

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**CONTRADIÇÕES E EMBATES DA IRONIA CAMILIANA:
A RELATIVIZAÇÃO DO AMOR EM *AMOR DE PERDIÇÃO* DE CAMILO
CASTELO BRANCO**

ANA BEATRIZ DE OLIVEIRA PEIXOTO

RIO DE JANEIRO

2021

Ana Beatriz de Oliveira Peixoto

CONTRADIÇÕES E EMBATES DA IRONIA CAMILIANA:
A RELATIVIZAÇÃO DO AMOR EM *AMOR DE PERDIÇÃO* DE CAMILO
CASTELO BRANCO.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras, na habilitação Português/Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Monica do Nascimento Figueiredo

RIO DE JANEIRO

2021

PEIXOTO, Ana Beatriz de Oliveira.

Contradições e embates da ironia camiliana: a relativização do amor em *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco/ Ana Beatriz de Oliveira Peixoto — 2021

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo.

Monografia (graduação em Letras, habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

1. Literatura Portuguesa. 2. Romantismo Português. 3. Literatura e História. 4. A questão dos “amores contrariados” 5. A narrativa de Camilo Castelo Branco. I. PEIXOTO / Ana Beatriz de Oliveira. II – Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, sobretudo, por ser sempre tão atenta e dedicada. Por ter me conduzido, ainda criança, ao centro cultural, mais precisamente à biblioteca que ficava em nossa rua, e ter-me apresentado não só minha vocação, mas também meu refúgio mais precioso que é a Literatura. Entre tantos impulsores dessa conquista, certamente ela é um dos principais.

Também agradeço ao meu pai e meus irmãos, Ana Clara e Thiago. Em um país com alta taxa de abandono paterno é um privilégio ter um pai; mas meu privilégio se torna ainda maior quando percebo os sacrifícios e lutas que percorreu para poder apoiar-me nesta empreitada. De diferente modo, atuou Clara, minha irmã mais nova e meu oposto complementar, sempre presente nas tristezas e alegrias, salvando-me das tempestades sem ao menos saber que o fazia. Thiago, meu irmão mais velho, falecido, agradeço por me ter levado à faculdade a tempo de fazer uma prova de Linguística III: assim como as árvores sintáticas, eu nunca o entendi, mas ele era extremamente necessário.

Às minhas amigas que dividiram cada surto, crise de ansiedade, risadas e incontáveis filas do almoço: Thayane Lessa, Nathalie Noelle, Thainá Batista. Thayane se firmou não só como um porto seguro, mas também como uma voz de sensatez no meio da loucura acadêmica, possibilitando que eu me reencontrasse quando estava perdida. Nathalie é e foi, desde o período em que nos conhecemos, um ponto de luz, de identificação e de acolhimento, fazendo-me descobrir outras visões de mundo e, por vezes, questionar e mudar as minhas. Sem a Thainá tenho convicção que os locais mágicos da UFRJ — Reitoria, gramado da Letras, Vila Estudantil e até mesmo o CAENG — não seriam tão mágicos e impregnados de memórias felizes. Obrigada por me ajudar a expurgar as semanas difíceis. Creio, veementemente, que não consigo conceber a minha trajetória acadêmica e de vida sem vocês.

À professora Monica Figueiredo, primeiramente, por ser uma mulher em quem eu me espelho, acadêmica e pessoalmente e, em segundo lugar, por tentar destruir minha síndrome de impostora. Ao me inscrever em Narrativa Portuguesa II, deparei-me com uma bela senhora loira sentada à minha frente. Essa professora passou a me cativar pela sua didática única e bem-humorada, uma inteligência além do comum e uma humanidade absurda. Além de todas as características que fazem dela uma profissional

excelente, esta docente enxergou em mim, moradora da zona oeste e estudante de escola pública, uma capacidade que eu negava existir e fez-me acreditar que o pertencimento à “academia” era possível também para mim. Obrigada por ser esta professora, orientadora, mulher, amiga e pessoa.

À Cátedra Jorge de Sena e ao Programa de Monitoria que também foram partes imprescindíveis na minha formação acadêmica. No ano em que fui monitora de Narrativa Portuguesa, tive a oportunidade de pesquisar o tema pelo qual havia me apaixonado, apresentado pela professora Mônica, originando esta monografia. Igualmente, pude auxiliar outros estudantes e compartilhar saberes com outros monitores envolvidos no processo, assim como garanti a minha primeira participação em um evento acadêmico, ao colaborar em sua organização. Momentos e processos cruciais para minha constituição enquanto pesquisadora.

Agradeço também ao PIBID e, principalmente, às suas coordenadoras: Maria Fernanda Alvito e Ana Crélia. Duas professoras que me acolheram e me fizeram revisar e repensar o conceito de educação em diversos aspectos. Com a mediação delas, tive minha primeira experiência como discente em sala de aula: o primeiro momento de estar em contato direto com os alunos e ter a convicção de que queria passar o resto da minha vida ensinando Literatura. Outra personagem importante neste projeto foi a estudante Beatriz Calazans: sou imensamente grata por ter percorrido comigo os primeiros passos da docência e ter acreditado em mim quando me sentia insegura.

Por fim, agradeço à Literatura que, como já disse, é sempre o meu refúgio mais precioso, que me salvou incontáveis vezes e ainda há de salvar outras: lugar onde me desfaço, me refaço e me encontro. Porque assim como Dumbledore disse: *“Palavras são, na minha não tão humilde opinião, nossa inesgotável fonte de magia. Capazes de formar grandes sofrimentos e também de remediá-los”*.

“Porque o amor de que se fala aqui é adornado com as ilusões do eterno. Todos os especialistas da paixão nos ensinam isso: só existe amor eterno contrariado. Quase não existe paixão sem luta. Um amor semelhante só tem fim na última contradição que é a morte. É preciso ser Werther ou nada. ”
(Albert Camus)

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Sustentação de leitura: arcabouço teórico	6
3. Ímpeto e tempestade: o Romantismo no contexto europeu e português.....	13
3.1 A construção da narrativa: os recursos da linguagem ficcional.....	19
4. Conclusão	31
5. Referências bibliográficas	33

1. Introdução

*'Cê já amou como se não houvesse amanhã?
Aquele amor que quando bate, 'cê perde o medo da morte?*
(Marcelo D2)

O cânone da narrativa portuguesa se encontra povoado por grandes nomes, muito lidos e estudados; ainda mais se lembrarmos do movimento romântico, em que participaram personalidades como Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Antero de Quental. Apesar de muito divulgados, todos são autores que se renovam a cada avaliação crítica por não esgotarem as possibilidades de leitura de seus textos: este é caso também de Camilo Castelo Branco, afinal seus livros “recriam-se” como algo novo, através das várias leituras críticas feitas ao longo dos tempos, talvez pelo interesse provocado pela temática amorosa, presente em muitas de suas narrativas. Vários filósofos e também escritores pensaram o Amor como uma forma de redenção e sublimação da condição humana. Entre esses nomes está o de Camilo Castelo Branco, que se destaca através de seu *Amor de perdição*, ao subverter clichês e (re)inventar uma outra lógica para o entendimento da experiência amorosa.

Para estudar a narrativa camiliana é necessário, antes de tudo, ressaltar a quase impossibilidade deste esforço, ainda mais se levarmos em conta a extensão de sua produção. Apesar de ter sido desprezado e de ter caído em uma espécie de ostracismo, a partir do advento da “escola realista”, o autor foi resgatado por um de seus maiores estudiosos, Jacinto Prado Coelho, tornando-se nome basilar na cultura lusófona. Na verdade, um dos fatores que contribuiu para o seu temporário “apagamento” foi a ideia de que o escritor de *Cabeça, Coração e Estômago* produziu uma literatura “comercial”, voltada para o público feminino, visto como dono de uma escrita menor, que não merecia atenção de um público masculino e considerado sério. Julgamento de todo injusto, já que Camilo Castelo Branco se afirmou, como comprova a sua biografia, como um homem da cultura de seu tempo, sendo um intelectual respeitável, com uma vida devotada às Letras e dono de uma obra vasta, de várias fases e faces.

Sendo assim, neste trabalho, não temos pretensão de dar conta de toda a

extensão de sua obra. Por isso, elegemos como *corpus* a sua mais famosa publicação: *Amor de Perdição*. A novela ilustra a história dos “amores contrariados” — vividos não só pelos protagonistas, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque — como também por personagens secundárias da trama, como é o caso de Mariana, igualmente apaixonada por Simão. A história, lida superficialmente, parece não trazer nada novo desde a tradição iniciada com Tristão e Isolda. O Amor que, impossibilitado de se concretizar em vida, recorre à morte como saída é um argumento ficcional utilizado ainda na remontado Antiguidade Ocidental. Denis de Rougemont, em seu livro *O Amor e o Ocidente* afirma:

“Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.” (ROUGEMONT, 1988, p. 15)

Então, partindo do imaginário ocidental sobre o amor, acreditamos que este tema — apresentado e reencarnado na história de Teresa de Albuquerque, Simão Botelho e de Mariana —, afeta grandemente os indivíduos ao longo da história da civilização ocidental, visto que “sem entraves ao amor, não há "romance". Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe [...]” (ROUGEMONT, 1988, p. 44). Portanto, é o gosto pela impossibilidade amorosa oriunda de uma tradição inscrita pela obra de arte ocidental que procuramos perscrutar neste estudo.

