

Romeu não mora mais aqui (e nem Julieta). **Amor de perdição**, a morte e a questão do trágico moderno

Roberto Mulinacci*

RESUMO

Por meio da análise de um clássico da literatura portuguesa, **Amor de perdição** (1861), de Camilo Castelo Branco, este artigo pretende questionar a função da morte como elemento estruturante da morfologia romanesca do trágico moderno.

Palavra-chave: Morte; Trágico; Tragédia; Romance; Burguês.

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico. (GARRETT, 1843, p. 63)

Começo por destacar o óbvio: **Amor de perdição**, de Camilo Castelo Branco, não é uma tragédia. Qual, então, o sentido daquelas palavras de Almeida Garrett – tiradas da **Memória ao conservatório** (1843) antecedente ao seu **Frei Luís de Sousa** – num ensaio dedicado ao texto camiliano? Talvez porque elas possam contribuir para encaminhar a minha reflexão justamente a partir da oposição entre tragédia e drama, enquanto testemunho do progressivo aburguesamento do legado do teatro antigo e de que esse clássico seria em Portugal um dos momentos culminantes. Nada a ver, *stricto sensu*, com a tragédia, portanto, mas sim com a questão, mais ampla, das relações genológicas, ou seja, em geral, da historicidade dos

* - Universidade de Bolonha.

gêneros. Desse ponto de vista, longe de se situar fora da linha evolutiva da dramaturgia portuguesa, **Amor de perdição** encarna, antes, a reconversão histórica dela, no âmbito da emergência daquela classe social – a burguesia – “que faz do romance a maneira do seu conto, isto é, que se conta sob a forma do romance” (FUSINI, 1981, p. 12). Não se trata apenas, repare-se bem, de sublinhar “a essência teatral” (LOURENÇO, 1995, p. 15) da ficção camiliana, como de reler o seu espécime mais representativo à luz da crise da forma trágica na modernidade, com o surto do romance que vem ocupar aquele lugar deixado vazio.

Nem me interessa aqui discutir a definição de novela com que comumente nos referimos hoje à maioria das obras de Camilo. Poderia limitar-me a registrar, de cada vez, a designação utilizada pelo próprio autor – e neste caso, então, **Amor de perdição** seria tanto um “romance” quanto uma “novela” –, porém, de acordo com Jacinto do Prado Coelho, eu também estou convencido de que “o que de fato importa não são as etiquetas, mas a compreensão de realidades concretas que as etiquetas podem facilitar” (COELHO 1982-1983, p. 297). A tal propósito, qualquer que seja a opção terminológica escolhida para a definir (pelo que me diz respeito prefiro falar de “romance”), a realidade concreta da produção ficcional camiliana, nos seus elementos caracterizadores – detidamente descritos por aquele ilustre estudioso (COELHO, 1982-1983, p. 295) – aponta para um modelo textual bem delineado sob o signo da narrativa em prosa, onde as diferenças de gênero concernem sobretudo à ordem de grandeza.

Todavia, são mesmo aqueles elementos caracterizadores que permitem detectar, debaixo da superfície canônica de **Amor de perdição**, também uma estrutura dramática no significado literal da palavra, isto é, intrinsecamente voltada à transposição cênica, mais do que, simplesmente, na acepção de efabulação dolorosa ou patética. Já que, para usar a expressão de Garrett, se “na forma desmerece da categoria”, a “índole” desse texto parece pertencer deveras ao teatro, apresentando umas afinidades em particular com o “antigo gênero trágico”, do qual também a crítica às vezes acaba por aproximá-lo (talvez um tanto vagamente), ao considerar, na esteira de Camilo¹, a tragicidade da trama.

1 - Cf. o “Prefácio da Segunda Edição”: “Folheei os livros desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga (...), como recompensa das suas ‘trágicas’ e afrontosas dores em vida tão breve.” (grifo meu)

O moderno e a tragédia impossível.

Efetivamente, de Jacinto do Prado Coelho a Isabel Rocheta, de Saraiva e Lopes a Maria Leonor Carvalhão Buescu, não são poucas as referências ao “trágico”² camiliano, embora nem sempre ligadas à poética da tragédia e quase nunca ao pensamento filosófico que sobre ele se tem desenvolvido desde Schelling. O trágico ali assume uma consistência diegética sustentada por “paixões e situações” (SARAIVA; LOPES, 1955, p. 856), mas desprovida das implicações culturais latentes naquela categoria estética, cujo paradoxo ontológico consiste precisamente na impensabilidade de seu objeto, isto é, na negação dele como existente.

O trágico, afinal, não pode existir enquanto expressão artística, sendo mesmo a sua apreensão sob todas as formas (incluindo, conquanto não de maneira exclusiva, a tragédia) também o modo da sua abolição (cf. LOURENÇO, 1994, p. 31). Na arte, portanto, representa-se tão só a “transfiguração metafórica” (FRANZINI, 1982, p. 110) do trágico, permanecendo inexpresso (e inexprimível) o seu núcleo, aquele mistério de um conflito insolúvel que não pode encontrar solução porque qualquer solução não passa de uma arbitrária saída da série (in)finita das possibilidades.

Nesta consciência trágica da “multiplicidade do verdadeiro” (JASPERS, 1952, p. 39) contra a aparente unidade do seu absoluto transcendente, então, assenta também a dicotomia entre “trágico” e “tragédia” que remete para dois tipos distintos de discurso, opondo à perspectiva essencialista do primeiro (prioridade da essência em relação à existência) a fenomenológica do segundo (descrição do fenômeno como se manifesta à experiência). Daí resulta, de resto, o caráter paradoxalmente antitrágico da tragédia, devido à revelação, nela, de um trágico ao alcance da nossa compreensão e, portanto, reduzido a símbolo de uma ausência, a de si próprio, visando dessa maneira exorcizar o impasse, intolerável para a filosofia, de um pensamento que foge ao poder da razão.

