

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



**A Construção do Trágico em *A Sereia*,
de Camilo Castelo Branco**

Jorge Filipe de Araújo da Ressurreição

Dissertação

Mestrado em Estudos Românicos

Literatura Portuguesa

2014

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE
DE LETRAS
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

**A Construção do Trágico em *A Sereia*,
de Camilo Castelo Branco**

Jorge Filipe de Araújo da Ressurreição

Dissertação orientada pela
Professora Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa
Pimentel e pela
Prof.^a Doutora Serafina Maria Grazina Martins

Mestrado em Estudos Românicos

2014

*À minha avó Joaquina,
por tudo e muito mais.*

ÍNDICE

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Introdução.....	9
Capítulo I — A tragédia e o trágico: alguns aspectos para a sua caracterização	12
1. A tragédia e o trágico: a tradição grega.....	12
2. A tragédia e o trágico: a tradição romântica.....	23
Capítulo II — A <i>Sereia</i>: a construção do trágico.....	28
1. O autor textual e a construção do trágico	31
2. Joaquina Eduarda: o canto da Sereia	38
3. As categorias trágicas na construção d' <i>A Sereia</i>	44
3.1 O conflito	44
3.2 A liberdade e a necessidade	53
3.3 A culpa.....	61
3.4 O conhecimento e a ignorância.....	66
Conclusão	70
Bibliografia	72

Agradecimentos

Às Professoras Doutoras Maria Cristina Pimentel e Serafina Martins, agradeço não apenas as discussões de orientação e a inúmera bibliografia, mas também a paciência, a força, a coragem que me transmitiram ao longo de todo o tempo de trabalho.

Às Professoras Doutoras Maria Alzira Seixo, Maria de Lourdes A. Ferraz, Maria Isabel Rocheta, Irene Fialho e aos Professores Doutores Aires A. Nascimento, Arnaldo do Espírito Santo, José Pedro Serra e Rodrigo Furtado, uma palavra de apreço pelos esclarecimentos de dúvidas sobre pontos concretos do trabalho.

Aos familiares e amigos, devo também uma palavra de gratidão: aos meus pais, Rosa e Jorge, e ao meu irmão, João, que, mesmo nos momentos mais complicados, partilharam os meus sorrisos e as minhas lágrimas; à minha prima Sónia Prata, pela motivação dada nos momentos de desistência; à Cláudia Canastra e à Joana Martins pela assídua e incalculável amizade; ao David Mota Veiga, à Marta Romano e à Sara Romano pela vida em comum; ao *Sempre Mais Alto*, nomeadamente à Catarina Pato, ao Rui Moniz e ao Tiago Santos, pelo companheirismo, pela amizade e pela oração.

Aos que partiram ao longo desta caminhada: que este trabalho seja também deles.

Resumo

A Sereia é uma das várias novelas passionais escritas por Camilo Castelo Branco. Este tipo de narrativa camiliana é caracterizado pelo conflito entre os protagonistas que pretendem viver o seu direito a amar e as regras impostas quer pela família, quer pela sociedade, quer mesmo pela religião. Daqui resulta uma narrativa plena de processos que visam demonstrar e intensificar o sofrimento resultante da situação, que não raro termina com a morte dos heróis. *A Sereia* tem ainda a característica de ter como fonte um manuscrito do século XVIII, descoberto no princípio do século XX. O objectivo do nosso trabalho é analisar a construção do trágico nesta novela, não descurando nem a tradição grega, nem a tradição romântica da tragédia.

O estudo encontra-se estruturado em dois capítulos fundamentais: no primeiro, ter-se-á em conta as questões teóricas do estudo da tragédia e do trágico, na tradição grega e na tradição romântica, separadamente; no segundo capítulo, a atenção recairá sobre o estudo d'*A Sereia*. Atentar-se-á primeiramente no narrador, bem como na condução de leitura que este realiza e os processos utilizados para comprovar a verdade do que narra. Outros elementos exteriores às categorias trágicas, mas que auxiliam na construção do trágico, serão analisados, como os paratextos da novela camiliana. Seguidamente, analisaremos quatro categorias trágicas e a construção destas na novela dada à estampa em 1865.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, trágico, categorias trágicas, Romantismo.

Abstract

A Sereia is one of the several passion novels written by Camilo Castelo Branco. This kind of camilian narrative is characterized by the conflict among its characters, wishing to live their right to love and the rules imposed either by relatives, the society or religion. Based on this arises a narrative filled with processes which aim to demonstrate and intensify the suffering of the situation, that most of the times ends with the death of the main characters. *A Sereia* has also the peculiar aspect of having as source a manuscript of the 18th century, found in the beginning of the 20th century. The goal of this essay is to analyse the building of the tragedy in this novel, without forgetting neither the Greek, nor the Romantic tragedy.

The essay is structured in two main chapters: on the first, we will take into account, theoretical aspects regarding the study of the tragedy and tragic, both in the Greek and Romantic tradition separately; on the second chapter, our attention will focus on the study of *A Sereia*. We will concentrate our interest on the narrator, as well as on the way he leads the reading and the processes used to prove that what he says is true. Other unconnected aspects with the tragic categories, but which help in the construction of tragic, will be taken into account, as paratexts of the camilian novel. Afterwards, we will analyse four tragic categories and their construction in Camilo's novel.

Keywords: Camilo Castelo Branco, tragic, tragic categories, Romanticism.

Introdução

No “Prólogo” que antecede a biografia de Camilo Castelo Branco intitulada *O Penitente*, de Teixeira de Pascoaes, o escritor afirma: “Se existe em Camilo um escritor romântico [...], existe nele também o ser humano ou metafísico, o interrogador da vida e da morte, e o terrível juiz da Providência” (Pascoaes 2002, 26). Podemos alargar a asserção de Pascoaes dizendo que existe um Camilo que espalha pelas páginas das suas obras um Romantismo em voga, mostrando, a par disso, o mais profundo da alma humana. E foi esta a base deste estudo. Na verdade, parece-nos que o trágico dos romances camilianos ainda não está suficientemente estudado. Se esse trágico é aproveitado de uma escola literária que o alimentava, Camilo aproveita-o também para colocar nas suas obras os protagonistas perante sofrimentos que fazem questionar a condição humana, sobre esse martírio que nos parece ser imerecido, enfim, sobre essa morte que arranca da vida seres de excepção.

A produção camiliana é vasta e, tendo em conta a tipologia estabelecida por Jacinto do Prado Coelho (2001), a novela passionnal é, sem dúvida, o tipo de obra que Camilo mais produziu. Segundo o mesmo autor, a primeira, *Carlota Ângela*, surge poucos anos depois da sua estreia como romancista. Já nela, é possível verificar um aspecto sistemático da sua escrita passionnal: o sofrimento atroz que recai sobre os protagonistas por verem negado o direito de amar. Os motivos que levarão os protagonistas das várias novelas a este martírio poderão ser diferentes; no entanto, este sofrimento será uma constante ao longo de toda a produção camiliana.

Não raro, o sofrimento é causado pelos familiares das personagens principais que, por questões de heranças, património, numa palavra, dinheiro, lhes negam o amor e aí surge o conflito entre seres de excepção e familiares endinheirados e gananciosos.

Por isto, acreditámos que a melhor maneira de compreender o trágico camiliano era estudando-o a partir das categorias da tragédia grega. Tivemos sempre presente a distância que afasta a época grega da época camiliana e, conseqüentemente, os seus contextos culturais e religiosos. No entanto, ainda que o trágico possa ser transmitido de formas diversas (na Grécia antiga através do texto dramático e da sua encenação; no Romantismo, primordialmente através do texto narrativo), cremos, como será demonstrado no capítulo “A tragédia e o trágico: alguns aspectos para a sua caracterização”, que não difere o modo como o ser humano o vivencia ou o sente, isto é, seja qual for a época histórico-cultural, o cerne do trágico não muda; aquilo que difere e que tivemos em conta é o quadro cultural e religioso em que o sujeito no qual recai a tragédia se insere.

Assim, é nosso objectivo analisar a construção do trágico nesta novela, não descurando nem a tradição grega, nem a tradição romântica da tragédia, e fazendo, nas partes que assim o justificarem, um estudo comparativo entre *A Sereia* e a narrativa que encontramos no já referido manuscrito do século XVIII.

O estudo encontra-se estruturado em dois capítulos. No primeiro, teremos em conta as questões teóricas do estudo da tragédia e do trágico, na tradição grega e na tradição romântica, separadamente. De facto, para o estudo da construção do trágico na novela camiliana, interessa-nos perceber a tragédia grega e os conceitos que dela derivam. Assim, centraremos o nosso estudo em quatro categorias trágicas: o conflito, a liberdade e a necessidade, a culpa, e o conhecimento e a ignorância. De seguida, e uma vez que estas categorias trágicas a ele dizem respeito, atentaremos na figura do herói trágico enquanto sujeito sobre quem recai a tragédia. Outros elementos, ainda que brevemente, serão tidos em conta neste primeiro capítulo pois nos pareceu serem importantes para o estudo que nos propusemos. Desta feita, referiremos também a importância do coro trágico, da *ἀμαρτία* e dos elementos que formam uma acção complexa: peripécia, reconhecimento e sofrimento.

Posto isto, observaremos a importância do trágico no Romantismo. De facto, ao ter como característica a afirmação do sujeito enquanto tal, o Romantismo opõe o herói à sociedade, na qual ele não se insere. Consequentemente, atentaremos no herói e no narrador românticos pois neles, de formas diversas, se exprime o trágico da época.

No capítulo II da dissertação, a nossa atenção recairá sobre o estudo d'*A Sereia*. Atentaremos primeiramente no narrador, bem como na condução de leitura que este realiza e nos processos utilizados para comprovar a verdade do que narra. Outros elementos exteriores às categorias trágicas, mas que auxiliam na sua construção, serão tidos em conta, como os paratextos da novela camiliana.

Seguidamente, faremos um estudo comparativo entre a obra de Camilo e o manuscrito do século XVIII que lhe serviu de fonte, no que à categoria trágica do conflito diz respeito. Após isto, analisaremos as restantes categorias do trágico presentes em *A Sereia*. Na verdade, ao fazê-lo, compreenderemos como Camilo constrói o trágico da sua novela a partir das formas supremas de o dizer.

Para o nosso estudo, utilizaremos a edição da novela *A Sereia* editada pela Lello & Irmão – Editores. Para limpar o texto de repetidas referências bibliográficas a esta obra, utilizamos apenas a inicial da novela, seguida da página em que a citação se encontra — exemplo: (S: 46). Quando tal acontece, referimo-nos sempre a Castelo Branco 1986.

O mesmo no que diz respeito à edição utilizada do manuscrito do século XVIII. Utilizaremos a inicial, seguida da página respeitante à citação — exemplo: (*M*: 23). Ao fazê-lo, referimo-nos sempre a Costa 1930. Ainda sobre o manuscrito acrescenta-se que foi mantida a ortografia original da edição utilizada.

Importa ainda salientar que optámos por referir sempre a abreviatura e a página de onde é retirada a citação, não tendo seguido o critério usado para as outras obras citadas em que são empregues as abreviaturas *id.* e *ibid.*

Capítulo I — A tragédia e o trágico: alguns aspectos para a sua caracterização

1. A tragédia e o trágico: a tradição grega

Camilo Castelo Branco, nas suas novelas passionais, põe em evidência uma mundivisão que, não raro, se centra no amor. Como é próprio do Romantismo literário¹, o sublime e o grotesco surgem nas suas narrativas, opondo-se e criando, desta maneira, um conflito entre os que se sentem no direito de amar e os que vêm no património familiar e no dinheiro (que, do ponto de vista camiliano, são grotescos) as forças que regem a sociedade. Ou seja, um embate entre almas sublimes e almas vulgares².

Deparamos então com o conflito (cujo eixo é o amor) que parece ser o tema central das novelas passionais camilianas. Contudo, o conflito não é a única forma de expressar o trágico, podendo ser apenas um dos meios para o fazer. Para além disso, para um conflito ser trágico, os seus dois pólos têm de estar ao mesmo nível de exequibilidade e não se podem solucionar um ao outro. Ou seja, não é possível escolher os dois pólos, em vez de apenas um. Diz Goethe que “[t]oda a tragédia depende de um conflito insolúvel. Assim que a harmonia é obtida ou se torna possível, a tragédia desaparece” (*apud* Serra 2006: 56).

Como iremos demonstrar adiante, não só no conflito se manifesta o trágico dos textos literários. Admitimos que será o seu lado mais visível; contudo, outros aspectos há a ter em conta.

O tema central deste estudo é a construção trágica realizada por Camilo na novela *A Sereia*. Os processos são variados, sendo indispensável, para posteriormente os analisarmos, fazermos breves considerações sobre a tragédia e o trágico.

Para se estudar a tragicidade, temos de recuar, inevitavelmente, à tragédia grega. Contudo, mesmo a leitura das tragédias que chegaram aos nossos dias dos seus três maiores autores (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) não faculta de modo transparente uma definição de trágico. Esta dificuldade em definir o trágico advém do facto de cada obra literária (e centremo-nos apenas na literatura) o exprimir de diferentes maneiras, uma vez que o trágico nos dá a possibilidade desta amplitude. Assim, na trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, o trágico exprime-se através de, pelo menos, quatro modos, que José Pedro Serra (2006: 14) denomina como “categorias trágicas”: o dilema/conflito de Agamémnon, a decisão de Agamémnon, o

¹ Cf. Rocheta 1987: 25.

² Cf. Coelho 2001: 239 e Ferraz 2011: 192-193.

conhecimento de Cassandra e o conflito de Orestes. Se o conflito de Orestes diz respeito à segunda tragédia da trilogia, *As Coéforas*, o conflito e a decisão de Agamémnon, bem como o conhecimento de Cassandra, têm que ver com a primeira, *Agamémnon*. Esta simples observação permite-nos concluir que o trágico se pode traduzir, no mesmo texto, mediante múltiplas categorias.

Quando decidimos reflectir sobre a tragédia e o trágico, tínhamos já consciência do problema com que íamos deparar. De facto, a definição de trágico continua a levantar questões e a suscitar debates entre os estudiosos. Tragédia, a nosso ver, é a corporização do trágico. Corporização que ganhará diferentes contornos dependendo da época em que se localiza. Assim, a forma da tragédia grega³ não será igual à da tragédia latina, renascentista ou romântica. Aliás, no período romântico, o trágico pode assumir a forma de texto narrativo em vez do habitual texto dramático⁴. Contudo, o maior problema reside na definição desse trágico. Não é o facto de uma peça de teatro ter coro, dois ou três actores, entre outras características formais da tragédia grega, que faz com que ela seja uma tragédia. O trágico não reside na forma mas sim no conteúdo, que explana uma forma de olhar e ver o mundo: uma mundividência trágica. Não podemos, porém, negar que há características formais da tragédia que, aliando-se às categorias trágicas, traduzem esse modo específico de ver o mundo.

Recusamo-nos a tentar encontrar uma fórmula que defina o trágico. A sua complexidade e a sua abrangência impedem-nos de tal. Pretendemos, no entanto, formular um pensamento, abarcando os tópicos essenciais para a compreensão do trágico. E esse pensamento terá sempre de começar nos textos da Grécia antiga.

Segundo Albin Lesky (2003: 23), “[d]esde que modernamente nos é de novo possível considerar a *Iliada* e a *Odisseia* como aquilo que realmente são, ou seja, como obras de arte, [...] suscita-se com crescente vivacidade a questão relativa aos germes do trágico nas duas epopeias”. Depois de um capítulo significativamente intitulado “Homero, precursor dos trágicos”, também António Freire, S. J. (1963: 53) coloca nos poemas do épico grego o início desse espírito trágico, declarando que, “[e]mbora directamente originária de uma das modalidades do lirismo e ditirambo, é sobretudo na estrutura épica dos poemas homéricos que entronca a dramaturgia grega”. Jacqueline de Romilly (2008: 22) vai mais longe e afirma o seguinte:

³ Mesmo na tragédia grega, há diferenças, quanto à forma, nos textos dos três principais tragediógrafos.

⁴ “Devemos também admitir, uma vez que o trágico não se identifica com um conjunto de convenções teatrais, que aquele possa ter uma expressão para além dos limites restritos da representação dramática, quer noutros géneros literários, como no romance, quer nas artes plásticas ou na música, quer ainda na filosofia. É esta, de resto, a razão, aliada à perda de fulgor do teatro, pela qual, por exemplo, são hoje frequentes os estudos sobre a ‘visão trágica’ de certos romancistas ou de certos romances” (Serra 2006: 67).

Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar um sofrimento ou uma ansiedade — a epopeia fizera-o sempre e ensinou os trágicos a fazê-lo. Poderíamos, ainda, dizer que, se a festa [em honra de Dioniso] criou o género trágico, foi a influência da epopeia que fez dele um género literário.

De facto, não é só na epopeia homérica que tal acontece. Avançando até à literatura latina, vemos na *Eneida*, de Vergílio, em vários momentos, o trágico a unir-se ao épico. Múltiplos exemplos há, mas apontemos apenas dois. A história de amor vivida por Eneias e a rainha de Cartago, Dido, culminando no suicídio desta, suscita no leitor vários sentimentos que são fruto de uma certa ironia trágica: sabemos de antemão que o guerreiro troiano não pode viver o amor que sente por Dido, uma vez que a sua missão, outorgada pelos deuses, é seguir em busca da terra que lhe tinha sido prometida. Desta forma, é levantada também a questão, que retomaremos adiante, da força do destino em luta com o livre arbítrio do ser humano. Outro exemplo, na epopeia vergiliana, é o da morte de Turno, ou melhor dizendo, o momento de hesitação por que passa Eneias quando o inimigo já se encontra por terra à sua mercê. Vale a pena reler o passo de Vergílio (*Aen.* XII, 938-952):

Eneias, enérgico sob as suas armas, estava imóvel, volvendo o olhar para um lado e para o outro, e susteve a dextra. E já as palavras [de Turno] começavam a demovê-lo e hesitava cada vez mais, quando o funesto cinturão começou a despontar no cimo do ombro e a refulgir com os pregos familiares. Era o cinto do jovem Palante, que Turno vencera e prostrara com um golpe e que trazia aos ombros como troféu inimigo. Aquele, ao ver aqueles despojos, que faziam recordar um acerbo desgosto, inflamado pelas Fúrias e terrivelmente encolerizado, bradou:

— Pois hás-de tu escapar-me, tu que envergas os despojos dos meus? É Palante que com este golpe te imola, é Palante quem te faz expiar o teu castigo com o teu criminoso sangue!

Com estas palavras, fêrvido de ira, enterra-lhe a espada no peito. O corpo entorpece-lhe com o frio da morte; a vida, com um gemido, foge indignada para as sombras. (Vergílio 2011: 336)

Um dado significativo ainda sobre estes traços da epopeia na tragédia grega tem que ver com o que é contado em ambas. De facto, se “a tragédia [se] associou[...] sempre aos mesmos mitos que a epopeia” (Romilly 2008: 20-21), aquela mostrava o que esta apenas contava e “a tragédia podia assim retirar dos factos épicos um efeito mais imediato e uma lição mais solene” (*ibid.*: 23). A autora exemplifica o que afirma com o caso da família de Agamémnon: o assassinio do Atrida às mãos da mulher ou do amante desta e a vinda de Orestes para vingar o pai são factos que Homero já narrava na *Odisseia*⁵, tema retomado por Ésquilo na trilogia trágica *Oresteia*.

⁵ Hom., *Od.*, I, 29-43: “Pois ao coração lhe vinha a memória do irrepreensível Egisto, / a quem assassinara Orestes, filho de Agamémnon. / A pensar nele se dirigiu assim aos outros imortais: // ‘Vede bem como os mortais acusam os deuses! / De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles, / pela sua loucura, que

De facto, a origem da tragédia grega, que teve o seu apogeu no século V a. C., é ainda uma incógnita para os estudiosos. Não havendo nada de substancial que confirme a teoria da etimologia, há contudo quem explique a origem desse género dramático através dela. Sobre este assunto, Jacqueline de Romilly (*ibid.*: 17) informa que “primeiro, existe este termo — a *trag-ædia* — que significa «o canto do bode». (...) A hipótese mais difundida consiste em aproximar o bode dos sátiros, associados normalmente ao culto de Dioniso”. A autora acrescenta, mais adiante, que “desde a Antiguidade, alguns preferiram interpretar de outra forma o nome da tragédia. Pensaram que o bode era ou a recompensa oferecida ao melhor participante, ou a vítima oferecida em sacrifício” (*ibid.*: 18).

José Pedro Serra (2006: 25), depois de referir esta etimologia e voltando à questão da essência do trágico, lembra, contudo, que “o sentido etimológico de «tragédia» não só não acrescenta qualquer luz aos textos dos tragediógrafos, revelando-se marginal, como também não nos dá qualquer indicação para melhor agarrarmos o âmago do «trágico»”.

O estilo nobre e grandioso, o final infeliz, a grandeza, a queda, o herói, o sofrimento, a origem da tragédia, a catarse, as correntes filosóficas e morais dos comentadores, bem como os elementos formais da representação trágica são alguns dos conceitos de que se socorreram os estudiosos que tentaram definir a “tragédia” e o “trágico”.

Como referimos anteriormente, aquilo que diz o trágico são as categorias trágicas. Definidas por José Pedro Serra (*ibid.*: 191-192), estas são:

formas primeiras de dizer o trágico, géneros supremos, cada um deles englobando várias concretizações, expressões da tragédia, mas eles próprios não subordinados a nenhum género superior. Enquanto géneros supremos, as categorias são irreduzíveis entre si, oferecendo focagens diferentes do trágico. Tal facto não significa que as categorias não se relacionem entre si [...]

Torna-se necessário referir de que modo as categorias que mencionámos transmitem o trágico. José Pedro Serra (*ibid.*: 15), quando se propõe caracterizar as categorias, nota que é “obrigado a admitir a possibilidade de o estudo exaustivo e pormenorizado de todas as tragédias gregas exigir a integração de mais uma ou outra categoria trágica”. Deste modo, torna-se claro que, para o autor, aquilo que realmente diz o trágico não são elementos

sofrem mais do que deviam! / Como agora Egisto, além do que lhe era permitido, / do Atrida desposou a mulher, matando Agamémnon / à sua chegada, sabendo bem da íngreme desgraça — / pois lha tínhamos predito ao mandarmos / Hermes, o vigilante Matador de Argos: / que não matasse Agamémnon nem lhe tirasse a esposa, / pois pela mão de Orestes chegaria a vingança do Atrida, / quando atingisse a idade adulta e saudades da terra sentisse. / Assim lhe falou Hermes; mas seus bons conselhos o espírito / de Egisto não convenceram. Agora pagou tudo de uma vez.” (Homero 2008: 26). Cf. também Hom., *Od.*, III, 193-198 e 254-312; IV, 519-547. Nestes passos, Homero refere sempre Egisto como o assassino de Agamémnon. Contudo, em Hom., *Od.*, XI, 452-453, Agamémnon parece afirmar ter sido Clitemnestra a sua matadora: “Mas a mulher não me deixou saciar os olhos / com a vista do meu filho; antes disso me matou” (*ibid.*: 193).

exteriores a essa maneira própria de ver o mundo e a vida; as técnicas do escritor, ao construir a acção, podem “contribu[ir] para a manifestação do trágico” (*ibid.*: 195), mas “não devem ser tomadas por categorias” (*ibid.*: 194) porque esses processos não nos dão o cerne do trágico. Este só está espelhado no “conteúdo da representação do mundo que dessa mesma tragédia emana” (*id.*, *ibid.*). José Pedro Serra (*ibid.*: 196) acaba por identificar as categorias que dizem o trágico: “o conflito, o destino e a liberdade, a culpa, o conhecimento e a ignorância”.

