



## A força do sentimento: retórica da paixão romântica em *Amor de Perdição*

The power of sentiment:  
the rhetoric of romantic passion in *Amor de Perdição*

El poder de un sentimiento:  
la retórica de la pasión romántica en *Amor de Perdição*

Maria Helena Santana  
Universidade de Coimbra

### Resumo

A novela sentimental é um produto da cultura romântica. Género próximo do romance de costumes, mas focado na paixão amorosa, colocou as emoções no centro comunicação literária e conquistou o público do século XIX. Camilo Castelo Branco, o mais importante novelista português deste período, especializou-se na retórica do “coração” e criou um *best seller* do amor infeliz – *Amor de Perdição* (1862). Uma análise das palavras-chaves desta obra permitirá compreender algumas razões do seu sucesso.

**Palavras-chave:** Amor romântico, retórica.

### Abstract

The sentimental novel is a cultural product of Romanticism. This genre, next to *roman de moeurs* but focused in love passion, brought emotions into the core of literary communication winning the favour of 19th century public. Camilo Castelo Branco, the main portuguese novelist of this period, became an expert on the rhetoric “of the heart” and created a best seller of unfortunate love – *Amor de Perdição* (1862). A reading of this work’s keywords will help us understand some reasons of its success.

**Keywords:** Romantic love, rhetoric.

### Resumen

La novela sentimental es un producto cultural del romanticismo. Este género seguido del *Roman de Moeurs* (novela costumbrista), pero enfocado en la pasión amorosa, coloca a las emociones dentro del corazón literario conquistando al público del siglo XIX. Camilo Castelo Branco, el principal novelista portugués de este periodo, se convierte en un experto en la retórica “del corazón” y crea un *bestseller* de amor desafortunado – *Amor de Perdição* (1862). Un análisis de las palabras clave de este trabajo nos ayudará a entender algunas razones de su éxito.

**Palabras Clave:** Amor romántico, retórica.



## Introdução

A afirmação do sentimento como valor alternativo à razão está na gênese do Romantismo, determinando uma visão do mundo e do ser marcada pela subjetividade individual. Palavra-símbolo do vocabulário romântico, o *coração* significou, em primeiro lugar, um veículo de conhecimento mais autêntico do que a elaboração intelectual, mas desde cedo o conceito cognitivo se alargou à esfera moral e se converteu num critério aferidor das relações humanas e sociais:

A vida moral passa [...] a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração às exigências da lei, das convenções e dos preconceitos sociais, em suma, às exigências das normas jurídicas ou éticas impostas do exterior. (SILVA, 1986, p. 534).

Não é coincidência que o coração seja também o lugar metonímico do sentimento amoroso, valor nuclear da “alma” romântica: pela capacidade de amar se mede a grandeza anímica dos homens e mulheres; um coração ardente (apaixonado) é a condição “natural” dos poetas e dos heróis. No quadro dos sentimentos, ganha assim particular importância a pulsão afetiva que liga dois seres humanos independentemente das circunstâncias ou até mesmo contra elas.

Como é bem sabido, a literatura ocidental cristalizou uma visão idealista, totalizadora, da paixão amorosa, mas deve-se à ficção romântica a inscrição dessa temática no imaginário reconhecível da ‘vida real’. Os dramaturgos representaram-na em enredos simplificados de grande intensidade sentimental, dirigidos a um público ávido de emoções: paixões proibidas, contrariadas ou desencontradas, concluem-se por norma num final feliz, celebrando o triunfo do amor sobre as instituições sociais. Daí o sucesso dos incontáveis dramas e melodramas passionais que, em tempo democrático, deliciaram as plateias teatrais; mesmo faltando a inventiva, a justiça poética resolvia o conflito e garantia a catarse do patético lacrimal. O romance, por seu turno, tendeu, numa fase inicial, a privilegiar a aura fatal da paixão. Algumas das narrativas de maior impacto no dealbar do Romantismo tematizam amores funestos que se desenvolvem de forma autodestrutiva e assombrada pela ideia da morte (Eros-Thanatos é um mito persistente em obras marcantes como *Clarissa*, de Samuel Richardson, *Werther*, de Goethe, *René* de Chateaubriand). Assim sucederia também em *Eurico o Presbítero*, de Alexandre Herculano, o primeiro e mais paradigmático romance português do período romântico. Só numa fase posterior, com a consolidação do gênero romanesco junto do leitor burguês – e sobretudo da leitora, principal consumidora de histórias amorosas –, se assistiria a uma vulgarização do que hoje se designa por *novela sentimental*, variante menos qualificada da *sensibility novel* ou do *roman de mœurs*,<sup>1</sup> mas partilhando com estesa imersão no contemporâneo e a representação de conflitos sociais ou morais a partir da afirmação individual.

