

Foco narrativo em *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco

Verônica Franciele Seidel

Mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: veronicaseidel@gmail.com

Resumo: Este estudo tem como objetivo refletir sobre o foco narrativo/ponto de vista na obra *Amor de perdição*. Em *Amor de perdição*, há a predominância de uma narração em terceira pessoa com narrador onisciente, de modo que essa presença é dissimulada e a narrativa se oferece ao leitor como se contasse a si mesma. Há também a narração em primeira pessoa, recurso utilizado principalmente quando o narrador se refere diretamente à narrativa, quando se coloca como *narrador*, assumindo esse papel de forma explícita. Assim, as inúmeras maneiras de contar uma história e a escolha desses modos dependerão não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear.

Palavras-chave: *Amor de perdição*. Foco narrativo. Romantismo.

Abstract: This study aims to reflect on the narrative focus/perspective in the literary work *Amor de perdição*. In *Amor de perdição*, there is predominance in third person narrative with omniscient narrator, and this presence is concealed and the narrative provides the reader as if it was told to itself. There is also the first-person narration, feature mainly used when the narrator refers directly to the narrative, when assuming explicitly the role of narrator. Thus, the many different ways to tell a story and the choice of these modes will depend not on a need for consistency in order to keep the illusion of reality neither on the general rules we can establish in advance for the ideal narrative, but on the values to be transmitted and the effects that it is sought to unleash.

Keywords: *Amor de perdição*. Narrative Focus. Romanticism.

1 Introdução

Conforme explicam António José Saraiva e Oscar Lopes (1979), uma das características da obra de Camilo Castelo Branco é a presença da “religião do amor”, de modo que o homem tem uma atitude combativa frente os obstáculos sociais que o separam do objeto do desejo, da evolução do enamoramento e da aspiração de “recônditas alegrias” e de “dulcíssimos júbilos”, descritas segundo a retórica sentimentalista superficial do romantismo. Assim, segue-se, no sujeito masculino do amor, a dialética sentimental da eternidade do amor perante a morte.

Uma das obras fortemente marcadas pelas características descritas anteriormente é *Amor de perdição* - que, publicada em 1862, é uma novela romântica que conta a história de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque. Em tal obra, percebem-se

uma grandeza trágica de paixões e situações; uma narração densa e rápida das ações decisivas; caracteres psicológicos secundários inteiramente subordinados às necessidades de dignificação do conflito central, mas por vezes realista e enérgicos, sobretudo quando extraídos do meio popular (João da Cruz, Mariana, por exemplo); diálogo geralmente evitado de retórica sentimental, mas por vezes de grande nobreza trágica nas personagens principais, e extraordinariamente vivo, colorido, incisivo nos tipos populares (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 856).

Camilo Castelo Branco redigiu *Amor de perdição* em 15 dias, quando se encontrava preso na cadeia da Relação do Porto, sendo que a intriga da obra se assenta em fatos reais: Simão Botelho existiu na realidade e foi preso por ter ferido um criado de José Cardoso Cerqueira, motivo pelo qual foi julgado. O pai intercedeu por Simão, que foi condenado ao degredo para a Índia, mas não morreu na viagem - chegou lá em sete de novembro de mil oitocentos e sete. Teve um irmão chamado Manuel que desertou e foi encoberto pelo pai. Todavia, como se vê, os fatos reais foram adulterados na novela, seguidos de elementos ficcionais.

Dentre os elementos que constituem o universo ficcional de uma narrativa, personagens, espaço, tempo e narrador, este estudo tem como objetivo refletir sobre o foco narrativo/ponto de vista na obra *Amor de perdição*.

2 *Amor de perdição* – de que olhar?

Em *Amor de perdição*, o narrador está ausente na história que narra, ou seja, é caracterizado, conforme explica Gérard Genette (1995), como heterodiegético. Nessa obra, há a predominância de uma narração em terceira pessoa com narrador onisciente, de modo que essa presença é dissimulada e a narrativa se oferece ao leitor como se contasse a si mesma. Essa onisciência é do tipo intrusa, já que o narrador não se limita apenas a revelar os sentimentos e comportamentos das personagens; ele também interfere para julgar ou ponderar. Norman Friedman explica que o autor onisciente intruso tem tendência a se utilizar do sumário, embora possa fazer uso também da cena. Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou seja, de adotar a *visão por trás*, com um ponto de vista divino, para além dos limites do tempo e do espaço. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres e a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. Observe-se o seguinte trecho da obra: "Não era sobressalto do coração apaixonado, era a índole arrogante que lhe escaldava o sangue" (BRANCO, 1983, p. 34), em que o narrador demonstra conhecer o interior da personagem de Simão, julgando seus sentimentos.