Além dos amores contrariados, *Amor de perdição* está repleto de personagens cuja representação ilustra e denuncia elementos questionáveis da sociedade rural e nortenha oitocentista, já marcada de perto pelos valores burgueses. O formato contribui para isso, já que “enquanto o romanesco não busca a criação de "gente real", o romance (novel) apresenta personagens que

trazem suas máscaras sociais” (SOARES, 2007, p. 20). Deste modo, neste trabalho de conclusão de curso, tentamos fazer uma análise mais profunda das personagens que ganham vida através da trama contada pelo narrador camiliano, com a intenção de verificar o que representam suas máscaras sociais e, sobretudo, visamos analisar como o amor e o casamento são retratados não só através do casal de protagonistas, mas também através de outros casais que marcam presença na trama. Em termos comparativos, os demais casais diferem muito — em valores e modos — do triângulo amoroso criado pelos protagonistas. Sendo assim, cabe um olhar mais atento sobre a criação de mecanismos utilizados pelo autor para caracterizar suas criaturas, que acabam por se firmarem como personagens metonímicas do complexo quadro social do Portugal oitocentista.

Sucesso na época de sua primeira publicação, em 1861, *Amor de Perdição* foi inúmeras vezes reeditado, fato que contribuiu para suporte financeiro de Camilo Castelo Branco, ao mesmo tempo em que favoreceu a divulgação do nome do artista. Presente em várias edições, o quinto prefácio se torna relevante para que se explique a escolha da obra para nosso estudo. Passados dezoito anos desde a primeira publicação e dezesseis da segunda, o quinto prólogo inicia-se com um discurso marcado pelo revisionismo histórico do autor, de perto pressionado pelo advento da literatura realista, só isto explica a sua afirmação: “visto à luz elétrica do criticismo moderno, [*Amor de Perdição*] é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo.” (BRANCO, 2017, p.11). O autor revela um discernimento sobre a questão da temporalidade na Literatura, constatando que durante o período do Romantismo, a visão dos leitores mudou de lírica com gosto pelo trágico — os que choravam com a obra — para cômica. Contudo, Camilo Castelo Branco apostou na posteridade, ao vislumbrar a “resistência” de sua escrita: “Se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta 5.^a edição do *Amor de Perdição* quase esgotada.” (BRANCO, 2017, p.13). Cabe a nós, os leitores do século XXI, avaliar o grande êxito que mantém fiéis os leitores de nosso presente marcado pela dita pós-modernidade.

Acreditamos, igualmente, que Camilo Castelo Branco precisa ser relido criticamente também “à luz” do embate entre Literatura e História. Como o autor profetiza, ele de fato ressurgiu no século XXI em um contexto amplamente diverso daquele do século XIX. Com isso, sua novela, que é constituída por vários episódios que se interpõem na narrativa tida como principal problematiza temas que merecem serem relidos à luz da contemporaneidade. Isto se deve a forma única com que Camilo se utiliza dos ideais românticos, como explica Márcio Ricardo Coelho Muniz:

Camilo faz a análise dos ideais românticos de uma forma muito individual, muito particular. Através de sua visão crítica, ele desconstrói satiricamente os ideais sociais e literários predominantes, anunciando já no início da década de 60 aquilo que será o mote principal da Geração de 70, da geração realista, ou seja, a crítica dos ideais e da literatura romântica. (MUNIZ, 1999, p.22).

Outro ponto motivador desta pesquisa é a classificação do livro como um texto paradigmático do Romantismo. Na verdade, em uma leitura superficial, parece que a novela simploriamente se estrutura a partir das convenções de uma escrita marcada pela estética romântica, contudo, a sua estrutura como um todo dá sinais da presença de uma ironia que revoluciona as convenções do romance romântico da tradição. Lélia Parreira Duarte alega:

O ironista é a boa consciência maldosa que pode fazer e desfazer; não deixa jamais viver muito a própria ilusão, pois a sua obra é código evanescente e lugar de passagem. Sua trama (penelopeana) é a da obra contestada, volatizada, obra fantasma que a cada noite se desfaz. Seu reino é o do não já e do ainda não. (DUARTE, 2016, p.103)

No *Amor de Perdição* existem indícios que parecem apontar para esta “trama volatizada, que a cada noite se desfaz”. O narrador-autor camiliano, repetidamente e enquanto constrói a narrativa, parece ironicamente desejar (re)significar o enredo, exigindo, por isso, um exame mais minucioso das estratégias narrativas.

Buscamos, portanto, investigar como o mito do amor-paixão –

“teorizado” por Platão; relido na Idade Média através do “amor cortês”; e atualizado pela escola romântica —, se manifesta, convergindo e/ou divergindo, de sua tradição, no livro *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Tentaremos recuperar algumas das emblemáticas narrativas que se servem do mito do amor-paixão, procurando entendê-lo a partir de nossa contemporaneidade. Faz-se necessário indagar como esta tradição atinge também o indivíduo real e como a visão do leitor, com o passar do tempo, lida com esta tradição, afinal, isto modifica não só a literatura, mas também as convenções da escrita e de outras formas de expressão estética. Em uma pós-modernidade que considera a experiência amorosa como a de um “amor líquido”¹, cabe perguntar o que sobra de espaço para o amor trágico impresso nas linhas de Camilo Castelo Branco?

¹ Conceito criado pelo sociólogo Zygmunt Bauman, na obra *Amor Líquido: sobre a fragilidade de laços humanos*, que defende a tese de que relacionamentos atuais não são feitos para durar.

2. Arcabouço teórico.

“Com efeito, parece-me os homens absolutamente não terem percebido o poder do amor, que se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrifícios lhe fariam [...]”

(*O Banquete* — Platão)

Durante muito tempo o predomínio do discurso platônico se fez presente no imaginário ocidental sobre o Amor. Apesar de, na contemporaneidade, não ser mais possível pensar em dependências amorosas, pautadas na ideia de que precisar de um Outro é premissa para se tornar um ser completo, os ecos platônicos resistem fortalecidos ao menos esteticamente. O “mito” criado pelo texto de Platão desvela a incompletude humana, tendo embasado, senão toda, a maior parte da literatura de cunho romântico no Ocidente. Nele, Zeus toma a seguinte decisão: “Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tomado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. ” (PLATÃO, 1991, p.11). Esta é, *grosso modo*, a fundação da ideia de “alma gêmea”, que vai influenciar não só as práticas sentimentais, como também a Literatura. As grandes histórias românticas vão explorar situações de amantes que preferirão à morte em lugar da separação, já que: “quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, [...] extraordinárias são as emoções [...] a ponto de não quererem [...] separar-se um do outro nem por um pequeno momento. ” (PLATÃO, 1991, p.13). Essa concepção é muito importante para a leitura de *Amor de Perdição* já que, como afirma Maria de Lurdes Conceição Cunha, “o mito nunca desaparece por completo, pois ele se insinua através dos sonhos, fantasias e nostalgias do homem e da mulher modernos. ” (CUNHA, 2008, p.2).

O discurso platônico e as concepções amorosas foram criadas e recriadas através dos tempos. Por isso, nossa análise parte das ideias de Denis de Rougemont, em seu *O Amor e o Ocidente*, livro em que o historiador acompanha a evolução da representação do amor através dos tempos e de suas representações históricas e artísticas. Insistimos em ressaltar que a tradição cultural criada no Ocidente se debruça recorrentemente sobre a temática

amorosa, por este motivo delimitamos um escopo de leitura que viabilizasse uma visão geral sobre o assunto. Rougemont consegue cumprir essa tarefa com êxito, propondo uma leitura interessante sobre o entrelaçamento amor-morte. Para tanto, traça uma cronologia que se estende desde o amor platônico, perpassando pelo amor cortês para finalmente chegar ao amor romântico, foco desse estudo. Em relação ao texto de Platão, o historiador declara:

[...] é o amor platônico: "delírio divino", arrebatamento da alma, loucura e suprema razão. Por conseguinte, o amante está junto do ser amado "como no céu", pois o amor é a vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor. (ROUGEMONT, 1988, p.50)

Quanto ao amor cortês, o historiador defende que o conceito contribui igualmente para construção do pensamento romântico, visto que este modelo também consiste na exaltação de um afeto não concretizável e marcadamente infeliz. Por isto, ao pensar a poesia renascentista, o historiador defende a existência de uma herança oriunda do amor cortês, já que:

Em toda a lírica e na lírica de Petrarca e Dante há somente um tema: o amor; não o amor feliz, pleno ou satisfeito (esse espetáculo nada pode engendrar), mas, ao contrário, o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não.² (ROUGEMONT, 1973, p.2)

Ainda na Idade Média, com as *leys d'amor*, espécie de código sentimental seguido pelo trovador, a literatura já apontava preferências pelo irrealizável em vida. A correspondência mantida com a lírica romântica não é arbitrária, podendo ser considerada uma característica herdada pelo Romantismo do Trovadorismo. Na verdade, o triunfo do código do amor cortês constitui: “[...] uma vitória do ideal cortês sobre a forte tradição celta que afirmava o orgulho de

² Charles-Albert Cingria, "leu oc tan" (in Mesures, n.º 2, 1973). Citação encontrada no livro “O amor e o ocidente”.

viver. É um modo de purificar o que subsistia de espontâneo, de animal e de ativo no desejo. Vitória da "paixão" sobre o desejo. Triunfo da morte sobre a vida” (ROUGEMONT, 1988, p.36). Neste “conjunto de leis” do século XII, o principal impedimento para a concretização da experiência amorosa era a negativa da dama, ou seja, o amor não era correspondido pela figura feminina. O homem, fiel amante, colocava-se em posição servil, declarando fidelidade à mulher amada como antes, historicamente, havia feito em relação ao seu suserano. De modo diferente ocorre no Romantismo, dado que, na maioria das vezes, tanto o homem, quanto a mulher mantêm reciprocidade amorosa. Porém, surgirão forças exteriores — principalmente, oriundas da sociedade e da família, por exemplo — que sempre tentarão dissuadi-los, ou mesmo impedir a realização do amor, já que “na falta de obstáculo, eles o inventam, como foi o caso da espada desembainhada e do casamento de Tristão. Eles se comprazem em inventá-lo — embora sofram. Seria então pelo prazer do romancista e do leitor? ”, questiona Denis Rougemont (1988, p. 32). O historiador explica que “[...] o demônio do amor cortês, que inspira no coração dos amantes as artimanhas de onde nasce seu sofrimento, é o próprio demônio do Romance, tal como os ocidentais o amam” (ROUGEMONT, 1988, p. 32).