Tentaremos agora sintetizar de que modo estas quatro categorias transmitem o trágico, recorrendo ao pormenorizado estudo de José Pedro Serra sobre o tema.

O conflito será, porventura, a categoria que mais correntemente tem sido identificada com o cerne do trágico. De facto, autores houve que viram nele a principal característica da tragédia. Contudo, se assim o tomássemos, excluiríamos tragédias em que não se apresenta qualquer conflito. O que está em causa não é a importância do conflito insolúvel como forma de o trágico se expressar; o que interessa salientar é que não será o único meio para transmitir a tragicidade de um texto. José Pedro Serra (2006: 198) define desta maneira a categoria trágica do conflito:

Uma oposição torna-se conflituosa quando princípios opostos exigem, simultaneamente para um mesmo objecto ou situação, determinações ou soluções contraditórias e inconciliáveis. Compreende-se assim que o conflito trágico, em lugar de uma harmoniosa unidade de contrários, traga consigo uma perturbação da ordem do real, ou, pelo menos, uma séria ameaça de desordem. O conflito apresenta-se na tragédia grega como algo dissonante, como um elemento de fractura na ordenação e estabilidade cósmicas, entrevedo-se neste facto a sua natureza especificamente trágica.

Este conflito, contudo, pode surgir de duas maneiras distintas: seja sob a forma de um confronto entre personagens, seja como um dilema que se ergue perante uma das personagens⁶. Deste modo, somos capazes de perceber a diferença entre o conflito que surge na tragédia *Antígona*, de Sófocles, e aquele que aparece em *As Suplicantes*, de Ésquilo. Se no primeiro destes textos o que vemos é um embate entre Antígona e Creonte — pois aquela sepulta o irmão, contra as ordens do rei da cidade —, no texto esquiliano estamos perante um dilema — Pelasgo ou acolhe as suplicantes e, deste modo, se coloca a si e à cidade numa guerra violenta contra os filhos do Egipto ou, ao invés, recusa proteger as Danaides, esquivando-se à guerra mas aceitando o castigo a que a sua cidade será sujeita por não cumprir o grande dever religioso de Zeus, Protector dos Suplicantes.

Outro aspecto a que o ensaísta dá importância tem que ver com a estrutura da acção. Na verdade, “[a]s tragédias que nos apresentam uma situação conflituosa estruturam-se em volta

⁶ Cf. Serra 2006: 199.

do conflito que, desta forma, ocupa o lugar central a partir do qual se pode compreender a sequência dos «acontecimentos» que constituem a acção da tragédia” (*id., ibid.*), denominando o autor estes textos como tragédias de conflito. Não deixa o autor, porém, de lembrar que importa atentar no conflito central do texto trágico e não nos que surgem como consequências daquele⁷.

Ainda hoje, em pleno século XXI, o Homem se questiona sobre a existência de um destino que se encontra previamente traçado e ao qual ele não pode fugir. Segundo Celeste Brasil Soares Malpique (2012: 80), o “herói é muitas vezes uma personagem que, embora forte e corajosa, não parece usufruir de livre arbítrio; é um predestinado a feitos gloriosos, quantas vezes é um predestinado ao sofrimento”. Assim, a “tragédia diz-se também mediante a liberdade e a fatalidade, da tensão que entre ambas se cria” (Serra 2006: 287). Por isto, a tensão entre a necessidade e a escolha é outra das categorias que transmitem o trágico.

Será o Homem livre o suficiente para escolher os caminhos da sua vida? Ou, pelo contrário, é apenas uma marioneta nas mãos de uma entidade superior? Estas posições são extremas. De facto, o “homem trágico sabe que o lugar da sua habitação é ainda o lugar de habitação dos deuses, terra de cultivo e de culto, e, por isso, sabe também que a sua sorte está nas mãos dos deuses” (*ibid.*: 292). Porém, este pensamento ingénuo, só por si, faria com que os gestos humanos — dos mais gloriosos aos mais cobardes — se perdessem na bruma do que é emprestado pelas forças superiores que regem o Homem⁸. Por isso, o Homem trágico não pode ser simples marioneta, sem alma nem voz. Não é um ser que sofre passivamente o destino que lhe está guardado porque, segundo Serra (*ibid.*: 293), a “tragédia introduz um elemento essencial, a consciência”:

nem no auge da dor, quando a necessidade cumpre implacavelmente os seus austeros decretos, a tragédia reduz o homem à condição de manipulado títere. Na aparente desordem de uma sorte funesta, ou na destruição do herói pela força da incontornável necessidade, mesmo aí, permanece a consciência, foco de rebeldia contra um aniquilamento mudo e informe.

Mais do que isso, o herói trágico sabe-se herdeiro do herói épico, tem consciência de que, tal como ele, está sob o olhar atento dos deuses. No entanto, sabe também ser diferente do seu antecessor, na medida em que este não tem noção do que seja reflectir ou pensar sobre o que fazer. Ele simplesmente faz. No caso do herói trágico, há uma demora perante as situações que lhe são postas no seu caminho. Esta demora, porém, não é para reflectir ou

⁷ “Na *Antígona* de Sófocles, a sequência do prólogo e dos episódios revela vários conflitos: entre Antígona e Ismena, entre Hémon e Creonte, entre Creonte e Tirésias; tais conflitos, porém, são adjacentes e derivam do conflito central que, a propósito da sepultura de Polínicos, opõe Antígona a Creonte. É sobre este último, para uma compreensão do conflito trágico na *Antígona*, que nos devemos debruçar” (*id., ibid.*).

⁸ Cf. *ibid.*: 288-289.

decidir pois o homem trágico continua com a consciência de que é habitado por forças exteriores a ele e de que é “o lugar [...] onde a tensão de forças acontece” (*ibid.*: 304). É uma demora por se saber destoante do mundo em que habita. E nisto reside a ambiguidade do homem trágico: sabe-se subjugado aos deuses mas sente-se diferente da ordem universal.

Outra das categorias trágicas estudada por José Pedro Serra é a culpa, que está intimamente ligada à falta ou erro trágico. Deste modo, para compreender esta categoria na sua essência é preciso compreender também onde erra e como erra a personagem.

Uma das vertentes que distingue a culpa trágica da culpa não trágica tem que ver com o alcance que aquela adquire, isto é, a culpa, na tragédia, atinge não só o sujeito como aquilo que o rodeia: “A culpa vai muito além dos limites individuais, envolve a família e a πόλις, e a ἀμαρτία vai muito além de uma anódina e inconsequente desobediência a uma qualquer norma” (*ibid.*: 343-344). Na verdade, a hamartia e a consequente culpa adquirem um lugar central numa cadeia de factos que se inicia no “«crime» que exige um castigo, uma expiação, única forma de reposição da ordem; este ciclo de crime e castigo integra, naturalmente, os sofrimentos e as infelicidades que pesam sobre os mortais” (*ibid.*: 344).

Directamente relacionada com esta, encontra-se a categoria trágica do conhecimento ou falta dele. De facto, “[n]ão raras vezes a falta e a culpa aparecem como o resultado de uma incapacidade de previsão, ela própria derivada de um conhecimento limitado” (*ibid.*: 395). Mas, mais do que isto, a categoria trágica em apreço ganha autonomia, pois casos há em que o conhecimento ou a ignorância, não causando erros, adquirem um grande pendor trágico. Um dos exemplos é o caso de Cassandra da tragédia *Agamémnon* de Ésquilo, pois “são dois os aspectos eminentemente trágicos na [sua] intervenção [...]: um consiste na posse de um conhecimento certo, mas sem crédito; o outro consiste na irremissibilidade da consciência, ainda que impotente” (*ibid.*: 397).

As categorias trágicas, por serem a forma suprema de dizer o trágico, recaem, todavia, não raro, sobre o herói. A primeira reflexão feita sobre este tipo de personagem foi a de Aristóteles na *Poética*. De facto, Aristóteles afirma: “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus [...] e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos” (§1448a)⁹, esclarecendo pouco depois que “a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade” (§1448a). Mais adiante, o filósofo afirma que os heróis trágicos são aqueles “que

⁹ As citações da *Poética* de Aristóteles referem-se a Aristóteles 2011.

não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (§1453a).

Sabendo então que a “tragédia é a imitação de uma acção elevada” (§1449b), que o homem trágico deve ser superior, mas que também não se deve distinguir “nem pela sua virtude nem pela justiça” (§1453a), torna-se fácil concluir que o herói trágico tem de ser uma personagem que, simultânea e paradoxalmente, seja igual ao espectador da tragédia, de modo a que aquele consiga suscitar neste os sentimentos de compaixão e temor — “aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós” (§1453a) —, mas também superior a ele. Assim, a acção elevada que cabe ao homem trágico “deve situar-se acima da vulgaridade, além do agir comum do homem banal, e as acções devem ser desenhadas de acordo com o espírito superlativo dos homens que as praticam” (Serra 2006: 156). Importa notar que a superioridade do herói trágico não tem que ver com o seu estatuto social mas antes com a dimensão ética da sua acção¹⁰. Assim:

As personagens da tragédia devem ser superiores quanto à grandeza do gesto e à linguagem, porventura quanto à prosperidade, como as personagens da epopeia, mas devem ser como nós quanto à compreensão da nossa experiência ética e quanto às condições de fragilidade e instabilidade em que vivemos. As personagens da tragédia representam-nos na dimensão mais significativa, e por isso mais grandiosa, de nós próprios. (*ibid.*: 157)

Para Maria do Céu Fialho (1977: 381), o herói trágico também representa o que de mais profundo há na humanidade:

A experiência trágica do Homem, dissemos nós, acontece em dor e em tensão: em dor, uma vez que, levando-o a conhecer-se até aos seus limites, o leva a experimentar a sua grandeza e a sua limitação por via de uma situação que a isto o apele, isto é, uma situação que o ultrapasse, que ultrapasse a sua capacidade de resposta de modo a provocar a ida até aos confins de si mesmo. Assim, o trágico pode valer como teste de profundidade das personagens ou, generalizando, da profundidade humana: quanto mais profundo, mais trágico.

Numa perspectiva semelhante, encontramos a definição dada por Pedro Balas Custódio (1997: 1002; *italico original*), afirmando que “a *tragédia* põe em palco o H[erói] no momento mais patético da acção, quando sobre ele se abatem os infortúnios e os cruéis desígnios do destino, isolando-o e obrigando-o a pesados e insuportáveis sacrifícios”.

Num estudo que se afasta em parte da literatura para se centrar na psicologia do ser humano em relação com mitos e heróis, Celeste Brasil Soares Malpique (2012: 80) define não

¹⁰ “O essencial parece estar [...] no valor da acção, no alto significado ético que esta tem de assumir para que o μῦθος se torne grave e sério” (Serra 2006: 156).

só o conceito de Herói¹¹, como faz a distinção entre herói épico e herói trágico. Se àquele “se atribuem feitos extraordinários, coragem e argúcia que os torna capazes de vencer obstáculos até então intransponíveis”, a este estão reservadas as “subtilezas e conflitos da alma humana”: ele “vive no seu interior a luta, o conflito, e debate-se com a tragédia da sua condição humana, isto é, entre sentimentos contraditórios, entre o amor e o ódio, entre os impulsos de vingança e a culpa, entre o desejo e a impotência face aos impulsos” (*ibid.*: 81).

Paralelamente ao herói trágico, outra personagem adquire um especial relevo na tragédia ática: o coro. No que a este diz respeito, Aristóteles, na *Poética*, chama a atenção para a sua importância pois o “coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção” (§1456a).

Mas como participa o coro da acção trágica? Qual a razão para que o coro seja “considerado como um dos actores”, tendo assim tanta importância como as outras personagens? O coro era o elemento mais importante da tragédia, no seu início, e como exemplo para esta relevância encontramos certas tragédias que eram intituladas com os nomes dos coros¹². Isto acontecia porque, “na origem, o coro tinha um papel preponderante no curso da tragédia” (Romilly 2008: 29). O destino dele dependia do destino das outras personagens e, por isso, “compreendemos que ele tenha que intervir, suplicar, esperar, e que, enfim, as suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro, das diversas etapas da acção” (*ibid.*: 30).

Contudo, o coro é impotente. De facto, só resta, ao coro trágico, esperar sem nada fazer, lamentando-se apenas, suplicando por vezes. A sua sorte será decidida pela acção das outras personagens e nunca pela dele. Por isso, diversas vezes, encontramos um coro constituído por mulheres ou anciãos que não podem combater ou defender-se¹³.

Voltemos um pouco atrás e lembremos o que Aristóteles disse sobre os heróis trágicos: “não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (§1453a). A tradução do termo *ἁμαρτία* por erro não é de todo despropositada. De facto, se o vocábulo grego poderia ser traduzido também por falta ou falha, a opção escolhida mostra a

¹¹ “Tem pois coerência falar aqui de Heróis, como figuras arquetípicas dotadas de atributos excepcionais para confrontar a Natureza e superar a morte” (Malpique 2012: 79).

¹² “*Os Persas*, *As Suplicantes*, *As Coéforas*, *As Euménides*, incluem-se nestes casos; e também, para Eurípides, *As Troianas* ou *As Bacantes*. Acontece mesmo que o título tenha sido dado deste modo, quando a natureza do coro já não permitia definir o conteúdo da tragédia — como com *As Traquínias*, de Sófocles, ou *As Fenícias*, de Eurípides” (Romilly 2008: 28).

¹³ “os anciãos dos *Persas* e os do *Agamémnon* são exemplos bem claros; e os do *Agamémnon* até se lamentam, no início da peça” (*ibid.*: 30).

interpretação que de ἀμαρτία se tem vindo a adoptar¹⁴. José Pedro Serra (2006: 160) chama a nossa atenção para o facto de a “oscilação entre erro moral e erro intelectual [ser] grande, dependendo das épocas e dos autores”. Entre estes dois pólos interpretativos do vocábulo grego surge outro: defeito de carácter. Deste modo, deparamos com três interpretações possíveis: falha moral, defeito de carácter, e erro intelectual¹⁵.

A primeira destas interpretações tem, antes de mais, um fundo linguístico: de facto, o termo ἀμαρτία foi traduzido para o latim cristão por *peccatum*, assumindo na Idade Média o sentido moral que ainda hoje lhe é atribuído¹⁶. O que de falha moral se conclui tem então que ver com um erro cometido em consciência, ou seja, um pecado, um crime:

Por detrás dessa equivalência [de *hamartia* a culpa] está implícita uma *moralização* da arte, nomeadamente dramática, no sentido de substituir a causalidade de uma cadeia factual pela de uma cadeia ética, isto é, a queda do herói seria o resultado dos seus *peccata*, na relação de castigo e culpa, testemunho de uma justiça universal e transcendente (Fialho 1977: 384).

O mesmo, embora de uma outra forma, acontece com a interpretação de ἀμαρτία por defeito de carácter. De facto, subjacente a este conceito está o facto de o erro ser cometido em consciência tal como na de falha moral. Contudo, aqui, o que leva o herói a cometer a falta é um traço da sua personalidade, seja a raiva ou o ciúme, entre outros. No entanto, José Pedro Serra (2006: 164-165) adverte: “Tornou-se, todavia, comum perguntar aos defensores desta tese se o que consideram defeito de carácter não é apenas o sinal da sua diferença, do estatuto de seres de excepção, e como tal condição da sua elevação.” Na verdade, habitualmente, o herói é excepcional por se revoltar, de alguma maneira, contra uma ordem instituída e nessa revolta estará sempre uma imperfeição que o excepcionaliza.

No entanto, como referimos anteriormente, a interpretação do termo grego como erro intelectual tem sido a preferida actualmente. Mesmo Aristóteles afirma explicitamente o facto de os heróis não “ca[ir]em no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (§1453a), isto é, não resvalam da felicidade para a infelicidade por culpa de um erro cometido em consciência, mas sim de um erro cometido em ignorância. E é esta a interpretação de ἀμαρτία como erro intelectual: “Privado de conhecimento, tendo dos factos uma visão incompleta, o homem erra e a desgraça acontece como o prolongamento dos limites humanos” (Serra 2006: 165).

¹⁴ Cf. Saïd 1978: 13 e Serra 2006: 165.

¹⁵ Cf. Serra 2006: 165. Suzanne Saïd (1978: 11-16), no seu estudo *La Faute Tragique*, tem um subcapítulo significativamente intitulado “La faute tragique: crime, erreur ou défaut?”.

¹⁶ “O cristianismo entendeu e usou ἀμαρτία num sentido vincadamente ‘moral’, traduzindo o termo grego por *peccatum*, e designando o pecado, no seu sentido mais grave e pleno, a recusa livre, radical e consciente de seguir a vontade de Deus, especial e gratuitamente revelada na Sua Palavra” (Serra 2006: 161).

Se estas são três interpretações que se apartam umas das outras, aparecendo cada uma delas em textos e autores diferentes, Maria do Céu Fialho (1977: 383-384) interpreta todavia o termo ἁμαρτία de uma forma geral e que nos parece ser a mais correcta:

aparece como constante a hamartia que não é culpa, nem dor, nem erro, mas incapacidade de atingir algo, incapacidade do Homem de coincidir com os seus próprios fins, o que o transformaria de mortal em deus; hamartia é a própria limitação constitucional do Homem – finitude – que pode englobar culpa, dor ou erro (ou ser actualizada numa ou várias dessas formas) mas que as ultrapassa para significar um dos aspectos da própria condição humana.

Outros conceitos têm também de ser explicados por terem que ver com o enredo da tragédia. Aristóteles diferencia a acção simples da acção complexa. Para o filósofo, a primeira é “aquela que [...] é coerente e una e em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento” (§1452a). Logo, a acção complexa acontece “quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas” (*id.*, *ibid.*).

Interessa-nos então entender o que são estes elementos — περιπέτεια e ἀναγνώρισις — que tornam uma acção complexa.

Aristóteles, ainda no parágrafo antes citado, também na *Poética*, define estas duas partes do enredo trágico:

Peripécia é [...] a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. [...] Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com a peripécia [...].

Dadas as definições aristotélicas, torna-se fácil perceber a importância destes dois elementos na acção trágica. Sem eles, não haveria enredo que pudéssemos designar como trágico.

Vejamos então o que em torno destes conceitos têm dito os estudiosos da tragédia grega. Segundo Jacqueline de Romilly (cf. 2008: 47), as peripécias e o reconhecimento da acção surgem como conclusão de dois processos usados pelos tragediógrafos para tornar as situações patéticas. Assim, os dois processos usados com esse fim são: “levar uma situação ameaçadora até ao seu limite extremo e até ao momento em que o desastre tem que se realizar” e “tornar esta situação particularmente horrível, supondo na sua origem um erro da pessoa” (*id.*, *ibid.*). Do primeiro, resultará que “a situação termina com aquilo a que chamamos um golpe de teatro” (*id.*, *ibid.*), ou seja, uma peripécia; no segundo, a situação “termina com um reconhecimento — podendo o reconhecimento por vezes, mas nem sempre, apresentar-se como um golpe de teatro” (*id.*, *ibid.*). Para a autora, estes dois processos, aliados

às personagens e situações patéticas, aumentam o sofrimento daquelas e o patetismo de toda a acção¹⁷.

Na sua análise, José Pedro Serra (2006: 152-153) vai mais ao fundo do que é a essência destes elementos da acção trágica. No que à peripécia diz respeito, o autor informa:

A peripécia, implicando uma revelação inesperada que altera radicalmente a compreensão dos acontecimentos, supõe um abismo entre as intenções, as convicções, as motivações que levam o homem a agir e a provisoriamente acolher-se no aparente sentido da acção, e o sentido real e último, cruel seara de dor que o homem colhe ao tomar consciência da amplitude e das consequências incalculáveis, mas irremediáveis e irrefutáveis, da sua acção.

Deste modo, percebemos a dimensão trágica que a peripécia acarreta: “porque o [...] olhar [do homem] é parcial e o entendimento limitado, ou porque presa às mãos do destino e jogo às mãos dos deuses, o fruto da sua acção é o reverso do sonhado” (*ibid.*: 153).

Assim, Serra (*id.*, *ibid.*) chama a atenção para o íntimo relacionamento entre peripécia e reconhecimento: “A inesperada mudança no sentido da acção supõe uma ruptura na habitual compreensão dos factos e a irrupção de uma nova consciência de onde deriva, impondo-se, o novo e decisivo sentido dos acontecimentos”. Por isso, Aristóteles revela a sua predilecção pela acção complexa¹⁸ uma vez que só nesta “o recôndito se mostra patente e o homem ganha uma consciência mais funda e completa daquilo que uma ilusória veste cobria” (*id.*, *ibid.*).

Tendo esta consciência, o autor não hesita em afirmar, sobre o sofrimento, que “[d]or, luto, infelicidade coroam o que nasceu dos melhores propósitos, das mais belas esperanças, das mais nobres convicções” (*id.*, *ibid.*)¹⁹.

2. A tragédia e o trágico: a tradição romântica

A complicada definição de Romantismo tem como base as muitas e vincadas diferenças entre os Romantismos que surgiram na Europa entre finais do século XVIII e meados do século XIX. De facto, cada país, cada cultura, cada literatura apropriou-se dessa nova concepção de arte, reconfigurando-a em função do seu contexto sociocultural. Importa, porém, notar que há características que, unificando as várias expressões deste período literário, fazem com que autores como Ofélia Paiva Monteiro (2001: 965) ou Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2010: 542) defendam o uso do termo Romantismo em detrimento do plural

¹⁷ “Este patético, preparado deliberadamente por meio de uma acção mais desenvolvida, é uma das tendências essenciais da tragédia tal como Eurípedes a praticou. E então aparecem um certo número de procedimentos que podiam servir para este fim” (Romilly 2008: 46).

¹⁸ “Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa” (§1452b).

¹⁹ O sofrimento é, segundo Aristóteles, a terceira parte do enredo: “o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género” (§1452b).

Romantismos, vocábulo empregue por Arthur Lovejoy para designar a época em questão, dadas as “assincronias e disparidades que se verificam, nos vários espaços culturais europeus, quanto às manifestações a ter em conta” (Monteiro 2001: 965).