2 - Trata-se, como é óbvio, de uma resenha forçosamente parcial. Entre outros, cf. (1982-1983, p. 423-429) – “fábula trágica” e “grandeza trágica da história”; Rocheta (1983, p. 54) – “grandeza da sua visão trágica”; Saraiva-Lopes (1955, p. 856) – “grandeza trágica de paixões e situações”; Buescu (1991, p. 82) – “a linearidade trágica do tema”.

Se, porém, a essência do trágico é impossível de apreender, isso não equivale ao seu completo desaparecimento do horizonte artístico – cumplice também do eclipse lento e inexorável da tragédia –, tendendo, pelo contrário, a se ocultar nas dobras de outros gêneros mais adequados aos tempos. Com efeito, antes de cumprir com Ionesco e Beckett a sua última pirueta, já em nome do que Eduardo Lourenço (1994) chama de “trágico-outro” (p. 29), a tragédia desce na hegeliana prosa do mundo através da fagocitação romanesca, que recria as coordenadas axiológicas dela em novas estruturas e em função de sua ressemantização moderna. Pois bem, ao passo que a universalização da experiência da dor prenuncia aquela “democratização do trágico” (BODEL, 1985, I-V), correspondente à sua dissolução contemporânea, o romance torna-se, logo, “a forma que parece resolver a tragédia” (FUSINI, 1981, p. 20), guardando em si a memória daquele gênero só para demonstrar a distância dele em relação aos cânones então dominantes.

Cabe, em suma, ao hibridismo formal do código romanesco reatualizar a dimensão estética do trágico, substituindo no seu interior o espaço sagrado do herói pelo cotidiano onde vive o “homem”, cujo advento no palco da representação – que remonta, na opinião de Foucault (1966, p. 333), ao fim do século XVIII – marca o conseqüente declínio das potências éticas (Família, Estado, Igreja, etc.) como sujeitos autênticos da tragédia. Assim, em vez de se identificar de todo com elas, “esses novos cavaleiros” – conforme Hegel designava as personagens do romance, particularmente os jovens, protagonistas da “moderna epopeia burguesa” (HEGEL, 1967, p. 663) – lutam agora para afirmar a sua personalidade face a um mundo de que já não compartilham os valores, a tal ponto que

consideram uma desgraça que haja família, sociedade civil, Estado, leis, profissões, etc., porque relações essenciais da vida se opõem cruelmente com a sua barbárie aos ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se portanto de abrir uma brecha nessa ordem das coisas, de mudar o mundo, de melhorá-lo, ou de retalhar-se, apesar dele, pelo menos uma porção de céu na terra: procurar e encontrar a própria moça, qual tem de ser, e tirá-la, levá-la... Mas essas lutas modernas não passam de aprendizado, de educação do indivíduo à realidade existente, e adquirem desse modo o seu verdadeiro sentido. (HEGEL, 1967, p. 664)

Contudo, embora, diferentemente do que pensava o filósofo alemão, o conflito entre o indivíduo e o mundo não se resolva sempre com a consciente integração do primeiro na concatenação ordenada do segundo, erguendo-se, pelo contrário, muitas vezes a símbolo da mútua irredutibilidade de seus membros, a esse desencontro falta uma consistência trágica justamente por causa da vocação mediadora da forma narrativa, que tenciona recompor aquela oposição através do seu movimento dialético (como no *Bildungsroman*) ou exacerbá-la até reconhecer o absurdo – e não apenas a impossibilidade – de cada tentativa de recomposição (como no grande romance do século XX). Alheio a gestos heróicos, resíduos de um tempo e de uma cena para sempre perdidos, o universo romanesco reflete, de fato, a imagem de uma modernidade dilacerada e oca que o desencanto de seu olhar sabe porém resgatar, abrangendo-a na plenitude de uma nova totalidade, onde o fantasma de Hamlet – a figura trágica *par excellence* – paira sem conseguir espelhar-se.

O que não significa que a tragédia seja inviável à sombra do moderno – e, de resto, uma tal denominação genológica continua se aplicando a vários produtos da dramaturgia europeia (também foucaultianamente) pós-clássica – mas só que ela sofreu uma mudança histórica radical, cujo exemplo mais evidente nos parece o esvaziamento semântico do conceito de catarse, que, citando Jaspers (a propósito das tragédias do séc. XIX), “agora não passa de uma exposição das teorias filosóficas em torno do trágico, apresentadas debaixo da máscara das personagens teatrais” (JASPERS, 2000, p. 69). Dessa maneira, depois de ter reduzido a experiência empática do trágico à mera percepção da exterioridade dele, ao cortar outrossim o fio que unia a tragédia à consciência trágica do passado, a época da “seriedade burguesa” – segundo a intuição feliz de Franco Moretti (2001, p. 689) relativa ao período oitocentista – sanciona o hiato irrecuperável entre o homem e a obra, ou seja, entre a arte e a vida, decretando, logo, a intercambiabilidade das palavras aptas a representar as coisas. Eis porque, se a tragédia moderna se parece cada vez mais com um simulacro vão da tradição, cujos significantes se apresentam aqui desprendidos do seu significado original, o romance, portanto, simboliza o devir histórico daquele padrão na fase de transição para a modernidade, que constitui o natural pano de fundo da

deriva estética do trágico. Nadia Fusini, mais uma vez, explica isso melhor do que ninguém:

