CAMILO CASTELO BRANCO
PERSPECTIVAS

ACTAS
DE LAS JORNADAS INTERNACIONALES
SOBRE CAMILO

Edición dirigida por
ÁNGEL MARCOS DE DIOS

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
1991

ÍNDICE

Pág.

ÁNGEL MARCOS DE DIOS
Presentación VII

ALEXANDRE CABRAL
A fenomenologia da criação romanesca em Camilo Castelo Branco 1

MANUEL SIMÕES
Camilo, poeta romântico 15

ELENA LOSADA SOLER
Una aportación portuguesa a la tipología del héroe romántico-trágico: Simão Botelho 27

JOSÉ LUÍS GARCIA
A Brasileira de Prazins *e o mito do eterno retorno* 35

MARIA CLARA LOURENÇO DE CAMPOS
A vivência temporal das personagens Mariana e Teresa do "Amor de Perdição" 51

MARI SOL TERUELO NÚÑEZ
El antisebastianismo de Camilo 57

JOSÉ LUIS GAVILANES LASO
La Pombalofobia de Camilo 67

JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ
Camilo Castelo Branco y la crítica realista em Portugal 75

HÉLDER J. FERREIRA MONTERO
Ironía y pesimismo teatral en Camilo Castelo Branco 87

MARGARIDA BRAGA NEVES
Camilo, personagem de Fanny Owen *de Agustina Bessa Luís* 101

MANUEL MARTÍNEZ MARTÍNEZ
La narrativa de Camilo; estructura y significado 111

ELÍAS J. TORRES-FEJÓ
A justiça poética nas Novelas do Minho. *O caso de* O filho natural 119

ANTÓNIO ALVES SOARES
A ironia de Camilo 133

JOSÉ LUIS PENSADO
Sobre el léxico de Camilo 141

CARLOS REIS
Eça de Queiroz y Camilo Castelo Branco 153

João Bigotte Chorão
Passos castelhanos em Camilo 163

Anabela Rita
Conexões. Voltas a um mote 171

Agostinho Fernandes
Camilo, Unamuno e Fidelino de Figueiredo 177

Ángel Marcos de Dios
Unamuno y Camilo 183

Discurso de D. José María Vargas-Zuñiga, Presidente de la Caja de Ahorros de Salamanca 195

Discurso del Rector de la Universidad de Salamanca en la Sesión de Clausura de las Jornadas Internacionales sobre Camilo Castelo Branco 199

Discurso proferido por S. Ex.ª o Presidente da República por ocasião das comemorações do Centenário da morte de Camilo Castelo Branco na Universidade de Salamanca 203

A JUSTIÇA POÉTICA NAS NOVELAS DO MINHO. O CASO DE O FILHO NATURAL

ELIAS J. TORRES FEIJÓ
Universidad de Santiago

(A Marta, polo vivido)

A figura e a obra de Camilo Castelo Branco têm gerado discussão à sua volta, postas frequentemente em termos absolutos. As considerações referidas ao Bem e ao Mal, a uma ideologia progressiva ou reaccionária, ao Romantismo versus Realismo, etc., atravessam todo o mundo camiliano. Quiçá também, por vezes, esta oposição de contrários exerce-se perdendo a perspectiva de que na variação, na complexidade, nas contradições, assenta uma das grandes riquezas do escritor.

As *Novelas do Minho* (1), apresentam interessantes microcosmos para a análise das tendências, quer ideológicas, quer estéticas, da obra de Camilo. Nelas, as controvérsias antes apontadas podem ser reconhecidas num ou noutro relato, e ser analisadas desde ópticas muito diferentes. Abandonando desde já qualquer tentativa de globalização destas novelas, é nosso objectivo fazer uma sugestão de análise para certos aspectos da criação camiliana. Várias das suas obras, como se sabe, estão construídas sob a base dum conflito, amoroso, motivado por uma situação "impossível". Um conflito que, além de mais, precisa, na estratégia do autor, de uma resposta, de uma solução, de um prémio ou castigo. Neste sentido, as citadas obras relacionam-se com toda a tradição, especialmente teatral, emanada da teoria aristotélica da utilidade, e mais em concreto, do efeito catártico. Teoria esta, que, de maneira indirecta e por situarmos um referente mais próximo no tempo, conhece a sua continuidade nos dramas barrocos peninsulares, sobretudo de autores como Lope e Calderón. A nosso juízo, os dramas desenhados por Camilo respondem em boa parte a estruturas similares. Com efeito, nas duas orientações as estratégias

(1) Utilizamos a oitava edição, em três volumes, realizada pela Dr.ª Maria Helena Mira Mateus e o Prof. Dr. Jacinto de Prado Coelho, Parceria A. M. Pereira Ld.ª, Lisboa 1971.

sustentam-se, como veremos para as novelas do português, num esquema de "pergunta-resposta", em torno a um tema vivido como conflito. Porque o que entendemos substancial, pelo menos em algumas das suas novelas, não são as personagens, nem mesmo a acção, que tem importância, mas um tema e o juízo moral consequente. Um plano que nos parece presidido pelo denominado princípio da justiça poética.