Com efeito, a característica basilar de todo o Romantismo europeu, e da qual todas as outras derivam, tem que ver, como assinala Aguiar e Silva (2010: 543), com “uma nova concepção do eu, uma forma nova de *Weltanschauung*, radicalmente diferentes da concepção do eu e da *Weltanschauung* típicas do racionalismo iluminista”. Este novo entendimento do sujeito como ser único²⁰ acarreta consigo, inevitavelmente, um outro conceito de grande importância neste período: a consciência. Desta forma, o indivíduo tomará consciência daquilo que é e, na sua busca pelo infinito, terá a trágica consciência da sua finitude:

O espírito humano, para os românticos, constitui uma entidade dotada de uma actividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto, embora este permaneça sempre como um alvo inatingível. Energia infinita do eu e anseio do absoluto, por um lado; impossibilidade de transcender de modo total o finito e o contingente, por outra banda — eis os grandes pólos entre os quais se desdobra a aventura do eu romântico. (*ibid.*: 544)

Não custa assim compreender que o romântico encontre no trágico a melhor forma para escrever sobre o sujeito que se encontra em permanente conflito.

Maria Isabel Rocheta (1987: 27), numa afirmação muitíssimo pertinente, declara “que alguns dos aspectos mais significativos da mundivisão romântica estão próximos de elementos fundamentais do trágico”. Segundo a mesma autora, esta “afirmação do eu” como ser único de que falámos tem o seu aspecto trágico no conflito constante entre a sua vontade, “o [seu] querer [...] e o dever imposto pela sociedade” (*id.*, *ibid.*).

Mas o aspecto que a autora ressalta como “o grande tema do Romantismo” é o “amor, enquanto afirmação do direito a sentir” (*ibid.*: 28). E isto torna-se relevante para o nosso estudo, principalmente por Camilo ter escrito de facto sobre este tema. Na verdade, os seus heróis passionais lutam e enfrentam as forças que lhes são contrárias, demonstrando assim os direitos do coração. Veremos adiante como a heroína d’*A Sereia* afirma, mesmo pela maneira como morre, o seu direito de amar.

No Romantismo, vemos, não raro, esta “concepção do amor como paixão que implica a dor e a morte” (*ibid.*: 29). O patetismo que é explanado na literatura da época tem essencialmente que ver com a “atração pelo sofrimento, a vontade e a capacidade de o entender e de o exprimir” (*id.*, *ibid.*) que o escritor tem, muitas vezes, como atributos.

²⁰ O “ressurgimento do Eu no Romantismo implica, decisivamente, a recuperação da ideia renascentista do homem como unidade de poder e de impotência, de conhecimento e de enigma, de subjectividade e de natureza” (Argullos 2009: 25).

As noções expressas anteriormente, no que dizia respeito à tragédia grega, de *ἀμαρτία*, de queda, de *πάθος* e mesmo de culpa terão de ser analisadas à luz do contexto histórico-cultural cristão do Romantismo português. Segundo Maria Isabel Rocheta (*ibid.*) nos informa e os textos mostram, “o sentimento religioso é bem característico, como é sabido, da literatura romântica”. Se na tragédia grega, como vimos, a *ἀμαρτία* é a maioria das vezes interpretada como um erro intelectual, nas obras românticas, vemo-la, diversas vezes, ser entendida como falha moral, como pecado. Contudo, a obra camiliana não deixa de plasmar a falta trágica como defeito de carácter ou como erro intelectual. Exemplos disso são os casos de Simão de *Amor de Perdição*²¹ e de Brás e Josefa de *O Olho de Vidro*, respectivamente.

Também como na tragédia ática, estes conceitos só terão força e tragicidade, no Romantismo, ao serem vividos pelos heróis românticos. Se, tal como no herói trágico, podemos observar, em relação ao espectador/leitor, a igual consciência da fragilidade humana, a superioridade no que diz respeito à dimensão do seu acto e a profundidade da dor, no herói romântico há algo a ter em conta que o diferencia daquele: o Absoluto, esse infinito romântico que o herói tenta alcançar.

O herói romântico tem como principal característica a excepcionalidade, em relação às restantes personagens do texto. Deste modo, o herói tem ideais que não se coadunam com os da sociedade em que se insere e, por isso, tenta infringir as regras e/ou leis desta. Diversas vezes, é o “amor, enquanto afirmação do direito a sentir” (*ibid.*: 28), o ideal que os heróis tentam em vão enaltecere, facto que não cabe nas regras sociais vigentes²².

Como podemos facilmente verificar, o herói romântico por excelência é aquele que apresenta sempre em si as características trágicas que não o deixam viver harmoniosamente na sociedade em que se insere. De facto, aquilo a que aspira, o Absoluto que pretende, não lhe é dado na vida terrena, encontrando, não raro, apenas na morte a solução para tal conflito. Assim, para o romântico, “a morte aparece como um horizonte fixo, mas só como culminação de um processo em que o morrer é uma operação lenta e não isenta de gozo” (Argullol 2009: 317). E esta mesma morte mais não é do que “libertação” (Ferraz 2011: 193) ou “reafirmação da essência da vida ante o vazio da existência”, ou seja a “angústia do ser-para-a-morte transforma-se no ambíguo gozo de morrer-para-ser” (Argullol 2009: 317). Consequentemente,

²¹ “A diegese entra, assim, em nova fase: o protagonista age, agora, sob o *poder* do temperamento, ainda quando isso implica renunciar ao seu projecto. Ele poderia, aparentemente, adiar a vingança para não comprometer o seu futuro com Teresa. Mas *não pode* fazê-lo: a sua personalidade arrasta-o a perder-se” (Rocheta 1987: 156; itálicos originais).

²² Cf. Custódio 1997: 1001 e Reis e Lopes 2007: 194.

perceber-se-á que Pedro Balau Custódio (1997: 1003) afirme que “[n]ão há um H. onde não haja também enormidade e excesso”.

Como veremos, na construção do trágico d’A *Sereia*, há outra instância narrativa que é preciso ter em conta: o autor textual. Isto porque, sendo parte da diegese, o autor textual fortalece também essa construção trágica da intriga.

O narrador surge, no Romantismo, como “autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (Reis e Lopes 2007: 257). Helena Carvalhão Buescu, de modo a ter uma perspectiva lata deste conceito no Romantismo literário português, começa por se ocupar de dois dos escritores que mais sistematicamente fizeram uso deste processo: Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. Assim, a autora explicita as estratégias que ambos os escritores utilizam de maneira a haver uma identificação entre o autor (empírico) e o narrador (personagem ficcional)²³. No que a Camilo diz respeito, Helena Carvalhão Buescu (1997: 29) estrutura a presença deste autor textual em três grupos:

o primeiro, aquele em que se realiza a figuração de um autor-personagem, cuja centralidade organizadora para a obra em questão nunca é de mais sublinhar; com esta figuração se articula ainda aquilo a que chamarei a «ficção do editor» [...] e também a estratégia preferencial do «manuscrito encontrado» [...]. O segundo grupo é aquele em que se manifesta a representação de um «autor-carreira» [...]. Finalmente, o terceiro grupo [...] é constituído por «séries romanescas» que entretecem, no seu interior, relações intertextuais cuja consistência é central para o entendimento do universo romanesco nele proposto.

O narrador-autor, longe de se manter à distância daquilo que narra, surge intimamente ligado à diegese, dando a conhecer, através do seu discurso, aquilo que a história narrada lhe faz sentir²⁴. Não raro, conduz o leitor a juízos de valor que são dele mas que, consequentemente, passam a ser os de quem lê. Maria de Lourdes A. Ferraz (2011: 248) afirma:

não são nem a sua figura física nem os seus traços psicológicos que as definem [às personagens camilianas], mas os sentimentos do autor relativamente à empatia que revela na própria descrição com que as apresenta, no modo mais ou menos directo ou indirecto que utiliza para as dar a ver.

Deste modo, fica perceptível que o autor textual auxilia na construção trágica da intriga pois, sendo um narrador subjectivo, ao dar a conhecer a sua perspectiva de leitura e os seus

²³ Cf. Buescu 1997: 28-29. Exemplos destas estratégias garrettianas são as referências a si próprio como autor de outros livros (associando-se à figura do “autor-carreira”), as referências elogiosas “anónimas”, menções de episódios autobiográficos e, talvez a mais importante, quando o autor se veste do papel de editor da obra de outrem (*Lírica de João Mínimo*, a novela inserida nas *Viagens na Minha Terra* ou *O Arco de Sant’Ana*, cujo subtítulo é, a este respeito, de grande importância: *Crónica Portuense — manuscrito achado no convento dos Grilos, no Porto, por um soldado do Corpo Académico*).

²⁴ Cf. Coelho 2001: 397.

juízos de valor, aproxima-se do papel do coro trágico, apesar das particularidades de cada um. O autor textual, tal como o coro, interfere na intriga mas, também como ele, é impotente perante o sofrimento que recai sobre os heróis. Resta-lhes, ao coro e ao autor textual, lamentar a sorte das personagens.

Capítulo II — *A Sereia*: a construção do trágico

Aníbal Pinto de Castro (1991: 254), investigador que muito se dedicou à passagem da realidade à ficção na novela camiliana, afirmava que era chegado o tempo de “avaliar as várias funções do real na constituição de um universo diegético de índole intrinsecamente romântica, ou, sobretudo, de determinar o papel e a importância da imaginação na criação daquele universo fictício, a partir de uma realidade histórica, porque acontecida”. A novela *A Sereia* continua a ser a única da qual se conhece o texto que lhe serviu de base, dando ensejo ao autor de escrever, após os tercetos que a abrem: “Num livro manuscrito, e datado de 1768, os encontrei. Em cinquenta páginas de prosa do mesmo manuscrito, descobri o segredo dos versos” (S: 4). Contudo, só no último parágrafo da novela Camilo oferece ao leitor mais pormenores sobre este manuscrito: “Ora, João de Melo e Nápoles, o salvador do cadáver de Joaquina Eduarda, morreu na flor dos anos, depois de haver escrito os apontamentos essenciais desta história, que foram encontrados na livraria do barão de Prime, fidalgo de Viseu, falecido há poucos anos” (S: 159).

De facto, o tópico do *manuscrito encontrado* é regular não só em Camilo, mas no Romantismo em geral. O que torna notável o caso d'*A Sereia* é o facto de haver um manuscrito que acreditamos ser o usado por Camilo como base para a escrita desta novela²⁵.

Dissemos *manuscrito usado como base para a escrita da novela*. A tradição dos palimpsestos vem de longe. Sabemos que palimpsesto é um manuscrito cujo texto os copistas medievais eliminavam através da lavagem ou, mais tarde, de raspagem com pedra-pomes para depois o reutilizarem na cópia de um novo texto. Utilizando assim este termo num sentido figurado, Gérard Genette (1982) adoptou-o como título da sua obra sobre as relações de hipertextualidade na literatura. Contudo, não podemos afirmar ser a novela camiliana um hipertexto em relação ao hipotexto, que seria, neste caso, o manuscrito que lhe serviu de base, sem justificar a nossa posição. Nesse sentido, cabe agora atentar na teoria da hipertextualidade defendida por Genette e perceber de que modo ela se relaciona com os textos que aqui estão em causa. E essa relação só se poderá perceber demonstrando, numa primeira fase, a nossa convicção de que estamos perante um texto que serviu de base a outro, ou seja, de que estamos perante um hipertexto e um hipotexto.

Genette (*ibid.*: 7) define a transtextualidade como “tout ce qui le met [o texto] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”, afirmando adiante haver cinco tipos de

²⁵ Cf. Martins 2005: 11.

relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a architextualidade (*ibid.*: 8-11).

Para o objectivo do nosso trabalho, importa atentar no quarto tipo, ou seja, na hipertextualidade. A primeira definição dada pelo autor é simples e parece ser a mais adequada: “J’entends par là [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (*ibid.*: 11-12).

Porém, esta relação, segundo Genette (*ibid.*: 12) pode ser de duas ordens distintas: “l’ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte [...] «parle» d’un texte” ou de uma outra ordem:

Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.

Como já afirmámos, acreditamos estar perante um hipotexto e um hipertexto. Castelo Branco Chaves (1968: 16-17), depois de resumir a história do manuscrito, faz uma breve comparação entre as personagens, deixando subentendido, na forma como o faz, que acredita estar perante o texto que serviu de base a Camilo: “O leitor da novela entra logo, ao primeiro cotejo entre a narrativa do manuscrito e a história contada pelo novelista, a aperceber-se de que Camilo deu aos seus personagens estatura sentimental, moral e social muito mais elevadas” (*ibid.*: 16).

Por sua vez, Jacinto do Prado Coelho (2001: 448) levanta a hipótese de Camilo ter tido acesso à história pelo manuscrito, não deixando por isso de fazer uma breve comparação entre a acção de ambas as narrativas e mostrando que, “na primeira parte da novela, há numerosas e flagrantes coincidências com a versão do citado manuscrito”. Demonstra também, a partir dessa comparação, que “a versão camiliana segue um caminho em grande parte independente, logo a pouca distância do começo” (*ibid.*: 449).

Também Serafina Martins (2005: 13) deixa claro na sua comparação o facto de acreditar ser o manuscrito o hipotexto da novela:

No que respeita meramente à intriga, são muitas as semelhanças entre os dois textos; temos, por exemplo, o nascimento das duas “sereias” em Viana do Castelo, a composição do círculo familiar (uma irmã e um irmão, ambos mais velhos, com a diferença de que a protagonista do manuscrito ainda tem mãe, o que não sucede com a Joaquina Eduarda camiliana), o papel tutelar do irmão, eclesiástico nos dois casos, a residência em Barcelos, a ida para o convento (embora por motivos distintos), a ligação amorosa com um estudante, a fuga de ambos para Sevilha, o abandono/afastamento por parte do amante

(também quanto ao motivo que leva a esse afastamento os textos se apartam), o facto de em ambas as narrativas a figura masculina seguir vida religiosa.

Num estudo intitulado *Retórica da Ficção: a construção da narrativa camiliana*, João Paulo Braga Correia da Silva (2011: 212), ao analisar “a transformação a que Camilo submeteu essa fonte na construção da diegese apresentada em *A Sereia*”, conclui que, “[a]proveitando as personagens da história original, o autor enriqueceu e tornou mais complexa a estrutura dramática da intriga”.

Numa tentativa de organização das matérias a serem exploradas de modo a perceber a construção do trágico n’*A Sereia*, faremos uma análise da obra, estruturando-a a partir dos conceitos trabalhados no capítulo referente ao trágico e à tragédia.

Assim, analisaremos, em primeiro lugar, o papel do narrador. O autor textual camiliano é uma entidade que, a vários níveis, se exhibe no discurso e que, por isso, configura, mediante vários processos, o trágico presente na obra. Assim, atentaremos na condução de leitura feita por esse autor textual que a todo o momento faz ver o seu *querer*²⁶, bem como nos processos de comprovação da verdade que usa para dar a sua história como acontecida.

De seguida, analisaremos de que modo se constroem as categorias trágicas na novela camiliana, tendo em conta o texto que está na sua base. O conflito, como vimos, acontece quando duas entidades opostas exigem soluções diversas para uma mesma situação, provocando assim uma ameaça de desordem, uma perturbação. Iremos analisar de que modo é construído o conflito principal ao longo da narrativa de Camilo.

Embora relacionando-se com a anterior, atentaremos depois na categoria trágica que tem que ver com o destino em oposição ao livre arbítrio humano. De facto, o destino é uma constante nas obras de Camilo. A força que rege os Homens e que, de vez em quando, parece estar associada à Divina Providência é trágica por si só, se pensarmos que ela rege as personagens camilianas sem que estas tenham a liberdade de escolher o caminho a seguir. Contudo, para melhor entender se, de facto, não há opção de escolha para as personagens de Camilo e se elas são apenas guiadas por uma força que as transcende, analisaremos a obra sob este ponto de vista, realçando os passos em que as personagens parecem escolher o caminho que querem para si.

Apesar de nos encontrarmos perante uma obra em que o trágico se diz mais profundamente através do conflito e do destino, não deixaremos de atentar nas restantes

²⁶ Baseados em Maria Isabel Rocheta (1987), o *querer* do autor textual tem que ver com a leitura que ele quer que os leitores façam das suas narrativas, mostrando-o quer no léxico utilizado, quer mediante asserções opinativas sobre as personagens e as situações.

categorias trágicas. Assim, a análise da culpa enquanto categoria trágica ajudará a entender a dicotomia destino/escolha, pois, em nosso entender, só quando a ἀμαρτία é entendida como falha moral se pode considerar que haja culpa; só quando as personagens efectivamente escolhem é que se pode falar numa culpa que lhes possa ser atribuída ou até por elas percebida. Como também já ficou expresso anteriormente, a culpa trágica caracteriza-se pelo alcance que esta adquire, não recaindo as consequências apenas sobre o culpado.

Neste seguimento, resta-nos, no que às categorias trágicas diz respeito, a do conhecimento e ignorância. Neste caso, analisaremos presságios, sonhos e outros elementos que, de alguma maneira, trazem para o presente das personagens o futuro que lhes está reservado.

1. O autor textual e a construção do trágico

Conhecida é a máxima que Camilo Castelo Branco (1959: 7) diz ser a sua logo no início da novela *Carlota Ângela* (1858):

VERDADE, NATURALIDADE, E FIDELIDADE
é a minha divisa, e sê-lo-á enquanto este globo se não reconstruir à feição do disparate
com que uns o alindam e outros o desfeiam.

De facto, esta vontade de contar a verdade, sendo natural e fiel, será uma preocupação que autor demonstrará ao longo da sua produção romanesca. Por isto, Aníbal Pinto de Castro (1976: 18) afirma:

Pela sua permanente preocupação de naturalidade e de verdade — ou melhor, de verosimilhança — Camilo capricha em procurar uma ligação tão estreita quanto possível entre o narrador e a diegese, mesmo quando se serve de um narrador heterodiegético, variando embora os subterfúgios a que lança mão para estabelecer essa ligação ou aproximação.

Não será então de estranhar ver o autor textual camiliano ser personagem, que testemunha daquilo que conta. As narrativas são validadas por este narrador homodiegético que participa da diegese, mantendo com o leitor um “pacto de autenticação” (Silva 2011: 38), seja por o narrador ser amigo e confidente de personagens, seja por ter acesso à história através de outras formas²⁷. Disto decorre que as histórias contadas pelos narradores homodiegéticos de Camilo são altamente subjectivizadas porque a “construção da narração nestes moldes torna [...] o narrador não só num mediador de informação, mas também um mediador de sentimentos” (*ibid.*: 39).

²⁷ Cf. Silva 2011: 32-36.

No hipotexto e no hipertexto, encontramos, pelo menos, três estatutos diferentes de narrador. O manuscrito consiste numa *Carta de um amigo a outro escrita do Porto ou história da vida de D. Joachina Antonia chamada A Sereia*. A primeira parte da carta consiste numa introdução, tendo por narrador *F.*, assinante da carta, que conta como travou conhecimento com Joaquina e como esta lhe contou a sua história (*M*: 17-21). No entanto, outra voz se impõe. O narrador da primeira parte dá voz à própria Joaquina para ser ela a narrar os sucessos da sua vida: “Como era preciso fazer horas para esperar pelos companheiros, pedi-lhe que, em tanto que eles não vinham, me contasse a sua vida, ao que ela, depois de alguma repugnancia, satisfez deste modo” (*M*: 21). Podemos então verificar que existem dois narradores neste manuscrito e, em nosso entender, com estatutos diferentes: um narrador homodiegético (*F.*) e um narrador autodiegético (Joaquina).

Por outro lado, na novela *A Sereia*, o autor textual, mesmo não atribuindo a si próprio o estatuto de editor do manuscrito encontrado, assume-se como construtor da história nele relatada. Ele assume ter encontrado os versos que a abrem e a história que os acompanham num “livro manuscrito, e datado de 1768”, livro com “cinquenta páginas de prosa” (*S*: 4). Ora, se daqui se poderia depreender que a novela seria uma cópia exacta do referido manuscrito, logo se repara que o número de páginas d’*A Sereia* não condiz com o número de páginas que o autor textual diz ter o manuscrito de onde retira a história. Contudo, só no final da novela o autor textual se assume como construtor da diegese pois, no manuscrito, não encontrou mais do que “apontamentos essenciais desta história” (*S*: 159), da autoria de João de Melo e Nápoles.

Desde o início da obra até ao penúltimo parágrafo, o leitor tem diante si uma história alegadamente verdadeira que Camilo quis dar a conhecer. Só no último parágrafo Camilo parece acrescentado mais informação ao que tinha afirmado anteriormente, dando a entender que construiu a linha dramática que une os pontos essenciais da diegese. Assim, ao comparar os textos do manuscrito e da novela, vemos vários episódios da vida de Joaquina serem suprimidos por não se enquadrarem no *querer* do autor. Neste conjunto, podemos dar os dois exemplos mais significativos: o caso amoroso entre Joaquina Antónia e outra freira do convento onde se encontra e a sua vida como prostituta.

Não nos parece difícil perceber que o estatuto do narrador camiliano aqui em causa está intimamente ligado com outros aspectos, como a condução da leitura, os paratextos, os processos de verificação – sendo os paratextos apenas uma vertente destes – ou a ironia trágica.

Para além disso, como referimos, o narrador camiliano está também intimamente ligado com a diegese, não sendo apenas a entidade que transmite o discurso. Ele sente o que a

história lhe dá a sentir, transmite esses sentimentos e reflecte sobre eles e sobre o percurso das personagens. Deste modo, o narrador-autor conduz, inevitavelmente, a uma leitura que é a sua mas que ele quer que seja também a de quem lê.

A condução de leitura principia em formas paratextuais da novela. Na verdade, o título da obra — *A Sereia* — pode já dar ao leitor informações sobre a história que vai ler. Ao ser mitológico associa-se, inevitavelmente, o seu canto: canto que enlouquece, que leva à morte. Curiosamente, Joaquina (a Sereia) lança-se ao mar, onde morre. O canto adquire, assim, um valor trágico por se relacionar com o ser mitológico conhecido pelo seu cantar de perdição, bem como com o elemento da natureza onde as sereias habitam²⁸. Esse elemento natural — o mar — está, por sua vez, intimamente ligado à morte, uma vez que é nele que a protagonista se suicida depois de um grande período de loucura. O canto de Joaquina será analisado no terceiro ponto deste capítulo. Por agora, interessa-nos apenas compreender aquilo que o título nos pode informar sobre a protagonista da novela.

A construção de Joaquina Eduarda inicia-se logo no poema que abre a novela camiliana. Como já foi referido, Camilo diz ter encontrado os tercetos no manuscrito que serve de base à escrita de *A Sereia*. Quando, em 1925, Júlio Dias da Costa depara com o manuscrito, logo nota que o poema não consta dele. Deste modo, coloca-se a questão da autoria das estrofes.

Já em 1930, quando publicou o texto do manuscrito, Júlio Dias da Costa afirma, tendo em conta também a ausência da data que Camilo igualmente declara estar no manuscrito, que a “falta de data e a ausência dos versos nada significam, pois bem podia, uma e outros, a data e os tercetos, ser produto da fantasia camiliana, que todos sabem como era rica” (*M*: 9-10).

