Paula Caetano. Porto: Asa, 2006.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BUZZATI, Dino. *O deserto dos tártaros*. Tradução: Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2005.
- CASTRO, Diogo Leite. *Biografia do esquecimento*. Vialonga: Ego Editora, 2024.
- CASTRO, Diogo Leite. *Descrição abreviada da eternidade*. Vialonga: Ego Editora, 2020.
- CASTRO, Diogo Leite. *Histórias da vida moderna*. [S. l.]: Simplesmente, 2015.
- CASTRO, Diogo Leite. *Histórias complementares da vida moderna*. [S. l.]: Simplesmente, 2016.
- CLÁUDIO, Mário. *Tiago Veiga. Uma biografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

DAVIS, Miles. *Blue in green* (1959). Disponível em: <https://www.milesdavis.com/track/blue-in-green-feat-john-coltrane-bill-evans/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

GRACQ, Julien. *A costa das Sirtes*. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa: Ed. António Ramos Imp., 1979.

MALFATTI, Anita. *A boba* (1915-1916). Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17330>. Acesso em: 20 jun. 2024.

MARTINS, Albano. *Por ti eu daria*. Toda a poesia. Lisboa: Glaciar, 2021.

MITCHELL, Johny. *River* (1971). Disponível em: <https://altamont.pt/river-joni-mitchell-2/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Tradução: Mário Quintana. Lisboa: Livros do Brasil, 1970.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Recolha e transcrição dos textos Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha; pref. e org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

MINICURRÍCULO

JORGE VICENTE VALENTIM é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da UFSCar. Investigador do CECOMP/FLUL e do ILC/FLUP, foi contemplado com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP no ano de 2024. É também Bolsista de Produtividade do CNPq. Foi Presidente da ABRAPLIP na Gestão 2022-2023.