1. Conceito e tipologia de justiça poética *(jp)*. Caracterização das *Novelas do Minho* sob a óptica da *jp*.

A melhor aplicação que deste instrumento analítico conhecemos (2), e que mais se ajusta aos nossos propósitos, foi a realizada por Alexander Parker nos seus estudos sobre o teatro do 'Siglo de Oro' espanhol (3). Nos seus comentários sobre a estrutura do drama deste período, o hispanista lembra que não interessa o facto de um argumento ser infiel a experiência normal, — tratando-se aliás de um princípio literário, assente mais nos métodos do que no objectivo — e afirma:

> "Es una estructura gobernada por cinco principios: 1) la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes; 2) la primacía del tema sobre la acción, con la consecuente inaplicabilidad de la verosimilitud realista; 3) la unidad dramática en el tema y no en la acción; 4) la subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de justicia poética (que no está ejemplificado solamente por la muerte del malechor), y 5) la elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática" (4).

(1) O princípio da *jp* não tem sido muito estudado na Teoria Literária sendo mesmo raras as suas aplicações. Alguns dicionários e Histórias Literárias indicam que foi utilizado pela primeira vez no século XVII, "para significar a ideia de que na literatura (como nem sempre sucede na vida) o mal devia ser punido e o bem premiado (Harry Shaw, *Dicionário de Termos literários, Dom Quixote, Lisboa, 1982, pág. 268). Por sua parte, W. K. Wimsatt*, Jr. e C. Brooks assinalam o seu emprego na tradição anglo-saxónica no mesmo século, embora fosse esboçado por autores do XVI (in *Crítica Literária. Breve História*[2], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. Edição em português do original inglês). Modernamente, a concepção tem sido acertadamente ampliada. Assim, no Dicionário de Términos e '*Ismos' literários*[4] (Madrid, 1977; ed. de José Porrúa Turanzas S.A.), de René Jara et alii, considera-se que, numa segunda acepção, que nós aqui adoptamos — a *jp* atinge a toda criação literária, e não apenas ao género trágico, atendendo ao seu étimo. Concretamente, na pág. 84 afirma-se: "(la justicia poética) constituye la lógica de la acción dramática o narrativa, es decir, el resultado inevitable a que conducen las características de los personajes y el tejido de las situaciones en el mundo en que están incorporados". Quer isto indicar, portanto, que essa lógica não tem de ser uma repreensão para o que se julgar o mal e uma recompensa para o presumível bem. Refere-se, como se pode deduzir, a uma resposta, mas sem emitir juízos de valor ao seu respeito. Ora bem, a lógica narrativa está presidida obviamente por concepções. Punir o mal e premiar o bem é assim a solução maioritária.

(2) Referimo-nos fundamentalmente ao seu trabalho "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", que seguimos pela sua edição em castelhano de 1976 (vol. I, págs. 329-357), no livro *Calderón y la crítica. Historia y antología*, de MANUEL DURÁN y ROBERTO GONZÁLEZ, Gredos, Madrid. O artigo é tradução do original inglês, de 1957 "The approach to the Spanish drama of the Golden Age", The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, Londres.

Logicamente, não se pode proceder a uma aplicação mimética e redutora das valorizações de Parker à novela camiliana; interessa mais considerar a gradação que descreve, situando o tema e a sua resolução no cimo da estratégia estrutural da obra.

A este respeito, Jacinto do Prado Coelho (5) tem salientado como a técnica de Camilo se aproxima da teatral enquanto selecção da vida "reduzida aos elementos dramáticos, aos instantes de crise e ao esqueleto de factos em que tais instantes se integram" (6). Por outro lado, o investigador português definia em termos muito coincidentes com os exprimidos por Parker o que ele chama o género "novela", em Camilo, somando mais alguns de importância certa. Seriam as suas características:

> "(a) atitude de quem narra uma história acontecida, predomínio da acção sobre a observação dos meios e dos caracteres, selecção estrita dos momentos de crise (e daí o facto de retratos fisionómicos, descrições e diálogos só aparecerem, de modo geral, nesses momentos), predomínio das situações humanas excepcionais, patéticas ou grotescas, sobre a análise dos fenómenos psíquicos comuns, ritmo rápido, exposição sucessiva, linear, dos acontecimentos, intervenções constantes e directa do narrador (...)" (7).

A justiça poética pode funcionar de muitas diversas maneiras, conforme os efeitos que persegue no receptor; podemos estabelecer portanto uma tipologia da justiça poética considerando a sua utilização, os objectivos que visa, os seus agentes... Poder-se-ia assim falar numa primeira instância de uma justiça versus injustiça poética, atendida esta como o sofrimento inocente, geralmente temporário. Também cremos metodologicamente eficaz distinguir entre uma *jp* trágica (referida por exemplo aos grandes crimes punidos pela morte) frente a uma *jp* cómica ou satírica (onde se puniriam vícios inferiores castigados por meio do ridículo) (8).

(3) *Op. cit.*, pág. 357.

(4) COELHO, JACINTO DO PRADO, *Introdução ao estudo da novela camiliana*[2], refundida e aumentada, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Vila da Maia, 1982, pág. 228, vol. II.

(5) São interessantes as linhas a seguir da citação, onde o Professor Prado Coelho caracteriza explicitamente a técnica de Camilo com aproximada da teatral, e sublinha a focalização do autor nos momentos da crise.

(6) *Op. Cit.*, pág. 295 (Vol. II).