Nasce desta tradição a concepção amorosa — fusão de traços platônicos e trovadorescos — que inspirará o imaginário sentimental do ultrarromantismo, que fortalecerá o vínculo entre Amor e Morte dentro da cultura ocidental. Segundo Maria de Lurdes Conceição Cunha, esse gosto irá se agravar durante este período estético:

Nesta visão trágica do mundo, encontram-se fundidas vida e morte, ascensão e decadência da pretensa realização de desejos. Aceitar um sentimento com tantas forças contrárias é, também, acatar a infelicidade e a admissão trágica da morte decorre como transcendência deste sentimento. (CUNHA, 2008, p.5)

O desejo pelo fim, presente no Romantismo como um todo, exalta uma paixão como um meio de fuga, já que as coisas terrenas e materiais estão corrompidas por um pessimismo e pela sensação de falta de perspectiva do indivíduo diante de uma sociedade em que os valores do espírito se encontram

ameaçados. O poeta Rimbaud anuncia que a “verdadeira vida está em outro lugar”, do mesmo modo que Denis de Rougemont complementar­á este pensamento afirmando que “esta ‘verdadeira vida’ é a vida impossível. Esse céu de nuvens exaltadas, crepúsculo purpúreo de heroísmo, não anuncia o Dia, mas a Noite! ” (ROUGEMONT, 1988, p. 44), entendida muitas vezes como metáfora da Morte. A imagem da Morte tornar-se-á o espaço para a concretização de um desejo metafísico, que ainda que sublimado não deixará de ser desejo, ainda que revestido de caráter inefável. Denis Rougemont aponta que:

Atraídos pela morte, longe da vida que os impele, presas voluptuosas de forças contraditórias, mas que os precipitam na mesma vertigem, os amantes só poderão se unir no instante em que forem definitivamente privados de toda esperança humana, todo amor possível; no seio do obstáculo absoluto e de uma suprema exaltação que se destrói pela sua realização. (ROUGEMONT, 1988, p. 5)

Esta herança herdada pelo Romantismo, no entanto, sofrerá uma espécie de subversão através da pena de Camilo Castelo Branco, graças ao uso da ironia. Como nos ensina Jacinto do Prado Coelho, “a ironia camiliana pode ser avaliada tanto ao nível das micro-estruturas (frase-sintagma) como das macro-estruturas (novela inteira) ” (COELHO, 1983, p. 216). A partir da afirmação do ensaísta, podemos fazer uma interligação com o pensamento de Lélia Parreira Duarte, defendido em *Ironia, Revolução e Literatura* (2016). Nele, a crítica explica o conceito de *ironia humoresque*, recurso utilizado por Camilo Castelo Branco em *Amor de Perdição*:

A intenção da ironia **humoresque** ou de segundo grau, diferentemente, não é dizer o oposto, ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo, mas é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Ao usar esse tipo de ironia, o escritor coloca-se como um mágico ilusionista que deixa em dúvida perene aquele leitor que procura definir um sentido para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da Linguagem que o constitui. (DUARTE, 2016, p. 99)

Além de fazer a distinção entre a ironia de primeiro e de segundo grau, a autora também aponta que ambas funcionam de formas diferentes. A de primeiro grau é considerada mantenedora de um discurso de dominação, dado que não desestabiliza a linguagem. O receptor entende sem muita dificuldade que o emissor quis dizer o contrário do que declarou. Já a de segundo grau é revolucionária, visto que mantém a ambiguidade do discurso, por isso é mais sutil e muitas vezes passa despercebida de um leitor menos experiente, exigindo muita atenção de leitura como acontece com as narrativas camilianas. Não se pode esquecer de que:

A ironia emerge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma e com o mundo, pois os desejos do homem esbatem-se contra a certeza de sua morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais. A infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação. (DUARTE, 2016, p.104)

Em *Ironia, Revolução e Literatura* (2016), Lélia Parreira Duarte explica como Camilo Castelo Branco recorrerá à ironia não só para revolucionar e desestabilizar a linguagem, mas também para problematizar e criticar a sociedade da época. O autor conseguirá, com a mesma habilidade linguística, eternizar sua história de amor, ao baseá-la na insaciabilidade do desejo humano. Portanto, acreditamos que “ao usar ironia romântica a obra — afirma sua consciência de que a arte deve morrer para poder sobreviver, pois o seu conteúdo indica a sua própria transitoriedade, já que sua essência está nela mesma e não naquilo que ela representa.” (DUARTE, 2016, p.110)

A dicção camiliana, ao mesmo tempo em que afirma, consegue também negar. Por isto, leitores desatentos podem concluir que esse escritor apenas repete com previsibilidade tramas românticas cujas as fórmulas produziram um número incontável de sucessos, hoje de todo esquecidos pelo público. Contudo, não nos deixemos enganar: Camilo Castelo Branco, apesar de provar que na perdição da vida há salvação para o amor, não o faz como a maioria dos autores desse período. “Afinal Camilo era lúcido demais para ser romântico e visceral demais para ser realista.” (FIGUEIREDO, 2015, p.5). Para elucidar essa dissonância voltamos ao pensamento de Rougemont:

Em outras palavras: a verossimilhança de uma determinada obra romanesca depende da natureza das

paixões que ela pretende despertar. Isto significa dizer que se aceitará o "dedo" do criador, assim como as distorções que ele inflige à "lógica" da observação corrente, na medida exata em que tais abusos proporcionarem os pretextos necessários à paixão que desejamos sentir: Assim, o verdadeiro tema de uma obra é revelado pela natureza dos "truques" utilizados pelo autor, que são perdoados na medida exata em que compartilhamos de suas intenções. (ROUGEMONT, 1988, p. 32)

Esta reflexão traduz muito bem a escrita camiliana. O narrador de *Amor de Perdição* quer suscitar grandes paixões, sentimentos intensos, contudo, há ainda uma polifonia de vozes em seu texto que nos sussurra que existe algo de risível, quase tragicômico em toda a situação vivenciada por Teresa de Albuquerque e Simão Botelho, o que nos obriga a olhar sua novela com mais atenção; afinal, “o riso estará em Camilo não como antonímia do trágico, mas antes como oposição ao sério, já que para ele a tragicidade sempre guarda em si o germe daquilo que é risível.” (FIGUEIREDO, 2015, p. 6). E quando não percebemos as reais motivações do narrador camiliano, tornamo-nos “leitores vítimas”³ e tendemos a acreditar no exagero da paixão de trágicos amantes.

Monica Figueiredo, em seu artigo “Todas as cartas de amor são ridículas. Não seriam novelas camilianas se não fossem ridículas” (2015) problematiza a complexidade da novela camiliana ao declarar que:

Melhor exemplo não haveria do que o *Amor de Perdição*, afinal, o leitor enganado segue como um crédulo a inverossimilhança de um amor que leva a morte, despertado por duas visões dos amantes e por um insípido entrelaçar de mãos, sem se perguntar como aquilo afinal é possível, pois já foi posto em sossego desde as notas introdutórias, criadas por um narrador-relator que, não só assume a condição civil de Camilo Castelo Branco, como ainda avisa que se está diante de uma história verídica, envolvendo não qualquer família, mas sim a sua própria família. (FIGUEIREDO, 2015, p. 6)

Com o entendimento de que em um mundo sério como queria a classe burguesa oitocentista, vítima de um avanço social prometido, mas não plenamente realizado,

³ Conceito defendido por Umberto Eco na obra *Interpretação e Superinterpretação* (1989), que distingue “leitores críticos” de “leitores vítimas” (p.101). O primeiro tipo de leitor pode detectar nuances mais complexas, como a construção da narrativa e as ferramentas usadas para isto; já o segundo tipo de leitor só consegue compreender o que se conta no enredo, ou seja, superficialmente.

