



ESTÉTICA DAS EMOÇÕES

ORGANIZAÇÃO

Fernanda Gil Costa
Igor Furão

LEMS

COMPARATISTAS
CENTRO DE ESTUDOS

ESTÉTICA DAS EMOÇÕES

ORGANIZAÇÃO

Fernanda Gil Costa
Igor Furão

hímus

C COMPARATISTAS
CENTRO DE ESTUDOS

ESTÉTICA DAS EMOÇÕES

Organização: Fernanda Gil Costa
Igor Furão

Capa: António Pedro

© EDIÇÕES HÚMUS, 2011

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Outubro de 2011

Depósito legal: 335437/11

ISBN 978-989-8139-94-8

ÍNDICE

Nota prévia 9
Fernanda Gil Costa

PARTE 1 – EMOTIONS ACROSS DISCIPLINES
O ESTUDO DAS EMOÇÕES: ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR 13

Narrative Thinking, Emotion, and Planning 15
Peter Goldie

Espinosa e a terapia das paixões 33
Maria Luísa Ribeiro Ferreira

A Rose by Many Other Names: Emotional
Reappraisal, Bootstrapping, Confabulation and Enhancement 51
Ronald de Sousa

Towards an Immunology of Emotions 71
Johannes Türk

PARTE 2 – FILM AND THE STUDY OF EMOTIONS
O CINEMA E O ESTUDO DAS EMOÇÕES 89

A complexidade dos afectos em *Hable con ella*:
pós-modernidade ou eternidade? 91
Ana Bela Morais

Coming Out of the Depths: Configurations of the
Post-human Subject in Gore Verbinsky's *The Ring* 101
Elisabete Cristina Lopes

Sentir a vida na sua ausência:
a morte e a memória em *Six Feet Under* de Allan Ball 115
José Duarte

A imagem-emoção da 1.ª Vanguarda francesa
Emoção e realismo em *El Dorado* de Marcel L'Herbier 131
Fernando Guerreiro

Waltz with Bashir: estética da guerra e das emoções 147
Francesca Negro

PARTE 3 – LITERATURE AND EMOTIONS
LITERATURA E EMOÇÕES 161

Martírio e expiação na novela passionnal camiliana 163
Ricardo Nobre

Chorar por amor: o herói sensível e apaixonado em
Julie ou La Nouvelle Héloïse,
Die Leiden des jungen Werther e *Amor de Perdição* 177
Teresa Mergulhão

Expressão e contenção da emoção em
Quatrevingt-treize: a figura Sublime 189
Sílvia Moreno de Jesus e Quinteiro

Sentimentalidade e empatia no romance de Lídia Jorge: os casos de
A Costa dos Murmúrios e *O Vento Assobiando nas Gruas*. 199
Fernanda Gil Costa

Tratado das paixões de *Judas*:
emoções sociais e cognição em António Lobo Antunes 213
Norberto do Vale Cardoso

Excess and Absence: A Game with the Reader's Emotion in
Robert Schneider's *Brother of Sleep* 225
Luísa Afonso Soares

A Body of Emotions:
Trauma and Cultural Memory in *Das Judasschaf*, by Anne Duden 235
Fernanda Mota Alves

PARTE 4 – PHILOSOPHICAL APPROACHES TO EMOTIONS
ABORDAGENS FILOSÓFICAS DAS EMOÇÕES 249

a rosa da inflorescência a metamorfose dos afectos em
Amigo e Amiga, de Maria Gabriela Llansol 251
Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Emotion in Scholarly Discourse: Denial,
Deconstruction, Reinstatement 271
Karen Bennett

Do Androids Dream of Electric Sheep? Machines and Emotions 283
Gerd Hammer

MARTÍRIO E EXPIAÇÃO NA NOVELA PASSIONAL CAMILIANA¹

Ricardo Nobre*

É necessária uma aflição infinita,
uma eternidade atormentada de expiações
Camilo Castelo Branco, *Anátema*

"A LIBERDADE DO CORAÇÃO É TUDO"²

Na novela passional de Camilo Castelo Branco, "tudo se resolve em torno de um conflito cujo fulcro é sempre o amor. E uns amam bem (servem o amor), outros amam mal (servem-se do amor). Aqueles ou aquelas são sempre recompensados, ainda que seja com a libertação da morte, estes ou estas são ou castigados ou recuperados pelo arrependimento" (Ferraz 1997, 83). O amor tudo explica e por ele tudo vale a pena, sendo o amor que desencadeia o conflito da novela passional, cujo cerne é o sofrimento (Coelho 2001, 368). Esse conflito inicia-se quando os pares amorosos encontram a resistência dos pais, tentando fazer-lhes ver que não vale a pena impor outra vontade ao amor. A liberdade do coração não pode, assim, ser tolhida por qualquer constrangimento familiar, sob pena de daí advir uma enorme infelicidade; esta é, *grosso modo*, a ética amorosa de Camilo Castelo Branco, para quem casar sem amor era "mutilar o coração, atrofiá-lo à custa de lhe abafar as pulsações" (EF, 12-13).