Subtraído a seu contexto trágico – isto é, àquela forma de “tragédia”, que só podia organizar o sentido dele –, Hamlet se transformou de herói trágico em figura, ou emblema, da impossibilidade moderna da tragédia. Habitando espaços narrativos já não estruturados em forma trágica, Hamlet ficou todavia para nomear um “sentimento”. De forma, o trágico passou antes para sentimento, e depois para motivo, e tema: do nome próprio, Hamlet, se declinou o adjetivo hamlético. Do herói trágico saiu uma personagem romanesca, ou um drama “burguês”. Nessa metamorfose, que é também a história do fim de uma forma, aconteceu uma trans-figuração: que criou uma proliferação de figuras, distantes entre elas, e contudo secretamente dependentes. A multiplicação obedeceu à necessidade íntima para o homem moderno de chegar a uma representação da sua condição de *órfão do sentido*. (FUSINI, 1981, p. 203)

Impossibilidade da tragédia e orfandade do sentido: aqui reside o paradigma trágico do moderno sobre o qual o romance se debruça. Mas será que subsumir a forma trágica lhe permite restabelecer o sentido? Ou será, ao contrário, que o discurso romanesco sub-roga a tragédia exatamente porque ela perdeu seu sentido nas selvas da modernidade, tornando-se ininteligível ao “sujeito empírico” em que se transformou o herói antigo? No “mundo abandonado pelos deuses”, como dizia Lukács (1999, p. 49), não há mais lugar para a epopeia, *ergo*, nem para a tragédia, que, segundo Aristóteles (cf. 2001, p. 11), partilha com aquela a mesma origem e, até certo ponto, as mesmas características, sendo precisamente o modelo de que a outra forma descende.

Por isso, surge o romance. Para dar voz ao moderno e ao seu novo protagonista, o indivíduo, exilado no silêncio de uma realidade que deixou de falar a língua transparente do universo épico e cujo significado tem, pois, de ser procurado numa *quête* aventurosa através da experiência, antes de aprender, progressivamente, que a procura coincide com o seu destino, ou melhor, o destino é a procura sem fim. Mas o romance é também o gênero que pode devolver a voz do mundo antigo, já incapaz de se fazer ouvir (e, acima de tudo, compreender) senão sob aquela forma bastarda, fruto de

uma contaminação com os sons familiares de uma *episteme* secularizada pela civilização burguesa, isto é, englobada na esfera dos seus valores. Não é um acaso, portanto, se, como acontece para o *epos*, de que o romance é simultaneamente uma superação e uma reatualização moderna, igualmente a tragédia encontra na arquitetura romanesca uma modalidade emblemática de formalização, enquanto funcional às exigências de normalização do trágico ali implícitas. Com efeito, baixado ao nível do cotidiano, como evento contingente do nosso estar no mundo – e, logo, explicável dentro da lógica de uma condição humana universal, para além de imperfeita, o que envilece a complexidade original do conceito (inacessível ao sentimento comum) – o trágico na “idade da história” (FOUCAULT, 1998, p. 235) parece ter trocado, à laia de Ricardo III, “um reino por um cavalo”, entregando ao romance apenas a sombra da sua forma, ou seja, condenando-se a existir à custa de sua domesticação. Um exemplo? **Amor de perdição**, exatamente.

O fascínio discreto da “tragédia” burguesa.

Voltemos a Garrett. Mais uma vez. Mas que tem a ver ainda Garrett com tudo isso? Bastante, na minha opinião. Antes de mais, pelo fato de Garrett ser o primeiro, no Portugal do século XIX, a tentar uma experiência literária destinada a não ter êxito: a tragédia moderna. Ou melhor: o seu **Frei Luís de Sousa** é, sem dúvida, uma obra-prima do teatro português de todos os tempos, todavia o público e a crítica reservam-lhe, na estreia, uma recepção fria, senão até desfavorável. As razões deste insucesso, que portanto não terá seguidores em pátria, são várias e Luciana Stegagno Picchio (1967, p. 301-310) recordava-as num inteligente ensaio de há uns anos: imaturidade estética do meio cultural lusitano, com certeza, mas também defeitos congênitos de um gênero difícil de distinguir do drama romântico – indistinção para a qual o próprio autor, de resto, parecia contribuir ao chamar drama à sua verdadeira tragédia (GARRETT, 1843, p. 61) – sem considerar o realismo teórico da peça garrettiana, adiantado demais em relação à época e, por fim, o dilema autenticamente trágico que o caso de Manuel e Madalena levantava perante a moral burguesa, obrigando-a a

interrogar-se sobre si mesma e a tomar posição. Mas a questão é que ali se negava precisamente a possibilidade de escolher entre duas posições ambas legítimas e justificáveis. Talvez fosse isso que Garrett entendia quando, na **Memória ao conservatório**, se propunha “excitar fortemente terror e piedade” (GARRETT, 1843, p. 64), um preceito de procedência aristotélica com que pouco condizia a concepção burguesa da arte dramática como simples espetáculo, recortado dentro das ocupações preeminentes da vida civil. Contemporaneidade do não-contemporâneo... E os espectadores, se sabe, nem sempre gostam, quase masoquistamente, de ser mantidos em xeque pela sua própria consciência. Assim, não era decerto a morte em cena da jovem Maria que perturbava a sensibilidade das plateias românticas, acostumadas a ver coisas bem piores. Era, pelo contrário, mesmo o que se escondia atrás daquele desenlace aparentemente tão ao gosto oitocentista, quer dizer, o nó aporético da diegese que aquela morte pretendia desatar, acabando, porém, por reafirmar a inextinguibilidade dele.

Não por acaso, o diálogo direto entre Camilo e Garrett se trava nesse ponto. Com efeito, será justamente o fantasma trágico do **Frei Luís de Sousa** que Camilo recupera em **Amor de perdição**, mas para marcar agora a cesura histórica entre os dois sistemas de valores ali representados:

Poucas horas depois, a esposa do médico...