(7) Neste sentido, queremos apontar a hipótese de estudar também a ironia camiliana sob a óptica da justiça poética na sua aplicação cómica, que nos parece pode ter um grande rendimento.

Mas, na nossa proposta, queremos especialmente pôr em destaque a focalização no agente ou agentes dessa *jp*, via que permite elucidar certos aspectos da criação e da mundivisão camilianas. Trata-se de conhecer qual entende Camilo que é a fonte dessa justiça e que consequências se derivam da sua eleição e actuação.

O exercício da *jp*, tal como vimos utilizando o termo, e no contexto dos actantes de novela camiliana, pode ter então, e sem vontade de sermos exaustivos, as seguintes procedências como mais prováveis dentro da estratégia autoral:

* que o agente seja um ou dois amantes.
* que o agente seja uma personagem dotada da capacidade material e/ou espiritual, com autoridade portanto para 'sentenciar' definitivamente sobre a queda.
* que a solução venha dada pela intervenção popular ou social, resolvendo assim a sociedade o seu próprio conflito.
* que se recorra ao marco político-jurídico, pela aplicação da legislação vigente.
* que a instância resolutiva seja a eclesial ou religiosa em geral.
* que o conflito fique satisfeito por uma causa extraordinária, sobrenatural e inexplicável, ou mesmo por Deus.

2. As novelas de "supremo conflito": *O Comendador* (9), *Maria Moisés* (10). O seu esquema argumental sob o princípio da *jp*.

Partindo dos perfis desenhados por Parker e Coelho será nas novelas que, a falta de definição melhor, denominamos de "supremo conflito", ou de "queda fundamental", amoroso de preferência, em que a justiça poética se manifeste e verifique de modo mais globalizador e determinante. Das oito novelas que constituem a série apenas três, *O Filho Natural*, *Maria Moisés*, *O Comendador* — respondem perfeitamente a uma estrutura subordinada a este princípio, estando as restantes construídas com outros procedimentos narrativos de maior ou menor relevo, *para além daquele*. As três novelas sustentam-se efectivamente numa estratégia que podemos esquematizar assim:

a) nascimento do Amor.
b) amores furtivos, ou impossibilidade do exercício amoroso, o "Amor impossível".
c) queda dos amantes na tentativa de materializar a sua paixão.
d) infortúnio, fuga, perdição.

(9) *O Comendador*, in *Novelas do Minho*, ed. cit., vol. I, págs. 128-129. O sublinhado é nosso.

(10) *Maria Moisés*, in *Novelas do Minho*, ed. *cit.*, vol. II, pág. 208.

(11) *O Filho Natural*, (*OFN*), in *Novelas do Minho*, ed.*cit.*,vol. II.

e) "travessia do deserto" dos amantes, com diferentes derivações e atitudes morais; remorsos, dúvidas, etc., como uma espécie de penitência pelo seu maior ou menor desvio.
f) resolução do conflito por meio da *jp*.

Por outro lado, e tendo em conta as achegas de P. Coelho, podemos afirmar que Camilo dispõe na sua estratégia um processo parcial ou completamente cíclico, onde um fenómeno precisa necessariamente de uma reparação, de uma *justiça* futura. Essa estratégia e essa justiça funcionam apoiadas em alguns elementos romanescos muito ao gosto camiliano, dependentes do princípio da *jp*: são, entre outros, a verosimilhança; a omnisciência, que permite ao narrador construir uma 'novela guiada'; o procedimento da anagnórisis, com o factor surpresa como principal objectivo; a tendência para o sentimentalismo, traço de importância na captação do leitor. Além disso e num esquema deste tipo, as causas que determinam os acontecimentos têm menor valor que os resultados que produzem. Quer dizer, a estrutura de que falamos atende aos efeitos, situando-se as causas, que podem mesmo ser comuns, no plano das variantes com que o autor joga na hora de construir a sua novela. Do contrário, estas seriam perigosamente semelhantes... (12).

As três novelas coincidem também noutros traços específicos. Com efeito, junto ao mantimento do esquema e ao uso dos elementos referidos, em ambos os dois casos, atribui-se aos filhos, de maneira directa ou indirecta, uma função determinante, seja como sujeitos, seja como propiciadores da regeneração do mal. E dentre as possíveis *jps*, a eclesial actua como intermediária — por meio do sr. arcebispo de Braga e o Abade n' *O Comendador*, com a intervenção do vigário em *Maria Moisés* — doutra, superior e sobrenatural, divina: é na graça de Deus que os avatares sofridos encontram recompensa (13).

(12) As outras novelas, participando também do esquema anterior, apresentam todavia variantes substancias que as afastam deste tipo de estrutura. N'*O Cego de Ladim* existe mesmo uma grande distância temática, e um projecto novelesco muito diferente e original; n'*A Morgada de Romariz*, para além das diferenças de tema, o tom irónico toma um valor substancial face a um desenvolvimento eminentemente trágico. A "queda fundamental", o "grande conflito" como desencadeante da situação e postulador de solução, também não é o cerne de *Gracejos que matam* . N'*A viúva do enforcado*, o conflito não é nítido nem único, e tem uma dose muito maior de ironia, e de frivolidade até. Parece-nos esta, aliás, uma das novelas mais completas, onde tomam preeminência as vontades e as consciências das personagens perante resoluções fatais. Compartilhando algumas destas características, *o Degredado* não apresenta igualmente a queda como início e origem dos factos narrados, e, como indica o narrador, 'não é para chorar" (pág. 57, vol. III), decorrendo por situações perspectivadas com menor paixão e tragédia.