---

1 Não se pode ignorar a ambiguidade terminológica dos termos ‘roman’ e ‘novel’, quando utilizados na tradição francesa ou inglesa (Cf. Russel, C., in Roe, N., p. 369-70).



Camilo Castelo Branco, o mais lido e produtivo escritor português do século XIX (publicou largas dezenas de títulos entre as décadas de 50 e 80), ocupa esse lugar ingrato de novelista do sentimento: se, por um lado, a enorme popularidade traduz adesão insofismável por parte do público leitor (OLIVEIRA, 2012), já crítica, na sua escala valorativa dos méritos literários, tende a não lhe reconhecer o estatuto reservado ao “romancista” (pensamos em Balzac e Dickens, por exemplo, ou Herculano e Eça, em Portugal). Como adiante veremos, o próprio Camilo admitiria «a futilidade da novela», cujo êxito e qualidades não deixa de realçar.

A originalidade, requisito da literatura que se rege por padrões elevados, era por norma pouco valorizada na novela sentimental: os leitores habituais deste género aderiam a intrigas algo repetitivas e maniqueístas porque se reviam nas personagens e no sistema de valores representado. Falava-lhes ao coração. Por outro lado, a densidade analítica e descritiva, própria do romance, não corresponde à fruição emocional do/da típico/a leitor/a de novelas folhetinescas do tempo, comparável, *mutatis mutandis*, ao espetador atual de séries dramáticas televisivas; nestes últimos quer-se intensidade e concentração de meios, nomeadamente de tempo diegético e narrativo. Em suma, a novela, forma mais abreviada, mais tensa e aligeirada do que o romance, permite uma estratégia comunicativa mais eficaz, ao mesmo tempo que potencia o dramatismo e a expressão das emoções.

## 1. A novela *Amor de Perdição*

Faz-me tristeza pensar eu que floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Usava-se então a retórica de preferência ao calão. [...] 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 5ª edição do *Amor de Perdição* quasi esgotada. (Pref. de Camilo Castelo Branco, 1879)<sup>2</sup>

A mais famosa das novelas camilianas, publicada pela primeira vez em 1862, tinha todos os ingredientes para se transformar num «êxito fenomenal e extra-lusitano», como também constatava o autor anos mais tarde. A história, centrada nos amores infelizes de dois jovens oriundos de famílias desavindas, é uma espécie de *Romeu e Julieta* transposto para contexto moderno. Relata as peripécias que os amantes enfrentaram no caminho tumultuosoda paixão: a rebeldia, a clausura – ela num convento, por ordem do pai, ele na prisão, por homicídio de um rival –, a coragem, o desespero e finalmente a morte de ambos no momento da separação definitiva. A narração, bastante linear, é também invulgarmente enxuta ao nível da enunciação. Noutras obras Camilo alarga-se em digressões irónicas ou moralistas e em saborosos apartes metaliterários; poucas vezes encontramos tais excursos

---

2 (BRANCO, 2012, p. 17-18) Todas as citações de *Amor de Perdição* se referem a esta edição, indicando-se apenas a página.



neste texto, «escrito em linha reta em pouco mais de uma quinzena», segundo afirma no limiar da novela. Após uma introdução comovida, o autor apaga-se para deixar fluir a história verdadeirado seu tio Simão Botelho, um jovem de 18 anos que «amou, perdeu-se e morreu amando» (p. 20).

