

## **Camilo e Macedo: adesão e repúdio aos modelos na ascensão do romance português e brasileiro**

Luciene Marie Pavanelo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva aproximar a ficção de Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo, a fim de mostrar que esses autores, em vez de realizarem mera imitação dos romances franceses e ingleses, acabavam por utilizar os procedimentos estéticos em voga para desconstruí-los, através de um diálogo crítico erigido pela paródia, num movimento de adesão e repúdio aos modelos importados.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Joaquim Manuel de Macedo; Ascensão do romance.

Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo publicaram suas extensas produções literárias praticamente no mesmo período, entre as décadas de 1840 e 1880, tendo sido responsáveis pela introdução e consolidação do romance social em Portugal e no Brasil. Conhecidos pelo sentimentalismo de *Amor de Perdição* e *A Moreninha*, esses autores costumam ser vistos como representantes típicos da escola romântica e supostamente adeptos dos modelos vindos da Inglaterra e principalmente da França, principal produtor e exportador de folhetins no século XIX. Nesse sentido, é importante ressaltarmos a posição similar da metrópole e de sua ex-colônia no concerto das nações naquele momento: ambas eram economicamente dependentes da França e da Inglaterra, e importavam manufaturas a fim de atender à demanda do mercado consumidor. Sendo a literatura mercadoria, era inevitável que essa também fosse importada, a fim de ser vendida ao público leitor da época através, sobretudo, de traduções.

Antonio Candido explica que na década de 1830 a tradução de livros ingleses e franceses criou no público brasileiro o hábito do romance, “despertando interesse dos escritores” (2007, p. 440). Apesar de, em Portugal, as traduções terem começado a ser consumidas um pouco antes, encontramos o mesmo quadro nesse país, cujos autores também procuraram adentrar no filão até então reservado à literatura estrangeira. Como afirma Roberto Schwarz, “o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura” (2000, p. 35). Franco Moretti, ao analisar os dados da ascensão do romance na Europa, chega à mesma conclusão: segundo o crítico, os

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e bolsista da CAPES.

leitores de países periféricos – dos quais podemos destacar Portugal, ainda que o país não tenha sido estudado por ele – “se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam *modelos a ser imitados*” (2003, p. 197, grifo do autor). Dessa forma, é pertinente apontarmos a seguinte reflexão de Candido:

As nossas literaturas latino-americanas [...] são basicamente galhos das metropolitanas. E se afastarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em parte reflexas. No caso dos países de fala espanhola e portuguesa, o processo de autonomia consistiu, em parte, em transferir a dependência, de modo que outras literaturas européias não-metropolitanas, sobretudo a francesa, foram se tornando modelo a partir do século XIX, o que aliás ocorreu também nas antigas metrópoles, intensamente afrancesadas. (CANDIDO, 1987, p. 151).

Tendo de concorrer com as obras francesas e inglesas que dominavam o mercado editorial, os autores portugueses e brasileiros deparavam-se com um desafio: conquistar um público habituado à fórmula romanesca importada, oferecendo, porém, outros atrativos que fizessem o leitor comprar o romance nacional, e não (somente) o estrangeiro. Para alguns escritores, tais atrativos se encontravam na inserção da cor local e, mais precisamente, do exotismo – tema, aliás, europeu –, o que Candido chamou de “fenômeno da ambivalência, traduzida por impulsos de cópia e rejeição” (1987, p. 156). No caso de Camilo e Macedo – e provavelmente também de outros escritores –, no entanto, percebemos que a rejeição não se dá simplesmente com a inserção da cor local, mas sim através de uma falsa adesão aos pressupostos estéticos em voga, desconstruídos a partir da paródia e do comentário metaliterário, constituindo um diálogo crítico com os modelos importados, antes de mera tentativa de imitação. Ao explicar que a ficção romântica começa no Brasil através do jornal, primeiramente pelas traduções de folhetins franceses, acabando depois por englobar a produção nacional, Néilson Werneck Sodré faz uma importante observação, que podemos aplicar também ao romance português:

as conseqüências disso não se refletirão apenas no campo objetivo, a conquista do público, a justaposição de atividades, mas no próprio conteúdo da ficção romântica brasileira, na sua *técnica*. E nesse sentido é interessante assinalar que as conseqüências são benéficas, e não malélicas como se poderia supor e muitos aceitaram. E vão influir decisivamente na fisionomia do romance romântico brasileiro, dando-lhe alguns de seus traços melhores e revelando o seu progresso. (SODRÉ, 1964, p. 322, grifo nosso).

