

TODAS AS NOVELAS DE AMOR SÃO RIDÍCULAS.
NÃO SERIAM NOVELAS CAMILIANAS SE NÃO FOSSEM
RIDÍCULAS

Monica Figueiredo*

O tempo também envelhece o leitor, por isso os meus quarenta anos de leitura já fazem crer que as boas glosas são aquelas que dispensam a apresentação de um mote, ou melhor, aquelas que apesar da provocação que as fez nascer, logo acabam por existir sozinhas. Mas glosar – já haviam ensinado os poetas da primeira hora –, não é talento que abençoa qualquer um. Deste modo, o título deste ensaio (infelizmente apartado de qualquer qualidade poética), gostaria de firmar-se como glosa competente, capaz de unir o poema de Álvaro de Campos à narrativa de Camilo Castelo Branco. No famoso poema de 1935, o poeta de “Tabacaria” afirma:

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.
Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.
As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.
Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Mesmo não sendo ainda detentor do *status* de “versos-que-enfeitam-camisetas”, este poema é citado e recitado inequivocamente quando precisamos desculpabilizar a cafonice que toma de assalto o estado amoroso. Espécie de aval para a breguice sentimental, Álvaro de Campos parece justificar que o amador pode e tem o direito de perder seu senso crítico e se deixar levar por uma avalanche de lugares-comuns, que fazem, por exemplo, das cartas de amor um exercício de linguagem de gosto duvidoso e, de certo modo, inexoravelmente ridículas. Seria isto uma premissa verdadeira se o poema terminasse ali. Causa espécie que as citações que o retomam, na maioria das

* Professora de Literatura Portuguesa, dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

vezes e não sem propósito, insistam em mutilar os últimos versos que, se lidos com atenção, parecem desdizer a aceitação do ridículo como parte constitutiva (quicá, obrigatória), da *verdadeira* experiência amorosa. Continua Álvaro de Campos:

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.
A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.
(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas).

O que chamo aqui de segunda parte do poema parece não conviver tão pacificamente com o caráter ridículo do amor que, se foi aceito na juventude pelo eu-lírico, na maturidade, as “memórias dessas cartas de amor” são o que agora lhe parece ridículo, circunstância dolorosa que ambigualmente pode sugerir:

1. O sentimento pretérito que gerou as cartas era de fato ridículo, motivando, no hoje, o arrependimento;
2. O lembrar-se das cartas amorosas é, em plena idade adulta, um exercício ridículo, pois o sentimento experimentado no passado é agora uma quimera irrecuperável.

De qualquer modo, nem uma possibilidade, nem outra guardam uma aceitação positiva do ridículo amoroso, pois este, filtrado agora pela racionalidade do Poeta, surge como signo isolado, lido ao pé da letra e apartado da emoção. “Ridículas” é afinal uma palavra proparoxítone, portanto “esdrúxula”, como nos ensina o dicionário. Entretanto, “esdrúxula” é também o termo que adjetiva o sentimento amoroso no presente, sinônimo de “esquisito”, “excêntrico”, “extraordinário”, “extravagante”, estando apartado de vez de qualquer lirismo. Diante desta dubiedade tão ao gosto da melhor poesia, resta-me a concordância com Eduardo Lourenço, quando este afirma que toda a obra poética “de Fernando Pessoa é uma contínua e dilacerante variação, nos limites do insuportável, sobre a incapacidade de amar” (1986, p.66). Seguindo esta linha de leitura, o poeta da crise do eu, o criador do “drama em gente”, o representante máximo da modernidade em língua portuguesa teria construído uma obra poética pautada no “não-amor”, diferença capaz de separar “a lírica de Pessoa de toda a tradição portuguesa” (1986, p. 62).