Alimentada pela interdição familiar, a ação decorre numa sucessão de episódios dramáticos, protagonizados ora por Simão, ora por Teresa, que tudo fazem para concretizar a promessa de união. O *turning point* acontece no capítulo X, com o assassinato do rival-algoz (o noivo imposto e preterido por Teresa), que inviabiliza qualquer solução salvífica e precipita a desgraça. Simão, braço armado do Amor inocente, tem aqui o seu clímax de bravata fatal; não por acaso, a cena passa-se num espaço aberto de tipo operático, em que muitas personagens assistem, horrorizadas ou atónitas, ao início da catástrofe que vitimizará os heróis. Simão e Teresa renunciam neste momento à felicidade simples dos verdes amores juvenis: doravante, a sua luta já não se trava unicamente no âmbito dos valores sociofamiliares, mas no enfrentamento heroico (às vezes masoquista) da Morte e do Destino; há aliás uma diferença de grau entre a Família (antes) e a Lei (agora) que separa os amantes. Separados – ela no convento, ele na prisão – passam a comunicar por cartas, alimentando a paixão e apoiando-se mutuamente nos momentos de fraqueza. Mas a dinâmica trágica prossegue o seu caminho: Simão é condenado a 10 anos de prisão, Teresa adoece gravemente; nas cartas, cada vez mais longas e rebarbativas, o Céu passa a constituir o horizonte virtual do amor. No final triunfa o sentimentalismo romântico na sua faceta teatral: primeiro um jovem destroçado a contemplar, do barco que o conduz ao desterro, o lenço branco da noiva moribunda, com o assobio plangente da ventania a lembrar a felicidade perdida; depois a morte dele, nos braços de outra mulher apaixonada – Mariana, adjuvante do casal, atira-se à água enlaçada ao cadáver do homem que secretamente amou; cartas de amor ficam a boiar no alto mar.

A nível técnico-compositivo vários elementos concorrem para a economia discursiva da passionalidade. A demorada contextualização inicial faz prever um romance histórico-familiar, de ritmo lento; porém, explicada que foi a transformação do estudante boémio por efeito do amor, tudo mudano dinamismo textual: as descrições do espaço físico e social tornam-se sucintas – sabemos pouco sobre o enamoramento de Teresa e Simão, por exemplo, ou sobre o quotidiano das famílias envolvidas, à exceção do convento e da casa do adjuvante João da Cruz; as cenas dialogadas complementam a caracterização das personagens – que são poucas e planas, como convém; os comentários do narrador interpõem-se com frequência mas sem criar redundâncias ou dilações excessivas; e até as cartas trocadas entre os amantes têm quase sempre alguma função performativa.

Deixarei, com este breve esboço, o nível compositivo para me concentrar no plano da elocução, onde reside o interesse literário do texto e o seu principal investimento criativo. A incidência, em *Amor de Perdição*<sup>3</sup>, de um conjunto de palavras-temas associadas ou contrapostas ao amor servir-me-á para algumas reflexões que uma leitura mais fina da

---

3 Agradeço ao Prof. Telmo Verdelho a cedência do índice de frequência vocabular da obra.



obra poderá complementar.

## 2. Amor-paixão-coração

Para ser considerado “verdadeiro” (condição *sine qua non*), o amor tem de provir do coração. Sintomaticamente, *coração* (o lugar simbólico onde corpo e alma se reúnem) é o vocábulo preferido para o nomear – 99 ocorrências, bastante acima das 79 de “amor” e das 25 de “paixão” –, e também, acrescente-se, o substantivo abstrato mais recorrente na obra. Mas não basta ao amor ser verdadeiro. Há no discurso desta novela, a começar pelo título, uma certa concepção fatalista do tema que é largamente partilhada pela cultura romântica do tempo. O amor quer-se apaixonado, intenso, capaz de desencadear *perdição*. Não porque em si mesmo seja maléfico – muito pelo contrário, sabemos que em Simão foi pacificador, provocando-lhe uma «maravilhosa mudança nos costumes»; ficou «convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus pelo amor.» (p. 31 e 34) – mas pela totalidade que representa. Daí decorre o seu potencial anárquico e trágico, no sentido em que é, não necessariamente inimigo, mas indiferente à razão. O amor romântico faz frequentemente mártires, dispostos a enfrentar os limites, a ir até ao crime ou à morte se necessário for: «Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no céu, sempre tua do coração, e sempre leal.», promete Teresa, na primeira carta. (p. 33).