Observem-se, agora, duas outras passagens, em que o narrador emite comentários e faz julgamentos:

[...] e ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. O estilo vai de má vontade para coisas rasas. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que pague ao alfaiate. (...) A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. (...) As estradas, naquele tempo, deviam ser boas para isso; mas não tenho a certeza de que houvesse estradas para o Japão. Agora creio que há, porque me dizem que há tudo. (...) Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca do mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava quando Mariana lhe trouxe o caldo rejeitado (BRANCO, 1983, p. 53).

Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é toda galas no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo (BRANCO, 1983, p. 65).

Tal foco narrativo permite ao narrador tornar-se onisciente a ponto de entrar na intimidade das personagens e trazê-las vivas e intensas para o leitor. É interessante observar que o narrador se vale das cartas trocadas entre as personagens Simão e Teresa para devastar-lhes o universo interior, revelando-lhes os sentimentos mais intensos e profundos. Trazendo-as para a narrativa, traz junto a alma de cada um, seus sonhos, inquietações, tristezas e saudades. Observe-se este trecho de uma carta de Simão a Teresa:

[...] é necessário arrancar-te daí – dizia a carta de Simão. – Esse convento há de ter uma evasiva. Procura-a, e dize-me a noite e a hora em que devo esperar-te. Se não puderes fugir, essas portas hão de abrir-se diante da minha cólera. Se daí te mandarem para outro convento mais longe, avisa-me, que eu irei, sozinho ou acompanhado, roubar-te ao caminho. É indispensável que te refaças de ânimo para te não assustarem os arrojados da minha paixão. És minha! Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. Creio em ti, Teresa, creio. Ser-me-ás fiel na vida e na morte. Não sofras com paciência; luta com heroísmo. A submissão é uma ignomínia quando o poder paternal é uma afronta. Escreve-me a toda hora que possas. Eu estou quase bom. Dize-me uma palavra, chama-me, e eu sentirei que a perda do sangue não diminui as forças do coração (BRANCO, 1983, p. 76).

Pode-se verificar que os ímpetos da paixão aí estão demonstrados, a inquietação e a desesperança. As cartas são, de certa forma, uma estratégia usada pelo narrador para fazer notar, ao leitor, o sofrimento e a dor que moram na alma de ambos. Atente-se para o seguinte trecho de outra carta, agora de Teresa a Simão:

[...] não vão estas palavras acrescentar a tua pena. Deus me livre de ajuntar um remorso injusto à tua saudade. Se eu pudesse ainda ver-te feliz neste mundo; se Deus me permitisse à minha alma esta visão!... Feliz, tu, meu pobre condenado!... Sem o querer, o meu amor agora te fazia injúria, julgando-te capaz de felicidade! Tu morrerás de saudade, se o clima do desterro te não matar ainda antes de sucumbires à dor do espírito (BRANCO, 1983, p. 88).

Contudo, não podemos ignorar a narrativa que se faz em primeira pessoa, como se pode observar já no início da obra, quando o narrador revela que aquilo era "... a triste história do meu tio paterno Simão Botelho..." (BRANCO, 1983, p. 90). Observe os trechos seguintes:

Em outro relanço desta narrativa darei conta do remate deste episódio. [...] No mês de fevereiro de 1803 recebeu Simão Botelho uma carta de Teresa. No seguinte capítulo se diz minuciosamente a peripécia que forçara a filha de Tadeu de Albuquerque a escrever aquela carta de pungentíssima surpresa para o acadêmico, convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus, pelo amor (BRANCO, 1983, p. 22).

Vou descrever a singela e dorida reminiscência duma senhora daquela família, como a tenho em carta recebida há meses [...] (BRANCO, 1983, p. 99).

Tais trechos selecionados para exemplificar a narração em primeira pessoa auxiliam também a demonstrar o poder de conhecimento do narrador sobre os fatos narrados, ou seja, o narrador conhece o passado, o presente e o futuro da história que está contando. O recurso da fala em primeira pessoa é utilizado, principalmente, quando se refere diretamente à narrativa, quando se coloca como *narrador*, assumindo esse papel de forma explícita. A reflexão sobre a própria narrativa é comum ao Romantismo, sendo que em tais reflexões o efeito de realidade se perde, indicando ao leitor que se trata de ficção. Nesses momentos, a voz do narrador se faz ouvir, evidenciando sua presença na narrativa, bem como seu poder de decidir em que momento revelará ao leitor o que sabe da história. Mostra, então, que restringe a perspectiva, a partir do *quanto* é revelado, intencionalmente a fim de criar o efeito desejado. Atente-se, ainda, para outra passagem, que, apesar de narrada em terceira pessoa, também evidencia a intervenção do narrador em decidir o que será narrado de forma ampla e o que será narrado de forma sumarizada:

[...] não delongaremos esta amostra do evangélico e exemplar viver do convento onde Tadeu de Albuquerque mandara sua filha a respirar o puríssimo ar dos anjos, enquanto se lhe preparava crisol mais depurador dos sedimentos do vício no convento de Monchique (BRANCO, 1983, p. 53).

