

**“Amar até doer”<sup>1</sup>**

## **O Desejo do Amor e a Perdição dos Desejos**

*Maria do Rosário Lupi Bello*

Sérgio Guimarães de Sousa; José Cândido de Oliveira Martins (orgs).

*Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco.*

Braga, Editora Opera Omnia, 2010, pp. 131-155

“As paixões são o húmus da obra de Camilo.  
Não as que ele conta, mas as que ele viveu,  
ou *desejou* viver”.<sup>2</sup>

Incondicional admiradora de Camilo Castelo Branco, em cuja vida e correspondente estilo literário se inspira para escrever *Fanny Owen*, Agustina Bessa-Luís fornece, acerca do escritor, alguns dos pensamentos mais certos que a crítica camilianista tem sabido propor aos seus leitores. Partimos de um deles como premissa do pensamento que nos orienta nas linhas que se seguem: “[...] em muitos dos seus livros percebe-se que, neles, o assunto pertence mais ao génio da vida que ao talento da arte” (1994: 21).

O que está em causa, na afirmação de Bessa-Luís, não é um juízo desvalorizador da arte camiliana, mas antes, simultaneamente, uma particular concepção da mesma e uma tomada de posição sobre a relação que o artista estabelece com o objecto da sua criação. “Arte” filia-se, aqui, na tradição etimológica e antiga de “produto de um *artífice*”, trabalho *artesanal* e aturado, *artigo* estético que é fruto de um trabalho. Neste sentido, de facto, Camilo não foi essencialmente – até por necessidade de sobrevivência material – um *artífice* laborioso e perfeccionista, cujo produto literário resultasse de uma reelaboração exaustiva e bem burilada. A sua escrita, como é sabido, era geralmente “corrida” e veloz, pouco aperfeiçoada, inquieta e apaixonada. Embora paradoxalmente

---

<sup>1</sup> A expressão é de Madre Teresa de Calcutá: “To love until it hurts”.

<sup>2</sup> Bessa-Luís, 1994:11. O sublinhado é nosso.

equilibrada, a novela *Amor de Perdição* é disso o símbolo mais radical (e pouco importa verificar o grau de rigor da afirmação feita pelo autor no Prefácio), enquanto testemunho de uma obra escrita “em quinze dias, os mais atormentados de [sua] vida”. Por outro lado, vale a pena determo-nos sobre o facto de Agustina não se referir ao “estilo” camiliano, mas sim ao “conteúdo” dos seus livros. É este conteúdo que a cativa a ela, mulher que respira a escrita – como atestam os seus mais de 60 livros: a transparência de uma genialidade humana no “assunto” literário de um autor.

Talvez não seja esta a tendência predominante dos estudos literários actuais, que, se souberam já desenhencilhar-se da falácia da “morte do autor”, não conseguiram ainda vencer plenamente uma certa concepção da literatura de raízes autotéticas, que julga dever atestar o valor de uma obra abstendo-se da relação desta com o seu autor empírico e relegando-o para uma esfera independente da do objecto literário – como se tal separação pudesse preservar a obra de contágios nefastos: a questão da intencionalidade, o juízo biografista e mais ou menos moralista sobre a vida do escritor, o risco da abordagem psicológica... Ao arrepio desta tendência, alguns teóricos actuais, de que Helena Buescu faz eco no seu claro e sintético livro *Em busca do autor perdido*, procuram demonstrar o fenómeno da presença do autor na sua obra, desde logo ao nível da sua enunciação textual, já que é *no* texto que acontece o “trânsito e intercâmbio semiótico (e, por isso, cognitivo)” (1998: 27) entre quem o produz e quem o recebe, pelo que “o autor só pode ser relegado para fora do sistema numa perspectiva que recuse o fundamento comunicacional e funcional do literário e o reduza a uma (sempre precária) ontologia textual” (Buescu, 1998: 35).

O caso de Camilo Castelo Branco é, sob este ponto de vista, de uma radical especificidade, como bem apontam tantos dos estudiosos deste escritor, que reconhecem ser impossível exercer uma análise literária razoavelmente completa sem ter em conta a pessoa de Camilo. A prosa camiliana resiste, de facto, à separação artificial da sua origem, porque o seu próprio autor nela insiste constantemente, estabelecendo laços de pendore autor-biográfico, e porque a turbulência da sua vida ecoa na multiplicidade tumultuosa das intrigas que constrói, feitas de crimes e ciúmes, raptos e paixões, arrependimentos e amarguras. Mas a frase de Agustina Bessa-Luís não se limita a estabelecer essa possível relação entre episódios – reais uns, ficcionais outros: a sua defesa vai mais longe do que a afirmação da “vida como ficção” ou de que ficção e vida

se confundem em Camilo Castelo Branco. Ao afirmar que “o assunto dos seus textos *é* a sua própria vida”, a escritora opera uma síntese original, cuja leitura, se capaz de escapar à ingenuidade que procure a correspondência “directa” entre os factos narrados e os factos vividos, aponta para um nível de significação mais global, mais profundo – não tanto aquilo que ele viveu, mas o que *desejou* viver. Camilo não pode escrever *senão* sobre a sua própria vida, ou melhor, sobre o drama da sua existência, e portanto aquilo que tem de mais “genial” a sua prosa *é* a força pungente da sua experiência<sup>3</sup>, reverberada e metamorfoseada nas diversas faces que a ficcionalidade constrói. Procurar, pois, ainda que com o argumento do rigor metodológico, separar o olhar sobre o texto do olhar interessado na pessoa do seu produtor *é*, neste caso, particularmente artificial e enganoso – para não dizer que se trata, ultimamente, de um exercício indolente e inútil, porque incapaz de captar a linha de significação mais pertinente da obra em causa.

A proposta que aqui fazemos não *é*, no entanto, a da extrapolação psicológica ou psicanalítica acerca *desse* Camilo de vida atribulada e dolorida, procurando descortinar, por detrás do(s) drama(s) literário(s), as vivências que os condicionaram ou potenciaram, mas vai, antes, no sentido inverso: interessa-nos o texto, enquanto representação de uma experiência, forma estética de ‘carnalização’ de factos reais, e, portanto, testemunho de uma vida que assim se comunica – não nos seus *faits-divers*, nem através da sempre gorada tentativa de fazer corresponder aspectos pontuais a específicos e isolados acontecimentos biográficos, mas *no seu global conteúdo existencial*. Foi por viver e *desejar viver* intensamente que Camilo escreveu como escreveu. *É*, por isso, uma cosmovisão que se torna legível e sensível na produção literária do escritor e, portanto, encontrável e *amável* – porque sem simpatia *é*, porventura, impossível compreender<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Este conceito de “experiência” como incidência, na vida pessoal, dos acontecimentos e suas implicações, *é* que, na nossa opinião, pode libertar a investigação literária dos riscos e receios do biografismo ou do psicologismo. De facto, *é* uma experiência que se “re-a-apresenta”, transfigurada, nas páginas de um escritor, e *é* sob essa forma que este se torna “encontrável” no texto. Encarado desta forma, o trabalho de crítica e/ou análise literária pode livremente atender ao próprio texto, sem temer a evidência que neste se corporiza da experiência existencial do seu autor, antes aceitando-a como dado intrínseco ao próprio texto.