Na “Nota Preliminar” da edição de 1968 da novela, Castelo Branco Chaves (1968: 8) interpreta a invenção dos versos, dizendo que “os tercetos com que se inicia a novela foram compostos e ali colocados por Camilo para, desde o início, dar ao leitor a ambiência melancólica e fatídica em que vai decorrer a narrativa”. Concordando com os dois ensaístas quanto à autoria dos versos, resta-nos explorar a afirmação deste último, acrescentando algo a que não faz menção: porque terá Camilo atribuído a autoria do poema ao autor do manuscrito e não se assumiu como tal? O objectivo da presença dos tercetos sairia malgrado se assim tivesse feito? E qual o objectivo concreto da presença do poema? Apenas “dar ao leitor a ambiência melancólica e fatídica em que vai decorrer a narrativa”?

Analisemos o ambiente que transparece dos versos. A lua cheia é mencionada duas vezes, sendo logo a primeira no verso inicial do poema e a segunda no primeiro verso do

²⁸ Note-se que as sirenes da *Odisseia*, de Homero, não são descritas, apresentando-se, contudo, intimamente ligadas ao mar; já as das *Metamorfoses*, de Ovídio, apresentam-se como sendo seres voadores.

penúltimo terceto. Significa isto que, pelo menos, até à penúltima estrofe tudo o que é dito está cercado pela atmosfera que a lua cheia propicia. “[M]elancólicos tercetos” (S: 4), chama-lhes o autor. Este ambiente de melancolia facilmente se torna num ambiente soturno pelas variadas alusões à morte. Na verdade, em todos os tercetos é referida a morte da Sereia: “*Já se não ouve o cantar*”; “*Já sobre ti se fecharam / Os abismos desta vida!*”; “*Choras tu na sepultura / Daquela pobre Sereia?*”; “*Em que finar se vão fíndos*”; “*pudeste, / [...] matá-la, / Matar a pomba celeste!*”; “*não voltas / Desses abismos da morte!*” (S: 3; itálicos originais); “*E tu não voltas, Sereia!*” e “*Sobre a tua sepultura*” (S: 4; itálicos originais).

No poema há também a construção da personagem feminina, à qual Serafina Martins (2005: 13) faz menção dizendo que os tercetos “cantam a beleza sublime de uma figura feminina, enfatizam o seu destino trágico e antecipam o desenlace”. De facto, desde estas primeiras linhas da novela assoma um ser do sexo feminino — a Sereia. O leitor, neste momento da narrativa, ainda não tem acesso à personagem que será denominada de Sereia, porém o autor faculta-lhe de imediato uma construção dessa personagem que é a construção que ele *quer* que acompanhe o leitor. Vislumbramos, no modo como o autor se refere à Sereia, uma caracterização com grande carga negativa: “*triste sereia*”, “*pobre moça caída*”, “*pobre Sereia*” e “*pobre anjo da má sorte*” (S: 3; itálicos originais). Nesta última expressão, no adjectivo “caída” não está só patente a carga negativa que referimos. Figuradamente, o adjectivo poderá significar “triste”. A nós se nos afigura, porém, que o adjectivo ganha uma dupla significação: além de “triste”, “caída” parece-nos que remete para a queda que se dá após a ἀμαρτία, ou seja, a falta trágica.

Resta uma expressão com que o autor se refere à figura feminina: “pomba celeste”. Aqui não encontramos a carga negativa presente nas outras expressões. Encontramos antes uma angelização da Sereia. Informa-nos também o poema que a personagem tem “*Aqueles cabelos d'ouro / Aqueles olhos tão lindos!*” e logo na estrofe seguinte somos inteirados de que é “*Tão linda e nova*” (S: 3; itálicos originais). Não nos descrevendo, na sua totalidade, a Sereia, chegam-nos estes versos para percebermos a beleza de que ela é possuidora. Estamos também conscientes de um atributo que ela detinha, e que deverá ter importância, uma vez que é referido duas vezes: o canto — “*Já se não ouve o cantar*” (S: 3; itálico original); “*Para ouvir teus cantares*” (S: 4; itálico original).

O ambiente trágico, o desenlace desde logo desvendado, a caracterização negativa e angelizadora da figura feminina, a sua beleza e o seu cantar, bem como a referência a uma *queda*, são os elementos que o autor *quer* que acompanhem o leitor desde o primeiro contacto com o seu texto. A partir da leitura do poema, toda a novela estará à sombra destes elementos

que farão com que o ambiente trágico dos tercetos se estenda pela novela. Assim, caso não tenha sido compreendida no título a perdição a que as personagens estarão sujeitas, o narrador, com os tercetos, dá logo ao leitor os elementos necessários para saber mesmo antes de a novela se iniciar que nada do que a protagonista poderá fazer para atingir a liberdade amorosa resultará. Só a liberdade da morte que se enuncia logo no poema colocado antes do primeiro capítulo. A ironia trágica estende-se assim pela novela, fazendo com que o leitor não tenha a ilusão de que o casal poderá viver o seu amor.

Também a epígrafe, retirada da *Elegíada* de Luís Pereira, apresenta um verso que poderia conduzir o leitor na sua leitura da novela: “Castigos justamente merecidos”. Contudo, este paratexto, mais do que ser um condutor de leitura, serve para autenticar a história que será narrada: “Verdades... dinas de memória, / Castigos justamente merecidos, / Não fabulosa, ou sonhada estória / Que engana peitos, e embaraça ouvidos”.

De facto, os processos de verificação são uma constante em Camilo. A sua preocupação em mostrar ao leitor como reais os factos que conta nas suas narrativas faz com que se afirme que este “efeito de verdade” seja “um dos princípios basilares na *inventio* camiliana” (Silva 2011: 17), bem como que seja “um dos tópicos centrais no discurso metanarrativo do narrador” (*id.*, *ibid.*). No início deste capítulo, transcrevemos o passo mais célebre da obra camiliana sobre este assunto. Mas, ao longo da sua obra, muitos são os processos de que o autor se serve para que as fronteiras entre realidade e ficção se esfumem.

No caso da novela que aqui nos ocupa e para o objectivo do nosso trabalho, interessa olhar estes processos do ponto de vista da construção trágica. Na verdade, os processos de verificação auxiliam nesta construção pois, ao dar a intriga como alegadamente verdadeira, Camilo pretende que o trágico que nela se diz emocione os seus leitores, tal como na tragédia grega acontecia com a suscitação dos sentimentos de compaixão e temor.

Vimos já que estes processos se iniciam logo na escolha da epígrafe do livro. Camilo escolhe um passo da autoria de Luís Pereira em que se fala da veracidade do que se conta em detrimento do poder da imaginação — “Não fabulosa, ou sonhada estória”.

Contudo, é no breve texto que se encontra depois dos tercetos que o autor revela a fonte da diegese da novela: “Estes melancólicos tercetos, escritos há cem anos, que significação tiveram? / Num livro manuscrito, e datado de 1768, os encontrei. Em cinquenta páginas de prosa do mesmo manuscrito, descobri o segredo dos versos” (S: 4). Esta informação é completada no último parágrafo do texto: “Ora, João de Melo e Nápoles, o salvador do cadáver de Joaquina Eduarda, morreu na flor dos anos, depois de haver escrito os apontamentos essenciais desta história, que foram encontrados na livraria do barão de Prime,

fidalgo de Viseu, falecido há poucos anos” (S: 159). Assim, o leitor é informado no início e lembrado no final da novela da veracidade da história. Notório se torna o facto de apenas no início e no final da obra Camilo fazer referência ao manuscrito de onde provinha a intriga. Noutras novelas suas, o autor faz continuamente referências ao manuscrito onde encontrou a narração. No caso de *Estrelas Funestas*, o narrador, ao finalizar a segunda parte da novela, exclama:

Só nestes conflitos é que eu avalio os tesouros da imaginação, e o segundo *fiat* de mundos morais que a magnanimidade divina concede aos romancistas.

Nesta história queria, e não posso. Estou coacto, e manietado às gramalheiras da notícia, que me foi ministrada por pessoa, que me obrigou a juramento de não falsear a verdade. (Castelo Branco 1979: 158)

Outro processo que o autor utiliza n’*A Sereia*, para comprovação da verdade, tem que ver com o primeiro capítulo, que serve para inserir a intriga num contexto histórico, sendo descritos alguns pormenores sobre esse tempo. Como afirma Serafina Martins (2005: 9), este capítulo “exibe o gosto camiliano de ancorar os seus textos numa factualidade histórica que traria crédito à ficção”. Tal acontece pelo facto de Camilo inserir o primeiro encontro entre Joaquina e Gaspar num momento e num facto histórico precisos — a inauguração do teatro lírico do Porto a 15 de Maio de 1762.

Já no segundo capítulo da novela, o narrador interrompe a narração para nos dar conta de alguns pormenores da família de António de Sousa, cunhado de Joaquina. Um desses pormenores tem que ver com a genealogia de Joaquina Eduarda:

Fernão Casado Godim [pai de Joaquina], neto do doutor Marçal Casado, o qual fora irmão duma celebrada viúva de quem rezam as crónicas dos heroísmos de portuguesas. Costumava Fernão mostrar a quantas pessoas se honravam com a sua amizade um livro impresso em 1625, e escrito pelo padre *Bertolameu Guerreiro, da Companhia de Jesus*, no qual livro vinha contada a façanha de sua tia-avó (S: 13; itálico original).

De seguida, transcreve o autor o dito passo. Este processo serve para ancorar a protagonista e a sua família numa genealogia realmente existente e referida no livro mencionado como comprova a nota de rodapé do autor. Mais uma vez, Camilo dá ao leitor uma prova da veracidade da sua história. Há, contudo, que referir que João Rosa de Araújo, investigando sobre esta genealogia de Joaquina, descobre a sua falsidade, concluindo que “Camilo, sabendo da existência do dr. Casado e da mãe do capitão da nau «S. Bom Homem», forjou, sem peias, o enredo do romance [na parte respeitante à genealogia de Joaquina], ajuntando algumas notas que lera no livro sobre a vida de Frei Bartolomeu dos Mártires” (Araújo 1947: 2).

Ainda quanto à comprovação da verdade, no capítulo X, o autor textual faz a seguinte intervenção: “Entre parêntesis: a narrativa de Gaspar não era assim minudenciosa; mas o rigor cronológico requer que eu, neste lanço, adicione as minhas informações particulares à concisa notícia do académico” (S: 48). Ora, este excerto parece apenas servir para o autor textual dar a conhecer ao leitor que teve acesso ao escrito em que se encontrava a narrativa de Gaspar e que os pormenores foram colhidos em fontes não precisadas pelo narrador. Assim mesmo, segundo o que aqui é dito, haveria fontes que ajudaram o autor na construção da história verídica que se propõe contar.

Tal como já referimos, o efeito de verdade é um dos principais temas dos excursos metanarrativos do narrador camiliano. Também em *A Sereia*, deparamos com um breve exemplo deste tipo:

Na carta da primeira quinzena de Setembro de 1763, dizia Gaspar que recebera ordem peremptória do pai, já impaciente, para recolher a Braga. Pelo quê, o mendigo, quando levasse para ali a correspondência, no fim do mês, o esperasse à Senhora de Guadalupe. Miudezas são estas necessárias a quem lê convicto da *veracidade da história*. (S: 64; itálico nosso)

Deste modo, o narrador, além de relembrar o leitor de que o que lê é uma história acontecida, dá conta de que os pormenores por ele facultados servem para que o leitor continue convicto dessa dita veracidade.

Relembre-se o que o autor textual, em conversa com personagens da sua novela, afirma no final de *A Doida do Candal*:

Todas as histórias dos meus romances são verdadeiras, minha senhora — respondi eu — Uns casos aconteceram, outros podiam acontecer; e logo que podiam, é quase evidente que aconteceram; porque as dores não se inventam: ou se experimentam ou se adivinham (Castelo Branco 1957: 222).

Torna-se inevitável a comparação deste passo com outro da autoria de Aristóteles: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade” (§1451a).

Chegamos assim à conclusão de que o narrador tem um papel de grande relevo na obra camiliana. Além do seu papel de transmissor da diegese, ele prepara o leitor, conduzindo-o, ou mesmo dando-lhe pistas para o desfecho da história. A sua intervenção, longe de ser distanciada, é uma intervenção intimista, sendo o seu discurso apenas uma forma de realçar o

trágico patente na novela²⁹. No entanto, é na construção da protagonista, bem como nos paratextos que o narrador demonstra desde logo a tragicidade do que irá contar. Como já referimos, a essência do trágico não a podemos nós vislumbrar nestes aspectos da obra. É necessário ir ao seu conteúdo e nele atentar, explorar, analisar as categorias trágicas para percebermos de que modo o trágico se diz neste texto camiliano.

2. Joaquina Eduarda: o canto da Sereia

Não é só pelo canto que Joaquina Eduarda seduz Gaspar de Vasconcelos; não é também pelo canto que o estudante se perde pela irmã de Sebastião. Todavia, este atributo de Joaquina está presente na novela, como veremos, desde os “melancólicos tercetos” (S: 4) que a abrem. O canto aparece na novela em passos que mostram diversos estados de espírito da heroína camiliana.

No entanto, esta característica de Joaquina não é originária da pena de Camilo. De facto, no manuscrito do século XVIII encontramos, em linhas finais, a seguinte frase: “outros estudantes (gente a que sempre fui inclinada) me pozeram o nome de **Sereia**, por me ouvirem cantar, dizem que não muito mal” (M: 39). O que é de reflectir é o facto de ser apenas isto que é dito sobre o canto da Sereia setecentista, enquanto no texto camiliano este atributo é explorado demoradamente. No hipotexto, estamos já, indubitavelmente, perante a consciência de que o canto está associado aos seres mitológicos que são as sereias. Porém, a força trágica de que esse canto se reveste só aparecerá em Camilo, demonstrando, assim, uma vez mais, o seu conhecimento dos clássicos greco-latinos.

Remontemos então a esse passado constantemente feito presente nas linhas dos nossos escritores. Segundo Pierre Grimal (2009: 421), as “Sirenes são mencionadas pela primeira vez na *Odisseia*, onde são duas”. Acreditando que a “*Odisseia* homérica é, a seguir à Bíblia, o livro que mais influência terá exercido, ao longo dos tempos, no imaginário ocidental” (Lourenço 2008: 11), pensamos ter sido nesta obra grega que Camilo terá encontrado o mito do canto das Sereias³⁰. De facto, no texto de Homero (*Od.*, XII, 39-46), é Circe quem alerta Ulisses para o perigo dos seres em questão:

²⁹ Dando como exemplo a “Introdução” de *Amor de Perdição*, Maria Isabel Rocheta (1987: 139) afirma que se trata “de um excerto intensamente modalizado — as marcas da atitude do locutor perante o mundo narrado e o interlocutor são evidentes; as exclamações, as repetições, as imagens, o léxico delineiam um narrador que vibra com o destino da personagem e tem o desejo de comover”.

³⁰ Do catálogo do leilão feito da livraria de Camilo em 1883 consta o seguinte: 842 – *Les Beautés d’Homère*. Paris, 1865. *Odyssée et Poésies Homériques*. Paris, 1864. Já em *Anos de Prosa*, Camilo faz uma referência bastante curiosa e interessante sobre o mito das Sereias: “— Perder, sim!... Mana Antónia, eu já tive vinte anos, e entrei no mosteiro aos trinta e dois... Vou aconselhá-la. Quer resgatar o seu filho das ciladas da sereia?... Olhe

Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos os homens enfeitiçam, que delas se aproximam. Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias, ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos estarão para se regozijarem com o seu regresso; mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto, sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes. (Homero 2008: 200)

Por duas vezes, Circe refere a voz das Sereias como causadoras da perdição dos homens que a ouvem. Também na novela camiliana, ao ouvir Joaquina a cantar duas árias do *Il trascurato*, “Gaspar de Vasconcelos não tinha já coração em que outra esperança ou pensamento coubessem. O valor de Joaquina Eduarda figurou-se-lhe tamanho a ponto de já ele imaginar que seu pai se desvaneceria, podendo ter aquela menina como esposa de seu filho” (S: 18). Ora, esta reacção de Gaspar foi causada por ter ouvido Joaquina cantar. Citemos o passo em que se descreve este canto da protagonista de modo a perceber-se plenamente a causa da reacção do estudante: Joaquina “cantou-as de modo que, sem encarecimento, a reputaram superior à Giuntini no apaixonado das notas maviosas, e na força com que expedia as graves. Foi o encanto da noite, dos olhos, e dos corações a prendada menina” (S: 18).

Tal como a perdição causada pelas Sereias homéricas é referida por Circe, também na novela Pedro de Vasconcelos, pai de Gaspar, se apercebe da perdição a que Joaquina poderia levar o filho, referindo-lhe que a menina “é capaz de fazer perder o juízo àqueles que o têm no seu lugar” (S: 19).

Referimos o canto como atributo da personagem feminina, característica referida logo nos versos iniciais da novela, como veremos adiante. Depois de um primeiro capítulo em que se insere a narrativa num bastante determinado tempo histórico — “Estamos no dia 15 de maio de 1762” (S: 5); “no dia 15 de maio de 1762” (S: 6) —, o capítulo seguinte inicia-se com o narrador dizendo que o “juiz de Fora de Amarante, António de Sousa Pereira, amantíssimo de música, e instado por uma sua cunhada, que principiava a *cantar com deliciosa voz*, obteve com muita antecipação o camarote n.º 7 da 2.^a ordem” (S: 11; itálicos nossos) no teatro de canto do Porto que seria inaugurado nessa noite. Logo de seguida, é introduzida a descrição de Joaquina Eduarda: “Da esposa do juiz diremos apenas que era bela, para nos não minguaem as frases sacramentais no elogio de sua irmã Joaquina Eduarda” (S: 11). É sabido

que só Ulisses venceu uma vez as sereias. Que me conste, desde Ulisses até nós, as vencedoras são elas sempre, quando as vítimas as não podem examinar de perto, e ver que elas escondem na água a metade monstruosa do corpo” (Castelo Branco 1973:145).

que, em Camilo, as descrições das personagens, quando as há, são muito frequentemente curtas e lacónicas. Caso exemplar é a de Teresa de *Amor de Perdição*: “menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem-nascida” (Castelo Branco 2012: 31). Contudo, no caso da cunhada de António de Sousa, Camilo alonga-se, caracterizando-a da seguinte maneira:

Observada da plateia, a formosa cabeça desta menina, que teria então dezoito anos, era um busto de Pigmalião, não aviventado pelo amor ardente de seu autor, mas por influxo radioso da vida dos querubins. Realçavam quase nada os pentes de ouro cravejados de pérolas, porque a alvura da fronte os desluzia, bem que o loiro dos opulentos cabelos fosse causa a refulgirem menos os adornos. Era duma candidez ebúrnea. Os olhos, posto que grandes, mal se viam de assombrados pelas convexas e caídas pálpebras. O coral fendido dos finos lábios poderia estilar o néctar mortal das paixões, se não fosse formado por algum beijo de arcanjo, que lhe viera roubar a alegria da terra, levando-lhe no ósculo as melhores e mais puras alegrias da alma. Joaquina Eduarda parecia triste, introvertida em cogitações íntimas; porém, quando a *Giuntini* expedia em trilos vibrantes as frases musicais mais expressivas da paixão, Joaquina espertava, estremeceia, e maquinalmente ajuntava as mãos para aplaudir. (S: 11-12; itálico original)

Notemos que Camilo começa por descrever a sua protagonista fisicamente: primeiro, a cabeça; depois, a fronte; de seguida, os cabelos; após estes, os olhos; e, por último, os lábios. Só depois destes surgem alguns, poucos, atributos psicológicos. Sobre a cabeça, diz Camilo ser “formosa” e “um busto de Pigmalião”. A intertextualidade é então inevitável pelo facto de o autor não se limitar a esta referência, mas explorá-la. A versão do mito de Pigmalião que parece ser trazida à colação é a que Ovídio, nas *Metamorfoses*, nos conta³¹.

Sendo solteiro, Pigmalião esculpiu uma mulher pela qual se apaixonou. Vivendo com a escultura como mulher, vestindo-a, amando-a fisicamente, o escultor pede no altar de Vénus: “«Deuses, se tendes o poder de outorgar / tudo, desejo que me concedais» (não ousando Pigmalião dizer / «a rapariga de marfim») «... esposa semelhante à de marfim»” (Ovídio 2007: 253). Depois disto, deitado com a estátua, à medida que Pigmalião a ia tocando e beijando, esta ia-se transformando progressivamente em corpo humano. Assim, percebe-se que o narrador, ao descrever a cabeça de Joaquina, diga que “era um busto de Pigmalião, não aviventado pelo amor ardente de seu autor, mas por influxo radioso da vida dos querubins” (S: 11). Logo a referência à estátua do mito tende a demonstrar que tal como o desta, também o busto de Joaquina era de uma beleza fora do vulgar. O narrador, contudo, afasta-se do mito uma vez que, sendo já o de Joaquina um busto de ser humano, não pode ser “aviventado pelo amor ardente de seu autor” (S: 11). Assim, e de maneira a superiorizar a protagonista em relação à estátua, mostrando que a beleza daquela é ainda maior que “a beleza com que

³¹ *Met.*, X, 243-297.

mulher / alguma consegue nascer” (Ovídio 2007: 252) da mulher de marfim, o autor textual diz ter sido influência divina o que aviventou o busto de Joaquina — “por influxo radioso da vida dos querubins” (S: 11). Esta referência ganha ainda outro sentido se tivermos em conta que os querubins são frequentemente anjos em forma de crianças e, por isso, seres puros, cândidos e inocentes. Logo, o busto de Joaquina ganha vida não através do amor físico do homem que a criou, como estátua, mas pela influência de seres divinos e castos, dando o narrador assim a entender que a protagonista tinha também os atributos dos querubins.

Voltemos à característica singular de Joaquina: o canto. Já depois de esta e Gaspar estarem apaixonados, de ter sido trocada correspondência, de ter Joaquina estado no convento com a tia, vai a protagonista para Barcelos com o irmão. Lá, volta a heroína a frequentar os salões:

Renasceram para a peregrina cantora as ovações e glórias de Amarante. Para os tristes e apaixonados cantava ela mais meiga e mais do coração em Barcelos. Dantes era a arte: a voz que a si própria se estava ouvindo; agora falava o sentimento: a alma que consigo mesma dialogava. (S: 63)

Aqui, o canto adquire já outra dimensão. Se até então era apenas arte, agora é já o sentimento a expressar-se através da voz; é o canto de uma menina apaixonada que vê o seu amor ser proibido. Por isso, Joaquina canta, “mais meiga e mais do coração” (S: 63), para os que estão como ela, “tristes e apaixonados” (S: 63).

Mais adiante, o canto será demonstração de contentamento e alegria. Quando, já fugitivos, se encontram sozinhos no Inverno em Sevilha, para passarem os serões, o casal, entre outros entretenimentos, tocava, cantava ou dançava:

Quando a leitura os enfastiava, abria-se o piano, ou dedilhava na guitarra o moço, que em Coimbra gozara a primazia de a fazer falar e chorar. Joaquina ou cantava as modinhas portuguesas, ou as seguidilhas espanholas com aquela voz dulcíssima que transportava o senhor de sua alma. (S: 80)

No entanto, note-se que, se o canto demonstra o viver alegre do casal, o narrador não deixa de referir a sua grande influência em Gaspar, o que remete de novo para o canto das Sereias homéricas.