(13) Julgamos de grande interesse estudar nestas novelas os usos das que denominamos justiças parciais. Por outro lado, as coincidências, de que também participa *OFN*, estendem-

N' *O Filho Natural*, a que agora nos referimos mais por extenso, trataremos de aprofundar no caminho iniciado, recuperando alguns dos elementos que deixamos sem explicar nas aproximações anteriores.

2.1. Rendimento da *jp* n'*O Filho Natural*.

Esta novela, *(OFN)*, onde se conjugam uma forte carga irónica e trágica ([14]), conta a sorte que correram os amores de Tomásia, filha de Macário, boticário de Celorico de Basto, e Vasco Pereira Marramaque, "um dos mancebos mais completos por património, nascimento e gentileza, no concelho de Celorico", amigo de aquele ([15]). As suas relações sexuais, aliás nunca descritas por Camilo — no quintal da casa do boticário são descobertas por este, e os amantes fogem. Estamos pois perante o típico plano camiliano: amor furtivo e impossível, e posterior queda/perdição, fuga.

Paralelamente, a reacção paterna é a esperada: o boticário considera que a filha morreu, e, como amargurada consequência, sai de Celorico e entrega-se à bebida. Ora bem, o plano não é assim tão simples. há uma segunda ruptura, a fundamental, que é a que se origina entre os dois amantes: a ambição de Vasco

---

-se ainda mais. Observe-se assim como personagens principais deslocam-se nas três para O Brasil, e de ali procedem ricos.

Transcrevemos os últimos parágrafos de *MM* e de *OC* para mostrar a 'reparação divina' de que falámos:

> "A felicidade de Maria era santa: custava vinte anos de afrontas sofridas com paciência, sem revolta contra a implacável barbaridade do pai, nem contra a imobilidade das forças divinas. Esperara em Deus, esperara sempre. Dizia ela que esperara aquilo mesmo — a vinda de Belchior, e a restauração da sua honra" (*O Comendador*, Págs. 128-129).
>
> "— Mil anjos o acompanhem na vida e na morte, sr. General! — exclamou Maria.
>
> — Mil anjos são muitos — disse ele. — Um anjo só me basta na vida, e esse quero eu que me assista na morte. — E, tomando as mãos de Maria, prosseguiu: — Se eu morrer debaixo da luz dos teus olhos, Deus me chamará a si, não pelos meus merecimentos, mas pelas virtudes da minha filha. Pedirás então a Deus por teu pai, Maria?
>
> — Eu! Jesus! Eu sua filha! — exclamou ela, pondo as mãos convulsas, quando ele a beijava na fronte.
>
> Maria caiu de joelhos, pendente dos braços do pai; e os velhos e as crianças ajoelharam também, trementes e extáticos, sob a faísca eléctrica daquele sublime lance". (*Maria Moisés*, pág. 208).

([14]) Esta novela, como outras de Camilo, admite, a nosso entender, uma leitura irónica interessante. No entanto, aqui apenas nos referiremos aos aspectos construtivos.

([15]) *OFN*, pág. 12

conduzi-lo-á a candidatar-se para deputado em Lisboa, por fastio, não querendo ir com a mulher ([16]). A filha de Macário vê como a sua união se rompe, e nem o filho de ambos faz Vasco mudar de opinião. A estratégia textual da novela fica desenhada, e o leitor à espera da resolução do conflito, da injustiça criada. Começa aqui, fundamentalmente no caso de Tomásia a fase que denominávamos "travessia do deserto".

Como tivemos ensejo de apontar, essa estratégia é fortalecida por elementos que poderíamos denominar de 'controlo', que permitem o autor guiar o leitor do seu relato: de maneira especial, a omnisciência e a verosimilhança. A primeira das duas é também a de maior importância: "A degeneração do fidalgo do Basto promoveu-a o sistema representativo" ([17]), afirma o narrador no começo da obra. Numa única frase, este determina a nossa recepção e ilumina os acontecimentos que a seguir vai contar, ao mesmo tempo que, construtivamente, garante a sua presença e a emissão de juízos de valor. O segundo apoio é dado pelo desejo do narrador de confirmar a veracidade do que conta. A este fim, utiliza recursos vários, sobretudo citando lugares, instituições e pessoas conhecidas — e coloca-se mesmo a si próprio como testemunha indirecta dos feitos: "Macário saiu de Celorico de Basto, e foi administrar outra farmácia de uma viúva, dali a quatro léguas, onde eu estudava latim. Ali o conheci. Foi o meu mestre (...) ([18]) ". Sob estas características constrói pois Camilo o seu plano romanesco.

OFN completa-se com o regresso da família que Vasco constituira em Lisboa às suas terras do Minho: as circunstâncias económicas obrigam um retorno difícil, porque a família, salvo uma filha, Piedade, não estava acostumada à austeridade. Será nos passos finais, com a solução do conflito, onde nos centraremos.