Mas vamos por partes. Recordemos o enunciado inicial:

Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos 17 anos. [...] Da janela do seu quarto é que a vira a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos. (p.31).

Simão e Teresa não se interrogam sobre o que os atrai. A paixão surge, fulminante, como emanção do olhar; e uma vez instalada no coração dos amantes torna-se o tal sentimento permanente, exclusivo, absoluto. Terry Eagleton, em *Sweet Violence*, compara o amor trágico a uma adição letal: «O Amor é ao mesmo tempo inevitável e fortuito: aquela pessoa insubstituível é o seu único objeto concebível, embora, claro, pudesse sempre haver outra» (EAGLETON, 2009, p. 148). E no texto de Camilo havia de facto “outra”: Mariana, a amiga discreta e humilde, cuja condição social estaria até em sintonia com espírito interclassista da época. Mas como pode o amor acontecer quando o destino não cruza os corações?...

Camilopouco se alarga também na análise do *estado* amoroso. Ao contrário de Almeida Garrett, que se especializou nesta problemática (lembremo-nos das diferentes palavras usadas pelo autor das *Viagens* para referir as complexas nuances do amor – *querer, desejar, namorar, flartar...*), o nosso autor-narrador não perde tempo a debater a natureza psicológica das emoções; além de umas considerações sobre o afeto imaturo das meninas, ou sobre a



má-consciência do amor não-retribuído (o de Mariana) há apenas, aqui e além, algumas referências convencionais ao enlevo de alma, aos caprichos e quimeras de quem ama.

O corpo não toma parte ativa no evoluir desta paixão, que é casta e pura. Como sabemos, Simão e Teresa apenas por duas fugazes ocasiões se encontrarão, e mesmo aí mal se terão tocado, embora ele sonhasse dar-lhe um beijo. Basta-lhes sentir que se amam. O afeto assim concebido, em imaginação, dispensa a presença física, porque tem a força fantasmática do desejo. A separação reforça a importância da expressão verbal do sentimento: uma vez que é vivido à distância, o amor exterioriza-se apenas pelo discurso e torna-se tema natural das conversas, dos pensamentos e das cartas das personagens. Deve no entanto acentuar-se que, na correspondência, a expressão afetiva é escassa em recursos estilísticos. Aliás, como observa M. Lourdes Ferraz, num belo estudo dedicado à retórica camiliana, a sinceridade exige contenção nas palavras, sob pena de estas se transformarem em puro cliché literário; «o sentimento do amor e o discurso do amor enriquecem-se mutuamente», mas as cartas “verdadeiras”, «reafirmam o que já sabem os amantes pelo coração» (FERRAZ: 248). Nesse sentido, o que lemos não são exatamente “cartas de amor” mas cartas sobre o poder do amor.

### 3. *Luta*

É uma das famílias lexicais e semânticas mais produtivas do texto. No plano da ética social, o amor de Teresa e Simão não contém à partida elementos dramáticos: é legítimo, nivelado em termos de classe e respeitador dos valores estabelecidos – os seus planos de vida contemplam o trabalho, o património, a honestidade, a doxa, em suma; eles querem simplesmente casar-se, governar-se e ser felizes, como qualquer casal burguês. A oposição familiar constitui um impedimento assaz trivial, no quadro romanesco da época. É em grande medida a radicalização de posições que gera a escalada do conflito e que faz com que a paixão passe a ser equacionada em termos agonísticos. Trata-se de uma luta de fracos contra fortes, que toma a forma de uma batalha pelo direito de amar. Não irei discutir a questão, levantada por destacados exegetas (LAWTON, 1964 e BAPTISTA, 2009.), das facetas algo incongruentes que o carácter impulsivo do herói imprime ao evoluir do texto. A deriva demencial de Simão (bem como a sua posterior hesitação) não anula a positividade da paixão, motor trágico da história. O Amor puro, que a todos surpreende, incita ou atemoriza, parece ser o fio condutor do relato, e o destinador invisível que determina as boas e más decisões – de Simão, de Teresa e dos seus principais oponentes.