Por outro lado, "Camilo, os seus narradores, não se cansam de acentuar o papel que a força do destino tem nos revezes sofridos pelas suas personagens" (Martins 2003, 203). Porque não podem lutar contra ele, as persona-

* Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa e Universidade Aberta.

1 Este ensaio teve a sua primeira versão num trabalho de investigação realizado no âmbito da disciplina "Literatura Portuguesa – Camilo Castelo Branco" (no ano lectivo de 2008-2009), leccionada pela Professora Doutora Serafina Martins, a quem agradeço todas as observações.

2 *Amor de Perdição*, 160. Na citação das obras de Camilo, será usado o seguinte sistema de abreviaturas: AP (*Amor de Perdição*), CA (*Carlota Ângela*), EF (*Estrelas Funestas*), RHR (*O Romance dum Homem Rico*). Para as edições utilizadas, ver "Obras citadas".

gens camilianas aceitam o destino³ resignadamente, desde que mantenham a liberdade do coração. A forma como se submetem ao fado e como o “erro” é perpetrado aproxima estas personagens dos heróis trágicos. Com efeito, a tipificação feita por Ferraz (1997, 83)⁴ pode relacionar-se com o enredo da tragédia, em que a peripécia (Aristóteles, *Poética* 1452a) é desencadeada por um erro do protagonista. O destino e o desafio ou excesso da personagem principal concorrem para o desenrolar da intriga até acontecer a catástrofe (*Poética* 1452b). Pelo sofrimento das personagens atinge o espectador-leitor a catarse, ou purificação das emoções⁵. Se no enredo da novela o destino influencia de modo decisivo o curso dos acontecimentos, é notório que, em Camilo, tal como na tragédia ática, “a fatalidade não anula a responsabilidade do homem; causalidade humana e causalidade divina coexistem” (Rocheta 1987, 21).

A responsabilidade imputada ao homem tem que ver com o amor, a força dinamizadora das histórias passionais: é por ele que se cometem as faltas, erros trágicos, ou seja, a *hamartía* aristotélica (*Poética* 1453a). De igual modo, na novela camiliana, “[a] actuação do herói, determinada pelo seu querer e/ou restrições transcendentais que lhe são impostas, entra em choque com a ordem social e religiosa instituída. E ele perpetra a ‘falta’ – *αμαρτία*” (Rocheta 1987, 14; Ceserani 2004, 16), palavra que, convém lembrar, refere um erro de julgamento, uma falta não decorrente da “perversidade”; designa também “culpa, ignorância”, equivalendo ao latim *peccatum*, de onde tomará a conotação religiosa de “pecado”.

No conflito entre o protagonista e a ordem do mundo, “o herói busca afirmar-se, afirmando o seu querer; cometendo uma falta, ele sofre a queda e vive o *πάθος* – lúcida e altivamente” (Rocheta 1987, 17-21; Ceserani 2004, 25). Este sofrimento, nas novelas passionais camilianas, é muitas vezes identificado como martírio ou penitência, i.e., são recorrentes as metáforas de cariz religioso para expressar as tormentas por que passam as personagens, apresentadas como mártires que percorrem uma espécie de *uia crucis*⁶ até à expiação das suas acções, erros de julgamento, ou então daquilo que transcendentemente as ultrapassa. O componente religioso é, aliás, essencial na ética camiliana, uma vez que, “Camilo segue [...] o Cristo da redenção, do perdão, da salvação. Daí que o Amor seja de facto o caminho que

3 Também referido como: estrela funesta, providência, acaso ou sina.

4 Retomando em parte a que havia já sido esboçada por Coelho (2001, 389).

5 Esta perspectiva didáctico-moralizadora de tragédia é igualmente característica da literatura romântica (ver Alan Gregory, 2005. *Philosophy and Religion*. In *Romanticism: An Oxford Guide*. Edição de N. Roe, Oxford: Oxford University Press, 102-113).

6 Martins (2003, 203) fala em “‘via dolorosa’ dos apaixonados camilianos”.

a sua cruz percorre, o limite que só a morte cumpre” (Ferraz 1997, 85). Também Rocheta (1997, 366) chama a atenção para a sacralização do sentir mediante o qual “se consegue o patético-sentimental característico da novela romântica”.