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

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

Pois o médico não morreu, nem sequer desmedrou ou levou *R* significativo de preocupação do ânimo insensível às amenidades da terapêutica. (CASTELO BRANCO)

Trata-se, como é notório, do episódio antecedente à repatriação coata da amante de Manuel Botelho, a esposa açoriana do médico-estudante com a

qual o irmão do protagonista fora viver, durante um ano, na Espanha. Estamos, pois, à margem do enredo principal, uma espécie de ação paralela que funciona quase à guisa de contracanto no âmbito da economia narrativa. Longe de mim, portanto, a tentação de sobreestimar a importância da referência garrettiana num plano mais geral. Não quero dizer, em suma, que o romance camiliano aceite conscientemente o confronto com a tragédia e tampouco acho que a sua escrita é uma tentativa de ajustar contas com aquele modelo em particular. De resto, a citação se revela circunstanciada demais para ser investida de uma tarefa que excede amplamente suas potencialidades.

Só que ela assume, aos meus olhos, a aparência de metáfora de um processo em ato, o do progressivo desmoronamento do universo trágico em que enraíza o texto de Camilo, submetido aos condicionalismos próprios da forma literária. Em outros termos, o **Frei Luís de Sousa** avulta aqui como arquétipo moderno de um gênero prestes a desaparecer (também nominalmente) sob as roupagens genéricas do drama e que o espaço romanesco reinventa, declinando numa perspectiva atualizada as suas constantes estruturais. Nesse sentido, **Amor de perdição**, em vez de se apoderar da tradição trágica, se limita a reinterpretá-la dentro dos códigos de uma sensibilidade nova, fazendo, logo, desse ato de interpretação uma “tradução”, ou seja, uma efetiva traição do espírito da tragédia. Não é de admirar, portanto, que a evocação da morte de Maria de Noronha, tirada do seu contexto natural, pareça a Camilo um exagero de cunho romântico, comparável até com os das cartas de amor. É de admirar, pelo contrário, que, apesar de tudo, a herança garrettiana se apresente em **Amor de perdição** não como um passado por dissolver, através do recalque de seu núcleo trágico, mas como problema que deve ser resolvido, para que daquela assunção de responsabilidade possa surgir a tragédia à medida do “século democrático” (GARRETT, 1843, p. 74). Eis a questão: se Garrett falhara ao propor a tragédia na “época do drama e do romance” (GARRETT, 1843, p. 71-72), Camilo cumpre um deslocamento significativo, livrando-se da forma trágica para readquirir a essência dela. Ou, pelo menos, isso é o que parece. Na realidade, a meu ver, acontece exatamente o oposto.

A colisão de forças antagônicas, produzindo o movimento da “crise”; a linearidade da trama, correndo, praticamente sem desvios, para o seu

desfecho; “a esquematização impressionante dos caracteres” (BUESCU, 1991, p. 82), hipostatizando interesses e princípios antitéticos; “a violência das paixões e dos ódios” (BUESCU, 1991), conferindo excepcionalidade à acção; a concepção teleológica da morte, levando a cabo a dinâmica da fábula: tudo características que, embora pertencentes a **Amor de perdição**, talvez não sejam incompatíveis com o esboço de uma estrutura elementar da tragédia, abstratamente considerada. Pense-se, por exemplo, nos dois jovens apaixonados, Simão e Teresa, indo cegamente ao encontro de seu destino cruel, apesar dos obstáculos que se lhes interpõem ao longo do romance (hostilidades, separações, assassínios) e que minam sua luta desesperada contra a (re)pressão da sociedade. Ou pense-se também na visão maniqueísta desse universo social, onde Bem e Mal se enfrentam fora de qualquer lógica combinatória, contribuindo assim para uma radicalização do dualismo que se reflete – salvo poucas exceções (por exemplo, João da Cruz) – na caracterização opositiva das personagens. E, por fim, a catástrofe inelutável, que o livro traz já impressa no título, mergulhando assim a história numa atmosfera de fatalismo de que as mortes finais, para além de serem o último elo na cadeia temporal dos eventos, representam também o acabamento irreversível.

Como se pode constatar, isso é algo mais de uma simples inspiração trágica. Diria mesmo que, reduzido ao seu esquema básico, **Amor de perdição** poderia ser, no fundo, uma tragédia. A estruturação de seu *mythos*, com efeito, se prestava muito bem a uma transposição para a cena: de resto, como Shakespeare demonstrara no **Romeo and Juliet**, o amor contrariado e a desgraça dos amantes são um excelente tema trágico. A referência ao dramaturgo inglês, obviamente, não é nada casual nem inédita, sendo tão evidentes os paralelismos entre os dois textos, a partir da rivalidade das famílias dos namorados (os Albuquerque e os Botelhos) para chegar a certas correspondências de figuras e episódios (de João da Cruz-Mercutio ao assassinio de Baltasar-Tybalt).