Amor de perdição comporta múltiplos narradores, como, por exemplo, as cartas de Simão e Teresa, as quais são apresentadas em primeira pessoa, que servem também para avaliar a construção das personagens. Essas cartas têm como objetivo justamente narrar, ou seja, contar os fatos que estão acontecendo a Simão ou a Teresa um para o outro (com exceção das duas últimas cartas, que são divagações), já que as cartas são o

principal meio de comunicação entre os amantes, como se pode observar nesse trecho do capítulo IX: "é impossível a nossa correspondência. Vou ser tirada daqui para outro convento. Espera em Coimbra notícias minhas" (BRANCO, 1983, p. 95).

Outro exemplo de narrador é quando João da Cruz conta sobre um episódio passado, caracterizando uma narrativa intradieética, ou seja, uma narrativa dentro da narrativa, e um narrador autodieético, contando uma história na qual desempenha papel central. Observe-se a seguinte passagem no capítulo V, em que João da Cruz conta como matou o almocreve:

[...] acertou: mas saberá vossa senhoria, que não me matou; deu-me aqui por este braço esquerdo com dois quartos. E vai eu, entro em casa, vou à cabeceira da cama, e trago uma clavina, e desfecho-lhe na tábua do peito. O almocreve caiu como um tordo, e não tugi nem mugiu. Prenderam-me e fui para Viseu e já lá estava há três anos, no ano em que o paizinho da vossa senhoria veio corregedor. Andava muita gente a trabalhar contra mim, e todos me diziam que eu ia pernear na forca (BRANCO, 1983, p. 63).

A história pode ser apresentada de maneira mais ou menos direta, mais ou menos resumida, o que vai determinar o grau de distanciamento ou aproximação entre o leitor e os fatos apresentados pelo narrador. Assim, Percy Lubbock (1976) distingue *narrar* de *mostrar*, que se relaciona com a intervenção ou não do narrador. Quanto mais ele intervém, mais ele *conta* e menos *mostra*. Assim, na *cena*, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no *sumário*, os conta e os resume; condensando-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da história. Quando o narrador *mostra* os fatos (utilizando-se principalmente da *cena*), o leitor é colocado em contato direto com estes; já quando o narrador *narra* os fatos (utilizando-se do *sumário*), ele efetua a mediação entre o leitor e a história que está sendo contada.

Desse modo, em *Amor de perdição*, pode-se notar que há a presença tanto do diálogo como da narração. O narrador utiliza-se do diálogo nos momentos em que quer trazer ao leitor o fato tal qual ocorreu, detalhando-o, como ocorre principalmente quando se trata de trazer à tona a expressão das personagens principais, Simão e Teresa, e também de Mariana. É como se a simples sumarização desses momentos não fosse o suficiente para torná-los conhecidos do leitor.

O narrador pode adotar pontos de vista (focalizações) diferentes ao narrar os fatos, podendo ter seu campo de visão ampliado ou restringido. Essa amplitude ou restrição vai condicionar o que nos será dado a saber pelo narrador. Segundo Jean Pouillon (1974), há três possibilidades na relação narrador-personagem: 1) visão por trás - é aquela em que o narrador assume uma visão globalizante, que abrange tudo e todos e que sinaliza um saber total sobre os fatos narrados, inclusive sobre os pensamentos mais íntimos das personagens, dominando todo um saber sobre a vida da personagem e sobre seu destino; 2) a visão com - é aquela que restringe o saber do narrador ao campo de visão/percepção de uma personagem, a cujo interior nos é dado acesso, limitando-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos; e 3) a visão por fora - é a mais restrita de todas, pois é uma visão de superfície, que não dá acesso aos pensamentos, às emoções, às intenções ou às

interpretações das personagens, permitindo apenas ver o que se mostra aos sentidos, limitando-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior.

Associada a essa tipologia, Genette (1995) diferencia três tipos de focalização: 1) a narrativa não focalizada ou de focalização zero corresponde àquela cujo narrador apresenta uma visão por trás, ou seja, o narrador é onisciente, sabendo mais do que a personagem; 2) a narrativa de focalização interna é aquela em que se verifica a visão com – o narrador diz apenas o que a personagem sabe; e 3) a narrativa de focalização externa corresponde à narrativa cujo narrador apresenta uma visão por fora, sabendo menos do que a personagem.