Apesar de unidos face à adversidade, Simão e Teresa são dois, e não convém ignorar esta polaridade (não direi antagonismo) que existe no texto entre homem e mulher. Se o amor de Simão não oferece dúvidas, no caso de Teresa há que demonstrar seriedade: a prova de que o amor dela é “verdadeiro”, está na rebeldia ao dever filial, facto considerado espantoso numa menina adolescente (p. 32). Aliás, a apreciação do narrador em relação às personagens vai-se construindo em função da capacidade de resistência: enquanto as motivações algo imaturas de Simão requerem frequente justificação, Teresa surpreende





pela astúcia, a firmeza, o caráter “varonil”. Quando afrontam os opositores, fazem-no também de formas diferentes: enquanto ele reage, esbraceja, ordena, como homem beligerante que é, ela agiganta-se serenamente perante a prepotência. A masculinidade de Simão transparece até nas cartas de amor, exaltadas e impositivas:

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. (p. 85)

Teresa reserva aos opressores as frases mais assertivas, transformando a força ilocutóriada companheiro num discurso de emancipação: «o coração é mais forte que a submissa vontade de uma filha» (a Baltasar, p. 38); «Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo» (à entrada do convento, p. 73). Sem deixar de ser um “anjo do céu”, a heroína romântica canaliza a energia anímica que o amor infunde para ganhar autonomia no espaço limitado de que dispõe: aceitar a reclusão revela-se, de certa maneira, um exercício desafiador do poder paternal. O papel ativo cabe no entanto a Simão, que jamais se conformará com outros desígnios senão os que ele próprio traçou. Ora precisamente porque é homem, não lhe basta a liberdade interior. A diferença entre ambos vem ao de cima numa carta decisiva, no capítulo X, em que se opõe à companheira de infortúnio:

Não posso ser o que tu querias que eu fosse. A minha paixão não se conforma com a desgraça. [...] Se tens força para uma agonia lenta, eu não posso com ela. Poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno. [...] Lembra-te de mim. Vive, para explicares ao mundo, com a tua lealdade a uma sombra, a razão por que me atraíste a um abismo. (p. 104-5).

Mas paixão e razão só se tornam claramente objeto de tensão dialética no capítulo XIX, num momento que importa contextualizar. Simão encontra-se num estado raro de abulia: recebeu comutação da pena, por empenho do pai, mas insiste em preferir o degredo na Índia, contra a expectativa gerada. Entre esperar ou viver, Simão escolhe viver, e de caminho reclama outros direitos que a sociedade lhe quer negar: a honra, o nome, uma vida digna, até a glória, se possível; estes legítimos anseios humanos conflituam com a natureza exclusiva do amor. Ora um problema íntimo é coisa de romance moderno, não de tragédia, e por isso cria-se uma disrupção no trajeto linear da história. Camilo escusa-se a debater a questão pela voz de Simão – seria talvez demasiado arriscado, porque a verdade humana deslustra a grandeza dramática. Impõe-se, por conseguinte, uma intervenção autoral no sentido de esclarecer o leitor sobre as razões da personagem. E o que começa por ser um comentário explicativo alarga-se a uma reflexão psicológica interessante – das poucas, aliás, que provocam uma longa pausa narrativa.