As novelas passionais escolhidas para a realização desta análise revelarão um padrão no modo de sentir o sofrimento, mas encontraremos ainda algumas cambiantes de relevo. Em *Estrelas Funestas*, o erro cometido pelos protagonistas da primeira parte da novela parece ter sido consciente, mas decorreu da “atracção pelo abismo”, pois “[n]o instante em que um ao outro tacitamente se disseram ou podiam dizer: ‘aí estão os pulsos para as algemas; mas o coração é livre’ – [...] o anjo da desgraça matizou-lhes de flores a garganta do despenhadeiro” (EF, 24-25). Nesta novela, que está dividida em duas partes, é de assinalar que, na primeira – apesar da aparente divergência em relação ao modelo mais comum da novelística de Camilo Castelo Branco, em que as personagens recusam casamentos arranjados pelos pais –, Gonçalo Malafaya e a sua prima Maria das Dores terão uma vivência infeliz, caracterizada por constantes desentendimentos.

Na segunda parte da novela, a trama complexifica-se, com a mudança do carácter das personagens que protagonizaram a primeira parte, nomeadamente a metamorfose por que passa Gonçalo. Ao querer casar a filha com o conde de Monção – recusando assim a união com Filipe da Fonseca –, ele torna-se o algoz de Maria Henriqueta, tal como os seus pais haviam sido para ele. A personagem dá razão às palavras iniciais do narrador: “[A]ntes quero acreditar que alguns pais infelicitem os filhos por se acostumarem à infelicidade própria” (EF, 23). Maria Henriqueta prefere o convento, decisão que tem o apoio da mãe. Maria das Dores, ao contrário do marido, foi reabilitada pelo amor por Maria Henriqueta, mostrando agora ter aprendido com os erros do passado. Afirma por isso que não irá obrigar a filha a casar para ter de pedir-lhe mais tarde perdão, como a sua mãe fez com ela (EF, 96 e 125).

Em *Carlota Ângela*, é igualmente um amor que contradiz a vontade paterna a desencadear a peripécia. A família espanta-se quando se apercebe de que Carlota está enamorada de um jovem cavaleiro, Francisco Salter de Mendonça. A grande esperança que Carlota Ângela coloca no seu futuro junto dele será frustrada por causa de uma intriga gizada pelo tio, o algoz dos sofrimentos do casal. A questão da culpa torna-se fundamental, pois as personagens reclamam inocência dos seus actos para padecerem tão grandes penas. Note-se que a culpa só se coloca para os protagonistas, pois os pais de Carlota não a percebem, pelo menos inicialmente: “[T]eus pais

ignoram a sua culpa, e não fazem mais do que julgam ser o melhor para a tua felicidade” (CA, 56). Quando toma consciência de que a decisão de afastar Francisco de Carlota trouxe tanto sofrimento à filha, a mãe desta reconhece o seu erro.

O πάθος nesta novela atinge o clímax quando Francisco regressa, vindo do Brasil, no momento em que Carlota acaba de professar (CA, 195-195). Por ter percebido que havia sido enganada pelas falsas notícias da morte do amante, Carlota não poderá ter qualquer alívio. Desesperada com o facto de ter professado enganada, Carlota pede a anulação dos votos, clamando inocência, de onde se realça de novo a perda da fé religiosa: “[Q]ual foi o meu crime? que fiz eu para merecer este castigo?” (CA, 201-202).

Também em *O Romance dum Homem Rico* há um “crime” inicial que leva Maria da Glória a onze anos de martírio no Mosteiro de Vairão; este sofrimento não tem que ver com a estada no mosteiro, afastada de um amante, mas com o facto de ter sido privada da convivência com o seu filho, que durante a infância desconhecia em absoluto a noção de “mãe”. O erro de Maria da Glória foi não ter recusado as cartas de João de Matos. O acto do vizinho de Maria das Dores é visto como “demasia”, ou seja, João de Matos incorreu na *húbris*, que é, ainda assim, desculpada pelo narrador: “Quais foram, porém, as demasias do vizinho de Maria da Glória? Escreveu uma, duas, seis cartas, longas e eloquentes [...]. A esposa de Manuel Teixeira pecou lendo a primeira, e lendo todas; mas não respondeu a nenhuma” (RHR, 70 e 101). Maria da Glória cometera o “crime” de ter lido e achado entretenimento nessas cartas (RHR, 71)⁷.

A obra é pontilhada por citações da Bíblia, que sugerem um destino nefasto e desgraças sem fim, em que Job, a representação canónica do sofrimento e penitência, surge quase como figura tutelar. E, com efeito, é uma lição semelhante à do livro de Job que o manuscrito do Padre Álvaro queria transmitir: “Quería ensiná-lo a ser paciente, quando for desgraçado. [...] A padecer é que os olhos da alma se destoldam, e encontram os de Deus. Padecer é a quebra, a falha irremediável e comum: resignar-se é a perfeição” (RHR, 41, 35, 39, 40, 47 e 75; sobre Leonor: 156 e 162).

Em *Amor de Perdição*, ao não terem respeitado a vontade paterna, baseada em questões de inimizades antigas entre as famílias, os amantes desafiam a ordem estabelecida pelas gerações que os antecedem. A partir daí, inicia-se a peripécia: as personagens consideram-se ou são consideradas vítimas do destino. D. Rita lamenta-se assim pelo filho: “Que destino o teu!