Castelo Camilo Branco ergue uma narrativa que faz conviver o patético — colhido no dia-a-dia — com o sublime, que só pode ser oferecido pela experiência amorosa. Em sua narrativa, o riso e o choro caminham concomitantemente, desvelando o caráter ambíguo dos sentimentos, nascidos sempre na contradição. Concordamos com a asserção de Monica Figueiredo, quando a ensaísta afirma que “em Camilo não há mundo que permaneça sério, pois tudo o que possa ser chamado de humano está condenado a ser cômico e tragicamente ridículo.” (FIGUEIREDO, 2015, p.7). A principal ferramenta utilizada para arquitetar sua ficção — e aqui utilizamos o termo “arquitetar” para reforçar o trabalho intelectual e estético realizado por Camilo — é, sem dúvida, o narrador. A voz narrativa é que faz a junção entre ridículo e o belo, conduzindo, pela força de seu poder enunciador, leitores que só a custo percebem a sua habilidade persuasão. Sobre isto, afirma Monica Figueiredo:

Cabe ainda lembrar do narrador que nesta novela foi impedido de digressionar como acontece na maioria das narrativas camilianas. Impedido, mas não de todo contido, o narrador camiliano não consegue abdicar de sua postura narcísica e encontra maneiras de marcar presença através da franca exposição de seu poder sobre o “enunciado” (FIGUEIREDO, 2015, p.10)

Por fim, é preciso destacar que a motivação de nossa a pesquisa nasceu a partir das reflexões tecidas por Monica Figueiredo, quando a ensaísta defende que “ao oferecer a morte como saída para a impossibilidade amorosa, a ficção consegue a salvação do amor, que vence o materialismo burguês e garante para si a imortalidade através da atualização do mito do amor-paixão.”. (FIGUEIREDO, 2015, p.12)

3. ÍMPETO E TEMPESTADE: O ROMANTISMO NO CONTEXTO EUROPEU E PORTUGUÊS

O amor é o objetivo último de quase toda a preocupação humana; é por isso que ele influencia nos assuntos mais relevantes, interrompe as tarefas mais sérias e por vezes desorienta as cabeças mais geniais. Ele não hesita em interferir nas negociações dos homens de Estado e nas investigações dos sábios. (Schopenhauer)

Os Sofrimentos do Jovem Werther; Viagens na Minha Terra; Don Juan; Frankenstein, ou o Prometeu Moderno: grandes obras que são marcos da estética romântica no Ocidente. O movimento que, até hoje, é visto como “revolucionário” dentro do panorama das artes oitocentistas, teve sua origem na Europa, tendo a França e a Alemanha como polos de sua vanguarda. Na Alemanha surge o termo “Sturm und Drang” (“tempestade e ímpeto”), que se tornaria um marco da rejeição às normas oriundas das literaturas neoclássicas. Notabiliza-se, a partir deste momento, o gosto germinal do romântico pelo declínio das convenções, atitude apontada por Antônio Cândido:

[...] as nações de civilização ocidental têm duas literaturas que coexistem: uma, clássica, foi elaborada artificialmente a partir da tradição greco-latina e não se coadunava com a sensibilidade oriunda do Cristianismo; a outra, romântica, crescera naturalmente a partir do gênio de cada nação, e aparece em autores como Dante, Shakespeare, Calderón. O espírito moderno consistiria em romper a coexistência e promover o triunfo da literatura nacional, [...]. (CÂNDIDO, 2002, p.28)

Deste modo, as ideias românticas formam uma linha de frente no combate a um certo tipo de tradição artística bastante disseminada e enraizada ao longo de todo o século XVIII. Outro modo de escrita irá se opor ferrenhamente às tradições neoclássicas:

Se a literatura clássica se pautava na representação do real, na mimeses, a nova arte prezava a denúncia da artificialidade. Como bem afirma Duarte, “Se a nova sociedade era dominada pela hipocrisia, pela representação, o novo artista, irreverentemente, passa a denunciar esse culto da aparência. (ENA LÉLIS, 2012, p. 179).

Apesar de “Sturm und Drang” ser uma expressão alemã, cabe enfatizar também a relevância da influência francesa exercida sobre a nova estética, já que a situação política do país e a efervescência dos acontecimentos sociais mantinham a realidade histórica em ebulição, fatos que de perto influenciaram a produção artística da época. É preciso lembrar que a sociedade francesa passava por um período histórico marcante, não somente por reescrever a sua identidade nacional, como por criar um marco divisor para a história do mundo, tornando-se também num epicentro de manifestações da estética romântica. O autor de *O Amor e o Ocidente* (1998), mais uma vez, elucida:

E *Don Juan* irrompe em cena: de Molière a Mozart, temos o grande eclipse de mito, mas a partir do romance de Rousseau, que nasce como que à margem do século,

percorremos o mesmo caminho no sentido inverso: por Werther, esta réplica de Heloísa, mas que termina muito pior — de modo semelhante ao modelo primitivo —, chegamos a Jean Paul, a Hölderlin, a Novalis. Durante o pânico da Revolução, do Terror, das guerras européias, tornam-se possíveis certas confissões, e já se ousa chamar certos sofrimentos pelo seu verdadeiro nome. A adoração da Noite e da Morte atinge pela primeira vez o plano da consciência lírica. Tão logo Napoleão é derrotado, a Europa é submetida por uma tirania ainda mais insidiosa. (ROUGEMONT, 1988, p. 181).

No entanto, seguindo ainda a ótica do historiador, há de se atentar para uma diferenciação: “na França, o romantismo se limitou ao campo da psicologia individual, tendo, porém, adquirido uma lucidez que o conduz, mais rapidamente que os alemães, a conclusões desesperadas num domínio mais restrito. ” (ROUGEMONT, 1988, p.185). Com a crise do Absolutismo — iniciada pela Revolução Francesa e os ideais iluministas se formando e deixando seus impactos devastadores numa sociedade monárquica por excelência —, o Romantismo francês inaugura uma forma de escrita que, apesar de diferir da alemã, também entra em confluência com o pensamento marcado pela “tempestade e ímpeto”. Deste modo, os dois países consolidaram e difundiram uma nova estética que reverberou, conseqüentemente, em Portugal.

O Portugal onde chega o Romantismo é um país afundado em grave crise. O Absolutismo entrava em colapso devido às invasões napoleônicas, responsáveis pela fuga da família real em 1808. O triunfo do modelo liberal foi acompanhado por mutações decisivas no panorama cultural: novas ideias, novos gostos, novas lideranças políticas e intelectuais, causando uma mudança intensa e rápida nas cidades ainda provincianas. O historiador José Hermano Saraiva aponta algumas destas especificidades em seu livro *História Concisa de Portugal* (1979):

A evolução da economia portuguesa no século XIX é tão acidentada como a evolução política. Podem distinguir-se nela os seguintes períodos: 1.º, fase de continuação dos níveis positivos resultantes do dirigismo pombalino, que se mantém de 1800 a 1808, apesar das dificuldades

resultantes da guerra entre a França e a Inglaterra, 2.º, fase de grande depressão, que corresponde ao período da separação económica do Brasil, invasões francesas, domínio comercial inglês, confrontação e guerra civil entre absolutismo e liberalismo, agitação política nos anos que se seguiram ao triunfo liberal. Decorre de 1808 a 1850 e não foi interrompida pelas tentativas de recuperação registradas em 1820-1824 e 1834-1838: as condições políticas, a falta de capitais, o arcaísmo dos equipamentos e a pressão da concorrência estrangeira não se permitiram que essas tentativas tivessem continuidade. Assim, a primeira metade do século XIX, que na Europa de além-Pirinéus foi de intensa expansão económica, foi em Portugal de estagnação e depressão, o que acentuou gravemente o atraso português; 3.º, fase de recuperação e expansão, iniciada com a Regeneração e marcada por intensa actividade do sector privado e intervenção do Estado, que chamou a si a realização de um vasto programa de vias de comunicação; 4.º, fase de estagnação e depressão, iniciada pela crise de 1891 e que se prolongou no século seguinte. (SARAIVA, 1979, p.303)

Todo esse cenário contribuiu, política e socialmente, para a criação de um panorama único e genuinamente nacional para o Romantismo português. Mesmo absorvendo os traços genéricos — a glorificação da melancolia, o desespero, o sentimentalismo, o apreço por cenários pessimistas e noturnos, etc. —, que iram se manifestar literariamente de maneira específica em cada país; os escritores portugueses particularizam muito bem o frequente uso da ironia e do sarcasmo, na tentativa de expressar artisticamente a atração pela morte. José Hermano Saraiva prossegue explicando como o Liberalismo atuou em conjunto com a estética romântica, mudando radicalmente estruturas sociais e económicas:

O romantismo é a expressão literária e plástica da consciência burguesa. Acredita no progresso, porque o progresso foi a mola económica da burguesia; entoa o canto da liberdade, porque para o burguês parece evidente que a liberdade não é senão o exercício do poder por ele próprio; exalta o sentimento contra a barreira das convenções, porque o sentimento é ele e as convenções são as sobrevivências das barreiras sociais que ainda se impõe à sua caminhada triunfal; inventa a alma do povo, ou o espírito nacional, porque se considera o legítimo

representante desses mitos; reinventa a história porque a história lhe permite reconstituir um pergaminho colectivo e apresentar-se como sendo ele o verdadeiro nobre, o representante das gerações que, durante séculos, desbravaram o caminho da liberdade. (SARAIVA, 1979, p.316)

Assim como o Liberalismo, a posterior fase da Regeneração — que segundo Oliveira Martins, era o nome português para o capitalismo — também remodelou as estruturas lusófonas e interferiu na visão de mundo dos que a experimentaram:

Do ponto de vista do modelo económico, pode-se dizer que o período regenerador, mais exactamente de 1854 a 1889, constitui o período áureo, para não dizer único, do capitalismo liberal em Portugal: a subordinação da renda fundiária ao lucro industrial, ao nível global, é um facto marcante durante esta época. ” (VILLAVARDE CABRAL, 1976, p.13)