Interessa-nos aqui estudar essa *técnica* característica de uma produção literária de segundo grau, entendida não como inferior, mas diferente da ficção francesa e inglesa, uma

vez que tinha de lidar com o material importado – preocupação que os escritores de países centrais não tinham. Essa técnica diversificada é vista por Silviano Santiago como um “movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (1978, p. 18). Segundo o crítico, a geografia latino-americana “deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência [...]. Guardando o seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença” (1978, p. 18). Assim, concordamos com sua defesa de que “é preciso começar hoje a ler os textos românticos do Novo Mundo. Nesse espaço, se o significante é o mesmo, o significado circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida” (1978, p. 24). Tal mensagem invertida se configuraria através do discurso paródico, típico também da literatura portuguesa, como afirma Maria Fernanda de Abreu: “dada a condição tardia do Romantismo português, talvez não fosse ousado dizer que uma parte importante da produção romântica portuguesa é intrínseca, e inevitavelmente, paródica” (1997, p. 408).

Chama-nos a atenção, por exemplo, a semelhança entre o prefácio de *O Que Fazem Mulheres* (1858), de Camilo, e o primeiro capítulo de *A Misteriosa* (1872), de Macedo, dos quais selecionamos alguns trechos:

É uma história que faz arrepiar os cabelos.  
 Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demônios.  
 É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia de juízo!  
 Isto sim que é romance.  
 Não é romance; é soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara.  
 [...] Escreve-se esta crônica enquanto as imagens dos algozes e vítimas me cruzam por diante da fantasia, como bando de aves agouzeiras, que espirram de pardieiro esborado, se as acossa o archote dum fantasma.  
 Tenebroso e medonho! É uma dança macabra! um tripúdio infernal! Coisa só semelhante a uma novela pavorosa das que aterram um editor, e se perpetuam nas estantes, como espectros imóveis.  
 Há aí almas de pedra, corações de zinco, olhos de vidro, peitos de asfalto?  
 Que venham para cá.  
 Aqui há cebolas para todos os olhos;  
 Broca para todas as almas;  
 Cadinhos de fundição metalúrgica para todos os peitos.  
 Não se resiste a isto. Há-de chorar toda a gente, ou eu vou contar aos peixes, como o padre Vieira, este miserando conto. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1231-1232).

Sobretudo depois da imigração franco-alcaçarina há mesmo um abismo de perdições sucessivas, e uma fonte de contágio de combustões.  
 Ora o amor prejudica a lógica; porque é inimigo da filosofia.  
 Daí as minhas alucinações por falta de lógica.  
 Exemplo: o *caso* que agora vou referir com toda a verdade.  
 Principia aqui a história da minha última aventura amorosa.  
 Direi tudo... tudo...  
 Debaixo do ponto de vista da literatura, o *caso* pode tanto pertencer à escola clássica, como à romântica e à realista.

Há de tudo nele, e principalmente o romanesco e o maravilhoso...

É [...] necessário, essencial, determinar a hora, ou as horas da ação, para que não se suponha que tudo correu de princípio a fim à sombra da noite ou à distância e à luz equívoca do gás; não! o romanesco e maravilhoso *caso* começou com o sol fora, embora acabasse com o sol dentro. Ainda neste ponto há de tudo nele, luz do dia, gás à noite, penumbra e sombra... e por consequência a escola clássica aos raios de sol, a romântica à luz do gás e a realista no escuro... [...]. Daí em diante o romanesco e o maravilhoso... a ação a desenvolver-se em confeitarias... em passeios... em torno da estátua equestre da Praça da Constituição... e a noite... e o mistério... e um carro de aluguel... e as contradições da lógica... e a imaginação... e os prelúdios... e o desconhecido... e o véu e o mais... e o menos...

Oh!

[...] Foi um verdadeiro romance na vida real... Não; romance não, foi comédia... também não foi comédia; nem uma coisa, nem outra; foi o diabo!... eis aí a verdade.

Foi o diabo.

Mas façam de conta que é romance; quero ser protagonista. (MACEDO, s/d, p. 11-12, grifo do autor).