<sup>4</sup> J. Prado Coelho afirma (1983-a: 418), com pertinência, a propósito da crítica de António Sérgio ao *Amor de Perdição*, que Sérgio não aderiu à obra e, portanto, achou a história incoerente (já que Simão não passaria de um “criminoso-nato”, que, de modo pouco crível, se regenera por amor). *É* certo que a novela padece de algumas falhas, já amplamente tratadas por diversos estudiosos, mas esse tipo de “incoerência” formal ou semântica não *é*, certamente, uma delas.

Como diz George Steiner, são reais as presenças que habitam o texto; por isso, uma leitura não pode deixar de ser um encontro com alguém, transfigurado na(s) voz(es) que a escrita faz “ouvir”, propondo, como diz Bakhtin, um diálogo e, portanto, como David Lodge sublinha – a propósito da conversa normal, e citando o pensamento bakhtiniano – pedindo uma resposta: “A palavra, na conversa viva, está directamente dirigida em direcção a uma palavra futura de resposta. Provoca uma resposta, antecipa-a e estrutura-se na direcção da resposta” (Lodge, 1996: 196). Assim, na linha do pensamento de Steiner – que vê, no discurso literário, a evidência deste fenómeno dialógico, intensificado pela especificidade da situação estética e existencial que representa –, a única atitude “à altura” da generosidade do artista, que se oferece no que escreve, esperando uma ‘retribuição’, é a posição de gratidão e abertura que a leitura literária sugere. “Toda a boa leitura retribui uma dívida de amor” (Jahanbegloo, 2000: 81), diz o crítico, nascido em Paris mas cidadão do mundo, apontando o risco que deverá ser assumido por parte do leitor: o de que, abrindo ele próprio as portas da sua habitação, a encontre subitamente incendiada pelo hóspede acolhido nas páginas que leu<sup>5</sup>.

Ora Camilo Castelo Branco escrevia para incendiar casas, porque escrevia, de facto, com a carne e o sangue de uma vida sempre ao rubro, a queimar de dor e de paixão, de dúvida e desejo, por vezes sabendo rir da condição dramática da existência, não para a reduzir a qualquer tipo de cepticismo ou teorização estética ou ideológica, mas antes para introduzir na existência a ironia lúcida de quem não podia deixar de reconhecer uma desproporção entre o desejo do coração e a medida do humano.

É, por isso, muito adequado, considerar o *desejo* como um conceito-chave na obra camiliana e é, pelo contrário, muito injusto escapar à proposta que o autor nos faz de partilharmos a dor que o desejo implica. Gostaríamos, neste caso, de abordar a questão no que diz mais directamente respeito ao *Amor de Perdição*, tendo embora, como pano de fundo, a obra do escritor no seu todo. Partimos de uma determinada concepção de ‘desejo’, que julgamos ter encontrado nas linhas camilianas, procurando documentá-la a

---

<sup>5</sup> (Cf. Jahanbegloo, 2000: 80)

partir do texto da referida novela, que lemos e relemos<sup>6</sup>, e que aqui agora propomos, tentando adoptar a posição expectante e grata que a arte, neste caso literária, realmente sugere.

É decisivo ter em conta a etimologia da palavra “desejo”, a fim de que o seu pleno conteúdo possa ser colhido e verificado. *Desiderium* decompõe-se em dois vocábulos – *de* (ausência de; negação; falta de) e *siderium* (o cosmos, espaço sideral). Desejar é, pois, em última análise, sentir a falta do cosmos, das estrelas, do Todo. Esta é a natureza do desejo, que se exprime, existencialmente, na multiplicidade e diversidade dos desejos particulares e concretos. Se o desejo é “falta”, a ele se encontra sempre, de algum modo, aliada a dor, uma dor que é como que a melancolia por um Bem ausente. Camilo sabia bem que tal dor não devia ser ignorada nem “superada”, por nela consistir, até certo ponto, a esperança do homem, a possibilidade de que este se dê conta da dimensão plena do seu coração. Anestesiá-la ou viver na inconsciência da sua presença seria, como o belo ensaio de Jacinto do Prado Coelho, “A metafísica da novela” (AAVV, 1991: 173) tão bem refere, viver “o lorpa contentamento dos burgueses fartos”, a que o novelista tinha profundo horror.

Como insinua Agustina Bessa-Luís, Camilo Castelo Branco viveu de muitos desejos, mas aquilo que o fez grande foi a consciência irreprimível do grande Desejo, ao qual a sua vida não conseguiu responder. É sobretudo esse o drama que a sua obra atesta, e da qual a vida do escritor ressalta, com uma evidência dificilmente comparável.

Tal ligação, quase directa, entre a vida e a obra de Camilo, é especialmente pertinente quando se tem em conta o *Amor de Perdição*, cujo subtítulo importa lembrar: *Memórias de uma família*. Pretendendo Camilo sugerir que o protagonista, Simão Botelho, é seu tio direito, tendo passado idênticas agruras às suas (a prisão, as arruaças, os desaires amorosos, a incompreensão familiar), o novelista brande a arma da verosimilhança e da História, certo de que a ancoragem da ficção nesse porto seguro lhe trará evidentes benefícios de gosto e persuasão, implicando-o (a ele e ao seu leitor) mais a fundo nos acontecimentos narrados. Eduardo Lourenço apelida, assim, o escritor de

---

<sup>6</sup> Cf. A publicação da nossa autoria, intitulada *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de “Amor de Perdição”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2005, que atesta o trabalho sobre esta obra e da qual, embora estruturada segundo uma perspectiva bem diferente do assunto destas linhas, retiraremos algumas ideias que nos parecem adequadas também ao contexto presente.

“memorialista de génio”, já que a memória não é usada por mera nostalgia ou revivalismo, mas “pura e simplesmente por identificação com um mundo que a sua infância tocou de perto e que não permanece vivo a não ser na sua memória, *a primeira fotográfica*<sup>7</sup>, por assim dizer, da nossa literatura”. (AAVV, 1991: 218).

Fazer memória é, para Camilo Castelo Branco, fazer re-acontecer. A obra do novelista testemunha, precisamente, a imponentia do acontecimento como “motor” da narração, até no modo como adopta uma estrutura narrativa em que a descrição e o comentário estão, geralmente, ao serviço da cena. De facto, assim como na vida real, também na narrativa se pode considerar ser o acontecimento o fenómeno determinante das mudanças mais significativas, enquanto facto imprevisto e imprevisível pelo homem (Boécio definia-o como *inopinatum eventum*) e, portanto, também gratuito. Neste sentido, o acontecimento – ao contrário da acção, que pressupõe a presença de um agente<sup>8</sup> – advém sob o efeito de causas não intencionais e reveste-se de uma força que apela a uma origem exterior ao homem, que não lhe é imanente mas sim transcendente, e que transporta consigo a capacidade da transformação.

No *Amor de Perdição* é bem evidente, se não a clara consciência do acontecimento como experiência que ultrapassa o homem e o faz avançar, certamente esta intuição. Antes de mais, centra-se, como é habitual em Camilo (e não por acaso) no grande acontecimento humano que é o amor entre homem e mulher. Depois da síntese antecipativa da introdução quanto ao concreto acontecimento que vai ser narrado e às “falsas virtudes” que o provocaram, o narrador gasta cerca de dezasseis páginas a descrever algumas décadas relacionadas com os antecedentes familiares de Simão

---

<sup>7</sup> Esta qualidade “fotográfica” da novela camiliana é, precisamente, um dos aspectos que tratámos na obra acima referida, bem como num artigo publicado na revista *Discursos*, com a diferença de que considerámos poder referir-se essa característica como “cinematográfica” *avant-la-lettre*, já que a captação “visual” dos acontecimentos acontece dentro de um tratamento da temporalidade que muito o aproxima da tendencial isocronia fílmica, em vez de constituir-se como fixação da imobilidade temporal, típica da fotografia.