Também aqui de entre os tipos de jp passíveis de ser utilizadas a sobrenatural ou divina surge como solução indiscutível, tanto nas que chamamos parciais como na definitiva. Unida a esta, e em relação ancilar, situa-se a clerical, e em alguma ocasião aparece a denominada popular, introduzida acertadamente para uma personagem secundária que "reclamava" um castigo social pela sua conduta. Não aplica Camilo outras fórmulas, a não ser a justiça política, ou dependente do sistema legal, de passagem e para ser criticada. Trata-se do detonante da separação dos dois amantes, as eleições de deputados provinciais, ganhas com más artes... ([19]).

([16]) "Já não és o mesmo, Vasco", dirá impotente Tomásia. *OFN*, pág. 25.

([17]) *OFN*, pág. 11.

([18]) *OFN*, pág. 23.

([19]) A sátira e a raiva do narrador são manifestas:

> "Vasco Pereira Marramaque saiu eleito... por novecentos mil réis, trinta e nove cabritos, e 2 1/2 pipas de vinho verde — vinho que devia ser um exagerado castigo daquelas consciências corrompidas dos cidadãos. Graças a Camões e ao abade de Pedraça, o fidalgo de Agilde foi proclamado contra os protestos de duas mesas eleitorais que estavam vendidas ao competidor" (*OFN*, pag. 29).

Não existe portanto a justiça política, mas a sua negação. Dela só se pode esperar a corrupção e o triunfo da desonestidade. Assim acontece, pois verifica-se uma mudança em Vasco que o leva à hipocrisia, à falsidade. Chegando a Lisboa, e perante o 'modus vivendi' dos seus colegas, Vasco fica admirado: "Pasmado das proezas destes homens, olhou para si, e achou-se miserável nos seus amores sertanejos a uma obscura filha de boticário"([20]).

A solução dada pelo agente social está também presente. Com efeito, isto é o que acontece a Dionísio José Braga. Este 'dom João', com mais pancadas que sucessos, recebe mais uma da filha do boticário, que o manda embora do local. Dionísio, em vingança, divulga a calúnia de o Padre Pedraça estar amancebado com a mulher. Desaparecido de cena, apenas sabemos dele para que se nos refira, também de passagem, a sua 'justa' morte. É no diálogo de Alvaro, filho de Tomásia retornado do Brasil, e o procurador da vila, que é quem fala:

> "Depois, quando o abade de Pedraça morreu, a Tomásia que era para ele como se fosse filha, apesar do que dizia o patife do boticário da Ponta de Pé — que já o levou o diabo com um tiro que lhe deu o irmão da Ruça de Gandarela, uma linda moça que o malandro seduziu..."([21]).

Excepção feita destes desenlaces, a solução do caso, e dos casos menores, emanam do divino e dos seus intermediários.

Essa justiça divina *(jd)* actua especialmente sobre a base das crenças de algum ou alguns dos protagonistas, e, não raro, por uma espécie de "Deus ex machina", por factos dificilmente explicáveis e atribuídos em última instância ao milagre, mesmo pelo próprio narrador. É nestes contextos, como veremos, que o autor utiliza o recurso da anagnórisis, atentando inclusivamente, quer como o uso deste procedimento, quer a aplicação de justiça divina, contra a verosimilhança que avalava relato. É esta uma disposição comum nas novelas objecto desta análise.

Por outra parte, a *jd* não só aparece como desfecho mais ou menos inesperado, no fim da obra. A religiosidade, e a fortaleza que fornece, apoiam esta solução desde o princípio, sobretudo na intervenção de um elérigo, para o caso de *OFN* o abade de Pedraça — e na vida de algum dos amantes, papel que obviamente será o da filha do boticário. Além disso, o narrador não é alheio mas partícipe explícito desta vivência. Já no início, e antes da separação de Vasco e Tomásia, quando esta começa a sentir remorsos pela vida a que o pai se entrega depois da primeira queda, tomará partido e mesmo convidará o leitor a esperar uma solução acorde com a actuação da Providência([22]). E logo a seguir da sua intervenção, com habilidade na configuração estrutural, o narrador dá entrada à cena em que Vasco pretende ir para Lisboa como deputado e abandonar assim a sua mulher. Amargurada, Tomásia "engolia as lágrimas, provando o primeiro trago amargo do seu cálix de explicação". Com rapidez, e como parece lógico, surge aparelhado a esta situação o sentimento de culpa, o remorso que definíamos no esquema geral. No momento em que Vasco comunica a sua decisão à sua companheira, "Tomásia pensou muito e com tristeza no pai([23])", que funciona aqui como primeira vítima do conflito. Estes indícios de arrependimento não operam todavia automaticamente, mas são produto de um processo e de sensações encontradas. Tomásia, após a deslocação de Vasco a Lisboa, e com a seu filho recém nascido fica sem saída. O seu homem envia uma carta em que não "ressumbrava sentimento amoroso de pai nem de amante". "Tomásia leu a carta entre lágrimas e disse de si para consigo: 'Está tudo acabado'. E, descobrindo o rosto da criança que aquecia sobre os seios, soluçou: 'Que será de nós?'"([24]). Imediatamente, recebe a notícia da morte do seu pai, por meio de Dionísio, a quem lhe entregara uma carta o boticário em que se referia à sua filha: "Tudo lhe deixo; mas não posso perdoar-lhe a ingratidão com que me desemparou". E continua o narrador:

> "As angústias mais cerradas deixam sempre clareira alumiada por uma réstea de esperança. A alma opressa é engenhosa em achar fenda por onde se desafogue. Assim Tomásia, entre a carta de Vasco e a pai, entre a desesperação de amante e o remorso da filha, amparava-se à certeza de ter uma agência bastante à sua independência"([25]).