Camilo Castelo Branco denuncia a degeneração social expondo como a política portuguesa era uma “política de arranjos”, que montava a engrenagem de poder e para dar corpo a esta crítica⁴ usou o capítulo XVI da obra estudada. Nesse trecho, aparentemente desconectado do resto da história do livro, conta-se a história de Manuel Botelho, irmão mais velho de Simão, com uma açoriana casada com quem tinha fugido. A separação do casal acontece por intromissão do pai de Manuel, que também tenta fazer o mesmo com Teresa e Simão, mas não tem êxito com estes últimos. Com Manuel Botelho e a açoriana o principal fator que os afasta é a corrupção causada pelo dinheiro oferecido pelo corregedor de Viseu como suborno à teórica amante do filho, afinal, o amor, para este casal, não enche barriga. Evidentemente, a relação dos dois se constrói em confronto com a do casal protagonista, servindo como acusação/denúncia do utilitarismo burguês, que resolve os problemas do coração através do poder do capital privilegiando assim os valores materiais. De todo modo, o narrador intruso reconhece a

⁴ Cito para exemplificar: “O meu tribunal está preparado para lhe minorar a pena em dez anos de degredo para as Índias, e seu pai, segundo me disse na passagem para Vila Real, já preparou as coisas na Suplicação e no Desembargo do Paço, não obstante o morto lá ter parentes poderosos nas duas instâncias. Quiséramos absolvê-lo e restitui-lo à sua família; mas tanto é impossível”. Para as citações do livro, utilizamos *AP*, seguido do número da página: (*AP*, p.182).

importância do dinheiro em uma sociedade com o aburguesamento em ascensão, ainda que o faça ironicamente:

Deviam de ocorrer-lhe ideias 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 plebeia. O estilo vai de má vontade para coisas rasas. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinquenta livros que tenho dele, um galã num entre ato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que um usurário lhe lança, desde a casa do juiz de paz a todas as esquinas, donde o assaltam o capital e o juro de oitenta por cento. Disto é que os mestres em romances se escapam sempre. Bem sabem eles que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequim, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto, e o outro foge também, porque não tem que fazer com ele. 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. (AP, p.100)

Além deste aspecto, outra forma de crítica social que chama atenção no livro é a diferença apontada entre a realidade da burguesia urbana e a da burguesia rural, ambas afetadas por sérias mudanças, também apontadas por Oliveira Martins ao retratar a realidade do campo em Portugal do século XIX:

Estrangeiros levam e trazem o que mandamos e recebemos por mar. Só o solo nos pertence, só o líquido do rendimento agrícola nos enriquece? Não, à fartura de uma população rural ignorante junta-se a opulência das classes capitalistas de Lisboa e das cidades do Norte, não mais cultas, porém mais videiras. Uma granja e um banco, eis o Portugal português. Onde está a oficina? (MARTINS *apud* SARAIVA, 1979, p.309)

O comentário de Oliveira Martins destaca como o interior do Norte vivia uma realidade adversa dos outros locais do país. Não se pode esquecer de que

Camilo Castelo Branco foi responsável por introduzir a “geografia nortenha” nas letras portuguesas. Sendo assim, essa particularidade regional irá afetar diretamente a paisagem literária oitocentista que, de maneira competente e vitoriosa, abre espaço para a geografia da região norte do país através do discurso ficcional camiliano.

A verdade é que o autor de “*O romance de um homem rico*” se apoderará da linguagem irônica — cuja referência fizemos anteriormente, destacando sua importância dentro do Romantismo — para construir um discurso ficcional marcado pela crítica e pela complexidade. Camilo Castelo Branco cumpre com competência o que Antônio Cândido destaca ser um posicionamento autoral deste período estético:

O individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a idéia de integração, de entrosamento — quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século XVIII. Daí certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero. (CÂNDIDO, 1997, p.23)

A visão romântica que problematiza a ideia de entrosamento colocará o homem em desacordo, em desequilíbrio com a referencialidade do mundo. Contudo, não podemos esquecer de que o mundo português já passava por severas conturbações sociais e políticas. Antônio Cândido mais uma vez, pontua a diferença da divergência desse olhar:

O Romantismo, porém, operando uma revisão de valores, não apenas vêem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único, desde que a literatura consiste, para eles, na manifestação de um ponto de vista, um ângulo pessoal. O sol nunca mais poderá ser a “Lâmpada Febeia”, porque só interessa na medida em que iluminou um certo lugar, onde se deu algo, que nunca

mais ocorrerá. As imagens do arsenal clássico pressupunham relativa fixidez do sentimento, sempre capaz de passar pelos mesmo estados. O Romantismo, impregnado de relativismo, possui em grau mais elevado que os clássicos a dolorosa consciência do irreversível; (CÂNDIDO, 2000, p.26)

Camilo Castelo Branco particulariza mais ainda os traços de subjetividades através do uso de uma ironia muito própria, sendo um romântico que se ria do próprio Romantismo, escrevendo uma obra que se assumirá orgulhosamente *dentro* das convenções, mas que, sorrateiramente, zomba da norma através do apelo descarado à inverossimilhança. Tudo isto feito com muita ironia.

3.1 A construção da narrativa: os recursos da linguagem ficcional

Para rememorar um conceito tão difundido quanto o da linguagem irônica e como Camilo Castelo Branco a utiliza, faz-se necessário avaliar como este recurso foi empregado, especificamente, ao longo do período romântico. Inicialmente, podemos lembrar de um dos primeiros teóricos sobre o assunto, Friedrich Schlegel, que afirmava que o autor precisa de *se destruir* e de *se autocriar*, de um modo muito caro à escrita camiliana: “Dessa forma, ele atinge novas perspectivas, alcançando a liberdade, que tem a ironia como signo, o qual possibilita ao autor uma autoconsciência, podendo rir de si e, assim, ser levado a sério” (SCHLEGEL, *apud* DUARTE, 2006, p. 142).⁵

Entre os seus estudiosos, no entanto, é repetitiva a afirmação de que a ironia apresenta uma série de dificuldades em sua conceituação. Na visão de Muecke, “os pontos de contato existentes entre suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos”, (1978, p. 8-12, *apud* DUARTE, 2006, p.

⁵ Em "Friedrich Schlegel's irony: from negation to conscience", Gary Handwerk reflete sobre o conjunto da obra desse romântico alemão, que antecipou muitos dos temas centrais dos debates críticos atuais, como o das relações entre discurso e autoridade, ou entre sujeito e comunidade. In: *Irony and ethics in narrative – from Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale University Press, 1985. p.18 – 43.

18)⁶. Além disto, e ainda segundo este autor, conceituar a ironia é tão difícil quanto definir arte ou poesia.

Por isto, partiremos da visão defendida por Lélia Parreira Duarte, em seu livro *Ironia, Revolução e Literatura*: “a partir de reflexões sobre a ironia como forma dialética de produção de sentido, capaz de provocar e dinamizar a leitura crítica, desestabilizar os discursos e relativizar certezas.” (DUARTE, 2016, p.92). Não arbitrariamente, elegemos esta visão, já que parece sintetizar pontualmente o modo como o autor de *O Senhor do Paço de Ninães* desestabiliza sua escrita. Quanto à ironia camiliana, acrescenta Márcio Ricardo Coelho Muniz, no estudo “Amor e ironia romântica em Camilo Castelo Branco”:

Assim, o autor (emissor) consciente de que tem uma mensagem (reavaliação crítica do movimento) para passar ao seu leitor (receptor), sabe que os códigos com os quais irá trabalhar, ou melhor, sobre os quais irá construir seu discurso crítico/irônico devem ser/são conhecidos por seu receptor (leitor do final do séc. XIX). Desse modo, estruturando sua novela dentro de uma convenção literária, o escritor buscará estratégias e/ou artifícios para conseguir vazar sua visão crítica, de modo que o leitor o compreenda. (MUNIZ, 1999, p.5)

Em *Amor de Perdição*, inicialmente, o narrador que adota a condição civil de Camilo Castelo Branco, estabelece um pacto ficcional com o leitor de forma extremamente consistente. Isso porque a voz do narrador e do autor se misturam calculadamente para garantir a verossimilhança, convidando o leitor a *interpretar* sua história a partir de uma ótica pré-determinada:

O romance, escrito em seguimento daquele (*O romance dum homem rico*), foi o *Amor de Perdição*. Desde menino, ouvia eu contar a triste história de meu tio paterno Simão Antônio Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o fato aligado à sua mocidade. Lembrou-me naturalmente, na cadeia, muitas vezes, meu tio, que ali deveria estar inscrito no livro das entradas no cárcere e no das saídas para o degredo. Folheei os livros e desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga, e alvoroços de contentamento, como se em minha alçada estivesse adornar-lhe a memória como recompensa de suas trágicas e afrontosas dores em vida tão breve. Sabia eu que em

⁶ Idem.

casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nebulosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas a fim de entrar de consciência naquele trabalho. Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados de minha vida. Tão horrorizada tenho deles a memória, que nunca mais abrirei o *Amor de Perdição*, nem lhe passarei a lima sobre os defeitos nas edições futuras, se é que não saiu tolhiço incorrigível da primeira. Não sei lá se digo que meu tio Simão chorava, e menos sei se o leitor chorou com ele. De mim lhe juro que...” (AP, p.7).

No prefácio da segunda edição (1863), a força da voz enunciativa começa a construir uma dimensão ficcional muito complexa. Camilo Castelo Branco abusa da linha tênue entre narrador/personagem/autor/historiador e, servindo-se do emaranhado destas “atividades”, elabora um amálgama discursivo que ganha ainda mais força com o alegado trabalho de pesquisa realizado junto a *documentos comprobatórios*: “Folheando os livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte [...]”. (AP, p.15); e com os relatos colhidos junto a supostas testemunhas, oriundas de um contexto histórico-familiar. Não satisfeito, esse narrador-autor ainda interage constantemente com seu receptor, não deixando escapatória ou respiro para que ele reconheça qualquer falha no processo da alegada pesquisa que escamoteia a trama ficcional que já vai sendo tecida. Desta forma, é quase inevitável se perder ou ficar convencido sobre a veracidade daquilo que é narrado.