Em ambos encontramos a quebra das expectativas do leitor através da paródia do discurso folhetinesco oitocentista, encontrado nas novelas de terror e mistério, desconstruído a partir da ridicularização de seus lugares-comuns. Ao longo do romance de Camilo, a quebra de expectativas se dá com a recusa em aceitar tais paradigmas, questionados pelo narrador após a citação de um suposto final sangrento para a história: “Quantos capítulos desgrehados cuida o leitor que dava esta parvoçada imaginativa? Dois volumes em oitavo com seiscentas páginas, afora o subsídio das reticências, que, [...] na minha opinião [...], inventou-as o primeiro literatiço oco de idéias” (1983, p. 1340). Parágrafos depois dessa afirmação, temos a paródia da maneira trágica e patética com que os folhetins românticos exploram a descoberta de um adultério, apresentando uma atitude oposta do marido traído:

Melchior Pimenta saiu do quarto de sua mulher.

Para se armar do punhal de D. Jaime de Bragança, e do infante D. João?

Para se dar um tiro no ouvido?

Para mergulhar da ponte-pênsil, ou despenhar-se dos Arcos das Virtudes?

Para cismar e endoidecer?

Não, senhores.

Melchior Pimenta foi para a Alfândega, jantou no hotel de Miss Mery, e jogou o voltarete até às onze horas na Assembléia Portuense. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1347).

Já em Macedo, temos a paródia da idealização romântica através do relato de um rapaz que diz ser “todo embevecimento poético, e arrebatadora imaginação” (s/d, p. 23), que persegue uma mulher de véu, de confeitaria em confeitaria, onde ela come exageradamente. Ao afirmar que “era um anjo que comia *croquets*, ao menos, porém, comia-os misteriosamente...” (s/d, p. 25), o narrador rebaixa o discurso romântico, que procura ver poesia em tudo, até no mais prosaico da vida. Numa passagem seguinte, ele ainda afirma ironicamente: “Ainda uma confeitaria!... era a quarta!... o fato só se explicava por desespero:

era ou a tentativa de suicídio por indigestão, ou disfarce de furor de ciúme em descomunal e frenético apetite!...” (s/d, p. 32). No momento em que aparentemente iria consumir o seu amor com essa mulher e finalmente descobrir a sua identidade, ela passa mal; o protagonista decide ir “acudir o anjo de formosura que se denunciava humana em ais pungentes, em... é preciso dizer toda a verdade, em contorções e vômitos horríveis” (s/d, p. 115), e descobre que “a minha *bela misteriosa* era uma francesa velha e de horrível aspecto, que eu conhecia desde a minha infância, como professora de francês em casas de pouco mais ou menos, a quinhentos réis a lição!...” (s/d, p. 119, grifo do autor). A partir da quebra de expectativas, o narrador macediano nos mostra a distância entre a realidade e o discurso romântico – representado pelo véu –, que, por encobrir certas verdades desagradáveis, acaba nos cegando.

O tema da cegueira provocada pelo romantismo pode ser encontrado até mesmo num romance como *A Moreninha* (1844), no qual temos a descrição do protagonista, feita por um dos personagens, como um “romântico incorrigível”: “Apesar de todo o seu romantismo ou, talvez, principalmente por causa dele, não vês o que se passa a duas polegadas do nariz” (1994, p. 34). Numa passagem, após o apaixonado desabafar a angústia do amor que sente, um de seus amigos diz, debochando e quebrando a tensão dramática: “Modera-te, Augusto; acalma-te; não é graça; olha que estás vermelho como um pimentão” (1994, p. 109). No início do romance, outro amigo conta a sua tentativa de “entabular um namoro romântico”: “não sei se é bonita ou feia, mas que importa? Um romântico não cura dessas futilidades” (1994, p. 22). O discurso literário é, através das palavras dele, parodiado: “passei junto do camarote de minhas atenções: era o nº. 3 (número simbólico, cabalístico e fatal! repara que em tudo segui o Romantismo)” (1994, p. 23). Em seguida, o personagem depara-se com a realidade, muito diferente dos enredos românticos, e conclui que “eu, apesar dos tratos que dou à minha imaginação, não posso deixar de convencer-me que a minha linda prima é (aqui para nós) amarela e feia como uma convalescente de febres perniciosas” (1994, p. 25-26).