Naturalmente, não pretendo aqui deter-me em considerações que cabem aos comparatistas e que, além disso, me afastariam demais do objeto. Todavia, permito-me realçar como ingredientes análogos produzem na tragédia um efeito diferente do do romance, ou, para melhor dizer, como a tragédia e o romance congregam ingredientes análogos em função de um

efeito diferente. Nesta perspectiva, a recuperação crítica do **Romeo and Juliet** revela-se particularmente útil, porque nos ajuda, de modo indireto, a repensar a tragédia como “conceito estrutural” (MORETTI, 1987, p. 68), ou seja, estrutura onde o conteúdo é inseparável da forma da sua representação. Isso significa que, se, literariamente falando, tudo pode ser contado de qualquer forma, a tragicidade, porém, se consubstancia apenas na tragédia, enquanto consequência da organização interior dos seus elementos constituintes. Daí resulta não ser suficiente que a história acabe mal para ser rotulada *ipso facto* de tragédia, mas é preciso que a aristotélica *lusis* da morte ou ruína do herói desfaça “necessariamente” o nó trágico da *desis* (a peripécia, a perturbação, o enredo), isto é, conformando a necessidade daquela aos pressupostos desta. Assim, embora a conclusão impeça de classificar até **Romeo and Juliet** como verdadeira tragédia – dado que o duplo suicídio sobre o qual cai o pano é, afinal, o produto de um acidente –, não se trata, contudo, de uma conclusão desnecessária, sendo aquelas vítimas o tributo inevitável (e, sob certos aspectos, também lógico) exigido por um género que desconhece a solução de compromisso e, portanto, concebe o conflito apenas em termos de falta de alternativas. Vem à cabeça, de novo, o **Frei Luís de Sousa**: “A resolução que tomámos é a única possível; e já não há que voltar atrás...” (GARRETT, 1843, p. 221)

Se, pois, a tragédia é dominada pela consciência dessa irreversibilidade da crise trágica, de que a morte é o ato coerente e consequencial, o romance, pelo contrário, incorpora a crise em vista da sua superação, dissolvendo ao longo de um percurso progressivo a potencialidade trágica da efabulação. Por outras palavras: ali o gesto heróico do aristocrático, que no sacrifício da vida realiza o sentido da sua ação; aqui a atitude prosaica do burguês que no valor da vida funda a construção da sua história. Viver para a morte e viver contra a morte, eis a fórmula que poderia resumir a polarização axiológica dos dois géneros. Uma polarização funcionando em muitos casos, mas, infelizmente, não com **Amor de perdição**, que na realidade tenta falar à maneira da tragédia dentro da forma da sua negação. O resultado é uma gramática textual ambigualmente complexa, de cuja hibridação permanecem marcos significativos à luz da interpretação dialética do problema genológico. Tome-se, por exemplo, o seu eixo sintagmático: nenhum movimento de recomposição narrativa da tensão trágica, que, de

fato, estoura no apogeu canônico da tragédia, o final, onde a sequência conclusiva coincide com o(s) falecimento(s) do(s) herói(s).

Só que, nesse caso, a morte de Simão e Teresa foge à dimensão da tragédia. E não apenas porque Camilo recusa para eles, quase antirromanticamente – diferentemente, de resto, do que ele próprio faria –, a opção suicida, mas também porque tira àquele evento lutuoso sua necessidade trágica, inscrita na inviabilidade de outros caminhos (os *póroi*) que conduzem fora da “aporia”. Ou antes, olhando bem, se há uma razão, conquanto não necessária, para a morte dos dois jovens, ela reside mesmo na escolha de caminhos mais viáveis feita por Simão, o qual, infringindo as regras do código da paixão amorosa, prefere o desterro inglório para a Índia – quer dizer, a lonjura intransponível da amada – ao sofrimento corajoso e cúmplice da cadeia, iluminada pela proximidade ideal daquela presença. Nenhum narcisismo linguístico pode resgatar uma retórica da morte que não arranja a força para se converter em ação, aceitando resignadamente compactuar com o natural instinto de conservação, inimigo de qualquer tragicidade: “Eu não me suicido!”, proclama Simão no último capítulo do livro.

A morte do par de namorados se dá então como efeito colateral em vez de produto direto das circunstâncias, visto que nada parece impor ou determinar aquela saída, a não ser a vontade do autor de se confrontar com o molde trágico para o reler em chave romanesca. Um lento morrer de definhamento, em suma, o de Teresa e Simão, lembrando por antífrase a rapidez da tragédia, onde o trespasse da personagem é, pelo contrário, fulmineo, como, precisamente, no **Frei Luís de Sousa**: pouco importa, a tal propósito, que a Maria garrettiana seja vitimada pela vergonha, um sentimento, por ironia da sorte, não demasiado dessemelhante do desespero de Teresa ou do remorso que se esconde sob a capa da febre maligna de Simão. O que importa é que o desaparecimento dela se justificava pela rígida concatenação entre premissas e consequências – a inexistência social da filha de uma união inexistente –, enquanto em **Amor de perdição** o desfecho funéreo não consegue livrar-se do ar postiço de uma concessão ao gosto literário dominante.

Isso, aliás, vale também para o suicídio de Mariana, o único verdadeiro lance trágico que, porém, se revela quase destragificado pela sua declina-

ção patética³ e cuja função parece, justamente, uma contestação implícita das possibilidades modernas da tragédia. Como se, afinal, essa forma, após tantos séculos, tivesse perdido seu espaço e, portanto, fosse condenada a subsistir ou aquém do trágico, onde os fatos não estão à altura das palavras e, logo, se furtam ao sentido ou além do trágico, onde os fatos transcendem as palavras, mas, justamente, acabam por esgotar o sentido. Meios iguais e fins diferentes: Camilo não pretende agora excitar terror e piedade, conforme a lição de Garrett, mas se contenta simplesmente em fazer chorar⁴. A espetacularização do trágico em lugar da sua compreensão é, assim, o preço a ser pago para a reciclagem moderna da tragédia. A qual não assume, na concepção camiliana, a dignidade de uma forma à parte, distinta do romance, apresentando-se, pelo contrário, como arcabouço que o romance se propõe preencher por acumulação de elementos espúrios (cf. CASTRO, 1987, p. 215), aclimatando no interior da sua estrutura cenas, situações, personagens inessenciais ao conflito trágico e que até contribuem para a neutralização dele.