⁷ Vítima sem culpa (como Inês de Veiga, em *Anátema*), Maria da Glória não castiga nem sente qualquer rancor pelos anos de clausura (RHR, 105).

Oxalá que tivesses morrido ao nascer!” Este grito de desespero culmina na afirmação: “[O] teu fatal destino não quis largar a vítima!” (AP, 210). Pode, pois, afirmar-se, tal como França (1996, 113 e 114), que “*Amor de Perdição* é uma história de morte”, “de absolutos, no destino que não pode ter remédio”.

Como se vê, o principal componente trágico da novela camiliana decorre da consciência de que é impossível vencer o destino. Daí resulta o martírio experimentado pelos protagonistas, que perseguem os seus ideais de felicidade amorosa, iniciando conflitos com os agentes que concretizam, segundo Martins, a abstracção do destino:

No âmago da conflitualidade amorosa (da qual deriva a desgraça e, portanto, a “paixão funesta”), encontramos vezes sem conta a oposição paterna, por razões de incompatibilidade social, desavenças antigas, vínculos, heranças, patrimónios [...]. A novelística camiliana oferece-nos um romanesco de amores impossíveis em primeiro lugar por força da sociedade em que desponta. (2003, 203)

A reacção dos protagonistas à adversidade do destino é ambígua e diversa. Pelo seu valor exemplar e pela sua importância no conjunto da novela passional camiliana, é importante determo-nos no caso de Teresa e Simão, de *Amor de Perdição*: se para Teresa não vale a pena lutar, demonstrando uma entrega total ao destino (“se quiserem que eu morra por ele, abençoarei todos os meus algozes” [AP, 159-160]), Simão tem uma atitude diametralmente contrária, pelo menos até certo momento.

De facto, quando o seu amor é descoberto, Teresa anuncia a Simão: “Meu pai diz que me vai encerrar num convento, por tua causa. Sofrerei tudo por amor de ti” (AP, 110). Teresa revela-se uma personagem tipicamente mártir, que sofre todas as contrariedades impostas pela tirania de Tadeu de Albuquerque⁸ com serenidade, aceitando entrar no convento para não ter de casar com o primo Baltasar: “[M]orro, e morro contente, mas não caso”. Segundo pensa, Teresa não está a desobedecer ao pai, mas antes a ser vítima de um sacrifício (AP, 158, 118 e 126).

Teresa afirma a Simão a sua constância e força de carácter: “Todos estes trabalhos me parecem leves, se os comparo aos que tens padecido por amor de mim. A desgraça não abala a minha firmeza [...]. Ama-me assim desgraçada, porque me parece que os desgraçados são os que mais precisam de amor e de conforto”. Esta entrega é a atitude constante que a jovem man-

⁸ As vontades do pai de Teresa são “imprevidentes e caprichosas” (AP, 123 e 241), tal como as decisões de Cristóvão são “caprichos” (*Anátema*, 87).

terá até ao fim da obra, modulada apenas por alguns momentos de maior ânimo, quebrados por falta de saúde (AP, 168 e 227).

Por seu lado, também Simão considera que necessita de passar por um sacrifício para atingir a redenção (AP, 180). A sua atitude é mais enérgica e menos passiva do que a de Teresa: “É necessário arrancar-te daí [...]. É indispensável que te refaças de ânimo para te não assustarem os arrojões da minha paixão. [...] Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. [...] Não sofras com paciência; luta com heroísmo. A submissão é uma ignomínia” (AP, 174-175). Nas palavras desta carta, plasmam-se as principais características de Simão: a fúria e a impetuosidade, confirmadas por cartas posteriores: “Se tens força para uma agonia lenta, eu não posso com ela”, “este rancor sem vingança é um inferno” (AP, 196).

Este comportamento irá sendo, todavia, transformado. Momentos antes de matar Baltasar, Simão começa a revelar a mesma serenidade de Teresa na aceitação de um destino que se prevê adverso, mas será no final da obra que, torturado pela desgraça que trouxe a Teresa e a Mariana, Simão se tornará um penitente sem esperanças.

O percurso narrativo destas personagens poderá levar-nos a pensar que as personagens femininas aceitam com mais facilidade o destino do que as personagens masculinas. No entanto, dados de outras novelas impedem que se faça tal generalização. Nem Francisco (de *Carlota Ângela*) nem Filipe (de *Estrelas Funestas*) demonstram a mesma coragem que as suas amadas, pois elas lutam contra as forças que se opõem ao seu futuro feliz. Carlota e Maria Henriqueta sentem-se, por isso, mais injustiçadas, enquanto os seus pares masculinos se submetem ao destino, esperando ou acreditando numa melhoria. E, quando se apercebem de que não tomaram a decisão correcta, desesperam (CA, 170).

