

Cid Seixas

**Desatino Romântico  
e consciência crítica**

Uma leitura de *Amor de Perdição*,  
de Camilo Castelo Branco

2ª edição



Com isso, quero desde o início deixar patente minha admiração por várias altas qualidades manifestas no livro, dentre as quais realço a sequência nas idéias, a madureza do pensamento, o espectro rico da informação e erudição, o inteligente aproveitamento das fontes e bibliografia, e a elegância da exposição.

Quero também deixar claro que isso não significa minha identidade de vistas, sob todos os aspectos com as do autor. Nutro a esperança de que Cid Seixas não abandone a direção de estudos que tomou e a prossiga, aprofundando pontos que parecem merecer indagação mais acurada de sua parte. Afloro, a seguir, alguns com o só fim de espicaçá-lo, mas sem intuits polêmicos ou, muito menos, professorais ou magistrais: será, antes, um diálogo entre pares de angústias e buscas (malgrado – ah! a diferença de nossas idades).

*Antonio Houaiss*

Sobre o livro *O espelho de Narciso: Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL / MEC, 1981.

## Desatino Romântico e Consciência Crítica

Livro originalmente publicado em 2014.

Em 2016 foi feita a 2ª edição impressa,  
com base no texto aqui disponibilizado.

**[issuu.com/e-book.br/docs/camilo](http://issuu.com/e-book.br/docs/camilo)**

Os livros eletrônicos da **e-book.br**  
são concebidos para meios virtuais  
e eventuais tiragens impressas  
com o selo **Rio do Engenho.**  
**[www.e-book.uefs.br](http://www.e-book.uefs.br)**

Cid Seixas

# DESATINO ROMÂNTICO E CONSCIÊNCIA CRÍTICA

Uma leitura de Amor de Perdição,  
de Camilo Castelo Branco

2ª edição  
revista e ampliada



**e-book.br**  
EDITORA UNIVERSITÁRIA  
DO LIVRO DIGITAL



Conselho Editorial:  
Cid Seixas (UFBA)  
Itana Nogueira Nunes (UNEB)  
Francisco Ferreira de Lima (UEFS)  
Massaud Moisés (USP)

---

FICHA CATALOGRÁFICA

---

S464i Seixas, Cid

Desatino romântico e consciência crítica [recurso eletrônico]: uma leitura de Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco / Cid Seixas. - 2. ed. rev. e ampl. - Salvador, e-book.br | Rio do Engenho, 2016  
90 p.: il. - (Col. Oficina do Livro, 1)

Modo de acesso: <https://issuuu.com/e-book.br/docs/camilo>

ISBN: 978-85-7395-266-7

I. Literatura Portuguesa - Estudo e crítica. 2. Camilo Castelo Branco. I. Título.

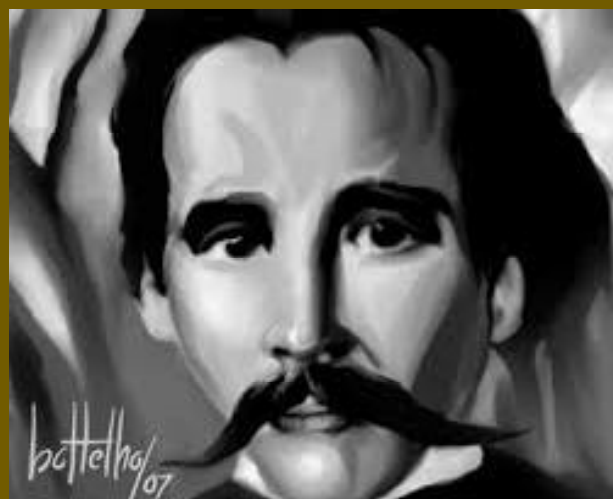
CDU: 869.0.09

---

2<sup>a</sup> edição, revista e ampliada  
2016

# Sumário

Resumo .....	9
Abstract .....	1
Prefácio desta edição .....	11
<b>1   Incipt</b> .....	15
<b>2   O Olhar do Outro</b> .....	21
<b>3   Memória e Ficção</b> .....	27
<b>4   Escrever Certo Por Linhas Incertas</b> .....	35
<b>5   Apolo Após Dionísio</b> .....	47
<b>6   Amorteamo</b> .....	53
<b>7   Ideologia do Oprimido</b> .....	59
<b>8   Idiosincrasias Românticas</b> .....	65
<b>9   Um Realismo Romântico</b> .....	71
Apêndice:	
Imitação nordestina de Plauto .....	77
Livros do autor .....	79







## RESUMO

A utopia de um olhar desarmado na leitura de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, conduz o leitor crítico a trocar a primazia dos instrumentos de análise utilizados na academia pelo exercício de trânsito entre a alteridade temporal e a realidade do texto. Alteridade buscada no ato de desvestir o olhar contemporâneo de seus conceitos e pressupostos em favor do vislumbre das circunstâncias e do tempo revisitados. A mais romântica das novelas camilianas é vista como antecipação realista, saltando do confronto ao ultrapasse. Metonímia, deslocamento e caricatura são recursos de uma construção fraturada pelo oscilar entre o rigor iluminista e a fluência da emotividade popular que balizaram o autor.

PALAVRAS CHAVE: Romantismo; Literatura Portuguesa; Estudos Camilianos.



## ABSTRACT

The utopia of an unarmed looking on reading *Amor de perdição*, by Camilo Castelo Branco, makes the critical reader change the primacy of the analytical tools used at the Academy by means of the transit between the temporal otherness and the textual reality. Otherness searched in the Act of undressing the contemporary looking from its concepts and assumptions in favor of a glimpse of the circumstances and time revisited. The most romantic of the Camilian novels is seen as realistic anticipation, jumping from confrontation to overpassing. Metonymy, displacement and caricature are ways used by a construction which is fractured by the oscillation between the enlightenment accuracy and the fluency of popular emotionality that supported the author.