À pergunta verdadeira - «A desgraça afervora, ou quebranta o amor?» (p. 171) - respondem várias interrogações retóricas, defensivas, que põem em equação os factores circunstanciais da constância amorosa. «O coração para o amor quer-se forte e tenso»; «O

que é o coração, o coração dos dezoito anos [...] ao cabo de dezoito meses de estagnação da vida?»; «Esperança para Simão Botelho, qual? A Índia, a humilhação, a miséria, a indigência.». Todas elas convergem para uma conclusão incômoda: não é de puro idealismo que se alimenta a paixão. Mais: a privação das alegrias prosaicas da vida pode corroer de dentro a vontade de amar. Uma série de metáforas disfemísticas – *paralisia, amputação, cautério, chaga, ferida, sangue, fel, veneno* - definem neste ponto a natureza doentia, autodestrutiva do amor infeliz.

Interpretando o estado de misantropia da personagem, o autor-narrador hesita entre atribuí-lo ao desespero ou a uma fria lucidez: «A ti mesmo perguntavas pelo teu passado, e o coração, se ousava responder, retraía-se, recriminado pelos ditames da razão» (p. 173). A verdade é que uma reviravolta considerável se dá, não no coração, mas no cérebro de Simão, quando recusa a proposta de Teresa de esperar mais dez anos no cárcere por uma futura libertação; ela, «a mulher que o perdera» aparece-lhe neste momento iludida por esperanças vãs. Escreve então as frases realmente trágicas do texto: «A luta contra a desgraça é inútil, e eu não posso já lutar. Foi um atroz engano o nosso encontro. Não temos nada neste mundo. Caminhemos ao encontro da morte...» (p. 174).

#### 4. Morte. Deus

Claro está que, já muito antes do desenlace, a entropia da morte se manifesta no discurso dos amantes. Nas cartas de Teresa e Simão há apenas breves alusões a desejos ou a sonhos de felicidade vagamente formulados. Inversamente, os protestos de fidelidade até à morte, e para além da morte, são constantes na troca epistolar<sup>4</sup>. É mesmo em torno da antinomia Vida/Morte que a retórica passional se espalha, em toda a força hiperbólica. Também aqui a diferença de géneros se faz notar: para Simão, que sempre defende a vida, enfrentar a morte constitui um desafio, a suprema prova de amor: «Se tu me mandasses morrer para te não privar de ser feliz com outro homem, morreria, Teresa!» (p. 144); já nas palavras de Teresa, o martírio reveste-se de uma certa sedução ultra-romântica. A dado momento chega a conceber a ideia da morte como um casamento místico – «união eterna das almas, já deste mundo esposas» – e, de forma inusitada, convida Simão a morrer com ela: «Segue-me, Simão! Não tenhas saudades da vida, não tenhas, ainda que a razão te diga que podias ser feliz [...] » (p. 133). O apelo repete-se, sibilino, na carta de despedida: «E que farias tu da vida sem a tua companheira de martírio?» (p. 187); visto que a carta se destina a ser lida postumamente, Teresa fala já do Além, e dirige-se a Simão como «tua esposa do Céu».

A religiosidade torna-se também tópico recorrente<sup>5</sup> nas cartas a partir do capítulo X. Até então, os amantes perseguidos pela maldade dos homens recebem do Alto a

4 Campo lexical de alta frequência na obra: “Morte” (51); verbo “morrer” (93);

5 Registam-se 70 ocorrências da palavra “Deus”.





bênção redentora: Deus está do lado dos inocentes e oprimidos, mesmo quando os seus representantes se mostram coniventes com a iniquidade. Depois parece abandoná-los, e a fé recente de Simão claudica: «Tu deras-me com o amor a religião, Teresa. [...] Mas a providência divina desamparou-me», diz ele, na mesma carta (p. 105). Mais adiante é a própria Teresa quem se interroga sobre a justiça divina:

Que mal fariam a Deus os nossos inocentes desejos!... Porque não merecemos nós o que tanta gente tem!... [...] A eternidade apresenta-se-me tenebrosa, porque a esperança era a luz que me guiava de ti para a fé. [...] Eu rezo, suplico, mas desfaleço na fé, quando me lembram as últimas agonias do teu martírio. (p. 133).