<sup>8</sup> A narratologia distingue habitualmente o conceito de “acontecimento” do de “acção” pelo facto de nesta última se verificar a presença de um agente, ao contrário do primeiro, que advém sob o efeito de causas, sem intervenção intencional de um agente (humano ou antropomórfico). Assim, sempre que um facto tenha lugar imprevistamente, sem a intenção de um sujeito, ou nos casos em que essa intenção não possa ser atribuída a uma pessoa humana ou agente antropomórfico, está-se perante um acontecimento, neste sentido estrito e específico. Em sentido lato, podemos chamar acontecimento a todo e qualquer evento que revele a transição de um estado para outro estado, tal como Mieke Bal e muitos outros teóricos o definem – até porque muitas vezes tal transição resulta, simultaneamente, de causas intencionais e não intencionais. Pela nossa parte, preferimos chamar “acção” à “totalidade que estrutura e confere consistência ao relato” e “acontecimento” aos eventos singulares que, mesmo revelando causas que escapam ao controlo do agente humano, sobre ele incidem, movendo-o e transformando-o.

Botelho, até que nos revela quase abruptamente a grande, a inopinada e “absurda” transformação do protagonista: “No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. [...] Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezassete anos” (Castelo Branco, 1983: 63-65)<sup>9</sup>.

O uso do tempo verbal do imperfeito não é casual. Trata-se, como é sabido, da forma verbal cujo sentido romanesco pode ser considerado mais espacial do que temporal, como defende Pouillon. De facto, o imperfeito tem a capacidade de nos fazer “afastar” e olhar de fora para a coisa narrada, pois só assim podemos verdadeiramente assistir ao que acontece. “Simão Botelho amava” coloca-nos muito mais em perspectiva ‘forçada’ diante do acontecimento do que, por exemplo, a expressão “Simão Botelho amou”, que, remetendo a questão para um passado que está como que fora do nosso campo de observação directa, nos descompromete em relação ao facto. Assim, embora ao longo desta novela – que se organiza, de modo equilibrado, em Introdução, vinte capítulos (divididos ao meio em duas partes “iguais”, já que o clímax da acção se dá precisamente no capítulo X) e Conclusão – se assista a uma variação verbal que sabe adequar o discurso aos efeitos pretendidos, é visível o modo como, nos momentos em que a acção adquire uma importância particular, o imperfeito predomina, arrastando o leitor para a contemplação dos acontecimentos. Camilo Castelo Branco parece seguir a linha que o cientista e filósofo Alexis Carrell defenderia mais tarde, quando afirmava, com o famoso aforisma, que “muito raciocínio e pouca observação conduzem ao erro; muita observação e pouco raciocínio conduzem à verdade”.

A verdade é, para Camilo, uma questão premente. Filho do Romantismo e amante do real, o escritor não perfilha ainda o estado de espírito céptico do fim de século, o qual acredita ter desaparecido todo um universo e se propõe, portanto, apresentar revolucionariamente um mundo novo. É o que afirma o conhecido discurso inflamado de Antero, no final da primeira Conferência do Casino: “Pois bem, meus senhores: o cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o

---

<sup>9</sup> Tendo embora consultado diversas edições da novela *Amor de Perdição*, usaremos, para efeitos de citação, a edição fac-similada organizada por Maximiano de Carvalho e Silva, de onde destacamos o valioso “Estudo Histórico-Literário” elaborado por Aníbal Pinto de Castro, e cuja referência bibliográfica completa apresentamos no final deste artigo. Gostaríamos de frisar também a utilidade que para nós assumiu a versão organizada por Luís Amaro de Oliveira, enriquecida por uma “Realização Didáctica” muito bem estruturada e pedagógica.

cristianismo do mundo moderno” (Reis, 1990:128). Camilo está na fronteira entre estes dois mundos, e por isso a exaltação juvenil de Antero e dos seus amigos, que executam liminarmente Feliciano de Castilho, ícone do mundo antigo, é recebida com desconfiança e até censura pelo escritor de Ceide, que tenta, em vão, justificar o velho e cego professor.

A posição camiliana entre dois universos culturais é bem a imagem, e talvez, até certo ponto, a causa, da sua dualidade interior. A sua inteligência, a experiência que os anos lhe vão trazendo, e, sobretudo, a intuição humana de que nenhum sistema ideológico pode dar resposta cabal aos anseios estéticos, éticos, passionais e/ou existenciais de um homem, fazem-no viver atormentado entre a entrega à paixão e o remorso pelo mal causado, entre a estética romântica e o fascínio pela realidade, entre o cepticismo e a esperança de raízes cristãs, entre o ímpeto de viver e a atracção pelo abismo e pela morte.

Deste permanente conflito interior, deste drama vivido na própria carne, emerge, como dizia Agustina, a genialidade de Camilo Castelo Branco, encontrável na sua escrita: um homem que tentou não desistir de desejar, e cuja trágica morte toma a forma, como tantas vezes acontece no suicídio, de uma espécie de “contra-grito” pela vida. É do olhar atento à sua obra que surge a possibilidade desta leitura, não totalmente coincidente com a ideia, que se tornou lugar comum, de que Camilo “optou” conscientemente – ou então fatidicamente – pela “desventura”, como refere José-Augusto França (AAVV, 1991: 194). Não negamos o lado “negro” do seu temperamento, nem essa “força profunda”, como lhe chama José Régio, que se traduz num “misticismo da dor” (AAVV, 101). Porém, não cremos que tal característica resulte de um conformismo esteticista de traços decadentistas, mas antes julgamos tratar-se do resultado de uma intensidade de desejo que se alia à lucidez acerca da (sua própria) natureza humana. A sua posição é bem mais humana do que certas análises psicologistas querem dar a entender, resumindo tudo a uma mera patologia ou a um agudizar quase histérico dos ventos da sua época. E talvez se possa formular do seguinte modo: *um livre e rasgado Desejo do Todo, que cede, dramática e existencialmente, à ditadura dos desejos particulares.*

Senão vejamos, tomando como exemplo mais significativo o *Amor de Perdição*. É olhando para as personagens, de modo particular para os protagonistas, que se capta a



essência significativa da novela, ou não fossem as personagens os eixos em torno dos quais se desenvolve a narrativa, tanto nas suas vertentes funcionais e estruturais, como nas suas implicações semânticas.

O triângulo amoroso que se estabelece – como em tantas das novelas camilianas – junta três figuras de bem distintas índoles. Daqui decorre a constatação acerca da filiação aristotélica de Camilo, que demonstra interessar-se mais pela acção dos homens em sentido universal do que pela especificidade de uma figura particular. A sua curiosidade não é, curiosamente, “novelesca”, de “buraco de fechadura”: interessa-lhe o que o humano é, mais do que aquilo que certo ser humano tenha ou não realizado; como diz Jacinto do Prado Coelho, a sua “curiosidade é de saber como o Homem é feito”, por isso “essas figuras, antes de mais nada, são almas” (AAVV, 1991: 171-172). Essa a razão por que lhe são úteis os “tipos” (ainda que, frequentemente, complexificados), como paradigmas de diversas, e reais, tomadas de posição diante da existência.