Para além de tudo que já foi apontado, ainda nas primeiras páginas da novela, a voz que fala no texto interage frequentemente com seu receptor, fazendo o uso de vocativos e de um tom emotivo que abusa da pieguice romântica:

Dezoito anos! O amor daquela idade! A passagem do seio da família, dos braços da mãe, dos beijos das irmãs para as carícias mais doces da virgem, que se lhe abre ao lado como flor da mesma sação e dos mesmos aromas, e à mesma hora da vida! Dezoito anos! ... E degredado da pátria, do amor e da família! Nunca mais o céu de Portugal, nem a mãe, nem reabilitação, nem dignidade, nem um amigo! É triste! (AP, p.16).

Apenas analisando a narrativa como um todo e assumindo um olhar cético e desconfiado para com um narrador tão manipulador é que começamos a notar certas incongruências que serão percebidas no decorrer da história. Por exemplo, uma destas contradições revela-se quando, em um de seus prefácios, Camilo Castelo Branco promete: “nunca mais abrirei o *Amor de Perdição*, nem lhe passarei a lima sobre os defeitos nas edições futuras”. Contudo, ele mesmo sinaliza promessa não realizada: “Vão passados dois anos, depois que protestei não mais abrir este romance. ” (AP, p.8). Com isto, o narrador-autor tenciona as linhas ficcionais até o limite, testando deste modo o seu leitor, ao instruí-lo sobre o modo de como *deve sentir* a sua narrativa: “O leitor decerto se compungia; e a leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos, choraria! ” (AP, p.16). Atentos com o poder de manipulação da voz narrativa, ela se fará presente tantos nas apresentações de detalhes, como importantes da história:

Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, 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 incoerências, absurdas e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo. (AP, p.104)

Há de se chamar atenção para o que ocorre no capítulo VIII, um dos vários momentos em que o narrador-autor deixa escapar informações importantes através de seus personagens: “Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. ” (AP, p.100). Ou ainda mais adiante, no capítulo XI, quando assume manipular a construção dos fatos a seu bel-prazer: “Suspendemos aqui o extrato da carta para não anteciparmos a narrativa de sucessos, que importa, em respeito à arte, atar no fio cortado. ” (AP, p.146).

Mediante a intervenções como estas, o narrador-autor também constrói uma narrativa que se equilibra entre o risível e o sério que, de certa forma, coexistem sempre. A verdade é que Camilo Castelo Branco se aproveita de uma

forma de inexatidão linguística para expressar o ambíguo, deixando o leitor sem saber o que é ou não motivo de riso. Sobre isto, vale um precioso exemplo:

[...] poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no Fr. Luiz de Sousa, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas, e que não pega nos maridos a quem o século dotou de uns longes de filosofia, filosofia grega e romana, porque bem sabem que os filósofos da Antiguidade davam por mimo as mulheres aos seus amigos, quando os seus amigos por favor lhas não tiravam, E esta filosofia hoje então... (AP, p.186)

Num trecho como este, vemos o narrador camiliano explorar o riso de forma explícita, já que a nota de rodapé feita por ele, explica o que seria a “filosofia hoje então”⁷. Nesse ponto, cabe também ressaltar a natureza ambígua do riso que caminhará, lado a lado, com a tragicidade que afinal dá corpo ao enredo da novela. Como o historiador Georges Minois sinaliza, em seu livro *História do riso e do escárnio* (2003), existe uma proximidade clara e vital entre o riso e as lágrimas. Sendo assim, atamos esta premissa ao conceito da dicção irônica para defender que a escrita camiliana insiste no *encantamento* da palavra incerta, de sentido duplo, que pode sempre significar ou não significar. Segundo Georges Minois:

⁷ Cito para exemplificar: “Hoje então! ...Vou-lhes contar um lance memorando dum filósofo da atualidade, lance único pelo qual eu fiquei conhecendo a pessoa. Hoje, 21 de setembro de 1861, estava eu no escritório do ilustre advogado Joaquim Marcelino de Matos, e um cliente entrou, contando o seguinte: “Senhor doutor, eu sou um lojista de rua de...; e fui roubado em oitocentos mil-réis por minha mulher, que fugiu com um amante para Viana. Venho saber se posso querelar, e receber o meu dinheiro”. — Pode querelar, respondeu o advogado, se tiver testemunhas. O senhor quer querelar por adultério? — Responde o queixoso: — “O que eu quero é o meu dinheiro”. Mas, redarguiu o consultor, o senhor pode querelar ambos, dela como adúltera, e dele como receptor do furto. — “E receberei meu dinheiro? ” — Conforme. Eu sei cá se ele tem o seu dinheiro?! O que sei é que não pode pronunciar-la a ela como ladra. — “Mas os meus oitocentos mil-réis?!” — Ah! O senhor não se lhe dá que sua mulher fuja e não volte? ” — “Não, senhor doutor, que a leve o diabo; o que eu quero é o meu dinheiro. ” — Pois querele de ambos e veremos depois. — “Mas não é certo receber o meu dinheiro?!” — Certo não é; veremos se, depois de pronunciado, as autoridades administrativas capturam o ladrão com o seu dinheiro. — “E se ele não o tiver já? ” — Redarguiu o marido, consternado. — Se o não tiver já, o senhor vingá-se na querela por adultério. — “E gasta-se alguma coisa? ” — Gasta sim; mas vingá-se. — “O que eu queria era o meu dinheiro, senhor doutor; a mulher deixá-la ir, que tem cinquenta anos. ” — Cinquenta anos! — Acudiu o doutor. — O senhor está vingado do amante. Vá para casa, deixe-se de querelas, que o mais desgraçado é ele. ” (p.186)

A exigência crescente do refinamento, nos banquetes, pelo uso do discreto do riso e pelo emprego sutil da ironia encontra-se em Xenofão e igualmente em Aristóteles: “A ironia convém melhor ao homem livre que à bufonaria, já que o homem livre diz a pilhéria para seu próprio prazer, ao passo que o bufão a diz para o prazer do outro.” (MINOIS, 2003, p.60).

Desta forma, para analisarmos como a voz narrativa construirá suas artimanhas discursivas ao longo de *Amor de Perdição*, é preciso considerar esta duplicidade que defende Monica Figueiredo e que explica Georges Minois. O historiador sobre isto, conclui:

Esse riso também é uma crítica radical do conhecimento, a expressão de um ceticismo absoluto: “Ninguém, entre nós, conhece coisa alguma, e não sabemos sequer se sabemos ou não”. O homem sem a mínima ideia da verdade, está sempre a se preocupar, a se criar problemas, a ter medo, ao longo de muitos anos. Será que não há do que rir? O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir. A aventura humana é ridícula, e só se pode rir dela. Demócrito retoma aqui o mito da criação por uma gargalhada divina. Suprema derrisão que faz do riso o ápice da espiritualidade e da sabedoria.” (MINOIS, 2003, p.62)

Tendemos a pensar que a ironia está sempre à procura da graça, com clara intenção de fazer rir; contudo, este sentido nunca é assegurado; já que no fazer artístico, a via de mão dupla é a única certeza. Então, do mesmo modo que a ironia pode fazer rir, ela também é arma poderosa capaz de ferir. Aliás, como bem comprova o exemplo da cena em que Tadeu de Albuquerque recorre ao desembargador para pedir ajuda e ouve palavras ásperas:

Se vossa senhoria se não tivesse oposto às honestíssimas e inocentes afeições de sua filha, a justiça não teria mandado arvorar uma forca, nem a vida de seu sobrinho teria sido imolada aos seus caprichos de mau pai. E, se sua filha casasse com o filho do corregedor de Viseu, pensa acaso vossa senhoria que os seus brasões sofririam desdouro? Não sei de que século data a nobreza do senhor Tadeu de Albuquerque, mas do brasão de D. Rita Teresa Margarida Preciosa Caldeirão Castelo-Branco posso dar-lhe informações sobre as páginas das mais verídicas e ilustres genealogias do reino. Por parte de seu pai, Simão Botelho tem do melhor sangue de

Trás-os-Montes, e não se temerá de entrar em competências com o dos Albuquerque de Viseu, que não é de certo o dos Albuquerque terríveis de que reza Luís de Camões.... Ofendido até ao âmago pela **derradeira ironia**, Tadeu ergueu-se de ímpeto, tomou o chapéu e a enorme bengala de castão de ouro e fez a cortesia de despedida.

— São amargas as verdades, não é assim? — disse-lhe, sorrindo, o desembargador Mourão Mosqueira. (*AP*, p.168) (grifo nosso)

Para além das discussões com sua filha Teresa, é este o único ponto da história de um amor contrariado em que um de seus maiores antagonistas é confrontado com a verdade que não pode passar incólume. Tadeu de Albuquerque, (ao lado do pai de Simão, Domingos Botelho; e do primo de Teresa, Baltasar Coutinho), será um dos principais impeditivos para a separação do casal de protagonistas. Tadeu de Albuquerque ganha destaque após a agressão sofrida por Baltasar, sendo violentamente golpeado pela “derradeira ironia” do narrador. A força da verdade, moldada através da ironia, será ferramenta multifacetada através da pena de Camilo Castelo Branco, que a manuseará tanto na direção de seus personagens, como na direção de seus leitores.