Este sentido trágico do absurdo, pelo desamparo de Deus, é no entanto um sentimento momentâneo, e nunca chega a ser equacionado em termos consequentes; aliás, um conflito entre Deus e os homens dificilmente se compagina com a mundividência camiliana, pouco dada a problemas metafísicos. Além de insistir na inocência, na virtude intrínseca do amor, o autor encontra sempre forma de reconciliar as personagens com o juiz supremo que os há de absolver; e no final celebrará o triunfo da “paixão santa” sobre o mundo profano, envolvendo os amantes nos braços piedosos de Deus.

## 5. Lágrimas

Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuida que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó. [...] E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher [...]; essa, a minha leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria [...] ? Chorava, chorava! (p. 20)

Antes de contar a história, o autor convidou-nos a chorar. E como não chorar de piedade, depois de tantas lágrimas correrem dos olhos das personagens? Choram as vítimas, choram Mariana e João da Cruz, choram as irmãs de Simão, as freiras e até o pai tirano, num momento de fraqueza; quando as lágrimas secam significa que os olhos estão cansados de chorar (as palavras *olhos* e *lágrimas* totalizam 112 registos no texto, a que se somam 55 ocorrências do verbo *chorar* e seus derivados – um número que merece destaque). Ora a piedade lacrimosa é, como nos lembra ainda Terry Eagleton, um produto do drama burguês do século XVIII, otimista na sua essência humanitária e cristã, e por isso pouco compatível com a ideia canónica de tragédia (EAGLETON, 2009, p. 160). Falta-lhe, entre outras coisas, o sentido da transgressão moral, que há de reconfigurar-se no final de Oitocentos, mas já sob a forma distanciada e cínica do romance realista. O mundo de Camilo é outro, como o definiu Eduardo Lourenço, num artigo que subintitulou *A ficção no País das Lágrimas*: é o «mundo dos sentimentos arrebatados, da prisão funesta, espaço coração dos amores que matam e das lágrimas que redimem.» (LOURENÇO, 1994, p. 817).



Mas o narrador que assim faz soluçar o leitor também se obriga a uma certa distanciação irónica nos intervalos da comoção. Camilo nunca resiste a desconstruir o patético das suas histórias, nem mesmo as mais sérias, como *Amor de Perdição*. Às vezes a ironia insinua-se por interposta voz, como a do rústico João da Cruz: «Paixões, que as leve o diabo, e mais quem com elas engorda. Por causa de uma mulher[...] não se há de um homem botar a perder.» (p. 104); uma freira do convento de Viseu diz o mesmo, por motivo inverso: «Paixões... que as leve o porco-sujo! As mulheres é que ficam logradas, e eles não têm que perder.» (p. 75). Outras vezes resulta de um efeito autoparódico que nunca está ausente da sua escrita romanesca. Aprendeu-o decerto com Garrett, de quem desdenha no cap. XVI, a propósito dos amores que matam.

Ora justamente neste capítulo surge o episódio dos amores pitorescos de Manuel Botelho, irmão de Simão (e pai de Camilo), com uma senhora casada. Este excursão «não muito concertado com o seguimento da história», como admite o autor, seria de todo dispensável e até de mau gosto, dado o anticlímax que cria. Salva-o o facto de Camilo dele tirar excelente partido, pelo efeito contrastivo entre comédia e tragédia: a uma “heroína” sucede uma “concubina”, também lavada em pranto mas cheia de sentido prático; e em vez de um herói intransigente um burguês assustado, pronto a abdicar dos sentimentos pelo bem-estar. A ausência de retórica amorosa é de tal modo notória que chega a fazer sorrir. Veja-se um fragmento de diálogo entre o pai de Manuel e a sua companheira:

- Donde é?
- da Ilha do Faial – respondeu trémula a dama. [...]
- Porque não vai para sua mãe?
- Não tenho recursos alguns – respondeu ela.
- Quer partir hoje mesmo? [...]
- E beijo as mãos de vossa senhoria...» (p. 155).

A moral desta fábula incisa poderia resumir-se numa fórmula cínica: a paixão tem um preço que convém ponderar; ou: não há lágrimas de paixão que o dinheiro e o bom senso não possam resgatar. Esta parece ser a nova filosofia do século, que o autor deixa à consideração dos vindouros, e que ele próprio explorou em muitas das suas deliciosas novelas.