Assim, Simão corresponde a um tipo claramente identificável, símbolo ideal de uma época fascinada por Werther e seus apologistas. O narrador descreve-o assim: “Os quinze anos de Simão têm aparência de vinte. É forte de compleição; belo homem com as feições de sua mãe, e a corpulência dela; mas de todo avesso em génio. Na plebe de Viseu é que ele escolhe amigos e companheiros. Se D. Rita lhe censura a indigna eleição que faz, Simão zomba das genealogias, e mormente do general Caldeirão, que morreu frito. [...] As irmãs temiam-no, tirante Rita, a mais nova, com quem ele brincava puerilmente, e a quem obedecia, se lhe ela pedia, com meiguices de criança, que não andasse com pessoas mecânicas” (Castelo Branco, 1983: 49-51). Herói romântico e rebelde, avesso às convenções sociais, como sublinha a conhecida leitura de R. A. Lawton, Simão não deixa, porém, de surpreender o leitor através de inesperadas mudanças, que o aproximam da tipologia da chamada personagem “redonda”. Verificam-se, de facto, ao longo da narrativa, vários momentos de mudança interior em Simão, sempre provocada por (e efectivada em) acontecimentos. A primeira grande mudança é, obviamente, a que é causada pelo facto de se apaixonar, o que o torna menos irrequieto e belicoso. Mais tarde, quando a oposição do seu Pai e do de Teresa levam à ameaça da ida desta para o convento, dando azo a que Baltasar Coutinho se declare à prima, Simão começa por ter uma reacção de ira incontida, ao tomar conhecimento do sucedido, através de uma carta de Teresa. Pensando em vingar-se, vai

preparar-se para a viagem, mas, como os preparativos levam algum tempo, aos poucos vai caindo em si e tomando consciência de que pode deitar a perder o amor de Teresa. Acaba por mudar de decisão: “Quando o arrieiro bateu à porta, Simão Botelho já não pensava em matar o homem de Castro Daire” (Castelo Branco, 1983: 113).

Daqui em diante repetem-se as situações em que é evidente o dilema de Simão, dilacerado entre uma natureza violenta, orgulhosa e moldada pelos cânones da classe que ele próprio critica, como o da honra romântica, que clama justiça e deseja vingança das afrontas que lhe são feitas, e o amor a Teresa, que aconselha prudência e resignação. O narrador chama-lhe “desencontrados impulsos” – e Lénia Mongelli fala, justamente, de “forças antagónicas” –, descrevendo as suas dúvidas e hesitações. O conflito interior de Simão é testemunhado em diversas outras ocasiões, sendo agravado pela presença de Mariana, que começa a surgir, aos poucos, ao lado da figura de Teresa, como expressão do dilema do herói que, desejando embora muito – ao ponto de reformar os seus costumes por amor – não consegue consumir verdadeiramente nenhum amor nem nenhuma decisão. Não é por acaso que a confusão de ideias de Simão vai aumentando à medida que aumenta também a consciência de que Mariana o ama e de que esse sentimento lhe agrada a ele: “Passou-lhe na mente, sem sombra de vaidade, a conjectura de que era amado daquela doce criatura. [...] Assim mesmo, bem longe de se afligir, lisonjeavam-o os desvelos da gentil moça.” E o narrador conclui, implacável: “Não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa”. Consciente das implicações de tal reacção, acrescenta então o narrador:

Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixam ter opinião, a culpa de Simão está na fraca natureza, que é toda galas no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo (Castelo Branco, 1983: 277).

Camilo pretende, sem sombra de dúvidas, fazer o retrato de um herói que seja também um homem de carne e osso, com as suas “incoerências” e “vícios”. E sintetiza, deste modo, o dilema existencial de quem não pode deixar de reconhecer na realidade um rosto bom e festivo, mas tem bem consciência da desproporção entre esse espectáculo de beleza e perfeição e o espectáculo (por vezes pretensiosamente inconsciente) da

fragilidade humana, que parece exigir um sacrifício redentor. Vêm à lembrança as iluminadas palavras de T. S. Eliot, no seu belo e lúcido poema “Os coros da rocha” (Eliot, 1986: 119), de onde retiramos um excerto original:

Then it seemed as if men must proceed from light to light,  
in the light of the Word,  
Through the Passion and Sacrifice saved in spite of their negative being;  
Bestial as always before, carnal, self-seeking as always  
before, selfish and purblind as ever before,  
Yet always struggling, always reaffirming, always resuming their march on the  
way that was lit by the light;  
Often halting, loitering, delaying, returning,  
yet following no other way.

Camilo, homem inconstante, passional, de temperamento difícil, sabe-se “bestial”, “carnal”, “egoísta”, como todos os homens, mas tanto a sua vida como a sua obra dão conta, como diz Eliot, de que se encontra “sempre em luta”, na procura de uma “luz” (termo, aliás, recorrente no *Amor de Perdição*) que não pode negar ter visto e, portanto, desejar para sempre. Por isso, embora a partir de certa altura a produção literária de Camilo Castelo Branco tenha denotado a influência da nova Escola – facto que leva muitos teóricos a incluí-lo no cruzamento entre o Romantismo e o Realismo – é bem evidente que a sua ironia nada tem que ver com o calçar da luva de pelica para “analisar” e “denunciar” podres que não considere seus, como acontece com quase todos os “realistas” e “naturalistas”. O realismo de Camilo é de outra natureza, porque a sua ironia resulta do sorriso amargurado de quem vê – realisticamente – a sua própria incapacidade perante o ideal que não pode deixar de desejar. É realista porque lhe interessa, acima de tudo, o real, e porque não nega, ideologicamente, a imponência de uma verdade maior do que ele mesmo, nem a dimensão do seu desejo, que se lhe revela infinito, incolmatável.

Aceitando esta hipótese de leitura, a figura de Teresa ganha uma força que a maior parte da crítica talvez ainda não tenha sabido dar-lhe, porque nela toma corpo, precisamente, o ideal em que Camilo, para além de todas as suas incoerências, acredita.

Teresa é descrita fisicamente como sendo muito jovem (15 anos) e bonita, com uma beleza correspondente à dos cânones da época e à estética romântica, de pele muito branca e pálida e aparentando uma certa fragilidade física. É de notar que a beleza de Teresa não é enfatizada pelo narrador, o qual se limita a dizer: “Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem nascida” (Castelo Branco, 1983: 65). É Mariana quem, muito mais tarde, descreve a tez clara de Teresa e a acha mais bonita do que qualquer outra rapariga: “[...] quem é uma menina muito branca, alva como leite?” (Castelo Branco, 1983: 313) e “Não lhe bastava ser fidalga e rica: é, além de tudo, linda como nunca vi outra!” (Castelo Branco, 1983: 323) – o que tem um impacto dramático muito maior do que a descrição detalhada e objectiva das características físicas de Teresa. Quanto ao carácter, depreende-se das atitudes que Teresa toma que tem uma personalidade forte e segura e que revela ser precoce em termos de maturidade emocional. Neste aspecto é o próprio narrador quem sublinha os traços do seu carácter, desde o início: “Não ficou ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos.” (Castelo Branco, 1983: 65). E, adiante, o leitor é informado, com pormenor “factual”, acerca de Teresa, que, sem deixar de ser uma jovem amadurecida, evidencia as normais contradições do ser humano, neste caso, do ser humano feminino...