Com efeito, há uma evidente subordinação dos dois modelos diegéticos, transparecendo desde o paratexto, com o subtítulo **Memórias de uma família**, que confere uma profundidade histórica à atmosfera mítica evocada pelo título e confirmada também pela citação em epígrafe de D. Francisco Manuel de Melo: “Quem viu jamais vida amorosa, que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?” Nesse invólucro atemporal, típico da tragédia, em que se reflete uma “ideia sagrada do mundo” (QUADROS, 1993, p. 474), o registro romanescos introduz o tempo profano da existência burguesa, medida em anos, meses, dias, horas, adiando antitragicamente a imediação estreita do hamléutico *interim* numa série de episódios desimportantes. Franco Moretti chama-lhes “recheios” (2001, p. 690), para indicar o que se passa entre uma “bifurcação” (MORETTI, 2001, p. 690) e outra da trama – digamos, as viragens dela – e cuja funcionalidade é, segundo Barthes (1991, p. 95), “atenuada, unilate-

3 - Cf. (1983-1983): “ninguém esquece, por exemplo, a imagem de Teresa acenando com um lenço (...), ou a imagem de Mariana, lançando-se ao mar, após o cadáver de Simão. Nestes momentos supremos, o espectacular não passa da expressão sensível do *patético*.” (p. 428) (grifo meu)

4 - Cf. o “Prefácio da Quinta Edição”: “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 5ª edição do **Amor de perdição** quase esgotada.”

ral, parasitária”. Ou seja, acréscimos que na realidade acrescentam pouco ao desenrolar da fábula e que, sobretudo, não determinam consequências significativas para sua continuação.

Ora acontece que a “convenção novelística dos romances de Camilo” (QUADROS, 1993, p. 476), nomeadamente **Amor de perdição**, pelo ritmo apressado do enredo consegue limitar o número de recheios autênticos, sem, porém, renunciar por completo à sua utilidade prática de rebaixamento. Pois bem, não é tanto questão de relativizar a incomensurabilidade do amor, reconduzindo-o ao nível da razão e das normas morais correntes (cf. SARAIVA; LOPES, 1955, p. 855), quanto de sublinhar a incompatibilidade daquele absoluto – tal como, pelo menos, idealmente se nos mostra – com as pequenas misérias do dia-a-dia, com que, infelizmente, não pode evitar de ajustar contas. Dito de outro modo: é a vida com seu cortejo de ritos laicos (as refeições, os trabalhos, a conversa) que irrompe no romance, corroendo os fundamentos do edifício trágico assente na Verdade. Episódios que afrouxam a intensidade da narração, como a hipocrisia ridícula dos discursos freiráticos de Monchique, ou que a suspendem por contraste, como o relato, “não muito concertado com o seguimento da história” (cap. XVI), do caso amoroso de Manuel Botelho.

Mais ainda. Capítulo XV, um exemplo concreto: João da Cruz foi visitar Simão à cadeia da Relação do Porto. Acaba de trazer-lhe a boa notícia da possibilidade de manter a correspondência com Teresa e eles logo se põem a falar de Mariana. Quando, porém, repara em que Simão está imprimindo ao diálogo um tom choroso, o ferrador prontamente muda de assunto e passa a ocupar-se com a arrumação da cela: a mesa, as cadeiras, o baú, até as jarras para as flores! Avistam-se lá no fundo os novos valores do triunfante mundo burguês: a ordem, o *décor* e principalmente o dinheiro, de cujo fascínio nem um pretense herói trágico fica imune:

Simão notou as lágrimas, e pensou um momento na dedicação da moça; mas não lhe disse palavra alguma.

E ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe ideias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebeia. O estilo vá de má vontade para coisas rasas. (...) A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito

deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. Quem a lesse, diria que o rapaz tinha postadas em diferentes estações das estradas do país, carroças e folgadas parelhas de mulas para transportarem a Paris, a Veneza ou ao Japão a bela fugitiva! (...)

Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava, quando Mariana lhe trouxe o caldo rejeitado. (CASTELO BRANCO)

Heranças, doações, vendas, moedas sonantes são as várias faces do dinheiro por meio do qual o romance lança essa ofensiva contra a tragédia. Dinheiro que se pede e dinheiro que se recusa. Fora de metáfora: tudo demasiado ordinário, tudo demasiado burguês. A vida que faz resistência ao emergir da verdade, ancorando-a à terra. Naturalmente me refiro à verdade do amor, aspiração suprema de cada tragédia e que o compromisso com a vida põe aqui fatalmente em discussão. De resto, como escreve Franco Moretti, “o perigo, para a verdade trágica, não está em ser negada ou reprimida, mas em ser diluída e atenuada no curso ordinário da existência.” (MORETTI, 1987, p. 254). Exatamente. Porque uma vez que a ruptura instantânea da catástrofe perde sua pontualidade, prolongando-se na sucessão monótona do cotidiano, a diacronia romanesca ativa as forças centrípetas que tendem para a conciliação do antagonismo (ou, pelo menos, para a coexistência de seus membros) e normaliza assim a “exceção” da tragédia. Ao invés da unicidade de um momento tópico irrepetível em que se manifesta o herói, se assiste então à continuidade do tempo em que habita o indivíduo qualquer: ou seja, quanto mais o tempo passa, mais a vida prevalece⁵ e o momento da verdade se afasta. Depois de ter longamente invocada a morte, quase indiferente a seu destino, Simão, por fim, se retrai dela com decisão, para se refugiar no último compromisso de sua breve vida: o degredo. Nenhuma esperança, claro está, mas também nenhuma certeza. Se, então, “a passagem do espaço trágico ao romanesco se configura nesse movimento de abolição da morte” (FUSINI, 1981, p. 41), o desenlace

5 - “Não me fujas ainda, Teresa. Já não vejo a forca, nem a morte. Meu pai protege-me, e a salvação é possível. (...) Amanhã, vou para as cadeias do Porto e hei de ali esperar a absolvição ou comutação da sentença. ‘A vida é tudo’. Posso amar-te no degredo. Em toda a parte há céu, e flores, e Deus.” (grifo meu)

de **Amor de perdição** denuncia a hipoteca dupla sobrecarregando a obra, dado que ao impulso anti-trágico da vida prefere a solução mediadora de uma morte destragificada. Todavia, o hipotexto da tragédia já começara a derrubar antes, ao fazer progressivamente coincidir a vida com a verdade:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance.

Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte. (...)

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

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

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

A desgraça afervora ou quebranta o amor?

Isso é que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Factos e não teses é o que eu trago para aqui. O pintor retrata uns olhos e não explica as funções ópticas do aparelho visual.

Ao cabo de dezanove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol, uma lufada de ar não coada pelos ferros, o pavimento do céu, que o da abóbada do seu cubículo pesava-lhe sobre o peito.

Ânsia de viver era a sua; não era já ânsia de amar. (CASTELO BRANCO)

O percurso cumpriu-se. A vida deixou de ser um obstáculo à afirmação da verdade para se transformar na única verdade possível. É o colapso da hipótese trágica. O que se segue é somente o fruto dessa implosão do conflito, anulando a “diferença” que o originara. Quando Simão entrega a uma derradeira carta as palavras da sua desistência amorosa, o conflito já está resolvido: “Foi um atroz engano o nosso encontro”, “Esquece-te de mim”, “Não me peças que aceite dez anos de prisão”, “Salva-te, se podes (...) E se não, morre, que a felicidade é a morte, Teresa” (CASTELO BRANCO). Qual personagem trágica poderia aceitar renegar de maneira tão rude a sua verdade? Ao passo que em Shakespeare o amor morria de seu idealismo, aqui é, logo, um excesso de realismo que se responsabiliza pelo “crime”. Para dizer melhor, o responsável é mesmo o realismo do romance, preocu-

pado em controlar a tensão irreduzível da colisão, enquanto ameaça contra o sistema em que ele se reconhece e, sobretudo, se representa, isto é, aquela sociedade burguesa cuja acanhada *Weltanschauung* é assumida no final pela simbologia nuclear do idílio doméstico⁶. Em outros termos, a configuração romanesca resolve a conflitualidade imanente à existência associada, não a transcendendo numa nova ordem – eventualidade que se dá, ao contrário, na tragédia –, mas sim metabolizando-a dentro da ordem constituída e desempenhando dessa forma um papel de estabilização sócio-cultural. A energia potencialmente destrutiva da crise trágica é portanto contida no mecanismo produtivo do romance, que a positiviza, pondo-a inclusive ao serviço dos valores dominantes.

Assim, por exemplo, a tese epônima que Camilo pretende exemplificar com a sua história, para além de ser uma interpretação romanesca do conflito trágico – dado que a ruína do herói se torna perdição apenas na visão “responsável” da ética social ou religiosa, alheia à mera processualidade conflituosa da tragédia – serve também como *exemplum* moralizador, “informado por uma concepção cristã do pecado e da culpa” (REIS-PIRES, 1993, p. 194). Aliás, que a perdição tenha de ser entendida numa perspectiva anti-trágica o confirma também a superior “compreensão” – na acepção etimológica – da trama dentro da esfera religiosa, com os apelos finais dos amantes à graça divina, eliminando a condição primordial da tragédia, ou seja, o fim total e sem esperança de salvação (cf. JASPERS, 2000, p. 24). A morte de Simão e Teresa adquire então o significado de expiação de uma experiência pessoal⁷, que, enfim, ao livrar o amor do domínio trágico da culpa natural, inscreve definitivamente a paixão no âmbito do romance: onde o ímpeto enfraquece, o sentimento se aburguesa e a exaltação se racionaliza.

Nessa perspectiva, a “punição” da *hybris* dos filhos que se atreveram

6 - “A vida era bela, era, Simão, se a tivéssemos como tu ma pintavas nas tuas cartas, que li há pouco! Estou vendo a casinha que tu descrevias defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. A tua imaginação passeava comigo às margens do Mondego, à hora pensativa do escurecer. Estrelava-se o céu, e a lua abrilhantava a água. Eu respondia com a mudez do coração ao teu silêncio, e, animada por teu sorriso, inclinava a face ao teu seio, como se fosse ao de minha mãe”. Acerca da força corruptora que este sonho de uma felicidade pequenoburguesa exerce sobre o idílio amoroso, (cf. CORTEAU, 1995, p. 245).

7 - Seria interessante, a tal propósito, perguntar-se se esta espécie de ficcionalização do caso pessoal – o rapto de Ana Plácido – não seja também a forma que Camilo escolheu para o expiar, ajustando as contas com a sociedade, digamos, por interposição de *persona* (a máscara da personagem).

a desafiar as leis não escritas dos pais, longe de se transfigurar apenas antitragicamente no início da redenção, constitui, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de que a lógica romanesca precisava para se dar uma moral condizente com o espírito da tragédia, mas readaptada à mentalidade burguesa. Mártires do amor, justamente – conforme Teresa se autodefine –, em vez de heróis prontos para tudo. Capazes de transgredir a ordem, nunca de a subverter. E, pois, não livres, mesmo quando julgam exercer sua liberdade, como Mariana. Afinal de contas, simples vencidos da vida, conforme a síntese iluminante de Jaspers: “Não trágica se pode dizer a derrota quando não passa de insucesso, de desgraça fortuita, de sede transtornada de falhar mais do que de realizar; quando não passa de ruína nada necessária.” (ibid.: 76). Por isso, apesar da tragicidade aparente da sua conclusão, a história de Simão e Teresa não produz sentido trágico algum, nem na forma nem no conteúdo. **Amor de perdição** é trágico apenas idealmente, na sua impossibilidade de o ser num mundo romanceado.