O padre Pedraça, por sua vez, constitui-se como indicávamos no agente da *jd*. Fora ele quem recomendara a Vasco ser deputado e ele próprio é quem comunica a Tomásia o desejo do Marramaque de casar com uma nobre lisboeta, imbuído também de um certo classismo, e da necessidade de não levantar "poeira escandalosa que vai dar pasto aos dentes da calúnia"([26]). Mas, surpreendido pelo carácter da mulher, escreve para Vasco em termos admonitórios, sublinhando as virtudes de Tomásia, e recriminando a sua atitude cruel. A missiva do padre conclui com o anúncio de uma solução condenatória para o deputado na função que lhe atribuímos aos padres nestas novelas, e com a explicação de uma justiça divina esclarecedora das condutas; o trecho é perfeitamente definitório dos objectivos autorais:

> "'Devia dizer-me que esta mulher de povo tem brios que não são comuns; dissesse-mo, se o sabia, para eu me esquivar a mensagem tão alheia dos meus deveres de padre, e até de amigo que fui, e desejo continuar a ser, de V. Ex.ª. Mas, olhe, senhor meu, se o mundo não condena esta ruim acção, condeno-lha eu, que sou da

([20]) *OFN*, pág. 33.
([21]) *OFN*, pág. 90.
([22])
"Tomásia devia conjecturar tamanhas dores que a Providência lhe estava debitando no grande livro que um dia se abre diante do devedor. Que livro esse quando se abre! Parece que as pessoas, as coisas, as forças vivas e as impassibilidades mortas, tudo nos pede contas, tudo tem uma garra invisível que nos arranca do coração as mais pequenas parcelas!" *OFN*, pág. 24).

([23]) *OFN*, pág. 26.
([24]) *OFN*, pág. 36.
([25]) *OFN*, pág. 37.
([26]) *OFN*, pág. 42.

religião de Jesus, que santificou Madalena. Escute o que lhe diz o eco da divina justiça, que nos repercute na consciência. O que eu lhe assevero é que a justiça está de parte infeliz mãe; e os que fazem iniquidades não são decerto os bemaventurados...'" (27).

O discurso e a atitude posterior do padre desenvolver-se-ão nestes termos. Mas precisemos algums outra coisa, a informar-nos da mundivisão camiliana: a religião é a fonte da regeneração dos erros, e os padres aparecem geralmente com coadjuvantes da tal regeneração (28). Se Camilo confia aos clérigos este papel, deixa transparecer assim mesmo a sua visão da sociedade, em que uma mulher do povo se salva pelas suas virtudes, mas o preconceito de classe actua no padre, e retroactivamente no autor: com efeito, parte-se da base, como a primeira posição do padre mostra, de que não é possível o casamento entre elementos de diferentes estatutos, e de que a "perdida" é Tomásia, na sua dupla condição de humilde e mulher. O homem 'tem direito a refazer a sua vida', casando com pessoa que lhe corresponde, não sem esquecer uma satisfação material à aldeã.

Ficam então perfiladas as três atitudes, dos que antes eram amantes e do padre: Tomásia confia-se ao padre ("Não posso mais... É o amor e o remorso a despedaçarem-me. Vejo o pai deste infeliz, vejo a sombra do meu velho pai..." (29)), e este toma o filho como afilhado. As nobres acções e a valentia da mulher conseguem expiar a culpa, logro que o padre testemunha (30).

Mas, como sabemos, os diferentes caminhos seguidos pelos protagonistas não encerram de seu o sentido último da obra. Este, sustentado no procedimento da anagnórisis, chega no fim do relato.

Em *OFN* esse reconhecimento é complexo, e funciona paralelo à *jd*: o abade de Pedraça enviara o menino Alvaro com doze anos para o Brasil ao cuidado de um seu afilhado do mesmo nome que lá enriquecera (31). O brasileiro espera o filho de Tomásia em Lisboa, onde se apresenta como antigo vizinho a Vasco e informa-o de que a criança que com ele vai é seu filho. A família do deputado, ignorante da relação, apercebe-se todavia da semelhança entre o enjeitado e Heitor, filho de

(27) *OFN*, pág. 46.

(28) Camilo, a determinada altura da novela, aproveita para fazer uma defesa dos padres, e refere-se de passagem ao Padre Amaro...: "Se os padres escrevessem romances contra os novelistas, quantas obras de execução prima e de primeira verdade não nos dariam!" (pág. 69).

(29) *OFN*, pág. 67.

(30) *OFN*, pág. 71.

(31) Do afilhado do abade no Brasil, comenta este: "Foi um enjeitado que aqui me trouxe a Maria Moisés para eu baptizar", e em nota esclarece-se: A próxima *Novela* dará ampla notícia de Maria Moisés". O recurso à intertextualidade permite ao autor, entre outras coisas, apresentar-se perante o leitor como cronista, fortalecendo assim a verosimilhança pretendida.