Em *Amor de Perdição* (1862), por sua vez, Camilo apresenta-nos como protagonista um típico herói romântico, cujas ações são por vezes mostradas de forma negativa pelo narrador: fica-nos a impressão, como notou Agustina Bessa-Luís, de que Simão “não é um personagem simpático” (1980, p. 7). Se no início do romance, o seu comportamento “revolucionário” é visto com ironia – “O discurso ia no mais acrisolado da idéia regicida, quando uma escolta de verdeais lhe agou a escandescência” (1984, p. 398) –, o seu orgulho, que faz com que desafie o seu rival, resultando no assassinato deste, e a apregoada sede de liberdade, que faz com que prefira o degredo em vez da pena de dez anos de cárcere, são relatados como catalisadores da morte de Teresa, como ela mesma lhe escreve: “me domina a

vontade de fazer-te sentir que eu não podia viver [...]. Quero que digas: – Está morta, e morreu quando eu lhe tirei a última esperança” (1984, p. 534). O ideal de morte cultivado pelos românticos é alvo de crítica na passagem em que o narrador comenta, após a apresentação de uma carta de Simão convidando a amada para que caminhassem “ao encontro da morte”, que “as palavras únicas de Teresa, em resposta àquela carta, significativa da *turvação* do infeliz, foram estas: ‘[...] Perdi-te... Bem sabes que sorte eu queria dar-te... e morro, porque não posso, nem poderei jamais resgatar-te’” (1984, p. 525, grifo nosso). Restamos a dúvida: estaria Teresa se referindo à impossibilidade de resgatar Simão da *turvação* provocada pelo ideal romântico? Tal lugar-comum, dessa forma, não nos parece ser defendido no romance, uma vez que faz o herói destruir a si próprio e sua amada.

Como contraponto ao sentimentalismo do enredo central, há a história do irmão do protagonista, que se amancebou com uma açoriana casada com um estudante de medicina. Após a separação dos amantes, ambos continuaram as suas vidas sem problemas, e o marido traído “não morreu, nem sequer desmedrou ou levou *R* significativo de preocupação do ânimo” (1984, p. 509): “como tinha já vasta instrução em Patologia, poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de Almeida Garrett no *Frei Luís de Sousa*, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas” (1984, p. 508). Nessa passagem, o narrador desvela a falsidade da literatura consumida na época, exemplificada aqui por Garrett (que em *Frei Luís de Sousa* apresentaria os lugares-comuns da morte romântica) e reproduzida pelo enredo central do próprio romance, contado a partir das cartas do casal principal, que morre por causa de sua paixão. Dessa forma, Camilo deixa a entender a *técnica* utilizada em parte de sua ficção, que aparece explícita nos momentos de paródia e velada nas obras ditas passionais: a suposta adesão aos modelos, para depois questioná-los e ridicularizá-los.

Procuramos, assim, mostrar neste artigo que a ficção camiliana e macediana possui elementos de relevante análise crítica, que podem vir a ajudar numa melhor compreensão tanto de suas obras como do contexto cultural oitocentista português e brasileiro. Antes de fazerem mera imitação dos folhetins franceses, esses escritores acabaram por deixar uma marca em seus romances, que vai muito além da cor local: a crítica aos pressupostos literários em voga, mostrando uma visão muito mais realista de sociedade do que a sua imagem cristalizada como autores sentimentalistas românticos deixaria entrever – o que torna urgente a sua releitura.

**ABSTRACT:** This article intends to approximate Camilo Castelo Branco's and Joaquim Manuel de Macedo's fiction, in order to show that instead of producing mere imitation of French and English novels, these writers utilized the aesthetic procedures in vogue to deconstruct them, through a critical dialogue raised by parody, in a movement of adhesion and repudiation for the imported models.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco; Joaquim Manuel de Macedo; Rise of the novel.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Maria Fernanda de. Paródia. In.: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997. p. 405-408.

BESSA-LUÍS, Agustina. O romanesco em Camilo: "A Enjeitada". **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 54, p. 5-13, mar. 1980.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In.: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição: memórias de uma família. In.: **Obras completas**. 3. vol. Porto: Lello & Irmão, 1984. p. 373-547.

\_\_\_\_\_. O Que Fazem Mulheres: romance filosófico. In.: **Obras completas**. 2. vol. Porto: Lello & Irmão, 1983. p. 1227-1372.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A misteriosa**. Rio de Janeiro: Ocidente, s/d.

\_\_\_\_\_. **A moreninha**. 25. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In.: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.