## Conclusão

Usar de razão e amar, são duas cousas que não se juntam», declarava António Vieira, num dos seus mais belos sermões<sup>6</sup>. E o padre jesuíta desenvolvia a sua tese com um jogo lógico-estilístico igualmente brilhante: «Tudo conquista o amor, quando conquista uma alma; porém o primeiro rendido é o entendimento. Ninguém teve a vontade febricitante, que não tivesse o entendimento frenético. O amor deixará de variar, se for firme, mas não deixará de tresvariar se é amor.» Para exaltar a natureza

---

6 António Vieira. Sermão do Mandato, pregado na Capela Real, em 1645. Disponível em <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/vieira.htm>>



diferente do amor de Cristo, Vieira glosa o argumento, bem conhecido da religião, da ciência, e até do senso comum, segundo o qual o estado amoroso é de tal forma avassalador (i.e. obsessivo, egotista, infantilizante) que se torna incompatível com o sentido do real.

Ao longo dos tempos não faltaram apóstolos da razão crítica a constatar os efeitos alienantes dessa síndrome devastadora, capaz de desestruturar o ser humano e de o conduzir ao abismo moral e social. No polo oposto, coube à literatura e, de modo particular, à literatura romântica, celebrar o milagre da paixão; descrever a energia propulsora que se apodera do apaixonado levando-o, para o bem ou para o mal (pouco importa o futuro a quem ama), a transcender os limites que a sociedade ou a razão aconselham a seguir. É o caso de Simão e Teresa, ícones literários do amor português.

Como bem notou Roberto Mulinacci, *Amor de Perdição* tenta reconstituir a oposição indivíduo-mundo, à semelhança da tragédia antiga, mas em simulacro moderno, domesticado, ou seja, no universo já culturalmente burguês do século XIX. Assim, o que se encena é uma experiência pessoal da paixão, transgressora da ética social, mas amiga da moral burguesa (MULINACCI, 2019, p. 117 e 131). No fundo a obra de Camilo segue o modelo do melodrama sentimental, criado, bem ao gosto da época, para uso dos namorados e edificação das famílias: de um lado os inocentes, do outro os vilões; de um lado a liberdade, do outro a tirania. Que haja uma linguagem política a inspirar o ideal amoroso compreende-se perfeitamente: afinal, a Liberdade é o grande ideograma romântico, e a Tirania a hidra de seis cabeças que todos os corações generosos desejam enfrentar.

## Referências

BAPTISTA, Abel Barros (org.). *Amor de Perdição: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. Edição de Ivo Castro. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 5th ed., 2009.

FERRAZ, M. de Lourdes. Camilo e o Romantismo: a retórica do sentimento. In: *Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 de Junho de 1991). Actas.Coimbra: s. n. 1994, p. 237-251.

LAWTON, R. A. *Technique et signification de Amor de Perdição*. Lisbonne: Institut Français du Portugal, 1964.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas. In: *Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 de Junho de 1991). Actas. Coimbra: s. n. 1994,, p. 807-17.

MULINACCI, Roberto. O problema do trágico. In: BAPTISTA, A. B. (Org.) *Amor de Perdição: uma revisão*. Coimbra: AngelusNovus, 2009. p. 113-133.



OLIVEIRA, Paulo Motta. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. In: REIS, C., BERNARDES, J.A, SANTANA, M.H. (Coord.). *Uma coisa na ordem das coisas*. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, p. 613-630.

RUSSEL, Corinna. The novel. In: ROE, N. (Ed.) *Romanticism*. An Oxford Guide. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 368 ss.

SILVA, Vítor Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1986 (6ª ed. revista).

Recebido em 04/10/2016.

Aceito em 12/11/2016.

## Maria Helena Santana

Maria Helena Santana é professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e coordenadora do Grupo de investigação "Património - Literatura Portuguesa" do Centro de Literatura Portuguesa. Tem-se dedicado à narrativa moderna e contemporânea, em particular ao romance do século XIX. Email: mahesa@fl.uc.pt