Em Sevilha, contudo, o casal mantinha a identidade falsa que tinha adquirido para saírem de Portugal: “Carlos e Carolina, naturais de Lisboa, casados, e mercadores” (S: 79). Este expediente já surge, em 1862, em *Estrelas Funestas*. Também nesta novela, o casal, Filipe e Maria Henriqueta, fogem para Sevilha com falsa identidade: “Maria Henriqueta, que a essa hora trajava de homem, e se chamava em Espanha *D. Luís de Castro*, irmão de *D.*

Pedro de Castro, nomes inscritos no passaporte de Filipe Osório” (Castelo Branco 1979: 154; itálicos originais).

Após isto, relaciona-se o casal, mantendo a sua identidade falsa, com uma família portuguesa que se encontrava também em Sevilha. Tendo sido já recebidos na intimidade da família e sabendo esta as verdadeiras identidade e história de Gaspar e Joaquina, a heroína canta ao serão: as meninas da família “[a]braçavam-se em Joaquina Eduarda a beijá-la, quando ela cantava as seguidilhas, mormente umas, cuja letra aprendera na *Gitanilla* de Miguel Cervantes Saavedra” (S: 81). Transcrita a letra da seguidilha, única ao longo de toda a novela, “o pai das meninas, batendo as palmas, exclamava: / — Viva a sereia! Viva a sereia!” (S: 82). Segundo Maria Fernanda de Abreu (1997: 304), algo mais do que a seguidilha une Joaquina e a *Gitanilla*: o “tema da liberdade no amor, ou da reivindicação da liberdade no amor”. Contudo, se aqui o canto desta seguidilha ainda é feito por motivo de alegria, não é o que vem a acontecer mais adiante na novela.

Na verdade, quando o casal já se vê a braços com a pobreza e vende o piano para conseguir algum dinheiro, Joaquina diz a Gaspar: “Ouvirás a minha voz desacompanhada de música. E hás-de gostar dela ainda assim. Ora escuta... — E, a sorrir, cantou uma copla da seguidilha dilecta, cuja toada inventara nos dias felizes” (S: 91). Transcreve o autor a última copla da seguidilha da *Gitanilla* de Cervantes e, de seguida, terminando de cantar, Joaquina, “estreitando-o [a Gaspar] muito ao seio, exclamou: / — Tu choras, fraco?” (S: 91). Aqui, e apesar da coragem demonstrada por Joaquina, já a seguidilha não é cantada com o contentamento de outros tempos; já é a tristeza do lar ameaçado pela pobreza e o desânimo do amante que lhe incutem a coragem demonstrada e a vontade de cantar.

Estando já o casal na miséria, Gaspar resolve voltar a Portugal para pedir ao pai que o ajude, deixando Joaquina em Sevilha com a família Távora. A heroína, vendo-se abandonada pelo estudante, enlouquece:

As suspeitas de Francisco da Cunha eram acertadas. Joaquina desvairava por visualidades e deliramentos de conversações com as filhas. Algumas vezes desatava em risadas convulsas, referindo casos jocosos do convento de Santa Clara, principalmente o da sova que levaram os frades no rio Douro, e outros episódios irrisórios dos amores das freiras. De súbito, passava à descrição da sua fuga, e aos sustos da jornada por atalhos e fraguados. Depois, pedia à imagem do irmão que a não perseguisse, e a deixasse morrer encostada ao seio dele. Ria-se-lhe em seguida o semblante, e cantava *as seguidilhas da Gitana do Cervantes*. Por último, caía em síncope, e adormecia ansiada. Ao despertar, tinha recobrado o juízo, e conversava com serenidade não menos temerosa que a excitação da loucura. (S: 125; itálicos nossos)

Logo de seguida, quando os amantes projectam um futuro feliz, Joaquina afirma: “E eu hei-de cantar muito — interrompeu ela, tirando alegres notas da voz sempre clara e forte,

como no vigor da saúde. Eram as trevas da demência que lhe caíam na alma” (S: 126). E mais adiante, reflecte o narrador: “Singularidade que enchia de dor quem ouvia cantar divinalmente a pobre louca! Dor e espanto daquela formosura de cadáver entoando, ora triste ora alegre, os cantares monásticos da semana da Paixão, ou as seguidilhas voluptuosas de Espanha” (S: 135). Já de volta a Portugal, e tendo a família interrompido a viagem com Joaquina para passarem a noite numa estalagem em Vila Nova de Gaia, a mesma onde ela e Gaspar tinham pernoitado na noite da sua fuga, é dado à protagonista também o mesmo quarto onde ambos tinham estado:

— Morro, morro aqui!...

Não na entendiam; porque ela cessava de gritar e revolver-se, e dizia extravagâncias com o seu timbre de voz natural; e cantava as seguidilhas gesticulando com os braços à feição de bailarina sevilhana. (S: 150)

A última vez que é referido o seu canto é pouco antes do fim da novela, tendo já Gaspar morrido na estalagem de Vila Nova de Gaia. Sabedor do que ali tinha ocorrido, um cidadão pediu a Francisco da Cunha que levasse Joaquina para sua casa, junto ao rio Douro, de modo a que não fosse importunada pela população. Aceitou o português e Joaquina, depois de descansar, “[e]ncostou a face à vidraça, e começou a cantar uma das lamentações da Paixão de Cristo” (S: 155-156). Parece-nos propositado o facto de, nesta ocasião, Joaquina não cantar uma seguidilha, mas uma lamentação da Paixão de Cristo. De facto, isto ocorre poucas horas antes de Joaquina se atirar ao rio e nele morrer.

Logo a seguir, notando nas senhoras que se juntavam no quarto, diz: “São visitas? há hoje baile?... Eu vou cantar as seguidilhas todas que sei; mas a minha é a mais graciosa. Gaspar gostava muito de ouvi-la... Ah!” (S: 156). A última vez que o canto de Joaquina é mencionado tem que ver com a seguidilha preferida dela e de Gaspar, recordação esta que piora o seu estado de saúde, levando-a ao clímax da sua demência:

Esta exclamação fez pavor: foi o estalar derradeiro daquele peito! O coração devia diluir-se nesse instante, porque em seguida os olhos de Joaquina pareciam nadar em sangue. Correu de encontro à porta, que Francisco da Cunha lhe impediu encostando-se, e afastando-a com gestos e palavras suplicantes. Retrocedeu para o leito a demente alumiada, como todos os loucos, à luz da alvorada eterna. Debruçou-se no leito, cravou os dentes na coberta, e gemeu em gritos longo tempo, até esmorecer extenuada e inerte. (S: 156)

Como vemos, o canto da Sereia é um canto, também na novela, tal como na *Odisseia*, intimamente ligado à perdição de quem o ouve (Gaspar e João de Melo e Nápoles). Na obra camiliana, torna-se igualmente elemento ligado à perdição de quem o canta. Por isso, o título conduz desde logo a leitor a uma certa leitura uma vez que o canto acompanha Joaquina desde

o início, ainda feliz, até ao final, o suicídio. Pelo meio, vemo-lo surgir na tristeza, na coragem e, mais frequentemente ainda, na loucura. A exploração deste motivo, que aparecia já sumariamente no manuscrito — “outros estudantes (gente a que sempre fui inclinada) me pozeram o nome de **Sereia**, por me ouvirem cantar, dizem que não muito mal” (*M*: 39; negrito original)” —, além de ganhar força trágica por estar sempre em sintonia com o estado de espírito da heroína, ganha também tragicidade por ajudar a uma construção da ironia trágica. Na verdade, conhecendo a que ser mitológico se refere o título da novela, o leitor terá sempre presente o facto de saber de antemão a perdição a que as personagens estão sujeitas. Nada do que o casal faça para tentar encontrar a felicidade amorosa resultará e o leitor sabe disto antes das próprias personagens.

Joaquina Eduarda será, talvez, das personagens que mais transformações sofreu às mãos de Camilo na passagem da história do manuscrito para a diegese da sua novela. Este facto percebe-se se tivermos em linha de conta que, sendo ela a heroína, é a personagem em que Camilo mais investe, dando-lhe mais profundidade do que a qualquer outra.

3. As categorias trágicas na construção d’A *Sereia*

3.1 O conflito

Quando Serafina Martins (2003: 203; *itálico nosso*) afirma que, 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”, refere o conflito que diversas vezes Camilo plasma nas suas obras. De facto, esta categoria trágica é uma constante na novela camiliana que opõe, não raro, como a ensaísta refere acima, os amantes apaixonados à autoridade paterna.

No caso d’A *Sereia*, não deixa o autor de voltar a colocar por escrito outro caso de conflito, demonstrando, uma vez mais, através da heroína, Joaquina Eduarda, o “direito a sentir” (Rocheta 1987: 28), o direito de amar.

No texto do manuscrito em que Camilo se terá baseado para a escrita da novela, há também um conflito que se torna o motivo que leva os amantes a fugirem para Sevilha. Contudo, o conflito apenas já decorridas várias páginas de texto se anuncia.

Joaquina Antónia, nascida em Viana do Castelo, tendo o pai falecido e a mãe casado novamente, segue, tal como os irmãos, a sua vida por caminhos diferentes daqueles: “Meu irmão foi viver para Barcelos, onde tinha o seu património: minha irmã seguia seu marido

pelos lugares: minha mãe foi para casa do seu; e a mim me meteram por educanda no convento de B... na companhia de uma tia” (M: 22).

No convento, a tia leva Joaquina “a uma grade, das que chamam de galhofa” (M: 22)³². Aí, a protagonista, depois de reparar que freiras e visitantes trocavam um ou outro olhar “menos licito” (M: 23), apaixona-se por um estudante que também na grade se encontrava. Tal como n’*A Sereia*, como veremos adiante, o processo de enamoramento é rápido e sem complicações:

[...] reparava que o estudante me lançava algumas vezes os olhos, semelhantes aos com que minha tia olhava para o seu padre: eu quando com os meus o encontrava, me tornava a fazer novamente vermelha. Não porque desgostasse de que ele por aquele modo me quizesse dar a entender o seu afecto, mas porque me envergonhava de que os circunstantes conhecessem que eu o correspondia; porque, ou porque o destino assim o tinha decretado, ou porque para amar basta só um instante, eu logo fiquei inteiramente presa do meu belo estudante (M: 23).

Passado algum tempo, tendo Joaquina sido chamada a Barcelos para fazer companhia ao irmão que se encontrava doente, aparece-lhe o estudante em casa, disfarçado de galego. O irmão, sem se aperceber, dá-lhe agasalho durante a noite. Joaquina, tentando resistir-lhe, mas não o conseguindo, entrega-se-lhe durante a noite, chamando ao estudante “usurpador da minha honra” (M: 32). Mais tarde, porém, sucede que o irmão da protagonista intercepta uma das cartas que o estudante dirigia a Joaquina e, lendo-a, descobre ter sido enganado e que o galego era o estudante, amante de sua irmã.

O conflito surge então pela primeira vez na narrativa. O irmão, “com a carta em uma mão e uma faca na outra” (M: 34), dirige-se ao quarto de Joaquina e diz-lhe: “ora, senhora, vm.^ç há-de fazer duas coisas, pena de morrer aqui ás minhas mãos: há-de escrever a esse seu amante, mandando-lhe dizer que a venha ver, porque eu estou fora da terra; e dizer-me quem êle é” (M: 34). Note-se que a narradora tinha referido antes o “génio de meu irmão, todo cheio de brio” (M: 34).

Percebe-se, em nosso entender, que o irmão de Joaquina se insurge contra o envolvimento entre esta e o estudante pelo facto de este o ter enganado disfarçando-se de galego e de ter tirado a virgindade à irmã. Contudo, nada no texto mostra a razão que leva Joaquina a manter o seu amor pelo estudante escondido, antes deste acontecimento. Assim, o conflito surge não por causa do amor que une os dois jovens mas por causa do que ambos fizeram.

³² Interessante verificar que esta expressão surge também na novela: “As freiras de má nota convidaram uma tarde a sua recente amiga a ir com elas a uma grade chamada de galhofa” (S: 35).

Depois de escrita a carta que seria enviada ao estudante, Joaquina apercebe-se de que está a entregar a vida daquele que ama. Assim, rasga a carta, assumindo a culpa do sucedido:

[...] irmão, aqui está a sentença de morte da pessoa que abaixo de ti me é neste mundo mais amável: em meu poder está ainda o livrá-lo, mas sei que será a troco da minha vida: eu sou a mais culpada: eu sou a que me esqueci da honra que com tantos trabalhos nos adquiriu nosso pai pelas campanhas: eu sou a ingrata a tudo quanto te devo: eu sou enfim a que mereço a tua justa vingança (*M*: 35).

Na novela, porém, o conflito começa a insinuar-se logo nas primeiras páginas. Depois de um primeiro capítulo de contextualização histórica (a inauguração do primeiro teatro lírico do Porto no dia 15 de Maio de 1762), surgem os protagonistas da narrativa, Joaquina e Gaspar de Vasconcelos. Ela “teria então dezoito anos” (*S*: 11) e é descrita como uma menina a quem beleza não falta (*S*: 11-12); ele era “filho natural e único” de Pedro de Vasconcelos e “académico do quarto ano do curso jurídico na Universidade de Coimbra” (*S*: 12). O enamoramento processa-se de forma lacunar e rápida: comparando-o com um “menino do coro”, afirma o narrador que Gaspar “esteve sempre fito na cunhada do juiz de fora, como o outro estaria enlevado num retábulo de alguma santa das mais formosas” (*S*: 12); também “Joaquina, por acaso, ou acintemente, lhe relanceava os olhos indescritíveis de fascinação e magia” (*S*: 12) ou “desfechava sobre a face arroubada de Gaspar uma flecha das maviosas pupilas, que fariam lembrar os relâmpagos rutilantes em céu azul, ao fechar-se um dia calmoso de Julho” (*S*: 12).

O primeiro indício de oposição surge da parte da família de Joaquina logo na noite da inauguração do teatro lírico, na voz da irmã Maria Amália:

— Olha que não parece bem estar assim uma menina a olhar para um homem.
— Eu para quem olho?! — perguntou Joaquina, confessando a culpa no rubor e contrafeito sobressalto.
— Eu bem vejo, e teu cunhado também viu.
A menina voltou o rosto para o palco, deteve-se com gesto de amuada alguns minutos; depois esqueceu-se, e olhou outra vez.
A irmã sorriu-se de má catadura, e murmurou:
— Queira Deus... Teu cunhado, se o zangas, não volta mais aqui, nem a parte nenhuma. Não sabes o génio dele?... e as recomendações do mano Sebastião?
Tornou a amuar Joaquina Eduarda, e nunca mais baixou os olhos sobre a plateia. (*S*: 12-13)

Se neste primeiro momento vislumbramos já uma oposição ao amor que entre os dois jovens podia vir a nascer, só mais tarde o conflito será concretizado na voz das personagens. De facto, só depois de uma analepse para contar a história da família do juiz de fora António de Sousa Pereira, cunhado de Joaquina, até ao ano de 1762 (*S*: 13-17), o narrador afirma que “Gaspar de Vasconcelos, bem que filho dum rico fidalgo, não era dos pretendentes do agrado de António de Sousa” (*S*: 18), explicando de imediato a causa: “O pai destinava-o a casar-se

com uma prima carnal. Se o filho contrariasse o destino, que lhe davam, perderia a estima do velho, e, como ilegítimo, não haveria sequer alimentos da casa paterna” (S: 18). Contudo, a oposição da parte da família de Joaquina, ou melhor, da parte do seu cunhado é transmitida pelo narrador; no caso de Pedro de Vasconcelos, pai de Gaspar, é transmitida de forma diferente.

Na noite depois do teatro, voltam os jovens a encontrar-se num baile dado em homenagem a João de Almada. Ao ver Joaquina a cantar e pensando que “seu pai se desvaneceria, podendo ter aquela menina como esposa de seu filho” (S: 18), Gaspar atreve-se a dizer: “Se eu casasse com uma divindade como aquela...” (S: 19). É neste momento que, pela primeira vez, é concretizada em palavras a oposição de Pedro:

— O quê? — interrompeu o fidalgo bracarense. — Faz-te palerma!... Nem pensar nisso! Tua mulher é tua prima.

Gaspar sorriu-se dissimuladamente, e disse:

— Eu estava a gracejar...

— Pois sim; mas com o coração e com mulheres daquelas não se graceja, ouviste? É cunhada do meu amigo António de Sousa, é filha dum homem de bem, e finalmente é capaz de fazer perder o juízo àqueles que o têm no seu lugar.

O moço dava os ouvidos às reflexões do pai, e não desfitava olhos de Joaquina.

Pedro assestou-lhe também a enorme luneta de aro de prata, e murmurou:

— Ela parece que está a olhar para ti! Querem vocês ver que temos história!

— Ora!... tem coisas o pai!... (S: 19)

Como se pode verificar, se a oposição de António de Sousa é participada pelo narrador, a de Pedro é mostrada ao leitor mediante as suas próprias palavras, isto é, em discurso directo. Assim, podemos desde logo antecipar que o grande opositor ao amor entre Joaquina e Gaspar não será o cunhado daquela mas o pai deste. De facto, António de Sousa não tem motivos para se opor; a única razão apresentada pelo narrador para que este se oponha é já ter conhecimento dos projectos de Pedro para o filho. Isto mesmo se nota quando, duas noites depois deste baile, o pai de Gaspar e o cunhado de Joaquina conversam sobre o assunto. Diz António de Sousa a Pedro: “É necessário cortarmos desde já esta inclinação, a menos que V. S.^a não ordene o contrário” (S: 20). Dito isto e respondendo Pedro que “é preciso acabar com esta inclinação” (S: 20), está patenteado aquele que será o verdadeiro opositor ao amor de Gaspar e Joaquina, pois o cunhado desta só se oporá se for essa a vontade de Pedro.

As razões para que Pedro se oponha ao amor entre o filho e Joaquina são ditas pelo próprio na mesma conversa com António de Sousa:

— O meu rapaz, como sabe, é filho natural, e eu de propósito não requeri perfilhação; porque, se ele me andar ao arrepio da minha vontade, os meus bens vão a quem tocarem. Quero que ele case com uma filha de minha irmã; e estou à espera que a pequena tenha a idade para requerer as dispensas. Isto é negócio tratado; porque assim o meu vínculo vai a minha sobrinha, e o rapaz, deste modo, sucede-me na casa; se não, nada feito. (S: 20)

Surgem assim as extremidades do conflito: o direito a amar, as almas capazes de sentir, contra o património paterno, almas vulgares.

Contudo, Joaquina e Gaspar parecem não se resignar com a oposição das famílias. De facto, nas primeiras cartas trocadas entre os amantes, vislumbramos logo um amor capaz de enfrentar tudo e todos. Escreve Gaspar: “Antes morrer que não tornar a ver V. Ex.^a Se for sua vontade, irei procurá-la ao fim do universo. Escreva-me V. Ex.^a Peço-lhe com as mãos erguidas” (S: 24). Responde-lhe Joaquina: “Se eu pudesse vê-lo, seria menos desgraçada. É o primeiro homem que amo, e amarei até ao fim da vida. [...] Não me esqueça, e esperemos a sorte” (S: 24).

A primeira carta de Joaquina lembra a primeira carta de Teresa a Simão: “Meu pai diz que me vai encerrar num convento, por tua causa. Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no céu, sempre tua do coração, e sempre leal” (Castelo Branco 2012: 33). Para as heroínas, as primeiras cartas são o primeiro elo de uma cadeia que não se quebrará nunca até ao final; a mentalidade de ambas será sempre a demonstrada nestas primeiras palavras dirigidas aos amantes. Joaquina permanecerá fiel à promessa feita de que amará Gaspar até ao fim dos seus dias.

Descoberta pelo irmão Sebastião a paixão de Joaquina, ele, apesar de a avisar sobre os perigos de tal ligação, resolve ir a casa de Pedro Vasconcelos perguntar-lhe se “Gaspar está no caso de ser esposo de [sua] irmã, com o beneplácito de seu pai” (S: 30), recebendo resposta negativa da parte do fidalgo. Posto isto, assegura Pedro que Gaspar deixará de incomodar a irmã do padre, rematando: “Vá descansado, Sr. Reitor [...], que eu sei ser pai com meu filho; mas, se ele deixar de ser filho, serei algoz” (S: 30). Se o conflito estava já exposto às personagens e ao leitor, aqui ganha uma dimensão muito mais profunda. Pedro de Vasconcelos não se limita a opor-se ao amor entre o filho e Joaquina; ele tornar-se-á carrasco desse amor. A crueldade será a característica do pai de Gaspar neste conflito que o opõe ao filho. Assim, o leitor fica já de sobreaviso com estas palavras de Pedro. Dele não esperará tolerância ou indulgência, apenas crueldade e frieza.

No entanto, o conflito também se concretiza na correspondência trocada entre algumas das personagens. Quando a tia Joana escreve ao sobrinho Sebastião a contar a vida que Joaquina levava no convento, informa-o de que “ela tinha chichisbéu que passava as tardes na grade, e vinha a isso de Coimbra, onde está a tomar grau de licenciado” (S: 46). O irmão da protagonista, não se contendo, envia por sua vez uma missiva a Pedro de Vasconcelos a inteirá-lo de que o filho não tinha cumprido com a palavra dada, chegando mesmo a insultá-

lo: “Não pode ser filho de Pedro de Vasconcelos. A mãe devia de iludir V. S.^a para poder dar nome ao filho dalgum lacaio” (S: 47). Logo depois, é a vez de Gaspar escrever a Joaquina contando-lhe que o tio Fr. João “vem buscar-me de ordem de meu pai” e que o irmão dela “escreveu para lá uma carta infernal”, acrescentando: “Sabe-se tudo. Tenho a cabeça perdida, e morro só com a ideia de que hei-de passar no Porto sem ver-te” (S: 47).

A troca de correspondência desencadeia uma sucessão de reacções das personagens que levará a que o conflito seja cada vez insolúvel. Sebastião, ao receber a carta da tia Joana, é tomado pela cólera e não se contém, enviando também uma a Pedro a denunciar os amantes. Arrependendo-se, a doença toma conta do padre e chega a estar às portas da morte. Por sua vez, Pedro, recebendo a epístola de Sebastião, incumbe o irmão de ir a Coimbra para que leve Gaspar junto dele, o que faz com que este envie uma missiva a Joaquina, contando-lhe o que está a acontecer e ela não desconhece.