O sentimento de revolta contra a sociedade e os seus padrões morais que se manifesta em *Carlota Ângela* é bastante significativo, por vir acompanhado da descrença na Providência, evidente quando Francisco se consciencializa de que é inútil lutar ou esperar um futuro melhor: “Não há justiça na terra, nem providência no céu. [...] Se há Deus, a sua inércia, à vista das atrocidades que sofremos, é igual à indiferença, à impotência, ao nada” (CA, 206-207). A revolta é maior tendo em conta a injustiça do sofrimento experimentado, mas é essencialmente contra a sociedade que a personagem se revolta (CA, 207-208). Para Francisco não é possível ter esperança: “[U]m voto sacrilégio ou impostor te asselou ao nada de uma esperança estúpida ou fementida” (CA, 209).

A perda da esperança coincide, assim, com a perda da fé religiosa e sobretudo com uma vivência mais sofrida e agonizante. Assim sucede quando Carlota percebe que tem de se despedir de Francisco; o sentimento é o de viver no Inferno, uma experiência pior do que a morte, pois morte é esquecimento (CA, 38). A partir deste momento, começa um martírio mais intenso para ela, apenas aliviado pela esperança do regresso do amado. Contudo, os rumores de que Francisco havia casado no Brasil provocam em Carlota novas experiências de profundo sofrimento: “[S]oltou um grito, que não tem outro comparável na expressão da angústia humana”. Esta notícia tem na jovem um efeito somático (CA, 87). O choque da notícia fez com que ela perdesse a fé, pois “não há Deus, nem justiça, nem misericórdia” (CA, 91-93).

Apesar da intensidade deste sofrimento, Carlota terá ainda de lidar com a notícia (falsa) da morte de Francisco⁹. Este, no Brasil, lamenta-se porque tem “sofrido penas sobrenaturais”. É significativa a sua reflexão sobre a Providência e a descrença em Deus: “Achei doçura e suavidade no suplício, enquanto me considerei algoz da tua felicidade”, “esta queda na sepultura, aberta no caminho de palmas que eu de lá vira, é um acto da Providência que assemelha um escárnio”¹⁰. Além disso, “ao cabo de quatro meses de cárcere, [...] perdera o ânimo e a esperança” (CA, 102 e 113).

Carlota e Francisco padecem porque foram “escravos da honra”. É o pundonor que condiciona a sua acção: “Se eu passasse por cima dos respeitos humanos, terias sido minha amante [...]. Faltou a culpa, para que a fortuna nos não ludibriasse. Era necessário o crime para sermos hoje felizes” (CA, 208). Francisco assume-se como herói trágico, perpetrador inocente de um crime insolúvel.

Condicionador da actuação das personagens de *Carlota Ângela* é ainda o elemento religioso. Combinada a fuga do convento, Carlota recua na sua decisão por acreditar na salvação futura: “Não queiras ser cúmplice do meu crime, porque o há-de expiar comigo. O melhor, na minha desgraça, é [...] morrer mártir, morrer digna de pedir ao Senhor por ti...”; “lá fora espera-me uma dor maior de todas, a do remorso, a da contrição impossível sem a emenda”. A personagem volta à sua condição de penitente resignada, e Francisco não tem outra alternativa senão deixar que Carlota fique (CA, 218, 219 e 220).

9 É notório o crescendo de notícias que martirizam Carlota. Dá-se, pois, razão ao narrador de *Anátema*, que sentença: “A escala dos sofrimentos humanos é infinita” (*Anátema*, 346).

10 Sublinhe-se a imagem da queda na sepultura aberta no meio do caminho, que se aproxima do abismo, para onde caminham, ainda que contrariadas, as personagens.

VIVER (N)O MARTÍRIO

Há personagens que ponderam pôr termo ao seu sofrimento por meio do suicídio. Trata-se, porém, de um acto de impiedade religiosa, apesar de ser algumas vezes prometido, quase nunca é confirmado¹¹, por motivos de honra, como sucede, por exemplo em *Carlota Ângela* (206, 195) e em *Amor de Perdição*: consciente da desgraça que trouxe a Teresa e a Mariana, Simão pondera o suicídio, e é o pundonor que o impede de esmagar a cabeça contra as grades¹². Estes são casos extremos, reflexões feitas apenas em momentos de grande desespero. Em alternativa, as personagens pedem a Deus que abrevie o seu sofrimento, matando-as (por exemplo, Inês da Veiga, em *Anátoma*, 348).

Na vivência de um profundo sofrimento, as personagens camilianas encontram formas de lidar com ele, de modo a atenuá-lo. A esperança e a fé religiosa são a ligação do mártir à vida e ao céu (CA, 169: "Trouxeste-me a esperança, a vida, o céu!")¹³; são uma forma de luta¹⁴: "[R]esignemo-nos, vencamos a desgraça com a esperança". Assim se reabilita a esperança de Francisco: "Talvez que Deus se compadeça de nós ambos, e lhe inspire a esperança de tornar-me a ver" (CA, 36 e 171).