Vasco e Leonor de Mascarenhas. Já no Minho, em Arco, o Marramaque pergunta por Tomásia, e sabe então que esta partira, após a morte do abade, para ultramar havia seis anos, com o filho, já rico. Uma dura doença ataca Alvaro aos vinte e um anos. Os médicos recomendam a vinda para Portugal. O sofrimento de Tomásia acrescenta-se: "A mãe perguntava a Deus se no fundo do seu cálix de expiação havia de beber ainda a última lágrima do filho moribundo" (32). De novo em Portugal, lê num jornal o desprezo em que caíra Vasco e onde se lhe chama: "provinciano perdulário que esbanjou o seu e o alheio". "Deus é severo com todos os culpados" (33), dirá Tomásia ao filho, reflectindo a *jd*.

Na sua estratégia narrativa, Castelo Branco escolhe os filhos para a reparação final. Eles estão livres de qualquer culpa, são puros, e simbolizarão portanto a regeneração esperada. Os seus sofrimentos inocentes (a injustiça poética), derivados da acção incorrecta dos seus progenitores, põem ainda mais de relevo a sua atitude generosa e heroica. E digamos, embora seja de passagem, que neste valor concedido à figura dos filhos há uma interessante via para interrelacionar a biografia de Camilo com a sua criação literária, e para deduzir algumas concepções do escritor sobre a sua própria experiência, que nos parecem merecedores de atenção. Seja como for, pensamos que o procedimento acrescenta mais um elemento ao romantismo idealista do escritor. Em *OFN*, Alvaro comunica a mãe o seu propósito de socorrer o pai. "Abençoado sejas tu, meu anjo, meu adorado filho!... Vinga, vinga tua mãe! (34)", responde a desgraçada filha do boticário.

No estratagema articulado por Alvaro para poder falar com o seu pai, Piedade — nome de evidente carga simbólica — que descobrira a parecença entre Alvaro e Heitor e a quem impele a curiosidade, é surpreendida pelo seu pai a escutar detrás da porta. O diálogo a seguir mostra como a *jp* transfere-se dos pais, impossibilitados de exercê-la, para os filhos:

> "O meu pai disse agora" — no diálogo com Alvaro — que era infeliz em todos os sentidos. Não me queixo; mas esqueceu-se de mim... Já me tem dito que sou a sua consciência, e a sua vontade... Pois então, se eu sou a sua vontade, deixe ficar o seu filho nesta casa... (...).

Perante a cena, contesta Alvaro, sem desvelar a sua mentira, a Piedade:

> "— Minha senhora, a sua compaixão e a compaixão da minha mãe ser-me-ia um divino amparo, se eu podesse viver. (...) "O ouro", dirá a seu pai, "já não pode dar a felicidade a V. Ex.ª. Quem tem esta filha perdeu o direito a esperar outra riqueza" (35).

(32) *OFN*, pág. 91.

(33) *OFN*, pág. 93 e 94.

(34) *OFN*, pág. 94.

(35) *OFN*, pág. 98 e 99.

Alvaro, mostrando-se submisso, conta a Piedade que reside na Hospedaria do Bom Jesus, não podendo viver com a sua mãe por serem pobres. A filha de Vasco combina com ele um encontro na hospedaria. Prepara-se assim um outro reconhecimento: Piedade encontra um homem muito bem trajado e parecido com o seu irmão Heitor ao lado de "um coupé com dois criados de almofada"([36]). É Alvaro acompanhado da sua mãe. Este, comovido pelas atenções da espantada meia-irmã, recupera-se subitamente da doença e converte-se à religião cristã:

> "— ...Tenho saúde! Quer que lhe diga tudo o que se vai formando na minha inteligência, na minha consciência e no meu coração? Entrei aqui há oito dias sem fé, achava tudo isto uma irrisão da desgraça. Sinto-me agora religioso. Preciso de orar...".

E 'argumenta' o narrador:

> "(...) As lágrimas da fé, se Deus não existisse, fariam comover o Nada"([37]).

Note-se que a repentina recuperação de Alvaro verifica-se tanto no plano material como espiritual. A verosimilhança é posta de parte na aplicação da *jp*. Neste lance final, descrito em menos de duas páginas, aparecem todas as soluções do conflito, as diferentes aplicações da justiça poética, divina, que eram esperadas: sempre sob a actuação do sobrenatural e para além da regeneração nos filhos, como comprovaremos no trecho final que a seguir transcrevemos, Tomásia encontra a sua felicidade na salvação de Alvaro e na consideração de Piedade como filha . Vasco, ajudado economicamente pelo moço, arrepende-se dos seus factos e no seu remorso e na saudade de Tomásia, a quem nunca verá, o que constitui o seu castigo — vive com o desejo de um dia poder ir ajoelhar-se aos seus pés. Assim é que se encerra a obra, sem esquecer uma profissão de fé e crença no milagre ('Deus ex machina') da parte do narrador:

> "Maria da Piedade e a mãe de Alvaro choraram postradas à cruz de Jesus Cristo. Pediram a saúde do filho e do irmão, abraçadas aos pés do Redentor.

Alvaro restabeleceu-se.

> Foi a felicidade que o salvou? Foi aquele amor de irmão, amor indefinível e santíssimo, que o distraiu da morte e o encheu das forças vitais que a ciência nega ao milagre e concede ao mistério?
>
> Eu, espírito apoucado, tenho a audácia de me erguer até Deus, e não faço grande conta das ciências médicas quando me não dizem por que processo fisiológico se salvou o enfermo que elas me asseveraram moribundo"([38]).