A reacção de Joaquina a esta troca de correspondência é a mais elaborada de todas. A protagonista “[d]esconfiou da tia como denunciante, e insultou-a. Raivou contra todas as inimigas, e pediu aos céus que arrasassem o convento, aquele covil de hipócritas e intriguistas!” (S: 47). A sua reacção vai mais longe, demonstrando já então a sua tendência para a loucura:

Sente-se já torcida e sovada aos pés da desgraça; mas não é Joaquina mulher que se roje aos pés da tia ou da prelada, e das religiosas ofendidas. Cai, soçobra, prostra-se no leito devorada de febre; mas não desprende um gemido, que comisere a freira. Rejeita alimentos, e consolações da velha criada que a serve. Responde em gritos estridentes às raras amigas que ousam, a despeito da comunidade, procurá-la. D. Joana entra, forçada pela caridade, no quarto dela, e diz-lhe:

— Venho trazer-te o perdão.

— Quando lho eu pedir! — exclama a febricitante, e volta-se contra a parede, batendo com a fronte no tabique (S: 48).

Por sua vez, o conflito acentua-se também em casa de Gaspar. Chamado à presença do pai, este “quebrou-lhe nos braços uma grossa bengala da Índia, e prepara-se para escadeirá-lo com um tamborete de coiro” (S: 48). Retirado da presença de Pedro, Gaspar é enviado para a quinta em S. João de Rei.

Na carta enviada da quinta para Joaquina, Gaspar afirma: “Quero morrer, e falta-me ânimo para voltar contra mim este punhal, único amigo que me resta!...” (S: 49). A ideia de suicídio será uma constante em Gaspar, chegando mesmo a tentá-lo, como veremos.

Quando o estudante recebe em S. João de Rei a visita do tio frade que o informa de que o pai se apaziguou e de que é necessário que ele lhe vá pedir perdão de joelhos, Gaspar explica ao tio o facto de a notícia não o alegrar:

Meu pai quer dispor de mim como dum cavalo sobre o qual se lançam ricos arreios. Faz de conta que eu sou um prego em que se dependura um apelido. Não quer saber se eu tenho alma, se tenho coração, se tenho pensamento. O dilema é este, meu tio: se caso com minha prima, sou um infeliz abastado; se não caso com minha prima, sou um infeliz pobre. Aqui o argumento, a distinção, a estrema é o ouro. Querem que eu ame uma mulher detestada, somente porque ela pode cobrir a cabeça de pérolas... (S: 54).

Para além de expor o conflito entre ele (e Joaquina) e o pai, Gaspar dá a conhecer o seu próprio dilema (outra forma de conflito). Encontramo-nos então perante um “conflito latente” (Serra 2006: 199), consequência do conflito central.

Este adensa-se quando, hospedados na quinta de S. João de Rei, Gaspar e o pai recebem a visita da família, incluindo a “irmã de Pedro e sua filha, a Sr.^a D. Paulina Roberta” (S: 58). A linguagem popular da prima — “Então porque não foste para onde a nós, feio?”; “Ora! vai-te à fava!” (S: 58) —, a sua pouca beleza comparada com a de Joaquina — “a mulher da sua alma, a formosa, ao lado de quem Paulina Roberta perdia muito, se não tudo, de sua graça e regular compostura” (S: 61) — ajudam na consolidação do conflito que, a breve prazo, atingirá o seu ponto alto.

Quando Gaspar e Joaquina consumam o projecto da fuga, a personagem feminina deixa um bilhete ao irmão, contando-lhe o que fizera. Por sua vez, Gaspar engana e mente ao pai e ao tio de modo a deles poder obter dinheiro para subsistir com Joaquina durante um período de tempo indeterminado. É pelo bilhete deixado por Joaquina que Sebastião se encontra com Pedro e o informa do sucedido.

Tal como já notámos no manuscrito setecentista, também na novela camiliana o irmão de Joaquina apenas se opõe ao amor entre os jovens por causa da honra perdida da irmã: “Pobre velho!... mas eu sou mais desgraçado!... A desonrada é minha irmã, o desonrado sou eu!... são os ossos de meu pai!...” (S: 76). E se começamos por pensar que, tal como Pedro, Sebastião será opositor ao amor da irmã, um diálogo há entre os dois homens que distingue bem as posições de ambos:

- Vou dar providências.
- Quais, Sr. Vasconcelos?
- As do meu dever. Hei-de pensá-las...
- As do cristão dever sei eu que não carece V. S.^a de pensá-las — disse o reitor.
- Quais são?
- Não lhes impedir o casamento... Perdoar a seu filho, salvar minha irmã, e eu, se V. S.^a os desprezar, os receberei casados em minha casa, e dar-lhes-ei duas partes da minha subsistência.
- Pois dê... — exclamou o velho — que eu não tenho filho. Que me importa que eles casem?! Como quiserem... — Reflectiu instantes, e disse com malicioso sorriso: — Então o Sr. padre Sebastião sabe onde eles param, para lhes levar o aviso de que podem casar? Isto cheira-me a tramóia!

Ergueu-se de golpe o filho de Fernão Casado, e disse:

— Está explicada a infâmia de seu filho! Explicou-a o Evangelho de Jesus: *é o fruto da árvore infame*. (S: 76)

Ainda que Sebastião queira que seja cumprido um preceito cristão, a verdade é que não se opõe ao casamento da irmã com Gaspar. A reacção de Pedro à notícia da fuga do filho com Joaquina é a esperada desde que o velho fidalgo tinha declarado: “se ele deixar de ser filho, serei algoz” (S: 30).

Ao chegar a Coimbra, o estudante vai à presença do bispo pedir o matrimónio para ele e para Joaquina. Reconhecendo-o, o prelado informa-o: “já recebi aviso do arcebispo de Braga; já todos os bispos devem de estar prevenidos. E o mais é que o corregedor do crime desta comarca já tem ordem do Regedor das justiças para a captura de Gaspar de Vasconcelos. Ausente-se de Coimbra, sem demora” (S: 78). Podemos então concluir que o pai do estudante está, qual algoz, em busca de Gaspar. O próprio autor textual comenta o facto, induzindo o leitor a não tomar o partido de Pedro: “Verdadeiramente se infere desta rede tão depressa urdida, qual era o valimento de Pedro de Vasconcelos com a igreja e com a magistratura, e não menos se delatam as *abrasadas entranhas com que perseguiu o filho*” (S: 79; itálico nosso).

Já em Sevilha, Francisco da Cunha convence Gaspar a escrever ao pai e Joaquina ao irmão de modo a “obter licença para se reabilitarem diante de Deus e da sociedade, e principalmente para terem a subsistência certa, e defendida de contingências desagradáveis” (S: 83).

Uma vez mais, Pedro, ao receber a carta do filho, mostra-se diferente das restantes personagens. Se o tio de Gaspar, Fr. João, aceita perdoar o sobrinho e aconselha o irmão a aceitar o casamento entre Gaspar e Joaquina, invocando a “filosofia cristã” para dizer que pensa que “o domínio dos pais sobre os filhos não pode estender-se até ao coração” (S: 85), Pedro mantém-se intransigente. No dia seguinte a este diálogo entre os irmãos, o fidalgo parece ceder, afirmando que as palavras de Fr. João o abalaram. Logo se percebe que a sua cedência não passa de mais um subterfúgio para separar os jovens. Pedro quer que Gaspar venha para casa, indo Joaquina para um convento ou para casa do irmão (S: 86). O tio do estudante replica: “Agora vejo que as minhas palavras te abalaram inversamente do que eu desejava! O que teu filho pede é licença para casar” (S: 86).

Sebastião, ao responder a Joaquina, não se mostrando feliz com a escolha da irmã, demonstra o seu amor por ela, mesmo tendo ela errado: “Filha de minha santa mãe e de meu virtuoso pai! A misericórdia do Senhor se amerceie de ti” (S: 87). Ao contrário do pai de

Gaspar, Sebastião, mesmo com a honra da irmã em causa, prova que a felicidade é mais importante do que tudo.

Pedro mantém-se intransigente ao longo de toda a novela. Nem os remorsos por ter abandonado a mãe de Gaspar o fazem mudar de ideias. Quando o filho, depois de receber a proposta de se recolher Joaquina a um convento, lhe escreve, dizendo “Gaspar, filho de Maria Pereira, responde ao sedutor de Maria Pereira, que é menos vilão que seu pai” (S: 89), Pedro “sentiu nas fontes as garras da morte, e no seio as do remorso. [...] O velho caiu para orar; mas o demónio da ira amparou-o na queda, ergueu-o, e assoprou-lhe à alma incêndios de furor” (S: 89). O ódio contra Gaspar e Joaquina era maior do que os remorsos, do que o amor ao único filho.

Mais tarde, já em Portugal, deixando Joaquina em Sevilha, Gaspar vive com o pai, dizendo-lhe que se arrepende da fuga com Joaquina e que está disposto a ser-lhe obediente. Mesmo que a princípio estas afirmações sejam apenas para enganar o pai e esperar a sua morte para poder casar com Joaquina e viver com a herança deixada por Pedro, Gaspar mostra-se fraco nas suas resoluções (como já tinha sido vislumbrado em outros passos da novela, tema a que voltaremos noutro ponto), acabando por abandonar Joaquina, sabendo da loucura desta, e tornando-se frade.

Nas noites em casa com o pai, Gaspar ouvia-o suspirar no quarto ao lado. Informa o narrador: “Nas vigílias de Pedro de Vasconcelos era grande parte o ver ele aumentar-se a tristeza do filho, o refugiar-se nas solidões da casa, e o desmedrar cada dia a olhos vistos, passando alguns em que nem de leve provava alimentos” (S: 123).

O autor textual questiona-se sobre a atitude do pai que vê o filho sofrer e nada faz:

Mas não tinha o Céu um anjo que baixasse ao coração daquele homem? Não seria tão de Deus o toque, a inspiração que o levasse a dizer ao filho: «Dá-me essa pobre menina como filha! Vai trazê-la, como sol da tua alma, às trevas desta casa e deste viver! Que eu não morra, sem que vos veja a estudar no meu rosto a alegria reflectida da vossa, a consciência radiosa da felicidade que vos dei!» (S: 124).

De facto, como veremos, o anjo baixará mas será tarde de mais. Antes disso, porém, Pedro mostra-se cada vez mais cruel, cada vez mais algoz do filho. Numa última tentativa de fazer o pai ceder, mostrando-lhe a carta recebida de Francisco da Cunha que dava conta da desgraça de Joaquina, Gaspar roga-lhe: “Ainda é tempo, meu pai! ainda é tempo!... Deixe-me casar com essa desgraçadíssima senhora” (S: 131). A resposta de Pedro mostra a Gaspar e ao leitor, se dúvidas houvesse, que será impossível a aceitação do matrimónio: “Casa! Casa na capela deste edifício porque lá está o meu jazigo. Quero que se abra a minha sepultura ao mesmo tempo!” (S: 131).

Como dissemos, o anjo do céu que o narrador questionava se não desceria ao coração de Pedro, inspirando-o a dizer ao filho que se casasse com Joaquina, desceu finalmente, após a tentativa de suicídio de Gaspar: “Casa com Joaquina Eduarda, e vem com ela para a companhia de teu pai” (S: 138). Contudo, o estudante sabia que a cedência do pai tinha chegado tarde de mais. Joaquina já se encontrava num estado de loucura profunda e a Gaspar tinha sido diagnosticado um aneurisma: “Não venha escarnecer sobre dois cadáveres!... Joaquina Eduarda está morta, e eu vou morrer” (S: 139).

Assim, e se tivermos em conta que o conflito trágico se caracteriza por não ter solução, uma vez que, se a tivesse, deixaria de ser trágico, percebe-se que só quando a desgraça já se apoderou dos dois jovens e já nada há a fazer para os salvar da perdição, Pedro se mostre disposto a aceitar o casamento do filho com Joaquina. Em nosso entender, Camilo pretende de alguma forma reabilitar o fidalgo, como noutras novelas já tinha feito³³.

Importa também referir que o conflito será uma das causas da morte não só de Joaquina e Gaspar, mas também de Pedro, Paulina Roberta e sua mãe. Da família Vasconcelos ficará só Fr. João, sem descendência, o que resulta no fim da família. O conflito atinge assim uma dimensão superior à apresentada no manuscrito que serve de base à novela. De facto, Joaquina Antónia, depois de ter sido abandonada pelo estudante em Sevilha, acaba por se entregar à prostituição como forma de chegar a Portugal e, aqui, como forma de subsistir, ou seja, também no manuscrito não é um final feliz que está reservado à protagonista. Contudo, a dimensão do conflito torna-se mais profunda na novela, ao arrastar consigo as restantes personagens nele envolvidas.

3.2 A liberdade e a necessidade

Como referimos no primeiro capítulo deste trabalho, outra das formas de transmitir o trágico é a tensão entre a liberdade de escolha do indivíduo e a força da fatalidade contra a qual o ser humano nada pode fazer. Se, na tragédia grega, a necessidade é várias vezes imposta pelos deuses que regem o mundo, na mundividência camiliana esse destino é

³³ Exemplar é o caso de Gonçalo Malafaya de *Estrelas Funestas*: Maria Henriqueta, depois de ver o seu amor com Filipe da Fonseca ser vítima da crueldade do pai que a queria casada com um conde, pede perdão ao pai, pouco antes de este morrer: “Sangue de meu marido, de meu marido assassinado pelo conde. Para nos encontrarmos todos na eternidade, perdoe-me, meu pai. Este sangue era inocente, e pede perdão para o nobre coração que o tinha, e para mim. / Gonçalo quis sentar-se no leito: esforço vão! Pediu por acenos que o sentassem. Obedeceram-lhe. Chamou a filha a si, aproximou-a do peito, e balbuciu: / — Perdoa-me tu, perdoa-me tu, desgraçada!...” (Castelo Branco 1979: 216-217). Assim se compreende que Maria de Lourdes A. Ferraz (2011: 193) afirme que os que “amam mal (servem-se do amor) [...] são ou castigados ou recuperados pelo arrependimento”.

comummente associado à Providência, uma vez que, estando a sociedade representada fortemente inserida no contexto do cristianismo, coloca variadas vezes o seu destino nas mãos do Deus da sua religião. Além disso, Camilo, nas suas obras, pretende “inculcar no leitor [...] uma determinada visão da vida: a mundividência cristã” (Rocheta 2008: 240). Assim, veremos que esta relação entre destino e amor, da qual surge o sofrimento, é, para usar uma expressão de Maria Isabel Rocheta (2008: 240) num ensaio intitulado “O discurso religioso em *O Senhor do Paço de Ninães*”, “iluminada e alimentada pela visão de intensa religiosidade de Camilo”.

Como já vimos na alínea sobre o conflito, n’*A Sereia* assistimos à história do amor de Joaquina Eduarda e Gaspar de Vasconcelos contrariado por Pedro, pai deste. Na verdade, a oposição do pai, por motivos de património, parece ser aquilo que separa os amantes apaixonados. E de facto é, no mundo terreno. Porém, através das páginas da novela, percebemos que há algo superior a isso: a força do destino é superior a qualquer ódio ou amor. Podemos, talvez, aceitar que o pai de Gaspar seja o agente dessa força implacável. Com efeito, o trágico d’*A Sereia* parece-nos que também reside nisto: o destino inexorável abate-se sobre dois jovens amantes, e estes não se contentam em a ele se resignarem; lutam contra uma fatalidade que os esmaga. Contudo, parece-nos que Joaquina é a personagem que de facto não desiste dessa luta pois Gaspar, a cada momento, a cada nova ameaça do pai, vacila, chegando a fazer-se frade. Nesta reacção de Gaspar, antes da sua morte propriamente dita, podemos verificar uma morte, por sua vontade, para a sociedade. Também no caso de Joaquina, é nesta luta contra o destino, mesmo quando tem consciência de que perderá a batalha, que reside toda a tragédia da protagonista, cujo único crime que cometeu foi amar. Desta feita, essa força de que falamos parece estar mais intimamente ligada a Joaquina, e só por consequência disso é que se abate também sobre as personagens que à protagonista estão ligadas. Afirmamo-lo com convicção porque a novela, tal como acontecia na tragédia grega, “não deixa de indicar, para além do homem, forças divinas ou abstractas que decidem da sua sorte e decidem sem apelo” (Romilly 2008: 170). Assim se justifica que a tia Joana, ao escrever a Sebastião, afirme peremptoriamente: “esta menina tem condão de sorte má” (S: 46). Também o canto da sereia que a ela está associado é desde logo um dos elementos, como já vimos, que demonstra este destino fatal que a envolve.

Se há uma força que actua sobre Joaquina e contra a qual ela luta mesmo tendo consciência da sua vaidade, há também, na novela, outra força em causa: o amor. Contudo, é importante realçar a superioridade do destino em relação ao amor que nasce por causa daquele, ou seja, é o destino que faz com que Joaquina e Gaspar se conheçam e que entre eles

nasça o sentimento amoroso, um “amor de perdição”. Destas duas entidades surge, inevitavelmente, o sofrimento. Mais: “Quem ama fatalmente se perde e essa perdição pode representar a morte. Amar já é, de algum modo, morrer.” (Sá 2003: 101). Maria de Lourdes A. Ferraz (2011: 192-193) afirma que, nas narrativas camilianas, “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”. Durante o caminho percorrido, as personagens que “amam bem (servem o amor)” mostram-se umas vezes corajosas e prontas a lutar contra um destino implacável, mas mostram-se igualmente aceitando esse destino que é a morte.

Interessa-nos, nesta secção do nosso trabalho, perceber dois aspectos diferentes mas que, inevitavelmente, estão ligados entre si: primeiramente, importa atentar na religiosidade das personagens e do próprio autor textual no sentido de compreender a dimensão trágica do destino traçado para elas pelas entidades divinas dessa religião; após isto, há que entender se as personagens d’*A Sereia*, mesmo que guiadas pelo destino, sofrendo os reveses que este lhes reservou, têm “consciência, foco de rebeldia contra um aniquilamento mudo e informe” (Serra 2006: 293), que fará com que elas não sejam apenas marionetas nas mãos da necessidade.

Joaquina Eduarda e Gaspar de Vasconcelos só percebem o destino que de facto lhes foi traçado quando o estudante volta de Sevilha a Portugal numa última tentativa de algo fazer para que possa receber a protagonista como sua mulher. Perdida a esperança num pensamento que o salvasse, ou seja, de que “um anjo [...] baixasse ao coração daquele homem [Pedro]” (S: 124) e o fizesse aceitar Joaquina como legítima esposa de seu filho, Gaspar tem a consciência plena do que o destino lhe reserva. Também Joaquina, percebendo que Gaspar não volta, compreende a situação sem retorno em que se encontra. No caso da protagonista, a consciência de que nada mais há a fazer é corporizada na loucura que se apodera dela.

A religiosidade da família de Joaquina Eduarda é desde logo comprovada pelo facto de o irmão desta se ter ordenado padre, embora a escolha da vida religiosa tivesse, à altura, outros pressupostos. No entanto, o autor textual informa de que Sebastião cumpria escrupulosamente os seus deveres, o que demonstra também vocação: “Sem embargo, como pastor de almas, cumpria zelosa e evangelicamente seus deveres. Quis, ao começar suas funções paroquiais, dirigir uma escola para desbastar nos mocinhos a rusticidade dos pais” (S: 14). Ainda em relação à família da protagonista, temos também a tia D. Joana, “serva de Deus, e exemplar esposa de Jesus Cristo” (S: 22). Mesmo a protagonista nos dá uma primeira amostra da sua crença religiosa quando a irmã demonstra o seu receio de que Joaquina se

enamore por homem não merecedor do seu amor e esta responde: “Se isso acontecesse [...], maior desgraça me não desse Deus” (S: 16).

No caso de Gaspar e da sua família, encontramos um caso digno de interesse, tendo em conta o tema que aqui tratamos, a religiosidade: Pedro raramente dá conta da sua crença religiosa, mostrando-a apenas, e pouco, quase no final da sua vida. Apenas por duas vezes Pedro se refere a entidades associadas ao cristianismo. A primeira, quando dá com o filho a ler uma carta e a chorar, dirige-se-lhe, perguntando: “Que é? [...] Que é, filho? Deus não se compadecerá de ti?” (S: 131). A outra referência é uma forma para expressar o sofrimento sentido quando Gaspar lhe fala da mãe: “Jesus, valei-me!” (S: 139). Esta escassa demonstração da sua crença parece-nos ser uma forma de caracterizar Pedro: altivo, cruel, algoz, não se mostra subjogado a Deus ou a Jesus Cristo. Só o faz quando se apercebe da tragédia que a sua posição fez desencadear. Também o estudante, tal como Joaquina, tem um tio religioso, frade de Tibães, detentor de uma “fé sólida na bem-aventurança dos que sofrem com paciência e esperam em Deus” (S: 159). Também Gaspar expressa a sua fé quando faz dois juramentos: o primeiro pela hóstia consagrada (S: 39) e o segundo sobre a imagem de Cristo crucificado (S: 116).

Feito o enquadramento da crença das personagens principais e das respectivas famílias, vejamos como a presença deste mundo sobrenatural em particular, que parece ser o que decide sobre os destinos em jogo, intensifica o patético da novela em estreita relação com os momentos em que parece podermos verificar uma efectiva escolha das personagens no rumo a seguir.

Antes de prosseguirmos, parece-nos digno de realce o facto de as afirmações mais profundas sobre os desígnios de Deus surgirem na novela em crescendo, ou seja, quanto mais o conflito se vai agudizando, quanto mais a tragédia se anuncia, mais insistentes são também os discursos religiosos das personagens e do autor textual. Se no início ocorrem apenas fórmulas tradicionais como seja “Queira Deus” (S: 13) ou “Valha-me Deus!” (S: 17), com o desenrolar da acção vemos o discurso religioso expandir-se em quantidade e profundidade, como veremos.

Até ao momento em que Gaspar sai de Sevilha e aí deixa Joaquina, o casal, mesmo sabendo que seria em vão, luta contra essa força implacável que desde o início o impele para o final que desde logo se anunciava. Não por acaso, depois de muita resistência de Sebastião, Joaquina acaba por ir com a irmã, Maria Amália, e com o cunhado, António de Sousa, para Amarante. Os presságios que tomam conta do irmão da protagonista demonstram como o medo do destino que possa estar reservado para Joaquina é já grande, mesmo antes de esta

conhecer Gaspar e de o conflito se anunciar. Sebastião declara que “Joaquina era inocente como as boninas suas irmãs daqueles prados e vales; e que o ar dos povoados a poderia impestar e fenecer como sucede às flores dos montes transplantadas para os jardins” (S: 15) e “inquietavam-no presságios funestos” (S: 16). Também o cunhado mostra o seu receio de que “alguma paixão a surpreenda inconvenientemente” (S: 16).

Como podemos verificar, aquela que parece ser uma escolha de Joaquina ao decidir ir com a irmã para Amarante nada mais é do que os presságios dos familiares a corporizarem-se na acção, ou seja, é o destino a tomar as rédeas da vida da protagonista.

A troca de correspondência entre Joaquina e Gaspar disfarça também uma armadilha do destino, como o autor textual rapidamente se dá conta. De facto, quando Joaquina está de partida para Barcelos, de volta a casa do irmão, por ordem do cunhado numa tentativa de a afastar de Gaspar, o destino parece sorrir-lhes pois o estudante arranja maneira de entregar uma carta à protagonista, pela mão do liteiro, e esta de lhe responder pelo mesmo modo.