Acontece que o termo “ridículo” já havia sido insistentemente utilizado por outro criador ao falar da experiência amorosa, tornando-a, muitas vezes, uma prerrogativa dos tolos, dos pouco hábeis, ou dos privados de lucidez. Quase quarenta anos sepa-

ram a publicação da primeira narrativa camiliana (*Anátema* de 1851) do nascimento de Fernando Pessoa; mais de setenta anos afastam o auge da produção narrativa de Camilo (anos 60) do poema sobre o ridículo do amor escrito por Álvaro de Campos (1935); enfim, mais de meio século distingue o nascimento do maior poeta de nossa modernidade do escritor das novelas folhetinescas, muitas vezes acusado de moralista, conservador, retrógado e ultrapassado, quando comparado àqueles que em seu tempo pregavam a chegada da “idéia nova”, nomenclatura que não escondia a arrogância de que se valeram os realistas na primeira hora.

Ironicamente, será Camilo Castelo Branco – visto como exponencial autor da narrativa passional, como exímio criador do romance descabelado, como o despudorado escritor do amor excessivo –, aquele que não poupará adjetivos que, de “ridículo” a “tolo”, ou ainda, de “estúpido” a “parvo”, desarticularam o discurso assertivo com o qual, não raras vezes, se escreveu o amor em Portugal. É preciso entender que poucos escritores conseguiriam figurar nas histórias da literatura como poetas do amor ridículo, ou antes, como escritores do amor risível, ou ainda, como novelistas da ironia amorosa. Faltava quem se achesse a tamanha ousadia, sinônimo de modernidade merecidamente *assinada* por um nome como o de Camilo Castelo Branco.

Talvez por isso o autor de *Amor de Perdição* incomode tanto às confortáveis classificações, fato que de certo modo explicaria as rejeições, as inferiorizações e os preterimentos sofridos por ele quando posto diante da sensibilidade romântica ou da novidade naturalista. Afinal, Camilo era lúcido demais para ser romântico e visceral demais para ser realista. O fato é que a obra do autor de *A queda dum anjo* reúne uma diversidade de possibilidades de escrita que perpassam o teatro, a poesia, a crítica literária, o intervencionismo político, a análise social, a novela passional, o romance satírico, a narrativa de inspiração realista-naturalista, a prosa de cunho moral e o folhetim de fácil consumo. Enfim, formas variadas que denunciam a existência de um artista capaz de desdobramentos que muitas vezes enlouqueceram a crítica especializada, tendenciosamente afeita a classificações unilaterais.

Se Fernando Pessoa *era muitos*, resultado de sua partição em *personas* que ficcionalizaram autorias para as suas criações, Camilo Castelo Branco, ao instituir a figura do romancista como um *outro* elemento estrutural presente em todas as suas formas narrativas (inegavelmente embaraçadas com sua poesia e dramaturgia), manteve sobre sua vasta obra um controle cerrado através da presença inultrapassável de seu narrador, que bem poderia responder pelo nome de autor, editor, relator, interlocutor, copista, historiador, para afinal não abrir mão do nome próprio de Camilo. Maria Alzira Seixo explica:

(...) o autor prefere camuflar o seu ponto de vista onisciente com a atitude testemunhal, até aparentemente interveniente, narrando os factos como se sobre eles fosse informado através do protagonista (confidência), de outras personagens (cruzamento de enredo), ou de diligências próprias para o efeito (inserção do narrador na ação) – processo que confere aos factos um certo grau de realidade, pela confiança que ao leitor inspirará um “eu” definido que fala, e que proporciona maior vivacidade e imediatismo à narrativa. (1977, p. 87)

Acrescento que, mais do que garantir “vivacidade e imediatismo” à narrativa, a presença de “um **eu** definido que fala” irá proporcionar ao narrado não a verossimilhança desejável a qualquer ficção, mas antes uma veracidade que Camilo ousa desejar histórica. Melhor exemplo não haveria do que o *Amor de perdição*. Afinal, o leitor enganado segue como um crédulo a inverossimilhança de um amor que leva à morte, despertado por duas visões dos amantes e por um insípido entrelaçar de mãos, sem se perguntar como aquilo afinal é possível, pois já foi posto em sossego desde as notas introdutórias, criadas por um narrador-relator que não só assume a condição civil de Camilo Castelo Branco, como ainda avisa que se está diante de uma história verídica, envolvendo não qualquer família, mas sim a sua própria família.