Existe a adoção de uma linguagem dialógica e, de certo modo, contraditória, que dá corpo ao embate constante a que é submetido o Amor. Há o Amor ideal, construído pelos elogios do narrador e pela atuação heroica dos personagens protagonistas, que não se submetem ao desejo familiar; bem como há Amor utilitário e já aburguesado, que aparecerá encarnado em atitudes de personagens secundários e nas críticas tecidas pela voz narrativa. Obviamente, o amor heroico é vivido pelo triângulo amoroso Teresa-Simão-Mariana. Já o amor utilitário é exemplificado pelos demais casais, principalmente por Manuel Botelho e a açoriana de que já falamos. Mas outros pares irão ajudar a reforçar a ideia, como Domingos Botelho e D. Rita Preciosa. Nos momentos iniciais, após conhecermos exaustivamente suas árvores genealógicas, percebemos que existe uma grande insegurança do corregedor em relação à fidelidade de sua esposa:

Nenhum exemplo da história antiga, exemplo de amor sem quebra entre o esposo deforme e a esposa linda, lhe ocorria. Um só lhe mortificava a memória, e esse conquanto fosse da fábula, era-lhe avesso, e vinha a ser o

casamento de Vênus e Vulcano. Lembrava-lhe as redes que o ferreiro coxo fabricava para apanhar os deuses adúlteros, e assombrava-se da paciência daquele marido. (AP, p.23)

Numa clara referência à cena clássica de adultério entre Vênus e Marte, presente na *Odisseia*, ciúmes, insegurança e adultério já aparecem no capítulo I da novela camiliana. Para descrever o advento do matrimônio em era burguesa, o narrador utiliza uma série de sentimentos negativos e uma longa descrição de linhagem, com a intenção de ilustrar a transformação que o casamento sofreu ao longo do século XIX: de ritual familiar e religioso para uma espécie de contrato social, formador de uma “instituição” que visava ao fim lucrativo, baseado numa ordem de dominação. Apaixonada por Simão, Teresa recusa-se a casar com Baltasar para satisfazer interesses que nada tinham a ver com o coração. Num apoio irrestrito a sua protagonista, o narrador faz questão de mostrar a sua precoce maturidade em relação a outros exemplos de juventude:

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores de romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor aos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe. (AP, p.32)

Pontuando e contradizendo poetas, a voz narrativa vai se tornando única e mais assertiva em suas opiniões sobre a experiência amorosa. Apesar de manter o tom cético, o narrador aponta para um amor redentor e libertário: “— Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo.” (AP, p.82), alega Teresa, após responder que não voltará atrás em sua decisão mesmo sabendo que será mandada para um convento. Sofrendo um tipo de privação de liberdade, tal qual Simão, ela não se arrepende ou vacila. Enquanto a jovem demonstra um rijo caráter e força em relação aos seus sentimentos; seu pai, em sentido contrário, dá indícios de manipulação e de violências disfarçadas pelo discurso de suposta proteção: “Mas repara, minha querida filha, que a violência dum pai é sempre

amor. Amor tem sido a minha condescendência e brandura para contigo” (*AP*, p.45). Seu discurso dissimulado, impregnado de violência, repete-se ao longo da história; chegando à alegação de que preferia a filha morta do que casada com um homem que fosse de seu desagrado. E não é só por isso que passa a determinada Teresa: no convento, depois de apenas uma hora de sua chegada, a realidade já lhe é insuportável. A priora servirá para ilustrar a decadência das ordens religiosas, denunciando as hipocrisias internas:

— E que estúpida! — acudiu a outra. — A menina não se fie nesta trapalhona, e veja se seu pai lhe dá outra companhia enquanto cá estiver, que a priora é a maior intriguista do convento. Depois que fez sessenta anos, fala das paixões do mundo como quem as conhece por dentro e por fora. Enquanto foi nova, era a freira que mais escândalos dava na casa; depois de velha era a mais ridícula porque ainda queria amar e ser amada; agora, que está decrépita, anda sempre este mostrengo a fazer missões e a curar indigestões. (*AP*, p.85)

Outra personagem feminina que padece por amor é Mariana, a filha de João da Cruz, ao representar a clássica situação de um amor não correspondido. Chamada diversas vezes de “irmã” por Simão, a verdade é que assistimos à construção de uma história de afeto que não pode passar despercebida. Segundo Denis de Rougemont, este tipo de amor, triunfa sobre Eros, já que “[...] o amor de caridade, o amor cristão, *Ágape*, aparece enfim em sua plenitude: é a afirmação do ser em ato. ” (ROUGEMONT, 1988, p.255). Esse triunfo é apenas uma vitória breve sobre um mundo utilitário já anunciado pela referencialidade histórica da novela:

Agudíssima foi então a dor do acadêmico ao compreender, como se instantaneamente lhe fulgurasse a verdade, que Mariana o amava até o extremo de morrer. Por momentos se lhe esvaiu do coração a imagem de Teresa, se é possível assim pensá-lo. Vê-la-ia porventura como um anjo redimido em serena contemplação do seu criador; e veria Mariana como o símbolo da tortura, morrer a pedaços, sem instantes de amor remunerado que lhe dessem a glória do martírio. Uma, morrendo amada; outra, agonizando, sem ter ouvido a palavra "amor" dos lábios que escassamente balbuciavam frias palavras de gratidão. (*AP*, p.149)

Mesmo que por um curto momento, Simão deixa de pensar unicamente em Teresa e passa a considerar o sofrimento da filha do ferreiro. O sentimento de empatia do protagonista revela que havia não só um sentimento terno por Mariana, capaz de *deslocar* sua atenção de Teresa, a suposta amada: “e, quando ele evocava a imagem de Teresa, um capricho dos olhos quebrantados lhe afigurava a visão de Mariana ao par da outra. E lacrimosas via as duas. Saltava então do leito, [...] e pensava em partir o crânio contra as grades.” (AP, p.150). No entanto, não se pode desprezar a condição servil imposta à Mariana por conta de sua origem social, pois desde o início, ela se posiciona como serva de Simão Botelho, fato que não parece ser esquecido pelo pai, João da Cruz: “Eu nunca me lembrei disso, nem ela! Eu sei que sou um ferrador, e ela sabe que pode ser sua criada, e mais nada, senhor Simão;” (AP, p.178). Como pertence a uma realidade muito diversa da de Simão, Mariana sabe que, para os valores da época, nunca será vista como uma pretendente considerada “aceitável”. Contudo, a narrativa, através de alguma ironia, não idealiza ou fantasia a inclinação subserviente da personagem:

Desde este dia, um secreto júbilo endoidecia o coração de Mariana. **Não inventemos maravilhas de abnegação.** Era de mulher o coração de Mariana. Amava como a fantasia se compraz de idear o amor duns anjos que batem as asas de baile em baile, e apenas quedam o tempo preciso para se fazerem ver e adorar a um reflexo de poesia apaixonada. Amava, e tinha ciúmes de Teresa, não ciúmes que se refrigeram na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que não rompiam em labareda aos lábios, porque os olhos se abriam prontos em lágrimas para apagá-la. Sonhava com as delícias do desterro, porque voz humana alguma não iria lá gemer à cabeceira do desgraçado. Se a forçassem a resignar a sua inglória missão de irmã daquele homem, resigná-la-ia, dizendo: — "Ninguém lhe adoçará as penas tão desinteresseiramente como o eu fiz". (AP, p.200) (grifo nosso)

Mariana é uma figura que une a ideia do Amor *Ágape* em oposição a *Eros*, quando destacada sua feição submissa e abnegada. Porém, o jogo do dito e

do não dito se faz presente aqui também, já que Mariana pode ser a mulher devotada a seu amor e, ainda assim, nutrir sentimentos egoicos e sonhos próprios:

— Quando eu vir que não lhe sou precisa, acabo com a vida. Cuida que eu ponho muito em me matar? Não tenho pai, não tenho ninguém, a minha vida não faz falta a pessoa nenhuma. O senhor Simão pode viver sem mim? Paciência! Eu é que não posso... (AP, p.199)

Mais do que o apelo religioso que é atribuído a esta personagem, também é conferido a ela uma espécie de dom profético, o que fica muito bem exemplificado quando Simão está prestes a enfrentar os percalços ao lado de João de Deus e ela adivinha que os eventos não terminarão bem: “— Se assim for, já prometi dois arrátéis de cera ao Senhor dos Passos; mas não me diz o coração que vossa senhoria faça o que diz...” (AP, p.96). O trecho serve para mostrar que Camilo Castelo Branco destinou a filha de um ferreiro uma predisposição sensível em acertar os fatos futuros, dotando-a de prerrogativas dadas, em geral, às heroínas da tradição.