Joaquina, quando vê o irmão a interceptar uma carta de Gaspar, não se inibe de questionar: “Ó Virgem Santíssima, que será isto?” (S: 29). Não será por acaso que, numa hora angustiada, a protagonista evoca Maria, mãe de Jesus. Na verdade, o papel de Maria no seio da Igreja Católica não se circunscreve ao facto de ser mãe do Filho de Deus, mas estende-se à humanidade inteira. Assim se compreende que Joaquina tenha apelado para a sua Mãe divina como filha desamparada que se vê numa situação preocupante. O seu instinto é chamar um ente divino que, mais do que Deus ou Jesus, sabe proteger por ser Mãe. Afecto que ela há muito não tinha por ser órfã.

Mais adiante, estando interrompida a correspondência entre os jovens, Joaquina sente-se abandonada por Gaspar e declara ao irmão: “Eu quero entrar num convento, meu querido irmão. A tia Joana de Santa Clara pediu-me muito que fosse para a sua companhia. A santa senhora está pedindo a Deus que me inspire; e este forte desejo, que me impele, é obra divina” (S: 32). Daqui, duas ideias fundamentais há que realçar: em primeiro lugar, a típica entrada da protagonista num convento de forma a afastar-se do seu apaixonado, obrigação imposta pelos pais³⁴, é aqui apresentada de outra forma, sendo a própria que mostra vontade de se “recolher a uma cela, orar, e chorar” (S: 32); depois, encontramos a crença de que é Deus quem tece o seu destino: “este forte desejo, que me impele, é obra divina” (S: 32). Este credo insere-se adequadamente na estrutura interna da novela. Com efeito, várias afirmações há neste sentido. Tomemos como exemplo as palavras de Gaspar ao comunicar a Joaquina o seu plano de fuga:

³⁴ Caso exemplar é o de Teresa, de *Amor de Perdição*, que é levada pelo pai ao convento quando se recusa a casar com o primo Baltasar.

“Fujamos: onde puder ser, unamo-nos, e depois Deus será por nós” (S: 58). Aqui, Gaspar, sendo crente como já demonstrámos, expõe a sua fé de que Deus, para além de ser aquele que traça os seus destinos, é aquele que se mantém a favor dos que se amam.

Como dissemos, a correspondência entre Joaquina e Gaspar é interrompida. Só mais tarde, estando já a protagonista no convento e decidindo ir à grade, o destino a faz encontrar-se com um académico, colega de Gaspar, que ajudará a que a comunicação entre os dois se restabeleça. A repetição das acções será uma das formas de acentuar a tragédia que cada vez mais se insinua. De novo a corresponderem-se, Gaspar e Joaquina vêem, uma vez mais, a sua comunicação ser interrompida por uma denúncia feita pela tia Joana a Sebastião, que, por sua vez, denuncia Gaspar a seu pai.

A protagonista é levada do convento para casa de seu irmão e Gaspar é mandado com um servo para a quinta em S. João de Rei. Pouco tempo depois, volta a acontecer o que parece ser inevitável: a correspondência reata-se, através de “um pobre, a quem ela, desde menina, esmolava” (S: 52). O autor textual logo afirma: “Está, portanto, reatada a correspondência: a mão da insidiosa desgraça soldou os fuzis quebrados daquela cadeia, cuja última argola... Deus sabe em que ignomínias e catástrofes está chumbada!” (S: 53). O narrador tem conhecimento do desenlace e dá-nos a entender que, ao contrário do que era comum acontecer, a correspondência trocada entre os dois jovens é uma cadeia que acabará em “ignomínias e catástrofes” (S: 53). Assim, uma vez mais, o autor textual comenta a acção, desvendando o desenlace e intensificando a ironia trágica que tinha sido já criada com o título e os tercetos iniciais.

Joaquina, no entanto, parece manter-se lúcida e ter consciência do destino que lhe está reservado, mesmo quando está já instalada com Gaspar em Sevilha. Na verdade, a heroína, no momento da fuga e quando o estudante lhe pergunta se podem partir, responde: “Sim, e já! Eu tenho tanto medo à nossa má estrela!...” (S: 73). Mais tarde, quando Gaspar decide vir a Portugal tentar uma vez mais obter a autorização do pai para se casar com Joaquina, esta afirma peremptoriamente: “Ele vai; mas não volta aqui”, acrescentando de seguida que “[n]ão é dele que eu receio... é da fatalidade do meu destino” (S: 101). A Sereia manterá a consciência do seu destino até ao fim, sendo esta a causadora da sua loucura.

Embora estando já os dois amantes separados, Deus, que é várias vezes associado ao destino, encaminha Gaspar a fazer-se frade, como Fr. João afirma e o autor textual confirma:

— Deixa-o ir, Pedro; deixa-o ir: é Deus que o encaminha.
E, com efeito, era Deus que o encaminhava... (S: 141)

De facto, o destino encaminhava Gaspar e Joaquina para a morte que se encontrava próxima. De viagem para Viseu, a família que acompanha Joaquina pára numa estalagem de Vila Nova de Gaia, a mesma em que a protagonista e o estudante pernoitaram na primeira noite da fuga. Para intensificar ainda mais a situação, “o quarto que lhe deram, aconteceu ser pontualmente o mesmo em que tinha passado a primeira noite da fuga” (S: 149). O destino estava pronto para finalmente pôr fim às desgraças dos dois amantes e isso aconteceria no mesmo lugar em que cometeram o erro de dormirem juntos, sem estarem unidos em matrimónio. A sociedade e a religião da época penalizavam quem isto fizesse e os protagonistas têm consciência disso. Assim, a liteira onde seguia Gaspar de Vasconcelos pára à porta da estalagem para que os machos se pudessem alimentar. A dona da estalagem pede-lhe que vá dar os sacramentos a “uma criatura que está em artigos de morte” (S: 152). A cena é de um dramatismo imenso, plena de patético, e convém transcrevê-la na íntegra:

E o frade, ao avizinhar-se do quarto fatal, tremia como o condenado em presença do patíbulo.

A estalajadeira entrou adiante a anunciar a vinda dum Sr. frade crúzio de Grijó.

Francisco da Cunha saiu à porta a recebê-lo com as honras devidas a monge daquela categoria.

É indescritível o lance! Gaspar reconhece o fidalgo, e vibra dos lábios uma expressão, um som, uma conglobação de gritos inexprimíveis num só grito. Francisco da Cunha reconhece-o, e estende-lhe os braços, clamando:

— Não entre, não entre, por quem é!

— Pois quê? — tartamudeou Gaspar — a minha suspeita é certa?... Quem está a morrer, Sr. Cunha?

Nisto, Joaquina Eduarda ressalta do leito como se um ferro ardente a trespassasse dos colchões até ao seio. A horrorizada amiga quer segurá-la, chamando o pai. Gaspar rompe ao quarto, levando diante de si o velho. Joaquina com os olhos a saltarem-lhe das órbitas, os braços estirados e trementes, a boca rasgada e aberta na expressão pavorosa do terror, corre para, ele, exclamando:

— Acode-me!... acode-me, Gaspar!

O frade recua; cinge-se hirto com a parede; arranca um rugido soturno que devia ser o nome daquela visão; carrega com as mãos ambas sobre o coração, e resvala morto nos braços de Francisco da Cunha.

Rompera-se a última membrana do saco aneurismático: foi a onda de sangue represado que o afogou. (S: 152-153)

Se o sofrimento de Gaspar tinha chegado ao fim, Joaquina terá ainda de viver com a morte do amado. Mas não por muito tempo. Entretanto, Joaquina julga que sonhou a morte do estudante:

— Gaspar... Sonhei que o via morrer naquele quarto em que me ele disse: «Fulmine-me o Céu, na hora em que eu me esquecer do que te devo.» Sonhei que o vi morrer naquele quarto!... Como ele estava vestido!... que horrível visão!... que rosto o dele!... estava velho!... eu ia para abraçá-lo, e a dizer-lhe: «acode-me, acode-me», e então... caiu, caiu... morto!... fulminado!... Que sonho, meu Deus!...

E aqui expediu em grito estrídulo que incutiu pavor na senhora que a escutava lavada em lágrimas. (S: 155)

Só após passar por mais uma prova do destino Joaquina desiste de viver, entregando-se à morte. Se o seu desespero é constante durante a longa fase de demência, no momento em que decide morrer a protagonista parece estar serena e firme na sua decisão:

Deitaram-na. Cerrou os olhos, e disse mansinho:

— Quero dormir.

A Senhora Cunha sentou-se ao pé do leito. Joaquina chamou-a; deu-lhe um beijo; beijou-a mais três vezes, e murmurou:

— São três beijos para tua mãe e irmãs. Nunca me chorem... O tempo de me chorarem... acabou.

— Filha... porque falas assim?! — exclamou a menina — tu não morres...

— Ai!... meu anjo do Céu... morro, morro... Agora queria sossegar...

E voltando-se para a parede, fechou os olhos, e fingiu um profundo dormir. A lagrimosa enfermeira acreditou-a. (S: 157)

E o que é o suicídio de Joaquina senão “*um supremo acto de criação*” (Argullol 2009: 317; itálico original)? Expliquemos melhor este ponto, assumidamente ancorados em Rafael Argullol. Diz o ensaísta que “os caminhos românticos conduzem à autodestruição. Esta é evidentemente a consequência lógica da espiral heróico-trágica, pela qual o romântico sente alternadamente, e em proporções cada vez mais desmedidas, a proximidade e a distância do *Único*” (*ibid.*: 316-317; itálico original), acrescentando adiante: “A paixão da totalidade aumenta no seu espírito na medida em que aumenta a frustração do seu desejo” e, conseqüentemente, “o romântico adquire a certeza — que, em grande parte, lhe provoca a satisfação do repouso próximo — da inevitabilidade do seu sacrifício” (*ibid.*: 317). Assim, o romântico sente a “alegria — a mesma alegria romântica — de conseguir possuir-se absolutamente na absoluta destruição” (Argullol 2009: 322). Disto se compreende que “a «morte romântica» está muito longe de ser uma acção desesperada” (*ibid.*: 317). Explicado isto, percebe-se que o “*supremo acto de criação*” que mencionámos seja a visão da morte concebida como “a reafirmação da essência da vida ante o vazio da existência. A angústia do ser-para-a-morte transforma-se no ambíguo gozo de morrer-para-ser.” (*id.*, *ibid.*).

Joaquina é das poucas personagens de Camilo que se suicidam³⁵. A heroína mata-se pois tem consciência do nada que a existência lhe dará com a morte de Gaspar e, assim, o suicídio é o acto de satisfação, de alegria, para atingir a vida-na-morte junto do estudante na eternidade. Por isso, a ideia da morte não surge em Joaquina do desespero; por isso, “a morte aparece como um horizonte fixo, mas só como culminação de um processo em que o morrer é uma operação lenta” (*id.*, *ibid.*). Assim se compreende que haja em Joaquina, tal como em Mariana, uma visão heróico-trágica da morte.

³⁵ Inês da Veiga, de *Anátoma* (1851), e Mariana, de *Amor de Perdição* (1862), são os outros casos de suicídio na obra camiliana.

3.3 A culpa

A culpa, como categoria trágica, tem características que é preciso relembrar. Antes de mais, a ela está ligado o erro trágico, a *ἀμαρτία*. Por isso, há que encontrar, na obra de Camilo, onde ou em quem está este erro para que possamos falar de culpa. Seguidamente, torna-se necessário perceber o alcance da culpa porque só através deste se pode verificar se nos encontramos perante uma culpa trágica ou se, pelo contrário, havendo culpa, não a podemos caracterizar como trágica.

Como já foi referido no primeiro capítulo deste trabalho, o erro e a culpa que daí resulta são o centro de uma cadeia de factos que começa num “«crime» que exige um castigo, uma expiação, única forma de reposição da ordem; este ciclo de crime e castigo integra, naturalmente, os sofrimentos e as infelicidades que pesam sobre os mortais” (Serra 2006: 344). Por isto, parece-nos estar esta categoria fortemente ligada à anterior: o destino exige a expiação de um erro cometido e só quando o “crime” tem já a expiação adequada, os protagonistas se libertam da vida sofredora, encontrando a serenidade na morte.

O verdadeiro erro que exige uma expiação quase passa despercebido na novela camiliana. Pequenas faltas surgem cometidas pelos protagonistas que poderíamos, numa primeira leitura, pensar serem o erro de facto. Referimo-nos à desobediência à família e à vida conjugal sem o matrimónio. Contudo, estes não são outra coisa senão fruto do grande erro cometido que, por sinal, não acontece nas circunstâncias que constituem o presente da narração da novela. Só quando, já fugido em Sevilha, Gaspar responde a uma carta do pai, é desvendado um pouco da falta trágica: “Gaspar, filho de Maria Pereira, responde ao sedutor de Maria Pereira, que é menos vilão que seu pai” (S: 89). A reacção de Pedro de Vasconcelos ajuda à revelação desse erro que até então tinha estado encoberto: “Ao ler estas linhas, Pedro de Vasconcelos sentiu nas fontes as garras da morte, e no seio as do remorso. De feito, Maria Pereira tinha sido seduzida, e a vingança da pobrezinha estava ali escrita naquele papel. Pesou-lhe na cabeça a clava de ferro que faz dobrar os joelhos” (S: 89). Percebemos já aqui que a expiação exigida pelo erro cometido por Pedro surge do seu próprio filho.

Posteriormente, é o próprio Gaspar, depois da sua tentativa de suicídio, que se dá conta desta expiação, associando-a a um Deus, no qual tinha perdido a fé, como o pronome possessivo demonstra: “A expiação é maior. O seu Deus não está ainda satisfeito...” (S: 138). Após a sua recuperação, Gaspar volta a mencionar o castigo exigido pelo “crime” cometido: “Meu pai está castigado: é necessário que dois réus do mesmo crime se abracem, e não se

dilacerem” (S: 140). Gaspar, nos dois momentos acabados de transcrever, assume-se também ele como responsável da falta perpetrada. De facto, ao afirmar-se como réu “do mesmo crime” que o pai, o protagonista tem consciência do erro cometido ao abandonar Joaquina em Sevilha, levando-a à loucura. Tal como o pai, e depois de o ter acusado por carta, ele abandonou a mulher que seduziu e que levou a fugir da casa do irmão. Gaspar sente-se culpado. Contudo, não nos é possível qualificar a culpa do estudante como uma culpa trágica, pois ela apenas recai sobre ele e sobre aquela que é sua vítima, Joaquina. Ninguém mais é afectado pela acção de Gaspar: nem a sua família, nem a família da heroína são prejudicadas quando o protagonista abandona Joaquina.

Contrariamente, e como já vimos, a culpa de Pedro ganha uma dimensão maior do que a de seu filho. Pouco sabemos sobre a história de Maria Pereira, mãe de Gaspar. Porém, o pouco que nos é transmitido, pela boca do seu filho, é suficiente para tirarmos algumas conclusões sobre o fim da sua vida. Após sabermos que Maria Pereira foi seduzida por Pedro, Gaspar, logo depois da sua tentativa de suicídio, questiona o pai: “Onde está minha mãe, Sr. Pedro de Vasconcelos?... onde está a filha do chapeleiro?... a Maria Pereira?!... Unja-me o rosto com algumas das lágrimas que ela chorou aos seus pés!...” (S: 139); e acrescenta imediatamente a seguir: “Pois deixem-me! deixem-me, que eu quero morrer desamparado como ela, sem pai, sem mãe, sem amigos!” (S: 139). Sabemos então ter sido um fim de vida sofrido o de Maria Pereira por culpa de Pedro de Vasconcelos que a abandonou (aspecto que apenas podemos deduzir pelo facto de a mãe de Gaspar ter morrido sozinha, como o filho refere). Assim, a “filha do chapeleiro” foi a primeira vítima de Pedro. No entanto, a falta perpetrada exige mais e por isso a expiação não se cinge ao sofrimento da mulher abandonada. O próprio autor textual dá conta dessa circunstância ao comentar a atitude de Pedro perante o amor do filho por Joaquina. Estando já este em Portugal, o autor textual afirma que “[a]quele homem [Pedro] devia contas a Deus, e precisava do suplício de duas criaturas para saldá-las. A expiação dum que delinuiu *arrasta* vítimas” (S: 124; itálico nosso). O autor textual, como se pode verificar neste excerto, comenta e, ao fazê-lo, interpreta a acção.

A cadeia de crimes e castigos começou então com o erro cometido por Pedro, erro que desencadeou uma desordem no curso natural do mundo e por isso é exigida a sua expiação. Contudo, o sofrimento de Maria Pereira e a sua conseqüente morte não aplacam esse destino que determinava ainda mais para que a expiação fosse completamente cumprida. É preciso que o fruto dessa união continue a expiação começada pela mãe e que cometa também ele um erro para que o pai perceba, finalmente, o sofrimento de quem ama. Desta forma, estamos

perante duas faltas trágicas diferentes: no caso de Pedro, ao abandonar Maria Pereira, ele comete uma falha moral; por sua vez, quando Gaspar abandona Joaquina, estamos perante dois tipos de falta: um erro intelectual e um defeito de carácter, que se inserem nos infortúnios exigidos pelo destino para que a expiação de Pedro se cumprisse. Tendo em conta o pouco que é contado ao longo da obra, é possível afirmar que a falta do pai de Gaspar é uma falha moral, relacionando-se assim com o pecado cristão, uma vez que, ao seduzir e ao abandonar uma jovem, estava a fazê-lo com consciência dos seus actos³⁶. O protagonista percebe também isto quando afirma: “A expiação é maior. O seu Deus não está ainda satisfeito...” (S: 138). Para ele, esse destino que exigia a expiação da falta do pai é o próprio Deus cristão. Este é também o ponto de vista do autor textual que, como já referimos, também comenta a falha de Pedro, dizendo que este “devia contas a Deus” (S: 124).

A falta de Gaspar torna-se assim secundária e consequência da que foi cometida pelo pai. No que ao erro intelectual diz respeito, reflectiremos no ponto seguinte sobre o conhecimento e a ignorância. No entanto, podemos, como já referimos, verificar nele um defeito de carácter, visível ao longo da narrativa, mas expresso por Joaquina quando, por falta de recursos económicos, o casal decide vender o seu piano: “Tu choras, *fraco?*” (S: 91; itálico nosso). Este atributo da personalidade de Gaspar é notório ao longo da obra, principalmente nos subterfúgios que usa por falta de coragem e na grande influência das outras personagens nas suas decisões. De facto, o estudante usa em várias ocasiões da mentira para não enfrentar a ira do pai ou simplesmente por não ter coragem de dizer aquilo que realmente quer e sente. Vejamos alguns casos em que tal acontece. Depois de Sebastião, irmão de Joaquina, ter denunciado que Gaspar tinha reatado a correspondência com a heroína e de, por isso, Fr. João ter obrigado o sobrinho a recolher-se à quinta de S. João de Rei, o estudante volta, algum tempo depois, a casa do pai. Acontece então o seguinte:

— Que vejo?!

— É teu filho que te pede perdão.

Gaspar, mesurando o passo com o mais natural desentusiasmo que dar-se pode no drama joco-sério, abeirou-se do pai, dobrou o joelho direito, e disse:

— Perdão!

— Sai da minha vista, ingrato! — bradou Pedro de Vasconcelos.

³⁶ Não podemos esquecer que a falta trágica não tem qualquer conotação moral na tragédia grega. Contudo, foi posteriormente associada a uma falha moral, relacionando-a também ao pecado cristão: “O cristianismo entendeu e usou *ἀμαρτία* num sentido vincadamente ‘moral’, traduzindo o termo grego por *peccatum*, e designando o pecado, no seu sentido mais grave e pleno, a recusa livre, radical e consciente de seguir a vontade de Deus, especial e gratuitamente revelada na Sua Palavra” (Serra 2006: 161); “a queda do herói seria o resultado dos seus *peccata*, na relação de castigo e culpa, testemunho de uma justiça universal e transcendente (Fialho 1977: 384).

- Irmão Pedro! — acudiu fr. João, alongando o braço estatuariamente. — Depois da justiça, a misericórdia. Teu filho pecou; sê tu igual a Deus: perdoa.
- E vem ele arrependido, e disposto a mudar de vida?
- Responde tu, Gaspar! — disse o frade.
- Sim, Senhor — tardamudeou o moço. (S: 54-55)

Este é um dos casos em que Gaspar mente para não enfrentar o pai, mostrando-se mesmo pouco natural e vacilante nas respostas que dá, como o próprio vocabulário também indica; note-se também que é o tio, Fr. João, a tomar a palavra por Gaspar para pedir perdão a Pedro.

Mais adiante, estando novamente na quinta na companhia do pai, Gaspar recebe a visita da prima Paulina, que lhe está prometida. Trava-se o seguinte diálogo entre eles:

- A mãe disse-me...
- Paulina reteve-se, e corou.
- Que te disse a mãe, prima?
- Disse-me... ora... não digo... tu sabes o que é...
- Ah! sim... já sei... falou-te da nossa união.
- Foi isso.
- Creio que é essa a vontade de nossas famílias. E a tua?
- Também. Quando é?
- Passados poucos meses.
- Quantos? — perguntou ela trejeitando amavelmente.
- Dous ou três. (S: 61)

Uma vez mais, Gaspar usa o subterfúgio da mentira por não ter coragem de dizer à prima que não pretende casar-se com ela. Esta cena relembra aquela de *Amor de Perdição* em que nas mesmas circunstâncias se encontram Teresa e Baltasar e em que a heroína afirma frontalmente ao primo não pretender casar-se com ele posto que ama outro homem³⁷. No caso de Gaspar, no entanto, não encontramos a altivez, a força e a coragem de Teresa, mas a fraca personalidade do estudante.

Mais grave se torna este defeito de carácter quando Gaspar decide fugir com Joaquina. Na verdade, a mentira vai mais longe e o filho de Pedro, mentindo e enganando o pai e o tio, consegue que estes lhe dêem dinheiro de modo a pôr em prática o plano de fuga (S: 67-69).

Prova também da fraca personalidade de Gaspar é a facilidade em abandonar projectos planeados ou de fazer seus projectos não por ele planeados e reflectidos. Quando o casal, em Sevilha, se vê com dificuldades económicas, Gaspar, em conversa com Joaquina sobre o que haveriam de fazer, exclama:

- Uma ideia feliz! — exclamou Gaspar de Vasconcelos com veemente vivacidade. — Uma inspiração!... Nós podemos viver trabalhando; mas havemos de sair de Sevilha.

³⁷ Cf. Castelo Branco 2012: 38-40.