Da tragédia para o romance: **Amor de perdição** que transcodifica a forma trágica para torná-la compatível com o mundo moderno e a civilização burguesa; o trágico que se faz estrutura narrativa e se dissipa, deixando tão-só os restos (e os rastros) de seu recalque inacabado. Muitas são as questões que essa leitura destragificadora do texto camiliano põe na mesa. A relação entre os dois gêneros, antes de tudo. Porque a “romantização” da tragédia como forma não pode desconhecer a sua importância enquanto mediadora do desejo do trágico, que, segundo nos ensina René Girard (cf. 1961), está sempre ligado a um modelo. Quer dizer: a tragédia se demonstrou inviável, mas ainda se sente sua falta. Daí a “mentira romântica” das personagens de Camilo, portadoras de um trágico inautêntico que, porém, nenhuma “verdade romanesca” é capaz de compensar. De resto, essa é apenas uma das facetas do problema, suscetível, na minha opinião, de uma transladação do plano das formas culturais para o das formas históricas. Não se trata, de fato, de considerar simplesmente o antagonismo, interior ao texto, entre a tragédia e o romance como reformulação do antagonismo verdade-vida, mas sim de projetar o conflito genológico para o exterior do texto, como dinâmica *sub specie tragica* de “um mundo em metamorfose profunda, na aparência apenas colhido na sua caoticidade sentimental, na verdade não sabendo já se podia ou não, como desde sempre o fizera,

confiar e confiar-se à Divina Providência.” (LOURENÇO, 1999, p. 111). Eis aqui: o velho Portugal que vinha sendo desmantelado sob a pressão dos tempos novos. Assim, na “con-fusão” dos paradigmas, na mistura dos estilos, na alternância das situações trágicas e cômicas, talvez não seja de todo disparatado divisar em **Amor de perdição** também a luta que a modernidade vai travando com a tradição para afirmar seu direito inadiável a se representar.

Abstract

Through the analysis of a classic of the Portuguese literature, Camilo Castelo Branco's **Amor de perdição** (1861), this study intends to question the function of death as an ingredient of the morphology of the modern tragedy .

Key words: Death; Tragic; Tragedy; Novel; Middle-class.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. 3 ed, Bari: Editori Laterza, 2001
- BARTHES, Roland. **L'avventura semiologica**. Torino: Einaudi, 1991.
- BODEI, Remo. Pensare l'impensabile. In: CARMAGNOLA, Fulvio (Org). **Tragico e modernità**. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno. Milano: Franco Angeli, 1985, p. 1-5.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. **História da Literatura da coleção Sínteses da Cultura Portuguesa** (Europália 91-Portugal). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- CARMAGNOLA, Fulvio (Org). **Tragico e modernità**. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno. Milano: Franco Angeli, 1985.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Realidade e ficção na novela camiliana. In: REIS-PIRES. **História crítica da Literatura Portuguesa**. O Romantismo, vol 5, Lisboa: Editorial Verbo, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2 ed., ref. e aum., 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010

1982-1983.

COURTEAU, Joanna. O Discurso sobre o Discurso em Amor de perdição. In: SANTOS João Camilo dos (Org). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Le parole e le cose**. Un'archeologia delle scienze umane. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.

FRANZINI, Elio. Aspetti estetici ed etici della categoria filosofica del tragico. In: CARMAGNOLA, Fulvio (Org). **Tragico e modernità**. Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno. Milano: Franco Angeli, 1985, p. 105-123.

FUSINI, Nadia. **La passione dell'origine**. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno. Bari: Dedalo, 1981

GARRETT, João Baptista da Silva Almeida. **Frei Luís de Sousa**, apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante, 2 ed, Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.

GIRARD, René. **Menzogna romantica e verità romanzesca**. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita. Milano: Bompiani, 1981.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. a cura di Nicolao Merker, Torino: Einaudi, 1967.

JASPERS, Karl. **Del tragico**. Milano: SE, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. Do trágico e da tragédia. In: LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 28-32.

LOURENÇO, Eduardo. O Tempo de Camilo ou a Ficção no País das Lágrimas. In: SANTOS, João Camilo dos (Org). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal como Destino. In: LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 87-154.

LUKÁCS, György. **Teoria del romanzo**. A cura di G. Raciti. Milano: SE,

1999.

MORETTI, Franco. **Segni e stili del moderno**. Torino: Einaudi, 1987.

MORETTI, Franco. Il secolo serio. In: MORETTI, Franco (Org). **Il romanzo**. La cultura del romanzo. vol. I, Torino: Einaudi. 2001, p. 688-725.

QUADROS, António. Camilo Castelo Branco e a estrutura arquetípica da narrativa tradicional. In: **Estudos universitários de Língua e Literatura**. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário de Azevedo Filho, s.l., Tempo Brasileiro, 1993, p. 473-479.

REIS Carlos; PIRES M. Natividade. **História crítica da Literatura Portuguesa**. O Romantismo. vol 5, Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

ROCHETA, Maria Isabel (Org). Apresentação crítica de Camilo Castelo Branco, **Amor de perdição**, Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

SANTOS, João Camilo dos (Org). **Camilo Castelo Branco no centenário da morte**. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.

SARAIVA António José; LOPES Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, 15 ed. corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora, 1989.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Il Frei Luís de Sousa di Garrett: tentativo di interpretazione delle diverse interpretazioni. In: STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **Ricerche sul teatro portoghese**, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 291-310.