As lágrimas que lavam a alma¹⁵ e a escrita são igualmente formas de abreviação do sofrimento, como para Álvaro: "Fechado [...] no seu quarto, desafogava chorando, ou escrevendo páginas de muitíssima tristeza" (RHR, 182). Também Francisco havia encontrado na escrita uma forma de melhor suportar a dor, até que perdeu a esperança na sua absolvição: "Já lhe não era lenitivo o escrever no seu diário" (CA, 113). Antónia escreve a Rita, em *Anátoma*, 280: "Queria segredar-te as minhas dores [...] contatadas, e com as minhas lágrimas suavizá-las da culpa...". As personagens de *Amor de Perdição* encontram na escrita (sobretudo na redacção de cartas) e no choro formas de atenuar a tormenta: "Quando se viu sozinha, Teresa debulhou-se em lágrimas, e quis escrever a Simão". A simples redacção do nome de Simão é um consolo para a semianalfabeta Mariana (AP, 158, 164, 273 e 222).

11 Inês da Veiga (*Anátoma*) e Mariana (AP) são excepções.

12 Quando o seu amor por Teresa é descoberto, Simão "teve tentações de se matar, na impotência de socorrê-la" (AP, 109). Leonor (RHR) tentou o suicídio, mas Álvaro conseguiu evitar a morte da prima.

13 A prova de que o alívio está ligado à religião encontra-se em CA 175.

14 "A gente quando ora com fervor e esperança é sempre confortada" (*Anátoma*, 253).

15 RHR, 196: "[A]s minhas lágrimas purificaram-me".

Quanto ao espaço de martírio, para as personagens femininas, o convento é o mais comum para a penitência, tendo em vista a mortificação do espírito (AP, 160), uma vez que a separação da vida mundana deveria prestar à reflexão e meditação¹⁶. Assim, Maria da Glória é enclausurada num convento pelo seu marido, Carlota Ângela e Maria Henriqueta clamam a clausura em vez do casamento com um pretendente escolhido pelos pais. No caso das personagens masculinas, há os que procuram igualmente recolher-se em mosteiros e há os que são presos por delito (como Francisco e Simão).

Uma das características mais importantes da experiência do martírio tem que ver com as alterações somáticas que o sofrimento causa nas personagens. Passar por um processo de martírio é apresentar sinais de envelhecimento precoce (cabelos brancos, rugas) e de doença (palidez, febre, loucura): quando vê pela primeira vez a esposa depois da clausura, Manuel encontra-a "magra, lívida, e com as rugas da velhice precoce nos rebordos macerados dos olhos" (RHR, 61). Maria da Glória mantém apenas as "reliquias de uma grande formosura, os cabelos brancos, as pálpebras roxas, as rugas sobre os ossos áridos, a decomposição de um rosto que fora a imagem, o símbolo vivente da graça e da harmonia" (RHR, 106). Referindo-se a Álvaro, o narrador fala da "lividez e magreza cadavérica", enquanto a mesma personagem observaria que Leonor perdeu o "viço esplêndido" depois do sofrimento: "[R]estava a pele cortada dos ardores da febre, os ossos descarnados, o palor da agonia, e a desfiguração inteira de todas as feições" (RHR, 42, 180 e 163).

Como se vê, uma personagem que sofre é uma personagem que se aproxima da morte, cujo corpo sofre transformações que o tornam mais débil e aparentado a um cadáver. Aliás, as personagens vivem situações em que quase experimentam a própria morte; para isso concorrem, nomeadamente, as súbitas notícias más: Carlota sente a "morte já na garganta", argumentando que "morrer assim, e sentir a causa da morte... isto é mais que barbaridade..." (CA, 94 e 92). Perto da morte encontraram-se igualmente Leonor (RHR) e Teresa (AP). Neste último caso, as melhoras da sua saúde estavam condicionadas ao reacender da esperança de poder vir a estar com Simão.

16 O que nem sempre é uma realidade (AP, 184).

O REGRESSO AO EQUILÍBRIO

Neste universo passional, é preciso que as personagens experimentem um sofrimento (*páthos*) tal que as coloque de volta ao justo equilíbrio, que se reencontra depois de expiada a culpa trágica (*hamartía*), mas também religiosa (*peccatum*).