Aqui, onde representamos e convivemos com as primeiras famílias, não faremos rir o mundo com a mudança de vida; mas iremos para outra cidade. Eu ensinarei dança, e tu piano e canto. Lutemos, Joaquina; sejamos nobres aos olhos um do outro, contanto que a sociedade ignore os nossos apelidos. (S: 98)

Aquilo que parecia ser um sinal de coragem e de fortaleza na personalidade de Gaspar, que a miséria poderia ter ajudado a criar, não passa de um ímpeto de momento, facilmente desfeito por influência de Francisco da Cunha:

— É mais um elo que a desgraça está forjando para a cadeia de duas nobres vítimas. Não se iludam, pobres moços; não se iludam. A Sr.^a D. Joaquina Eduarda ao quarto serviço que fizesse no solar dalguma soberba espanhola, e ao quarto menospreço que lhe fizessem os lacaios das educandas, preferia morrer. E o Senhor? Pelo amor de Deus!... o homem que escreveu a seu pai um bilhete, cujo traslado eu vi, poderá tolerar que o pajem dalgum degenerado neto de Gonçalo de Córdova lhe venha dizer que espere no pátio enquanto o aprendiz de dança não acorda?! Não se enganem, meus desditosos amigos!...

Gaspar não replicou. Voltou com alma espedaçada ao leito de Joaquina Eduarda, e disse-lhe:

— Francisco da Cunha *despersuadiu-me*. Pensemos noutra expediente. (S: 99)

Também quando Gaspar deixa Sevilha para ir para junto do pai, com o intuito de tentar convencê-lo a deixá-lo casar com Joaquina e a viverem em sua companhia, não é por decisão ou vontade sua. O projecto é de Francisco da Cunha que o convence a partir, deixando Joaquina com a sua família. A sua falta de vontade em tomar uma decisão está também patente nas respostas que dá a Francisco : “Cumprirei, se Joaquina o não contrariar.”; “Se Joaquina consentir...” (S: 101). A falta de coragem de Gaspar continua, não sendo ele a contar à heroína que partirá para Portugal. Mesmo Joaquina dá a entender isto: “Mas que vá, que me diga, sem temor de magoar-me, que vai.” (S: 101).

Assim, como é verificável, na falta de Gaspar, não havendo uma falha moral, cometida em consciência, manifesta-se um defeito no seu carácter, que o leva a mentir, a enganar por falta de força e coragem para encarar a situação em que se encontra.

Apesar disto, pode-se pensar que a falta do estudante é apenas consequência da falha do pai Pedro, de que já falámos. A dimensão da ἀμαρτία do pai de Gaspar torna-se perceptível pelo alcance da sua própria culpa. Para ser considerada como culpa trágica de facto, a expiação exigida “vai muito além dos limites individuais, envolve a família e a πόλις”, como nos explica José Pedro Serra (2006: 344). Na verdade, é isto a que podemos assistir do caso de Pedro Vasconcelos. Não que a sua culpa atinja a πόλις, uma vez que a sociedade em que o pai de Gaspar se insere é bastante diferente da sociedade do homem grego. Contudo, não é só Pedro o único a passar pelos sofrimentos próprios da sua culpa e da expiação que a mesma exige; esta afecta seu filho Gaspar e a mulher que este ama, Joaquina; afecta também Paulina,

prima prometida a Gaspar, e, por consequência, sua mãe. Paulina definha, a mãe desta acusa Gaspar de ser o culpado dos sofrimentos da filha: “— Santo Deus! — exclamou Gaspar com as mãos agarradas na fronte. — Santo Deus, que mal fiz eu à Providência para perseguição tão incansável!...” (S: 142). Tanto a prima de Gaspar como sua mãe acabam por sucumbir. Podemos verificar que a culpa de Pedro alcança toda a sua família.

Se, como já vimos no ponto sobre o conflito, uma das causas das mortes de Gaspar, Joaquina, Pedro, Paulina e sua mãe é justamente o conflito em que as personagens estão envolvidas, a culpa de Pedro, ao alcançar toda a sua família e ao causar as suas mortes, faz com que a mesma acabe. Frei João sobrevive aos sofrimentos dos seus pois tinha “uma fé sólida na bem-aventurança dos que sofrem com paciência e esperam em Deus” (S: 159). No entanto, não tem descendência. A falta e a culpa de Pedro têm já a expiação adequada. Por isto, o destino, ou o Deus a que Gaspar associa esta força, deixa as personagens, dando-lhes a liberdade da morte.

3.4 O conhecimento e a ignorância

Como foi adiantado na introdução deste capítulo, serão analisados aqui elementos como presságios ou sonhos que de alguma maneira dão a conhecer às personagens o futuro que lhes está reservado. De facto, o excesso de conhecimento ou de ignorância pode construir a situação trágica. Casos exemplares, na tragédia grega, desta categoria são os de Cassandra e de Édipo. A primeira por excesso de conhecimento, o segundo por excesso de ignorância.

Cassandra é presenteada por Apolo com o dom da profecia: ela conhece o passado, o presente e o futuro. Contudo, como retribuição pelo presente de Apolo, Cassandra deveria entregar-se ao deus. Ela, porém, ao receber o dom, foge-lhe. Apolo amaldiçoa-a, fazendo com que as profecias da princesa de Tróia não tenham crédito junto de ninguém. Assim, e como demonstra Serra (2006: 397), são “dois os aspectos eminentemente trágicos na intervenção de Cassandra: um consiste na posse de um conhecimento certo, mas sem crédito; o outro consiste na irremissibilidade da consciência, ainda que impotente”.

Por sua vez, Édipo é causador da tragédia por desconhecimento. Na verdade, ele ignora que não é filho dos que dizem ser seus pais; não sabe também que o homem que matou na encruzilhada é o seu verdadeiro pai; não tem conhecimento de que a rainha de Tebas, com quem se casa, é, na realidade, sua mãe; e, acima de tudo, desconhece que, ao amaldiçoar o causador da peste em Tebas, está a amaldiçoar-se a si mesmo. Como vemos, é enorme a ignorância de Édipo e é esse excesso que faz com que a tragédia aconteça.

N'A *Sereia*, podemos encontrar as duas dimensões desta categoria trágica: o excesso de conhecimento de Joaquina e o excesso de ignorância de Gaspar.

Foi analisada, anteriormente, a falta do estudante resultante de um defeito de carácter, isto é, Gaspar, por causa da sua personalidade fraca, acaba por perpetrar a falta. No entanto, ele comete-a também por ignorância do futuro. Gaspar está limitado à finitude do ser humano e do seu conhecimento: ele não pode conhecer o que o destino tem reservado para ele e, por isso, erra. É neste perspectiva que devemos olhar a falta de Gaspar. Ele não abandona Joaquina por um qualquer capricho seu, como fez seu pai a Maria Pereira. Ele deixou a protagonista ao cuidado da família de Francisco da Cunha para ir “lançar-se aos pés de seu pai” (S: 100) de modo a que Pedro o “deixe esposar esta menina, e os acolha em sua companhia” (S: 100). O estudante, vendo-se na miséria com Joaquina, vai para junto do pai. Não sabia Gaspar que, por causa desta sua atitude, Joaquina enlouqueceria para não mais se restabelecer; não sabe ele que só voltará a ver a heroína na hora da morte. Gaspar não tem o conhecimento completo para, caso o possuísse, o ajudar a avaliar a situação e a tomar, talvez, uma decisão diferente. Por isto, a falta de Gaspar é também um erro intelectual.

O caso de Joaquina torna-se mais complexo pois trata-se de um excesso de conhecimento a que protagonista tem acesso. Para além disso, tal como em Cassandra, também na personagem camiliana o conhecimento se ergue como um aspecto trágico pela impotência de Joaquina perante aquilo que sabe. A diferença entre as duas figuras femininas reside no âmago dessa impotência. Se Cassandra nada pode fazer “porque o descrédito que a cobre amputou a possibilidade de os seus gestos e as suas palavras terem consequências frutuosas” (Serra 2006: 402), Joaquina é impotente perante o conhecimento que possui por causa da força do destino contra a qual ela não pode lutar. No entanto, seja qual for a causa da impotência das personagens, certo é que se aplica também a Joaquina aquilo que José Pedro Serra (*id.*, *ibid.*) afirma sobre Cassandra: “está presa a si própria, só, radicalmente só, por excesso de conhecimento”.

Tão importante quanto a posse de conhecimento e a impotência da personagem, é a “irremissibilidade da consciência” (*ibid.*: 397), isto é, Joaquina não pode, tal como Cassandra, “disfarçar ou esconder, não pode, sobretudo, esquecer” (*ibid.*: 402-403) aquilo que sabe.

Atentemos então nestes aspectos da heroína da obra camiliana. A protagonista começa por vaticinar a desgraça de ambos, logo no momento da fuga para Sevilha: “Eu tenho tanto medo à nossa má estrela!...” (S: 73). Estando já ambos em sofrimento por estarem pobres e não terem como viver, “[s]obejavam-lhe a ela dores, saudades, remorsos, e *pressentimentos terríveis*” (S: 96; *itálicos nossos*). Além disto, ela anuncia a sua morte para breve com uma

enorme certeza: “Não te aflijas com o futuro que eu morro cedo” (S: 98). No seguimento desta certeza, Joaquina informa ainda Gaspar de que pressagia que, se continuar a viver, acabará por odiá-lo, dando-lhe a conhecer também a razão para que isso aconteça: “Porque me hás-de abandonar, e hás-de fazê-lo sem motivo que te absolva” (S: 98).

Os presságios que à morte de Joaquina e ao abandono de Gaspar dizem respeito são ditos pela protagonista com uma tal certeza e de uma forma tão directa que demonstram que Joaquina tem acesso a um conhecimento, por causa dos seus presságios, que nenhuma outra personagem detém. Desde este momento, Joaquina não pode, jamais, esquecer essa visão do futuro; não pode, inevitavelmente, deixar de saber aquilo que o futuro trará ao seu amado. Inevitável também se torna o conhecimento da sua própria morte e a irremissibilidade desse saber. Se Cassandra sabe que irá ser assassinada³⁸, Joaquina sabe que irá morrer em breve. Com efeito, julgamos que o suicídio de Joaquina tem em si dois aspectos que podem parecer paradoxais: a escolha/vontade e a inevitabilidade do destino. De facto, é evidente que Joaquina escolhe suicidar-se, mas também nos parece que não podia ser de outra maneira e que a heroína tem consciência disso mesmo: a personagem tem pleno conhecimento de que o seu destino é morrer.

A consciência e o conhecimento do seu destino, sublinhe-se, são a causa da loucura de Joaquina. Como já vimos na secção sobre o destino, quando a esposa de Francisco da Cunha informa Joaquina de que Gaspar partirá para Portugal, a heroína responde terminantemente: “Ele vai; mas não volta aqui”. Acrescenta logo depois: “Não é dele que eu receio... é da fatalidade do meu destino” (S: 101). Estando Gaspar a caminho do seu país e recebendo Joaquina várias missivas dele, a heroína, “com os olhos de vidente cravados numa visão horrída que lhe vazava na alma as fezes da desesperança”, afirmava sempre: “Ele não volta cá” (S: 111).

Pouco tempo depois, estando já Gaspar em Braga, chegam a Sevilha cartas suas contando o plano arquitectado entre o estudante e o abade. Joaquina, ao ler a que lhe é dirigida, exclama: “Profetizei! Não volta cá. Não me enganei, meu Deus, não me enganei!” (S: 112). Logo de seguida, a heroína acaba por declarar: “Quero morrer, porque a minha vingança é morrer!...” (S: 113). Na sequência deste lance, a reacção de Joaquina é a seguinte: “As filhas e esposa de Francisco da Cunha seguravam-na naqueles ímpetos em que os cabelos

³⁸ “Esta leoa de dois pés, deitada com o lobo na ausência do nobre leão, vai-me matar, infeliz de mim! E, como alguém que prepara uma droga, ela vai juntar também o meu salário à sua ira. Enquanto afia a espada contra o homem, ela jacta-se de que há-de cobrar a minha morte em troca de eu ter sido trazida para aqui” (Aesch., A. 1256-1264; tradução de Êsquilo 2008).

lhes saíam arrancados entre os dedos. Consideravam-na já atacada de loucura” (S: 113). A pouco e pouco, a loucura da protagonista agrava-se:

Joaquina desvairava por visualidades e deliramentos de conversações com as filhas [de Francisco]. Algumas vezes desatava em risadas convulsas, referindo casos jocosos do convento de Santa Clara [...]. De súbito, passava à descrição da sua fuga, e aos sustos da jornada por atalhos e fraguedos. Depois, pedia à imagem do irmão que a não perseguisse, e a deixasse morrer encostada ao seio dele. Ria-se-lhe em seguida o semblante, e cantava as seguidilhas da *Gitana* do Cervantes. Por último, caía em síncope, e adormecia ansiada. Ao despertar, tinha recobrado o juízo, e conversava com serenidade não menos temerosa que a excitação da loucura.

A medicina contemplava o espectáculo miserando, e dava aos ombros confessando-se ineficaz. «Só pode restaurá-la a presença do homem que a reduziu a isto», diziam os médicos. (S: 125-126)

Como podemos verificar, mais do que o abandono de Gaspar, é o conhecimento do seu destino e a impotência perante esse mesmo conhecimento que levam Joaquina à demência. De facto, na luta entre o conhecimento e a força implacável do destino, será sempre esta última a vencer, pois, na obra camiliana, o ser humano não tem como lutar contra os desígnios que se apresentam como inexoráveis e inalteráveis. Mesmo quando as personagens julgam ter capacidade para derrotar o destino que as determina, logo percebem, pelas circunstâncias que se lhes deparam, que tal não é possível.

Deste modo, percebemos que, também em *A Sereia*, os excessos de ignorância e de conhecimento constroem o trágico da obra. O desconhecimento de Gaspar, a par com o seu defeito de carácter, leva-o a abandonar Joaquina, cometendo assim uma falta trágica. Por sua vez, o trágico da figura de Joaquina complexifica-se com o excesso de conhecimento que tem. Assim, percebe-se que a categoria trágica do conhecimento e ignorância, aliando-se ao conflito que se vai adensando entre as personagens, ao destino que se abate sobre os protagonistas e à culpa de Pedro que exige uma expiação, ajuda na construção da tragicidade desta obra camiliana.

Conclusão

Serafina Martins (2005: 22), no final do seu prefácio a uma edição de *A Sereia*, afirma que esta novela “é um excelente texto para apreciar a necessidade da morte do par amoroso e para continuar na demanda de uma resposta que implica uma compreensão alargada do pessimismo romântico”, desafiando, de seguida: “A volta dada por Camilo ao «efectivo» manuscrito talvez traga algum contributo”.

Com este estudo, era nosso objectivo ajudar a chegar a uma melhor compreensão da mundividência camiliana, através da análise da construção do trágico. De facto, a necessidade do sofrimento e da morte dos pares amorosos camilianos é um assunto ainda pouco estudado e com poucas respostas. Em nosso entender, quando se conseguir compreender essa visão do mundo que Camilo plasma nas suas obras, perceberemos também melhor a própria alma humana quando cai em sofrimento.

Para tal, é preciso atentar nas personagens da tragédia. N’*A Sereia*, encontramos dois protagonistas, Gaspar e Joaquina Eduarda, que se apaixonam e vivem as peripécias e sofrimentos desse amor. No entanto, feito o estudo das personagens, fica perceptível que não, na novela, não há um herói romântico. Gaspar, pela fraca personalidade que detém, abandonando a amada, não tem as características que excepcionalizam o herói romântico. Joaquina, por seu turno, ativa e forte, levando até às últimas consequências o seu amor pelo estudante que conheceu no dia 15 de Maio de 1762 na inauguração do primeiro teatro lírico do Porto, é a personagem de excepção desta novela passional camiliana. Nela vemos a “afirmação do direito a sentir” (Rocheta 1987: 28) e também nela há a visão heróico-trágica da morte. Isto ocorre porque é a personagem com mais profundidade do que a qualquer outra. Por isto, julgamos ser Joaquina a única personagem de *A Sereia* a que cabe uma condição heróica.

Ao longo do trabalho, apercebemo-nos de algo de que não nos havíamos dado conta: se, no início do projecto, pensávamos que as quatro categorias trágicas estudadas se encontravam na obra em igual profundidade, rapidamente divisámos que nesta novela camiliana nos encontramos perante uma tragédia de conflito a que o destino não é alheio. Deste modo, as categorias da culpa e do conhecimento e ignorância poderão ser consideradas secundárias em relação às mencionadas anteriormente. No entanto, sublinhe-se, tanto a culpa trágica (por ser a causadora do conflito e por exigir expiação) como o excesso de conhecimento e de ignorância contribuem em grande escala para a construção da tragédia que na obra se desenrola.

Assim, foi nosso objectivo analisar profundamente o conflito que começa a anunciar-se no início d'*A Sereia* e que, com o avançar da acção, se vai adensando; estudar o destino que se abate sobre os protagonistas camilianos, estudo que nos parece adequar-se a outras obras de Camilo, e observar, ainda que brevemente, a forma como a religiosidade das personagens contribui para a construção do trágico; atentar na culpa proveniente da ἁμαρτία cometida por uma personagem secundária, Pedro, culpa que ganha dimensão trágica ao termos em conta o seu alcance; finalmente, estudar a dimensão trágica da ignorância de Gaspar e do conhecimento que Joaquina parece possuir quando se vê abandonada.

Acreditando que Camilo não temeu plasmar nos seus textos uma visão do ser humano como almas cujo corpo não é mais do que uma contingência inevitável, sem dúvida que para conhecer os seus heróis é preciso primeiro compreender a dimensão trágica da sua alma. Dimensão que Camilo soube pintar da melhor maneira com a sua pena de profissional das letras nesta construção e intensificação do trágico em *A Sereia*.

Bibliografia

ABREU, Maria Fernanda de. 1997. *Cervantes no Romantismo Português: cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*. Lisboa: Editorial Estampa.

ARAÚJO, João Rosa de. 1947. “Em torno do enredo de *A Sereia* — Uma heroína de Camilo”. In *Diário de Notícias* (29 de Julho de 1947): pp. 1-2.

ARGULLOL, Rafael. 2009. *O Herói e o Único: o espírito trágico do Romantismo*. Tradução de Isilda Leitão. Lisboa: Nova Vega.

ARISTÓTELES. 2011. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BUESCU, Helena Carvalhão. 1997. “Autor textual”. In *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Coordenação de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Edições Caminho, pp. 27-36.

CASTELO BRANCO, Camilo. 1959. *Carlota Ângela*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

CASTELO BRANCO, Camilo. 1957. *A Doida do Candal*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

CASTELO BRANCO, Camilo. 1973. *Anos de Prosa*. Fixação do texto por Maria Joaquina Nobre Júlio e Nota Preliminar por Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

CASTELO BRANCO, Camilo. 1979. *Estrelas Funestas*. Fixação do texto por Maria Emília Palma Martins. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

CASTELO BRANCO, Camilo. 1986. *A Sereia*. In *Obras Completas*, vol. V. Estudos bibliográficos, fixação do texto e anotações de Justino Mendes de Almeida. Porto: Lello & Irmão – Editores, pp. 1-179.

CASTELO BRANCO, Camilo. 2012. *Amor de Perdição*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CASTRO, Aníbal Pinto de. 1976. *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo.

CASTRO, Aníbal Pinto de. 1991. “Da realidade à ficção na novela camiliana”. In *Camilo: evocações e juízos*. Organização de Abel Barros Baptista, Annabela Rita, Cristina Almeida Ribeiro, João Bigotte Chorão, Óscar Lopes. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 251-270.

CHAVES, Castelo Branco. 1968. “Nota Preliminar”. In Camilo Castelo Branco. *A Sereia*. Fixação do texto por Fernanda Galdes. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, pp. 5-21.

COELHO, Jacinto do Prado. 2001. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3.^a edição. S/l: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

COSTA, Júlio Dias da. 1930. “*A Sereia*” de Camilo: história da protagonista, segundo um manuscrito do século XVIII. Lisboa: Tipografia Minerva.

CUSTÓDIO, Pedro Balas. 1997. “Herói”. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa 2*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, pp. 1001-1006.

ÉSQUILO. 2008. *Oresteia*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. 2011. *Ensaio Oitocentistas*. S/l: Edições Caixotim.

FIALHO, Maria do Céu G. Z. 1977. “Algumas considerações sobre o homem trágico”. In *Biblos LIII*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 375-388.

FREIRE, António. 1963. *A Tragédia Grega*. Porto: Centro de Estudos Humanísticos.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GRIMAL, Pierre. 2009. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Coordenação da edição portuguesa por Victor Jabouille. Lisboa: Difel.

HOMERO. 2008. *Odisseia*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia.

LESKY, Albin. 2003. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza, Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva.

LOURENÇO, Frederico. 2008. “Introdução”. In Homero. *Odisseia*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 11-22.

MALPIQUE, Celeste Brasil Soares. 2012. “Mitos e Heróis: a expressão do imaginário”. In *Mitos e Heróis: a expressão do imaginário*. Organização de Ana Paula Pinto, João Amadeu Carvalho da Silva, Maria José Lopes, Miguel António Gonçalves. Braga: Aletheia, pp. 75-81.

MARTINS, Serafina. 2003. “Viagens e paixão funesta no romanesco camiliano”. In *Camilo: Leituras Críticas*. Porto: Edições Caixotim, pp. 199-212.

MARTINS, Serafina. 2005. “Efectivamente... um manuscrito”. In Camilo Castelo Branco. *A Sereia*. Porto: Edições Caixotim, pp. 7-23.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. 2001. “Romantismo I”. In *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa 4*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, pp. 964-980.

OVÍDIO. 2007. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.

PASCOAES, Teixeira de. 2002. *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Apresentação de António-Pedro Vasconcelos e edição de António Cândido Franco. Lisboa: Assírio & Alvim.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. 2007. *Dicionário de Narratologia*. 7.^a edição. Coimbra: Edições Almedina.

ROCHETA, Maria Isabel. 1987. *O Sentimento (do) Trágico na Novela Camiliana*. Lisboa: Dissertação apresentada à Universidade de Lisboa para obtenção do grau de Doutor em Letras (Literatura Portuguesa).

ROCHETA, Maria Isabel. 2008. “O discurso religioso em *O Senhor do Paço de Ninães*”. In *O Domínio do Instável: A Jacinto do Prado Coelho*. Coordenação de Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta. Porto: Edições Caixotim, pp. 229-241.

ROMILLY, Jacqueline de. 2008. *A Tragédia Grega*. Tradução de Leonor de Santa Bárbara. 2.^a edição. Lisboa: Edições 70.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. 2003. “Camilo Castelo Branco: do Amor como Perdição”. In *Camilo: Leituras Críticas*. Porto: Edições Caixotim, pp. 91-102.

SAÏD, Suzanne. 1978. *La Faute Tragique*. Paris: François Maspero.

SERRA, José Pedro. 2006. *Pensar o Trágico: categorias da tragédia grega*. S/l: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 2010. *Teoria da Literatura*. Volume I. 8.^a edição. Coimbra: Edições Almedina.

SILVA, João Paulo Braga Correia da. 2011. *Retórica da Ficção: a construção da narrativa camiliana*. S/l: Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa.

VERGÍLIO. 2011. *Eneida*. Tradução de Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio L. Alves Sousa. 3.^a edição revista. Lisboa: Bertrand Editora.