Para finos entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. É mulher varonil, tem força de carácter, orgulho fortalecido pelo amor, desprego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. Diz boa gente que não, e eu abundo sempre no voto da gente boa. Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correcto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quase nunca é trivial, e esta, de que rezam os meus apontamentos, era distintíssima. A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da desgraça”. (Castelo Branco, 1983: 99)

E assim desenhando, de uma penada, uma mulher simultaneamente extraordinária mas não “perfeita”, sujeito ficcional retirado da realidade histórica, o escritor demonstra aos seus leitores de que massa é feita tal figura: uma mulher que tudo arriscou por amor, sendo a desgraça o selo da sua grandeza, tornada fama; acima de tudo, como dirá mais tarde, tal dimensão radica na capacidade que Teresa tem de acreditar e de viver o amor numa dimensão transcendente. Não deve concluir-se daqui, como demasiadas vezes se tem feito, que Teresa seja, para Camilo, o símbolo irreal do amor “platónico”. Ela sofre com a separação e deseja o encontro amoroso; porém, ao contrário de Simão, considera que a natureza última desse amor vai para além do aspecto físico e concreto, para se projectar na eternidade, e arrisca viver consoante essa certeza.

Testemunho dessa concepção da vida são, não apenas as atitudes que toma, como as respostas inabaláveis que dá a quem a incita a outra coisa que não seja o amor de Simão, e ainda – e sobretudo – as cartas que escreve, onde abre totalmente o seu coração.

Damos dois exemplos. O primeiro, da pronta reacção que tem perante uma irmã de Baltasar Coutinho, o primo que quer casar com ela, por esta a incitar a esse casamento, com o argumento de que assim resolveria a desgraça que pode abater-se sobre a família. As palavras de Teresa são claras e seguras; delas não transparece o irrealismo de certa concepção idealista de amor, mas antes a certeza de uma não cedência em nome de um amor maior.

“Estás a brincar, prima! – redarguiu Teresa. – Eu hei-de ser tua cunhada, quando não tiver coração. Teu mano tem a certeza de que eu amo outro homem. Queria viver para ele; mas, se quiserem que eu morra por ele, abençoarei todos os meus algozes. Podes dizer isto ao primo Baltasar, e dize-lho antes que te esqueça”. (Castelo Branco, 1983: 211)

No segundo caso, é mais evidente ainda que o desejo de Teresa é o do encontro físico com Simão, o que a leva a querer fugir do convento para ir ter com ele. Só a passagem do tempo e a precipitação dramática dos acontecimentos é que a farão perceber que tal não virá a ser possível. Não é, pois, característica de Teresa uma posição passivamente submissa e “platonicamente” espiritualista – aliás, apesar da maturidade da sua fé cristã, não hesita em afirmar que nunca professará votos, já que estes, sendo contra sua

vontade, são uma terrível afronta à sua (indispensável) liberdade. A sua luta é real e passa pelas diferentes fases (recusa, indignação, rebeldia, luta aberta, dúvida, aceitação dolorosa) que as circunstâncias implicam.

Não me desampares Simão; não vás para Coimbra. Eu receio que meu pai me queira mudar deste convento para outro mais rigoroso. [...] Sobretudo, o que me aterra, mas não me dobra, é saber eu que o intento do pai é fazer-me professar. Por mais que imagine violências e tiranias, nenhuma vejo capaz de me arrancar os votos. Eu não posso professar sem ser noviça um ano, e ir a perguntas três vezes; hei-de responder sempre que não. Se eu pudesse fugir daqui!... Ontem fui à cerca, e vi lá uma porta de carro que dá para o caminho. Soube que algumas vezes aquela porta se abre para entrarem carros de lenha; mas infelizmente não se torna a abrir até ao princípio do inverno. Se não puder antes, meu Simão, fugirei nesse tempo. (Castelo Branco, 1983: 291)

Mais tarde veremos Teresa perante a tomada de consciência de que não conseguirá, afinal, ter Simão, quando lhe trazem a notícia da sua condenação à morte pela força. A primeira reacção é de um quase desespero, uma vacilação diante da certeza da fé, que sempre tinha demonstrado. Camilo, mais uma vez, introduz, no desenho aparentemente simples de uma personagem ficcional, a sombra “real” da dúvida e da hesitação, a descida a uma dimensão mais profunda e, portanto, mais humana, da personalidade da co-protagonista, na qual se vê surgir um dilema interior.

Simão, meu esposo. Sei tudo... Está connosco a morte: Olha que te escrevo sem lágrimas. A minha agonia começou há sete meses. Deus é bom, que me poupou ao crime. Ouvi a notícia da tua próxima morte, e então compreendi porque estou morrendo hora a hora. Aqui está o nosso fim, Simão!... Olha as nossas esperanças! Quando tu me dizias os teus sonhos de felicidade, e eu te dizia os meus!... Que mal fariam a Deus os nossos inocentes desejos!... Porque não merecemos nós o que tanta gente tem!... Assim acabaria tudo, Simão? Não posso crê-lo! A eternidade apresenta-se-me tenebrosa, porque a esperança era a luz que me guiava de ti para a fé. Mas não pode findar assim o nosso destino. Vê se podes segurar o último fio da tua vida a uma esperança qualquer. Ver-nos-emos num outro mundo, Simão? Terei eu merecido a Deus contemplar-te? Eu rezo,

suplico, mas desfaleço na fé, quando me lembram as últimas agonias do teu martírio. (Castelo Branco, 1983: 429)

Quando, mais tarde, vem a saber da comutação da pena, que levará Simão para a Índia, o qual de bom grado prefere tal sorte à alternativa que lhe é dada de esperar no cárcere 10 anos, Teresa compreende, lendo as palavras desesperadas de Simão – que admite não aguentar a prisão e lhe pede que o esqueça –, que nunca mais o verá. Assim, estando já muito doente, deixa de lutar pela vida e responde:

Morrerei, Simão, morrerei. Perdoa tu ao meu destino... Perdi-te... Bem sabes que sorte eu queria dar-te... e morro, porque não posso, nem poderei jamais resgatar-te. Se podes, vive; não te peço que morras, Simão; quero que vivas para me chorares. Consolar-te-á o meu espírito... Estou tranquila... Vejo a aurora da paz... Adeus até ao Céu, Simão. (Castelo Branco, 1983: 587)

Ao receber a última carta de Teresa, que lhe é entregue já depois da sua morte, Simão lerá frases como “A infeliz espera-te noutro mundo, e pede ao Senhor que te resgate” (Castelo Branco, 1983: 625) e “Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão!”. (Castelo Branco, 1983: 629)

Assim, dentro dos cânones passionais da estética romântica, que em Camilo tem o pendor desse “misticismo da dor”, como já vimos, surge na figura de Teresa a possibilidade de viver o desejo amoroso segundo um horizonte maior. Deste tipo de personagem, que vive o amor como verdadeiro Desejo, o qual remete para um Todo cuja falta se experimenta dentro desse doloroso amor humano que não se pode realizar, está cheia a literatura universal. É óbvio que o caso mais típico é o do par Romeu e Julieta – e é certo que Teresa e Simão se lhes assemelham em muitos aspectos –, mas podemos aqui relembrar outros, menos óbvios, mas não menos significativos. O que é, para o Raskolnikov de *Crime e Castigo*, a pessoa de Sónia, rapariguinha pobre obrigada a prostituir-se, através de cujo amor o protagonista se reencontra? O que é a Violaine de *A Anunciação a Maria*, cujo amor por Pierre de Craon se transforma em consagração? O que é, para D. Quixote, Dulcineia, senão o sinal de uma Beleza e de um Amor infinitos? Ou mesmo o que é a Teresa para o Miguel Mañara de Oscar V. Milosz – belíssima versão de um Don Juan que acaba por compreender que a Mulher é “o lugar

privilegiado e o símbolo que expressa a matéria que se transcende”<sup>10</sup> – senão aquela que, finalmente, lhe revela a origem e a plena dimensão de um Desejo que, nos mil desejos e paixões tidos, nunca havia saciado?