([36]) *OFN*, pág. 100.
([37]) *OFN*, pág. 102.
([38]) *OFN*, pág. 103.

Assim é que funciona a estratégia camiliana. Assistimos a um juízo exercido sobre diversas atitudes, dependentes e convergentes, num processo circular, num determinado conflito. A 'sentença', a justiça poética por nossas palavras, não opera directamente sobre a crise mas sobre as suas consequências.

3. Algumas considerações finais.

Com esta exposição, e aceitando sem reservas a complexidade e variedade da obra e figura camilianas, cremos cumprido o objectivo de introduzir o conceito de *jp* como instrumento útil na análise de alguns aspectos da mundivisão camiliana. Apontemos agora brevemente algumas considerações gerais, para além daquelas que foram surgindo na aproximação que antecede.

Para já notemos que se nos apresenta um duplo conflito, que é condenado pelo autor. O primeiro deriva da atitude ilegítima dos amantes, e produz — observe-se que apenas na mulher e no seu pai — remorsos e consequências graves. O padre Pedraça, que actua a nosso entender como porta-voz ideológico do autor, e este próprio não reprovam o proceder de Vasco. A segunda e grande crise aparece não apenas quando Vasco decide ir para Lisboa, mas no momento em que o padre se apercebe da virtude deTomásia, mulher de classe inferior (possivelmente, se não, não teríamos novela). E lembramos que é o sistema representativo quem determina a degeneração do fidalgo, em palavras do autor. A mulher carrega com a culpa e a angústia, até a mancha "estar delida", por ter relações com o fidalgo. A repreensão do proceder de Vasco situa-se na sua conduta com Tomásia. Há portanto uma moral e um juízo inteiramente diferente e discriminatórios, em dependência da classe e do sexo a que cada um pertencem.

Com estas concepção, Camilo introduziria em *O Filho Natural* um elemento novo como causante da crise: o mau proceder de um dos amantes, enfrentando-se assim a outras novelas em que a impossibilidade para efectivar o triunfo do amor seria exercida pela família ou pelas famílias, representantes de uma determinada ordem social. Em certa maneira assim ocorre, pois verificávamos a ideologia que se reflectia a respeito da classe e da condição feminina. Mas no fundo o caso é idêntico, porque a responsabilidade desloca-se para um outro agente social, o constitucionalismo. O interesse do autor parece então radicar em que o amor possa ter lugar sem travões: que a sociedade supere o preconceito neste sentido, sem ver-se alterado o status quo, que, aliás, nunca põe em causa.

Acontece que no plano camiliano não existe nenhum projecto de mudança da realidade. Como muito bem indicava o grande estudioso Alexandre Cabral, a "regra de oiro do seu universo romanesco é a inalterabilidade", não pondo "nunca em causa a organização do universo"([39]). A situação trágica surge entre o que é e o

([39]) In *Estudos Camilianos I*, de ALEXANDRE CABRAL, Editorial Inova, Porto, pág. 169.

que deverá ser, onde o amor se situa como a essência da novelística. E a resolução não emana da sociedade ou dos seus elementos representativos. É divina, e Deus governa a ordem social que Camilo defende. Tem como alvo recompensar ou castigar comportamentos, mostrar ao leitor em que param determinados procederes. A justiça divina vem restaurar uma moral, não uma situação dada. É assim, uma novelística transida de compaixão, impotente para os humanos, porque a solução para os seus problemas se situa fora deles, do seu alcance e do seu exercício. E, ligado a isto, é mediante o sacrifício que se pode albergar esperança. A compaixão e o sacrifício envolvidos pela consolação; qualquer coisa reaccionária, como afirmava Rebello com Feuerbaach referindo-se à obra e à atitude de Camilo ([40]).

A não existência de globalidade da sociedade e uma espiritualidade omnipresente fazem de Camilo, nas novelas analisadas, um escritor idealista, que pode pôr de parte técnicas românticas, mas não a atitude inerente ao movimento literário que pairou na primeira metade do XIX em toda a Europa. E, inversamente, o seu uso do Realismo é apenas de moldes,que são quebrados quando necessário para a visão que tenta transmitir (lembre-se por exemplo os atentados à verosimilhança de curações e de reencontros).

Recuperemos para concluir uma palavras de um outro grande escritor romântico, Manzoni. Escrevia o italiano em 1817 que distinguir entre beleza poética e verdade moral é absurdo ([41]): é a harmonia que Camilo também procura, com uma justiça poética que sustenta invariavelmente essa verdade moral, que não acredita, no fim, no progresso do género humano, mas num tradicionalismo corrigido, onde as pessoas continuam a ser peças e não agentes do mundo em que vivem. O mundo perspectivado desde um idealismo sempre em conflito entre desejos e realidades.

([40]) REBELO, LUÍS DE S., "Camilo e a crítica idealista", in *Bulletin of Spanish, XXVIII (1951), págs. 32 a 38. A citação corresponde a pág. 37.*

([41]) Tiramos a citação, que corresponde à obra "A moralidade das obras clássicas" — da introdução ao romance de Manzoni *Los Novios*, de Maria Nieves Muñiz, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1985, pág. 26.