Toda focalização implica restrição: quando há focalização, o saber sobre o fato narrado é de alguma forma limitado. Assim, quando o narrador é onisciente, a narrativa é não focalizada, pois, se há total saber do narrador sobre as personagens e os fatos, não pode haver focalização. Como já mencionado, em *Amor de perdição*, levando-se em conta a onisciência do narrador e seu total conhecimento sobre os fatos narrados, a narrativa pode ser caracterizada como visão por trás e, portanto, não focalizada. No entanto, mesmo na narrativa não focalizada pode haver restrição, que pode ser observada, por exemplo, através da seleção lexical, como narrar a partir do léxico de determinada personagem. Observe-se o trecho a seguir: "claro está que Baltasar Coutinho conhecia o segredo de Teresa. Seu tio, naturalmente, lhe comunicara a criancice da prima, talvez antes de destinar-lha a esposa" (BRANCO, 1983, p. 59), em que o vocábulo "criancice" denuncia o ponto de vista de Baltasar e não do narrador. Há também momentos em que alguma personagem secundária, interna à narrativa, assume o papel de narrador, como quando João da Cruz narra a morte do almocreve. Nessa situação, considera-se um narrador de *visão com* e focalização interna, em que os fatos apresentados estão condicionados à visão de uma única personagem, caracterizando, portanto, um saber restrito.

Quanto ao tratamento dado à narração, ele será dramático quando a apresentação for feita pela cena e será pictórico quando ele for predominantemente feito pelo sumário. A cena restringe a ação, apresentando-a em um tempo presente e próxima do leitor, enquanto o sumário a amplifica, no tempo e no espaço, distanciando o leitor do narrado. O narrador, em *Amor de perdição*, utiliza-se tanto da cena quanto do sumário, dependendo do destaque que este pretende dar a cada acontecimento. Pode-se perceber que, quando se trata de apresentar os sentimentos que Simão e Teresa nutrem um pelo outro, o narrador prefere apresentá-los diretamente, por meio de diálogos.

No tratamento dramático e na cena, predomina o discurso direto; no pictórico, o indireto. Ressalta-se, aqui, que a força da narração em discurso direto provém essencialmente de sua capacidade de atualizar o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. Já no discurso indireto, o narrador subordina a si a personagem, retirando-lhe a forma própria e afetivamente matizada da expressão. O seu uso ressalta o pensamento, a essência significativa do enunciado reproduzido, deixando em segundo plano as circunstâncias e os detalhes acessórios que o envolvem.

3 Conclusão

A obra *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, comporta um narrador que fala predominantemente em terceira pessoa, do tipo onisciente intruso e com *visão por trás*, caracterizando um total saber sobre os fatos narrados. O narrador é heterodiegético e utiliza-se tanto do sumário quanto da cena para apresentar os fatos. Wayne Booth (1983) explica que há inúmeras maneiras de contar uma história e que a escolha desses modos dependerá não de uma necessidade de coerência para não romper a ilusão de realidade, não da necessidade de fazer predominar o método dramático sobre o método pictórico nem das regras gerais que possamos estabelecer de antemão para a narrativa ideal, mas dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear.

É interessante destacar, ainda, alguns pontos que permitem considerar *Amor de perdição* uma obra pertencente à estética romântica. Tem-se, além da reflexão sobre o próprio ato de narrar, a presença de cartas, que avaliam a construção das personagens, como se vê em Almeida Garrett, Alexandre Herculano e, agora, em Camilo Castelo Branco.

O elemento que aparece unificando toda a narrativa é o conflito amoroso entre os protagonistas, de modo que é constante a presença de diálogos entre Simão ou Teresa e outras personagens, para retomar e apresentar esse amor ao leitor, ao mesmo tempo em que se dá andamento à história narrada. Quanto ao diálogo direto entre os protagonistas, percebe-se que isso quase não ocorre ao longo da narrativa, já que esse contato acontece principalmente através das cartas trocadas entre ambos.

A novela camiliana *Amor de perdição* apresenta o amor contrariado pelas famílias e o problema individual que se choca com a realidade social, de modo que o amor é levado às últimas consequências. Assim, segue o esquema típico do amor puro, passional, impossibilitado pelas convenções sociais, eterno e que só pode se concretizar após a morte das personagens.

Referências

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Artes e Letras, 1983.

BRANCO, C. C. *Amor de perdição*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1983.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 11 ed. Porto: Porto Editora, 1979.