É por isso que também Camilo Castelo Branco faz com que Teresa coincida, para Simão, com a própria salvação, num sentido que não é só simbólico, pondo na boca do protagonista frases como: “Eras a minha vida”, “Tu deras-me com o amor a religião, Teresa. Ainda creio; não se apaga a luz que é tua; mas a providência divina desamparou-me”. Nesta segunda parte da frase vemos vencer, em Simão, aquela posição de fundo que nunca vence na figura de Teresa. Como diz Prado Coelho, “para Camilo, um mundo sem Deus não tem sentido. Camilo precisa tanto de Deus que o recrimina pela sua ausência ou pela sua aparente inexistência. Não se cansa de afirmar e de interrogar – ora crente ora perplexo” (AAVV, 1991: 174). Não será por acaso que Camilo mantém, na novela, as duas posições, lado a lado. Caberá ao leitor a opção preferencial por uma ou por outra, ambas atitudes humanas possíveis.

Quanto a Mariana, a complexidade da sua natureza manifesta-se desde logo na ambiguidade da sua definição em termos funcionais. Por um lado, parece desempenhar, a par de João da Cruz, o papel de adjuvante do protagonista, auxiliando-o de todos os modos e sendo solícita em facilitar os contactos com Teresa, oferecendo-se para levar cartas e transmitir recados. Por outro lado, à medida que a acção se desenvolve, vai-se tornando cada vez mais óbvio que a sua presença ao lado de Simão não é totalmente gratuita (como diz Luís Amaro de Oliveira, “nem a gratidão é inteiramente gratidão, [...] nem a generosidade é totalmente generosidade, [...] nem a abnegação é verdadeiramente abnegação, [...] nem o amor é fundamente humilde e puro” (Castelo Branco, s.d.: 231), acabando por funcionar como uma espécie de oponente ou antagonista implícito, na medida em que a sua existência “acessível” surge, como vimos, ao lado da crescente inacessibilidade de Teresa, enquanto corporização de uma alternativa de felicidade, mais ou menos consciente, por parte de Simão<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Veja-se, a este propósito, a Introdução à versão castelhana da obra de Milosz, que agrega *Miguel Mañara*, *Mefibóset*, *Saulo de Tarso*, onde Guadalupe Arbona Ascal trata de modo pertinente esta problemática, particularmente nas páginas 5 a 12.

<sup>11</sup> Pelo menos uma vez essa hipótese é certamente consciente em Simão, quando se pergunta: “Pensará ela em me desviar de Teresa, para se fazer amar?” (p.281).



Embora a adjectivação, em relação à descrição de Mariana, lhe seja sempre extremamente favorável, sublinhando a pureza e desinteresse das suas atitudes, a verdade é que a sua actuação sugere, com referimos, uma esperança oculta de vir a beneficiar directamente dos favores que dispensa a Simão. O próprio narrador chega a trair-se, como quando afirma: “Não inventemos maravilhas de abnegação. Era de mulher o coração de Mariana” (Castelo Branco, 1983: 563-565). Todo este parágrafo sintetiza, aliás, como nenhum outro, a verdadeira posição de Mariana, que tem, de facto, “ciúmes de Teresa” e que, por isso, “sonhava com as delícias do desterro”, pensando (e note-se a insistência num advérbio que aqui revela claramente a sua ambiguidade): “Ninguém o amará como eu; ninguém lhe adoçará as penas tão *desinteressadamente* como eu o fiz.” Já num momento anterior (Castelo Branco, 1983: 285-287) tínhamos ouvido Mariana referir o facto de nada esperar de volta pela sua dedicação a Simão, depois de inventar maneira de lhe emprestar dinheiro sem que este se apercebesse da sua origem. Quando João da Cruz lhe elogia o sucesso do estratagema, dizendo-lhe que há-de ser recompensada, Mariana mostra-se ofendida, nega ter agido por interesse e pensa: “Ainda bem que ele não pode pensar de mim o que o meu pai pensa. Deus sabe que não tenho esperanças nenhuma interesseiras no que fiz.”. Esta insistência no desinteresse, ao mesmo tempo que tanto Simão como João da Cruz vão colocando a hipótese de ela ter, de facto, uma secreta esperança de ser correspondida<sup>12</sup>, funciona como uma espécie de reforço inrónico da posição dramática da personagem, chamando a atenção do leitor para o seu comportamento, que poderá trazer surpresas. A primeira grande confirmação de que o seu amor por Simão é total e “cego”, capaz de ser levado às últimas consequências, é o facto de quase endoidecer quando Simão é condenado pelo assassinato de Baltasar Coutinho<sup>13</sup>.

Assim, embora Mariana comece por ser delineada dentro do padrão da amorosa submissa, sacrificada e incapaz de sonhar para si própria alguma compensação, aos poucos torna-se óbvio que a sua função na economia da narrativa é bem diferente, surgindo como a terceira figura de um triângulo amoroso de contornos mais complexos, já que delineia um novo vector que interfere naquele que, até aí, parecia estruturar toda

---

<sup>12</sup> Poucas páginas depois é a própria Mariana que, ao conhecer Teresa no convento, e achando-a bonita, exclama interiormente: “Se eu fosse amada como ela!” (p. 311)

<sup>13</sup> Cf. Capítulo XII.

a intriga: não se trata apenas da história de amor entre Simão e Teresa, mas também da história da paixão de Mariana por Simão, que intersecta a primeira, e a influencia.

Misto de personagem plana e redonda (já que não surpreende na determinação funesta de nunca largar Simão, mas não deixa de constituir alguma novidade que o seu desejo, afinal não tão “platónico”, venha a ser enunciado com clareza<sup>14</sup>), Mariana é apresentada, nos seus traços mais evidentes, sobretudo através dos diálogos e pelo testemunho de terceiros (o narrador, o pai, Simão, e, pontualmente, alguma outra personagem), que sobre ela dão indicações importantes. De facto, exceptuando algumas passagens pontuais, em que os seus pensamentos nos são transmitidos sob a forma de monólogo interior, é através da onisciência do narrador que tomamos conhecimento da evolução íntima e do sofrimento de Mariana. Sendo, das três, a figura na qual menos se fazem sentir as lacunas – uma vez que, enquanto personagem secundária que apesar de tudo é, pouco mais importa saber dela a partir do momento em que é claro o seu amor incondicional por Simão e a sua esperança de retribuição –, não deixa de ser significativo que a dimensão mais importante da sua composição dependa, sobretudo, de processos introspectivos literários. Neste sentido, embora desenhada de modo “humano”, “real” (e é normalmente assim que se faz sentir o realismo humano de Camilo, avesso à redução das personagens importantes a comportamentos padronizados e simplificados, descarnados, ausentes de drama), esta figura parece-nos ser, ao contrário do que habitualmente se afirma, mais “literária” do que a de Teresa, cuja posição existencial mais claramente se compreende sem uma dependência tão estrita de específicos métodos de técnica literária narrativa. Além de que não podemos deixar de estranhar que se possa considerar – na linha de boa parte da crítica camilianista, normalmente mais disposta a valorizar a figura de Mariana do que a de Teresa – que, tal como afirma Lopes Ribeiro, a propósito da adaptação fílmica que fez da novela, que “o que em Tereza é teimosia doente, é em Mariana saudável valentia” (Ribeiro, 1943: 50). Que se apelide a recusa em casar com o homem que não se ama “teimosia doente” e se considere “saudável valentia” o “fechar-se numa paixão impossível” é, certamente, muito discutível... Deste modo se vê emergir, assim, curiosamente, esse traço cultural português mais predisposto ao fascínio pelo fado e pela fatalidade da desgraça, do que à