Se, na maioria das vezes, “na balança de Deus os seus pecados pesavam mais que o seu martírio” (*Anátema*, 213), há, no final das obras, espaço à redenção das personagens. E esse regresso à razão – ou melhor, àquilo que é a ordem, o retorno à condição de humilde e humano – pode ser obtido pelo sentimento de remorso. Cristóvão da Veiga é um claro exemplo de arrependimento (*Anátema*, 353-354). Por seu lado, a transformação de Gonçalo Malafaya, de sofredor a algoz, pode servir de exemplo de como nem sempre as personagens aprendem com os erros. Ele irá continuar inabalável na sua resolução, a ponto de conseguir afastar Filipe de Maria Henriqueta. Mesmo quando abandonado pela família, Gonçalo mantém a posição de adversário. Só quando Maria pede perdão ao pai é que ele também a perdoa: Gonçalo Malafaya morre (EF, 216 e 217), assim, expiando os seus pecados.

Se o penitente não volta a ser como era antes da existência do sofrimento, o algoz também não se mantém impassível ao remorso (RHR, 114). Em *O Romance dum Homem Rico*, apenas quando é abandonada por Mascarenhas Leonor se transforma numa personagem que encontra o caminho da luz. A tentativa de suicídio e a salvação por Álvaro trazem-lhe o verdadeiro arrependimento, e Leonor expia os seus pecados no convento, inválida (RHR, 178-179, 181 e 186).

No caso dos principais casais de amorosos de que se tem vindo a falar (Teresa e Simão, Carlota e Francisco, Maria Henriqueta e Filipe), o único pecado parece ser o amor. Saraiva e Lopes comentam que “os amantes patéticos são mártires, senão mesmo *cristos*, rituais expiatórios de um pecado original” (2001, 791). No entanto, pode entender-se a questão não apenas do ponto de visto religioso, mas realçando a tradição literária que a enforma. Assim sendo, o sofrimento por que passam estas personagens é necessário para confirmar a sua natureza trágica, em que as suas acções e decisões – sejam elas quais forem – estão condicionadas pelo destino e fadadas à desgraça¹⁷.

17 Em Camilo, a expiação atinge-se depois de se sofrer com remorsos: expiação significa “purificação” (de uma ofensa ou culpa), ou seja, o retorno à *pietas*, que exprime um sentimento de dever de responsabilidade para com a família, a sociedade e com Deus, que são, simultaneamente, os agentes que impulsionam o sofrimento a que as personagens são submetidas. No final das novelas, as personagens encontram, assim, o equilíbrio de que se falou.

Configuram-se, deste modo, dois tipos de expiação: a que resulta da penitência por meio do remorso (quando a culpa decorre de um erro real, tangível), que é a sofrida principalmente pelos oponentes; e a que resulta da configuração trágica que caracteriza, sobretudo, as personagens principais. Neste caso, parece que se está perante a expiação de “um pecado original”, não directamente imputado às personagens, provocado pela diferença entre o amor e “as circunstâncias de realização da vida individual”, *hamartía*. Trata-se, pois, de um erro que não resulta da perversidade das personagens, sendo intangível, trágico.

A MÁRTIR SEM ESPERANÇAS

Se o que se pretendeu ao longo deste estudo foi analisar uma espécie de padrão no modo de sentir o sofrimento em algumas novelas camilianas, importa realçar a singularidade de uma personagem como Mariana, de *Amor de Perdição*.

Mais velha do que Teresa e Simão, Mariana tem “formas bonitas, um rosto belo e triste” (AP, 135). A primeira vez que vê Simão demora a contemplá-lo e cora quando ele se apercebe de que é observado. Será precisamente mediante estas pequenas alterações somáticas, provocadas pela presença ou pelas palavras de Simão, que o narrador vai dando a conhecer aquela que amará Simão. Assim, ela cora, perde os sentidos ao vê-lo ferido, chora e enlouquece por causa dele. Por seu lado, Simão apercebe-se da “dedicação da moça”, que considera como irmã (AP, 135, 171, 169, 176, 221, 176 e 179). Mas o carinho com que Mariana cuida dele faz com que tivesse passado por Simão, “sem sombra de vaidade, a conjectura de que era amado por aquela doce criatura” (AP, 180).

Ela é a mártir sem esperanças – que, contrastivamente, são um garante temporário da força de Simão e Teresa. Esta condição – intensificada pelo facto de a sua entrega ser total – singulariza o seu papel no rol de personagens sofredoras na novela camiliana, pois se todas acabam por perder a esperança, Mariana nunca chega a senti-la (AP, 183, 187 e 250).

Da despreocupação com os sentimentos de Mariana, Simão passará à plena consciência de que ela o ama verdadeiramente. Quando ele é preso e recusa a ajuda que os agentes da lei lhe poderiam dar, o papel de Mariana enquanto mártir intensifica-se, identificando-se com outras personagens sofredoras na forma como vive o sofrimento: chora e, delirante, pede a morte. Ao tomar conhecimento disto, Simão sofre, impotente, pela jovem:

“Agudíssima foi então a dor do académico ao compreender [...] que Mariana o amava até ao extremo de morrer. Por momentos, se lhe esvaiu do coração a imagem de Teresa” (AP, 219 e 221).