Por seu apego à verdade, (ainda que seja uma *verdade* construída pelas linhas da mais delirante ficção), é que o autor de *A Brasileira de Prazins* tem certeza de que não existe vida para fora do ridículo, ou melhor, para longe da condição falhada que se esconde por detrás de cada existência, desde sempre condenada a esconder seus irremediáveis defeitos². Como afirmou Camilo, “a vida íntima é cheia de passagens ridículas” (*Maria Moisés*), e todo o lance triste tem necessariamente “duas faces”, por isso, “os padecentes me desculpem, rio primeiro de mim” (*A mulher fatal*). O riso estará em Camilo não como antonímia do trágico, mas antes como oposição ao sério, já que para ele a tragicidade sempre guarda em si o germe daquilo que é risível. Muito antes de Vladimir Propp, Camilo foi capaz de intuir que “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence o trágico (...). Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério” (1992, p.18).

Por acreditar na existência de um mundo *a sério*, onde o patético do amor não poderia caber, o poema de Álvaro de Campos não foi capaz de entender que o amor é ambíguo, dual, elogio e chiste concomitantes, e por isso relegou à experiência amorosa o exclusivo lugar do ridículo. Em Camilo não há mundo que permaneça sério, pois tudo o que possa ser chamado de humano está condenado a ser cômico e tragicamente ridículo. Se a percepção do vazio, ou melhor, da ausência em Fernando Pessoa foi povoada por suas máscaras, por suas ficções do eu, Camilo assume este vazio como um destino definitivo de onde não há como fugir, restando à condição humana o riso escarnekedor que ri do outro como quem ri de si. Por isso, é comum encontrarmos nas narrativas camilianas o choro das personagens sendo de perto ridicularizado pelo olhar crítico do narrador que, como um duble do autor, espertamente sabe – ao contrário de suas criaturas –, que não há nada mais devastador do que a consciência da fragilidade humana:

² Lélia Parreira Duarte, ao estudar a ironia romântica afirma: “Essa ironia romântica é para Friedrich Schlegel inerente à arte (...). Para escrever, o artista precisa ser criativo e crítico (...). Seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo” (2006, p. 41).

A ameaça do vazio que está no horizonte da comédia do mundo, vazio de sentido e de qualidade, não cessa de se reforçar ao longo de uma [obra] narrativa que acumula episódios onde a grandeza implícita na palavra “herói” é sucessivamente desmentida pelas aventuras que o mesmo “herói” protagoniza. (Rubim, 1991, p. 85)

João Camilo dos Santos (1991), num primoroso ensaio sobre o amor na obra de Camilo Castelo Branco, afirma que “os romancistas do século XIX são excessivamente lúcidos, sofrem excessivamente a pressão de um saber do tipo social e econômico; e é tal circunstância que os impede de falar apenas do amor, ou do amor como ‘pura essência’” (p. 62). Por isso, a eleição do amor como tema se explica mais pelo desejo de exploração das relações sociais e econômicas que o cercam, do que, necessariamente, pela intenção de entendimento do amor como experiência de fruição. Há, por detrás da pena de Camilo, de Eça e até mesmo de Garrett, a necessidade de entender a demanda social que, em nome do amor – ou, contrário a ele – mantém em pé um *status quo* que aprisiona a existência burguesa num horizonte de expectativas rigidamente estabelecidas.

Foi o século XIX que uniu de forma definitiva o *matrimônio* ao *patrimônio*, transformando assim homens e mulheres em peões de um tabuleiro manipulado pela mentalidade capitalista que adquiria corpo e ferocidade, graças à atmosfera bélica que envolveu todo o projeto neo-colonialista do oitocentos europeu. Diante de tamanho paroxismo – afinal, nunca fomos tão civilizadamente selvagens – resta aos lúcidos a denúncia dos desmandos, a exposição das contradições, o sarcasmo diante dos impasses, e é isto que Ramalho Ortigão, em uma de suas *Farpas*, exige da *inteligência* portuguesa sua contemporânea: “vos falta a faculdade de criar as grandes violências que se tiram dos grandes contrastes. Porque não sabeis pôr a tinta que ri ao pé da tinta que chora”. A verdade é que, se Ramalho fosse menos partidário, teria de assumir que, muito antes de Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco tinha feito isto com enorme mestria. Em *As aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, ao reavaliar sua narrativa, o narrador camiliano conclui: “é comédia, lá isso é verdade, mas o que é este mundo senão comédia!”.