---

<sup>14</sup> A adaptação cinematográfica da novela feita por Manoel de Oliveira sublinha este vector significativo da obra, com a cena em que Mariana simbolicamente se oferece a Simão, através da entrega de uma travessa de comida, onde se destaca a insinuante perspectiva de um frango em posição de “generosa” oferta.

admiração por posições humanas onde a luta é mais afirmativa e, até certo ponto, menos “sentimental”, porque mais lúcida, mais cheia de razões e de esperança, de um desejo assumido na sua plenitude.

Assim, pensamos poder identificar, nas três personagens principais, os rostos de três diferentes modos de viver a experiência do desejo. Teresa é, como afirmámos, aquela que “suporta” o peso transcendente do desejo, não como fuga ou alternativa à possibilidade de realização concreta do desejo amoroso, mas antes como sacrifício de abertura à dimensão maior que o desejo lhe revela: a possibilidade de que a sua paixão por Simão não tenha na terra a sua resposta última, mas antes esteja indissoluvelmente ligada à eternidade e, portanto, de algum modo, assegurada.

Simão é a corporização dramática da queda do desejo, que entrevê grandioso mas perigosamente arriscado e exigente, cedendo à possibilidade mais imediata de outros desejos “realizáveis”: a liberdade, a honra, a justiça, a pessoa de Mariana. É o símbolo da experiência existencial de como, perdendo a relação com o Todo, o desejo se fragmenta em mil vontades tirânicas, que fazem recusar aquilo que, no fundo, mais se desejava. A sua perdição é essa: aceitando perder o desejo maior, torna-se presa – neste caso, vítima, porque não suportará essa constatação – de pequenos e alcançáveis, mas insuficientes, sofridos e confusos desejos.

Mariana, como diz Oscar Lopes, vive “alienada na fixação do seu desejo” (Lopes, 1984: 67), isto é, histerizou um desejo particular, o qual entrou “em roda livre”, desgarrando-se de tudo e todos, tornando-se, como diria Chesterton, no “erro, [que] é uma verdade enlouquecida”. A verdade de Mariana enlouqueceu de paixão. Mais nada existe para lá de Simão. Diferentemente deste, que quer ainda “agarrar” tudo o que puder, Mariana perdeu interesse pela sua existência. O sentido da sua vida coincide plenamente com a pessoa de Simão; o seu desejo reduziu-se a qualquer “coisa” de esgotável, e portanto, ainda que bela, impossível de preencher verdadeiramente o coração. A sua perdição é certa, porque está dentro do modo como, desde cedo, vive um desejo desligado do Todo, da realidade, desesperadamente absolutizado.

Se quiséssemos arriscar transpor esta leitura para a vida do homem real Camilo Castelo Branco, diríamos, como tantos já têm dito, que Simão se aproxima da própria

experiência de vida do escritor, sempre dividido entre desejos insuficientes e inconstantes, e sucumbindo, no fim, à perspectiva da frustração do grande desejo que era a sua realização pessoal – não a vingança da honra ultrajada, como acontecia para Simão, mas a possibilidade de uma vida digna, onde realizar a sua vocação de artista. Tanto num como noutro, a perda de relação entre essa(s) parte(s) e o Todo esgotaram a capacidade de dor que o desejo implica. Teresa seria, no pólo oposto, a realização do ideal camiliano, por vezes entrevisto, mas poucas vezes obedecido. Espécie de alter-ego de Camilo, Teresa é, como as suas cartas dão a ver, a figura que demonstra a possibilidade de que o desejo seja expresso, se torne “pedido” – por outras palavras, que seja oração, e portanto se torne humano, possível de viver. Quanto a Mariana, a sua atitude manifesta a subversão do desejo em pura dor – dor sem sentido, porque sem objectivo positivo. Simão sofre porque não vê alternativa, Teresa sofre porque sabe que existe um destino e, portanto, vale a pena sofrer; Mariana sofre porque faz do desejo em si o objecto da sua existência.

Para concluir gostaríamos de voltar a George Steiner. Steiner afirma que a tragédia grega desapareceu da literatura ocidental e apenas permanece no Japão<sup>15</sup>. O trágico, pelo contrário, enquanto atitude humana, obviamente persiste, e é encontrável em muitas obras da literatura mundial. *O Amor de Perdição* é, na nossa opinião, uma delas. O trágico insinua-se, quase desde o início, mas não podemos dizer que se trate de uma tragédia, nem do ponto de vista formal, nem nas suas implicações semânticas. Trata-se de uma novela romântica, habitualmente classificada como passional e melodramática; é, sem sombra de dúvidas, uma obra marcada por uma certa estética epocal e pela personalidade específica do seu autor. Mas não é tragédia, de facto, porque não se pode afirmar que se trate de uma obra niilista. O seu fim dramático resiste ao nada – e muito se deve, para que isso aconteça, à figura de Teresa. Como dizem Óscar Lopes e A. José Saraiva, Camilo estava imbuído de um espírito anti-burguês<sup>16</sup>; mas não apenas por inevitabilidade estética ou estilo de época. Antes, e sobretudo, porque esse era o seu real temperamento. Homem de extremos, Camilo Castelo Branco revelava horror a medidas curtas, aburguesadas. Tinha bem consciência, como o seu contemporâneo Leopardi, da diferença abissal entre a possível sublimidade do sentir e o aniquilamento que a banalidade gera. A sua crítica recai, inevitavelmente, sobre o “apequenamento” dos

---

<sup>15</sup> Cf. Jahanbegloo, “A tragédia e o trágico”, 2000: 131.

<sup>16</sup> Cf. Lopes; Saraiva, 1995: 813.

objectivos, tanto individuais como colectivos, de classe. Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda é o tipo paradigmático, e portanto caricatural, da ambiciosa pequenez mental de certas classes políticas e sociais; os pais de Teresa e Simão são o retrato de uma nobreza que, em nome de honra, apelido e glórias, deixou de o ser; as várias figuras religiosas que cruzam as obras camilianas são, tantas vezes, o espelho do aviltamento da sua fé – porém, ao contrário de tantos outros grandes escritores nossos, e como bem lembra Carlos Reis (Reis, 1989: 84), “Camilo não é subversivo no que toca à religião”, e por isso sabe colocar lado a lado as freiras gluttonas e maledicentes e a Madre compreensiva e maternal, que acolhe Teresa no segundo convento.