À medida que perde a esperança e que se afasta de Teresa, Simão tem consciência de que Mariana tem sido maltratada por si, pois não lhe pode dar o seu coração: “[o]s sacrifícios que Mariana tem feito e quer fazer por mim só podiam ter uma paga”; “[s]ou infeliz por não poder fazê-la minha mulher” (AP, 269 e 270). Desde esse dia Mariana “amava como a fantasia se compraz de idear o amor duns anjos”, sentia ciúmes de Teresa, mas nunca fez nada que prejudicasse a felicidade de Simão, e permanece junto dele, continuando a servi-lo com dedicação, que ele reconhece (AP, 272 e 279).

A singularidade de Mariana tem também que ver com o modo como termina a sua vida, pois ela é das poucas personagens que se suicida de facto¹⁸. Ao contrário de Inês da Veiga, não o faz por vergonha ou arrependimento de um erro cometido no passado. Mariana age por amor e total dedicação ao amante que sabe ser de outra (AP, 272). Para Simão, a presença de Mariana junto dele não o deixou ser tão desgraçado quanto foi Teresa. Quando ele morre, Mariana dá-lhe o primeiro e único beijo, momentos antes de o seguir para a eternidade (AP, 295 e 299).

CONCLUSÃO

Na novelística camiliana, mais do que enquadrar as personagens numa longa tradição literária, a *hamartía* confirma a fragilidade da condição humana, e a sua contínua luta contra o destino invencível, porque intangível e imutável; é por isso que algumas personagens vacilam perante ele, decidindo aceitá-lo sem reservas, ou continuar a lutar com ele (cometendo o excesso conhecido por *húbris*), guardando sempre um resto de esperança na felicidade, a atingir no fim dos suplícios por que passam, quer seja em vida, quer seja depois da morte.

Apesar de todos os lenitivos que encontrem na escrita ou no apoio de coadjuvantes, as personagens acabam por sucumbir pela força do destino. Esse fim trágico é muitas vezes anunciado em presságios funestos ao longo das novelas, em que a presença do destino é de facto muito evidente. As personagens vivem, então, no inferno, no escuro das trevas, numa existência atormentada, banhada de lágrimas – e procuram a luz, representação da expiação.

¹⁸ Já havia anunciado a facilidade com que o faria (AP, 271).

Depois de grandes sofrimentos, é comum as personagens perderem a fé a que se agarram como modo de lhes restabelecer a força para lutar contra as adversidades. Daqui resultam dúvidas sobre a existência divina e até mesmo manifestações de descrença em Deus. A desistência é, assim, uma espécie de última etapa por que passa o martírio nas novelas camilianas. A entrega ao destino coexiste com tentativas que o forçam, ou seja, com ideias de suicídio. A perda da esperança (tantas vezes acompanhada do fim das lágrimas. AP, 298) representa o isolamento da personagem em face da sociedade e do divino, no confronto angustiante consigo própria; nos casos de loucura, as personagens ficam sujeitas a uma alienação semelhante. É quando toma consciência deste conflito que a personagem chega ao mais profundo do seu sofrimento, donde resultará uma transformação. O martírio e padecimento aliado a essa transformação tornam as personagens camilianas seres excepcionais, românticos ou desgraçados, “que é quase sempre o mesmo” (*Anátéma*, 74).

OBRAS CITADAS

Obras de Camilo Castelo Branco

- CASTELO BRANCO, Camilo. 1959 [1858]. *Carlota Ângela*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- . 1979 [1862]. *Estrelas Funestas*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- . 1992 [1861]. *O Romance dum Homem Rico*. Lisboa: Livros Cotovia.
- . 2003 [1851]. *Anátéma: romance original*. Porto: Edições Caixotim.
- . 2006 [1862]. *Amor de Perdição*. Porto: Edições Caixotim.

Estudos críticos

- ARISTÓTELES. 2004. *Poética*. Tradução de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CESERANI, Remo. 2004. Body and Soul in Romantic Love. In *Corpo e Paisagem Românticos*. Organização de H. C. Buescu, J. F. Duarte, e F. F. Silva. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 15-37.
- COELHO, Jacinto do Prado. 2001. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3.ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- FERRAZ, Maria de Lourdes A. 1997. Castelo Branco, Camilo (Ferreira Botelho). In *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 80-86.
- FRANÇA, José Augusto. 1996. Castelo Branco, Camilo. In *Dicionário de Literatura Portuguesa. Organização de A. M. Machado. Lisboa: Editorial Presença, 112-115.*
- MARTINS, Serafina. 2003. *Viagens e paixão funesta no romanesco camiliano*. In *Camilo: Leituras críticas*. Porto: Edições Caixotim, 199-212.
- ROCHETA, Maria Isabel. 1987. *O Sentimento (do) Trágico na Novela Camiliana*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- . 1997. Narrativa passional. In *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 365-367.
- SARAIVA, António José, e Óscar LOPES. 2001. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.