A sociedade vitoriana foi aquela que transformou a uniformidade em qualidade: não destoar, não destacar, não chamar atenção eram normas de conduta incentivadas pelos manuais de boas maneiras que, das roupas aos gestos, estabeleciam uma forma *pasteurizada* de passar pela vida, tendo na contenção o seu deus supremo. Imersos em um avassalador “senso comum”, não é de se estranhar que “toda particularidade ou estranheza que distingu[isse] uma pessoa do meio que a circunda[va] pode[ria] torná-la ridícula” (Propp, 1992, p. 59).

Na contramão dos anseios burgueses, Camilo Castelo Branco ergue uma galeria de personagens desmedidas, de perto afetadas pela caricatura, pela hipérbole, pelo grotesco, dando vida a um universo *kitsch* que, por sua competência, é capaz de despertar sorrisos nos leitores do século XXI que, mesmo sem perceber, se veem espelhados no

ridículo humano presente em muitas de suas páginas. Ainda que vivendo uma precária experiência burguesa e tendo a paisagem nortenha diante dos olhos, Camilo, como poucos, intuiu que o excesso de produção, o apelo ao consumo, o tempo acelerado pelas máquinas industriais eram sinais claros de que o *excesso*, a partir de então, nortearia a vida humana, fazendo com que as barreiras entre o feio e o belo, entre o estético e o comezinho fossem tornando-se maleáveis e abrissem espaço a outra forma de representação artística que tem no *kitsch* sua melhor denominação³.

Com habilidade indiscutível, a narrativa camiliana consegue transitar entre o cômico e o trágico por saber que “uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente”, mas “se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica” (Propp, 1992, p. 135). Os enredos camilianos estão fortemente marcados pela ideia do engano e do disfarce; afinal, as suas personagens nunca são exatamente o que dizem ser, pois são sempre capazes de arreatamentos imprevisíveis, recorrem a simulações para conseguirem seus objetivos, e estão metidas em tramas que invariavelmente deságuam num quiproquó⁴. Camilo ergue um mundo desordenado que se estreita na tentativa de caber dentro das rígidas fronteiras do suposto bom senso burguês. Mas tratamos de Camilo, por isso os limites não são capazes de o conter, e é justamente no extravasamento que o que há de melhor do talento do escritor assume a boca de cena. Quem poderá negar que os arroubos de seus heróis, os desmaios das heroínas, a verborragia de seus políticos, o dramalhão que reveste o destino das mocinhas pobres, a perfídia das dodivanas cidadinas, o cinismo de seus clérigos, o oportunismo de seus burgueses, a cafonice de seus brasileiros, o bucólico do campo e a pérfida cidade são aquilo que, competentemente, sobressai na escrita de um autor que fez de sua própria vida o melhor de seus romances!

A desordem do universo camiliano é reflexo direto da história de seu tempo, um tempo chamado por George Minois de “grande salada revolucionária”, um tempo que alimentou o riso por sabê-lo um competente instrumento de intervenção social⁵. A verdade é que Kant, Schopenhauer, Spencer, Darwin, Freud, Bergson e muitos outros produziram trabalhos científicos na tentativa de entender o fenômeno do riso que, se rejeitado pela pretensa sobriedade burguesa, resistia de forma implacável nas páginas

³ Para Abraham Moles: “O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “Belo” e o “Feio”. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *kitsch*. Revela-se em toda a sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, o *excesso de meios* em face às necessidades” (1972, p. 10).

⁴ Uso aqui a definição dada por Propp: “Este princípio é conhecido há muito e foi chamado de *quiproquó*, o que significa “um no lugar do outro”. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado pelo outro. E nas ações costumam acompanhar o engano” (1992, p. 145).