Boa parte da grandeza de Camilo Castelo Branco e da sua obra está nesta sua luta em não baixar os braços, em não desistir de desejar, o que o impede de cair no cinismo, por vezes mais facilmente atractivo, de outros autores. A sua crítica social não é “sociológica” nem programática ou moralista, mas sim existencial – é simultaneamente o símbolo e o pretexto para a configuração de dramas que pretende humanos. Por isso a sua morte é particularmente chocante – não é a morte do filósofo ou do ideólogo que vê gorados os seus projectos revolucionários (como aconteceu a vários artistas da geração de 70, entre outros), mas é, tal como a sua vida, o culminar passiona de quem, desejando tanto a Luz, julga a certa altura ter perdido para sempre a esperança de a (re)ver e, deste modo, sente a morte como perdição que pode salvar. A sua vida foi, até certo ponto, imagem de uma concepção de paixão como sofrimento redentor, necessário à vida. Óscar Lopes e A. José Saraiva falam da “Bem-aventurança do sofrimento”. Certo é que a experiência tumultuosa da sua existência lhe trouxe, como pode perceber-se em várias das suas novelas, a percepção de que, sem dor, o amor se reduz a documentação de fome de posse. Como sublinha Fausto Cruchinho: “Ce désir est le désir de désirer, dans la mesure où l’amour est dans le désir et pas dans la possession”<sup>17</sup>. Daí, certamente, o sentido simbólico da virgindade de Teresa, e a atracção de Camilo por essa dimensão do amor, atracção essa que, aliás, partilha com Manoel de Oliveira, tal como vários dos seus filmes atestam.

Se a morte de Camilo se afigura como misterioso culminar de um processo de desejo de vida, a sua existência sofrida e o que dela transparece na sua obra, parece reger-se pelas

---

<sup>17</sup> Cf. Dias Pereira, 1994: 7.

palavras de Emmanuel Mounier: “É necessário sofrer, para que a verdade nasça da carne e não se cristalice em doutrina”. De facto, Camilo nunca foi doutrinário; arriscou sempre sofrer, e nisso foi mais humano que muitos. A sua obra continua a solicitar o leitor aberto, porque é feita de vida e não de teorias. Pena é que se vá perdendo, actualmente, a capacidade do verdadeiro espanto diante dela, numa sociedade que, tendo quase esquecido a possibilidade de fascínio com a grandeza e a capacidade de valorização do gratuito, só com dificuldade consegue propor aos jovens a apreciação da arte de escritores como Camilo, tantas vezes reduzidos a um sentimento aburguesado de “ridículo” e “ultrapassado”. Mas se o horizonte último para onde Camilo olhava foi quase totalmente apagado da cultura actual, a dor do desejo – que é, afinal, esperança e possibilidade real de Bem para o ser humano – torna-se “bestial”, sem-sentido, sendo a alienação e o bem-estar proclamados os novos deuses.

Poder-se-á lamentar que nenhuma das figuras femininas que preencheram a vida de Camilo tenham sabido ou podido exercer o papel (assim o parece, pelo menos) de Sónia, ou Dulcineia, ou Violaine, ou dessa outra Teresa... Já não pertence ao leitor, nem ao estudioso ou crítico literário a avaliação desse facto, que inevitavelmente se espelha na sua obra, mas a ela ultimamente escapa, como as cartas deixadas a baloiçar no mar, simultaneamente registo físico e sinal misterioso de desejos e de vidas que não se podem “agarrar”.

A esperança de satisfazer um desejo (e o de Camilo foi, como vimos, tão forte e tão multifacetado), é, bem sabemos, a condição do humano – mas aceitar desejar não resolve o problema, antes o agudiza: intensifica-o ainda mais, tal como aumenta a sede do homem perdido no deserto que, a certa altura, entrevê o oásis. Só a abertura até ao infinito, o estabelecimento da sua natural relação com o Mistério, e portanto a confiança de poder alcançar a fonte, permite percorrer os quilómetros que faltam e ver, assim, o cumprimento da promessa que o desejo contém. É, por isso, uma das cenas mais bonitas do *Amor de Perdição* – que, aliás, os três realizadores que adaptaram a novela ao ecrã souberam transpor com muita beleza<sup>18</sup> – aquela em que Teresa, já moribunda, olha pela janela do convento o céu nocturno e grita o seu *desiderium*, que é, afinal, puro desejo de Vida:

---

<sup>18</sup> Trata-se dos filmes realizados, respectivamente, por Georges Pallu (1921), António Lopes Ribeiro (1943) e Manoel de Oliveira (1978).

- São aquelas – exclamou ela.
- Aquelas quê, minha senhora? – disse Constança.
- As minhas estrelas!...pálidas como eu... A vida! Ai! A vida! – exclamou ela, erguendo-se, e passando pela frente as mãos cadavéricas. – Quero viver! Deixai-me viver, ó Senhor!
- Há-de viver, menina! Há-de viver, que Deus é piedoso! – disse a criada. – Mas não tome o ar da noite. Este nevoeiro do rio faz-lhe grande mal.
- Deixa-me, deixa-me, que tudo isto é viver... Não vejo o céu há tanto tempo! Sinto-me ressuscitar aqui, Constança! Porque não tenho eu respirado todas as noites este ar?

Ler Camilo ajuda a “respirar este ar”, que, se para o escritor a certa altura se tornou misteriosa e dramaticamente irrespirável, continua ainda a oferecer-se generosamente a quem encontra a sua obra.

#### **Bibliografia consultada:**

A.A.V.V. (orgs.)

1991 – *Camilo: Evocações e Juízos. Antologia de Ensaios*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas.

BESSA-LUÍS, Agustina

1994 – *Camilo. Génio e Figura*, Lisboa, Editorial Notícias.

BUESCU, Helena

1998 – *Em busca do autor perdido. Histórias, Conceções, Teorias*, Lisboa, Ed. Cosmos.

CABRAL, Alexandre

1985 – *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*, Lisboa, Livros Horizonte.

CASTELO BRANCO, Camilo

s.d. – *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Realização Didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora.

1983 – *Amor de Perdição (Memórias Duma Família)*, Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva, Porto/Rio de Janeiro, Lello & Irmão, Editores/Real Gabinete Português de Leitura.

CHORÃO, João Bigotte

1990 – *Páginas Camilianas e outros temas oitocentistas*, Lisboa, Guimarães Editores.

COELHO, Jacinto do Prado

1983-a – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 1º volume, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (1ª ed. 1946).

1983-b – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2º volume, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (1ª ed. 1946).

DIAS PEREIRA

1994 – “Le désir amoureux dans *Les Cannibales* de Manoel de Oliveira” par Fausto Cruchinho Dias Pereira, Paris, Université Paris VIII, St. Denis. (texto policopiado).

JAHANBEGLOO, Ramin

2000 – *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Fenda.

LAWTON, R.A.

1986 – *Regards sur deux ou... trois héros romantiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais (Separata de *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France. Actes du Colloque*. Paris, 21-23 Novembre 1985).

LODGE, David

1996 – *The Practice of Writing*, London, Secker & Warburg.

LOPES, Óscar

1984 – «Concepção de vida na ficção de Camilo» in *Álbum de Família: Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho.

MILOSZ, Óscar V.

1991 – *Miguel Mañara; Mefibóset; Saulo de Tarso*, Madrid, Ediciones Encuentro.

POUILLON, Jean

1946 – *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.

REIS, Carlos (coord.)

1989 – *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar

1995 – «Camilo Castelo Branco» in *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora.

SÉRGIO, António

1974 – «Sobre o "Amor de Perdição"» in *Ensaios*, tomo VII, pp. 94-99, Lisboa, Sá da Costa Editora.

SIMÕES, João Gaspar

1987 – «Camilo Castelo Branco» in *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa – Das origens ao século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 401-424.