Resta pensarmos mais um elemento que permeia toda a narrativa: a união de Amor-Morte que marcará a trajetória de Teresa, Simão e Mariana. A Morte se faz presente durante toda narrativa, seja nos diálogos, seja nas cartas trocadas, seja ainda nos pensamentos que assombram os personagens. Na verdade, as mortes *salvam* a narrativa, como já defendeu Mônica Figueiredo, ideia com que claramente concordamos:

O casal firma-se como um contraponto a tríade de amantes que, lutando contra imposições mais complexas que a mera dificuldade econômica (e há aqui uma crítica irônica ao poder do vil metal), não desiste frente aos obstáculos e, assim, acaba por encontrar a morte. Ao relatar o remate do caso de Manuel e da açoriana, o narrador camiliano não poupa ironia e, abertamente, critica as histórias de morte por vergonha como sendo invenções românticas. (FIGUEIREDO, 2015, p.7)

Em *Amor de Perdição*, a morte irá de encontro a toda uma tradição romântica, servindo de espécie de escape seguro, campo intocável pelo real, portanto, adequado para o exercício pleno do Amor, sempre subjugado pelos impedimentos da vida. Ela se torna, pois, um desejo recorrente, como no

momento em que se encontra com sua tia, no convento, cansada e sem forças para se rebelar, tem que escutar os conselhos da prelada: “Deixou a sua tia a santa vaidade de exorcismar o demônio das paixões, e deu um sorriso ao anjo da morte, que, de permeio ao seu amor e à esperança, lhe interpunha a asa negra que tão de luz refulgente rebrilha às vezes em corações infelizes. ” (AP, p.154). O anjo é recebido como coisa positiva e até mesmo terna — já que Teresa cede um sorriso ao anjo — dando-se, desse modo, a ressignificação da experiência da morte graças aos valores defendidos pela estética romântica. O mesmo acontecerá através da carta póstuma de Teresa para Simão, em que a protagonista sentencia: “[...] a morte é mais que uma necessidade, é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim. ” (AP, p.221). Marina e Simão também farão suas declarações de anseios fúnebres, percebendo prematuramente que a morte lhes será um mais confortável destino:

— Falemos, minha amiga, porque eu hei de sentir à hora da morte, a pesar-me na alma, a responsabilidade do seu destino.... Se eu morrer?
— Se o senhor morrer, eu saberei morrer também.
— Ninguém morre quando quer, Mariana... — Oh! se morre!... E vive também quando quer.... Não mo disse já a senhora D. Teresa? (AP, p.196)

Importante notar que a morte parece ser muitas vezes controlada pela vontade do indivíduo, mais especificamente, pelo desejo das duas mulheres, Mariana e Teresa. Quando Teresa está no convento, é acometida por uma doença que a deixa à beira da morte; contudo quando Simão implora que viva pois vai ao seu encontro sua saúde é rapidamente restituída. Como vimos, o mesmo parece acontecer com Mariana que, como Teresa, não duvida de que a eternidade do amor é mesmo garantida pela eternização que a morte pode promover, desde que ganhe registro na literatura.

Mariana alega que “saberá morrer” quando chegar sua a hora. Em certo sentido, lembramos do poeta Manuel Bandeira, em seu texto *Desencanto* quando afirma que “faz versos como quem morre”. Para os personagens de *Amor de Perdição*, a necessidade que urge é saber morrer e “saber”⁸ (que em latim

⁸ Definição encontrada no *Dicionário Oxford Languages* (2021).

significa ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, conhecer, compreender) a morte surge como experiência máxima em *Amor de Perdição*.

4. CONCLUSÃO

“Não há morte. O que há é metamorfose, transformação, mudança de feição [...]”. (Camilo Castelo Branco)

A partir de tudo que foi exposto nos capítulos anteriores, gostaríamos de retomar as reflexões feitas para encerrar o presente trabalho, dado o árduo caminho percorrido até aqui. Acreditamos que esta monografia poderá proporcionar caminhos para o trabalho crítico que valoriza a ficção camiliana, por acreditar que o autor foi capaz de redimensionar a visão tradicional do amor ao pôr em xeque o próprio romance romântico através da ironia de seu narrador.

Como apontamos inicialmente, a motivação dessa pesquisa surgiu, principalmente, para responder ao questionamento feito pelo escritor Camilo Castelo Branco em um de seus prefácios. A investigação tinha o objetivo de pensar criticamente o lugar de uma narrativa romântica de feição trágica em um mundo pós-moderno, em que relações não tem durabilidade e as histórias de amor são tantas vezes (re)significadas. Partindo de um recorte temático específico, traçamos o gosto pela impossibilidade amorosa presente na cultura da civilização ocidental, que encontra uma saída redentora na morte.

Em segundo lugar, destacamos as interpretações de pesquisadores da obra de Camilo Castelo Branco; bem como percorremos uma bibliografia teórica sobre as relações mantidas entre o amor e morte, entendidos aqui como experiências igualmente culturais e passíveis de recriações estéticas. Para isto, o trabalho de Jacinto do Prado Coelho não pode ser ignorado, como também o de Lélia Parreira Duarte, Monica Figueiredo e Denis de Rougemont. Apesar de nos termos servido de outros teóricos como Platão, Antônio Cândido, Zygmunt Bauman e José Hermano Saraiva, os primeiros nortearam vitalmente esse trabalho de conclusão de curso.

Do mesmo modo, conceitos como Ironia, Morte e Amor se revelaram fundamentais para compreender a dicção camiliana: primeiramente, delimitamos um significado para esse fenômeno linguístico e o aplicamos para a decifração da obra. Compreendemos que a ironia é primordial para que a narrativa camiliana se renove através do tempo, já que é na intencionalidade do autor em

desconstruir satiricamente os ideais românticos que sua obra ganha em êxito. A verdade é que ao subverter os códigos românticos, Camilo ri-se dele ironicamente, ao mesmo tempo em que oferece uma saída para a corrupção de um mundo materialista, aburguesado e emergente, ao “salvar” a narração através um amor levado ao limite pela triangulação de personagens cujos afetos são incorruptíveis. Em outra narrativa, o narrador camiliano declara: “Não há morte. O que há é metamorfose, transformação, mudança de feito [...]” (*Cabeça, Coração e Estômago*, p.1). E é isso que salva a narrativa, e com ela salva também para a posterioridade Mariana, Teresa e Simão.

Entendemos a ironia camiliana como ferramenta de uma escrita que não só “salva” o fazer da narrativa ficcional, como também renova a cultura ao contrapor variadas óticas sob as quais se equilibra a existência humana. Citamos Camilo Castelo Branco:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance.

Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte.

Um romance que estriba na verdade o seu merecimento é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos, nem a gente, sequer uma temporada, enquanto ele nos lembra, deste jogo de nora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivela do egoísmo.

A verdade! Se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público!?

A desgraça afervora ou quebranta o amor?

Isso é que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Fatos e não teses é o que eu trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções ópticas do aparelho visual. (*AP*, 203-204)

Camilo Castelo Branco ensina a relatividade dos sentimentos ainda no século XIX e faz questionar sobre o que há de realmente trágico e/ou risível na vida.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA:

- BAUMAN, Zygmund. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. Petrópolis, RJ: Vozes de Bolso, 2017.
- CABRAL, Manuel Villaverde. “Sobre o século XIX Português: a transição para o capitalismo”. In: *Análise Social*, vol. XII (45), 1976 1.º, p. 106-126, 1976. Disponível em: [<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223913439J8oEO0wc9Bm37QI9.pdf>] Último acesso em: 1 de setembro de 2021.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. v.II.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo — Humanitas/FFLCH/ SP, 2002.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987.
- CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. *Romantismo: o mito do amor impossível*. XI Congresso Internacional da ABRALIC — Tessituras, Interações, Convergências — 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil —.
- DUARTE, Lélia Parreira. “Ironia, Revolução e Literatura”. In: *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, 1989, n. 22-24, p. 92-113.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FIGUEIREDO, Mônica. “Na perdição do amor, a salvação da narrativa” (texto cedido pela autora e proferido em aula no Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro).
- FIGUEIREDO, Mônica. *Todas as cartas de amor são ridículas. Não seriam novelas camilianas se não fossem ridículas*. Metamorfozes, 2015, v. 13, n. 1, p. 13-20.
- LÉLIS, Ena. “A ironia romântica e o lugar do narratário em *Coração, Cabeça e Estômago*.” In: *3º Colóquio do grupo de estudos literários contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho*, 2011.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Editora UNESP (São Paulo), 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992
- MUECKE, Douglas Colin. *Analyses de l’ironie*. Poétique, Paris, n. 36, p. 478-494, nov. 1978.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Amor e ironia romântica em Camilo Castelo Branco.” Revista UNIB, São Paulo, p. 133-172, 1999.

PLATÃO. *Banquete*, Fédon, Sofista e Político. [Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa] Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente*, 1988. Rio de Janeiro; Editora Guanabara S.A, 1988.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1979.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários* (7.ed). São Paulo, Ed. Ática, 2007.

Comentário da leitora crítica:

A monografia apresenta uma leitura muito inteligente do romance de Camilo Castelo Branco, destacando o modo como se reelabora aí o tema do amor (em binômio com a morte), por meio de uma releitura irônica da tradição ocidental. O suporte teórico-crítico é bem escolhido e bem manejado, com destaque para a curadoria das citações, muito bem incorporadas ao texto. A organização do trabalho é primorosa, mostrando com clareza a linha de pensamento, resultando num texto fluido e de leitura agradável. Numa monografia que é como um todo muito correta, algumas passagens se destacam por articulações especialmente engenhosas. Para futuros desdobramentos, sugiro investir na apropriação crítica do amor cortês pelo romantismo português, incluindo uma passagem por Camões, que é um elo importante nesse diálogo com a tradição medieval e com o humanismo florentino. Sugiro também uma ampliação da discussão sobre a ironia romântica, com a consulta a textos como *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, e *Coração partido*, de Davi Arrigucci Jr, bem como outras fontes sobre o romantismo alemão – com destaque para *L’Absolu littéraire*, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (não há tradução para o português, mas a versão espanhola é muito boa).

Deixo parabéns efusivos para Ana Beatriz, por concluir a graduação com um trabalho de excelência e paixão, que certamente faz jus ao seu percurso, e também para Monica, pela orientação atenta e afetuosa que a monografia deixa entrever.