⁵ Cito George Minois: “O riso liberado participa da grande salada revolucionária, e não é mais possível encerrar-se em seu canto. A vida política no século XIX, que avança de maneira caótica em direção à democracia, necessita do escárnio, uma vez que o debate livre não pode prescindir da ironia” (2003, p. 461).

dos jornais, no teatro *underground*, nas caricaturas que assustavam seus possíveis alvos, na pornografia consumida subterraneamente e na literatura daqueles que sabiam que a *hybris* dos novos homens do poder só poderia ser controlada através da punição escondida por detrás das gargalhadas. A verdade é que:

O século XIX não é uma época particularmente feliz. Para a massa de proletariados submetida a um tratamento exaustivo e degradante, destinados a uma morte prematura; para os burgueses enraizados em seus preconceitos austeros e obcecados por seus negócios; para as classes médias, com a vida ainda difícil; para um campesinato sempre confrontado com a concorrência de produtos americanos; por povos assolados pela febre revolucionária e pelos demônios do nacionalismo. De fato, a hora não é de hilaridade. (Minois, 2005, p. 511)

Se o século XIX não foi fácil para a maioria dos países europeus, a história portuguesa estava longe de oferecer qualquer tipo de alento. Georges Minois, ao falar da obra de Mark Twain, defende que o autor fez do humor uma necessidade “para superar o desespero” e lembra que “os mais pessimistas são, muitas vezes, os mais humoristas”, pois “se não tem coragem para se suicidar” usam o humor como “tabua de salvação”⁶. Talvez, o atormentado Camilo não passasse de um pessimista que usou o humor como um antídoto contra uma vida de todo ridícula que, num futuro próximo, zombaria até das cartas de amor.

Resumo: Ao fazer glosa aos versos de Álvaro de Campos, o que neste trabalho pretendo perseguir é a indiscutível capacidade de sedução presente na ficção de Camilo Castelo Branco e a consequente modernidade inscrita pela pena de um autor que usou e abusou de um público fiel que, “anestesiado”, foi capaz de “consumir” enredos que sempre apostaram na capacidade inebriante dos clichês. O que se deseja analisar é a ousadia de um autor que, representante assumido da escola romântica, foi capaz de unir polos até então inconciliáveis, numa conjugação diabólica que atou, através das linhas ficcionais, o riso galhofeiro e o sublime amoroso,

anunciando a verdade que o heterônimo pessoano um século depois iria imortalizar: o amor é, de fato, uma experiência vivida no limite do ridículo.

Palavras-chaves: Camilo Castelo Branco; Romantismo; Humor; Modernidade; Burguesia.

Abstract: *By glossing Álvaro de Campos' verses, what I intend to pursue in this paper is the unquestionable ability of seduction present in Camilo Castelo Branco's fiction and the consequent modernity inscribed by the pen of an author who used and abused a loyal audience, that, “anesthetized”, was*

⁶ Cito Georges Minois: “Esse humor, que é uma filosofia, é cada vez mais sombrio e, quanto mais sombrio, mais ele tem necessidade de humor para superar o desespero. É por isso que os mais pessimistas são, muitas vezes, os mais humoristas. Uma pessoa feliz não tem necessidade de fazer humor: seu riso é natural. A pessoa triste deve fazer do humor sua razão de viver, se não tem coragem para se suicidar: o humor é, frequentemente, a tábua de salvação dos desesperados” (2003, p. 489).

able to “consume” plots which always bet on the intoxicating ability of clichés. What we want to analyze is the boldness of an author who, as an assumed representative of the Romantic school, was able to unite previously irreconcilable poles, in a diabolical conjunction laced through the fictional lines: mocking laugh and sublime love, an-

nouncing the principle which the Pessoaan heteronym would immortalize a century later: love is, indeed, an experience at the edge of the ridiculous.

Keywords: *Camilo Castelo Branco; Romanticism; Humor; Modernity; Bourgeoisie.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2005.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa. Obra Poética em um volume*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RUBIM, Gustavo. “O excerto jocoso. Retórica da comédia nas *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*”. *Revista Colóquio Letras*, n.º 119. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 76-88.
- SANTOS, João Camilo dos. “Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo”. *Revista Colóquio Letras*, n.º 119. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 60-71.
- SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa-Amadora: Livraria Bertrand, 1977.