KEYWORDS: Romanticism; Portuguese Literature; Camilian Studies.

## PREFÁCIO DESTA EDIÇÃO



Oficina do Livro, selo editorial do CEDAP, Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, há algum tempo vinha planejando a criação de uma coleção de e-books com o objetivo de disponibilizar livros na rede de computadores, especialmente obras de pequenas dimensões e reduzido número de páginas.

A Coleção é formada por textos de autores que se dispõem a abrir mão dos direitos autorais em favor de uma ampla divulgação através das nossas páginas e da conhecida plataforma norte-americana ISSUU, de acesso livre e gratuito em todas as partes do mundo.

Este pequeno livro, *Desatino romântico e consciência crítica: uma leitura de Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, reproduz a Conferência apresenta-

da em Concurso Público para Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia, ao qual me submeti, no final do ano de 1999.

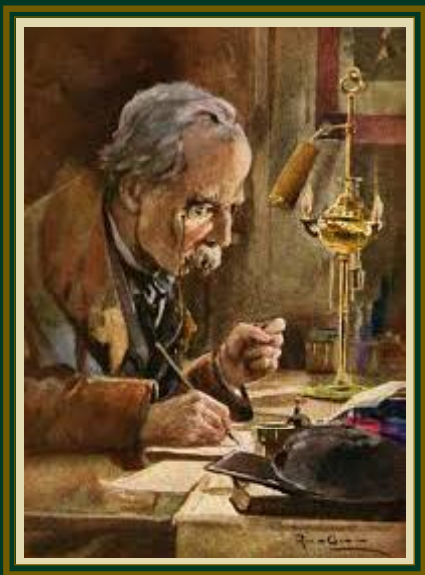
Devo expressar aqui a satisfação de ter tido a oportunidade de suceder ao nosso mestre, o Doutor Hélio Simões, nas funções de Professor Titular da UFBA, na cadeira da qual ele foi o fundador e primeiro ocupante na condição inicial de Catedrático e posteriormente de Titular, após a mudança de denominação.

Quanto ao texto aqui publicado, mantém-se a forma original, elaborada com vistas à apresentação oral e à escuta por parte da Banca Examinadora e de eventuais interessados. Daí a ausência de notas destinadas à remissão de ideias a uma bibliografia que lhes evidenciasse o suporte teórico. Tal escolha mereceu severas críticas por parte dos examinadores, que viram aí uma escrita sem a esperada erudição para o fim a que se destinava. Mas a utopia de um olhar desarmado na leitura de *Amor de perdição* conduziu-me, enquanto leitor crítico, a trocar a primazia dos instrumentos de análise utilizados em nossos dias pelo exercício de trânsito entre a alteridade temporal e a realidade do texto. Alteridade buscada no ato de desvestir o

olhar de conceitos e pressupostos em favor do vislumbre das circunstâncias e do tempo da obra revisitada.

Ao adotar tal estratégia, pretendi evitar o lugar comum da inteligência universitária, quando exibe erudição e saber através de remissões consideradas dispensáveis porque implícitas aos olhos de todo leitor bem formado.

Tanto por comodidade, quanto para assegurar o registro de um momento importante, preferi não fazer alterações no texto publicado, salvo a inclusão dos intertítulos, que separam as pequenas partes originalmente sem título, e a transcrição dos poemas de Catulo e de Pessoa que na conferência eram apenas alusões metonímicas. Ao acrescentar um Apêndice, busquei criar um texto em oitavas de redondilha maior para reproduzir o sentido do poema de Catulo, com o qual Ricardo Reis estabeleceu um diálogo estimulante, por mim retomado nas referidas redondilhas.



## IMPLICIT



abordagem aqui proposta da novela *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, tem o objetivo de compor um conjunto de observações e impressões deste leitor judicativo, partindo da utopia de um olhar desarmado, tanto de pressupostos teóricos quanto de análises que integram a fortuna crítica camiliana.

Mas um intento desta natureza é assombrado por vozes fantasmas que escapam dos intervalos da palavra, deixando entrever o lugar de onde se fala. Resta, porém, o intuito de chegar a um discurso ameno, uma conversa amistosa, onde os andaimes e instrumentos da construção são retirados em favor da fluência, ou do livre trânsito pelas vias do tema.

A formação clássica de Camilo, em oposição à atualidade romântica, deu lugar a uma inserção parcial e paradoxal do autor no quadro do romantismo; fazendo dele uma espécie de cultor da linguagem castiça deslocado no tempo. Por outro lado, a sua cultura conservadora possibilitou, contraditoriamente, um avanço. Não se integrando de forma plena no Romantismo, Camilo pôde ir além dele, antecipando aspectos essenciais de uma nova apreensão do mundo com traços do Realismo da geração seguinte.

A caricatura, entendida como imagem metonímica, ou como hipóstase da parte para representar o todo, constitui um dos principais recursos empregados em *Amor de perdição*, o que aproxima este texto, tão representativamente ultrarromântico, de uma figura de construção essencial e característica do Realismo – a metonímia.

Homem do seu tempo, com todas as limitações de uma formação conservadora e tipicamente provinciana que diferencia Portugal de outros povos da Europa, Camilo abre uma fissura que atinge autor e narrador, possibilitando ao segundo ultrapassar os limites do primeiro e romper o pacto autobiográfico da obra.



Marcada por contradições permanentes, dividida entre a rigorosa arquitetura dos clássicos pós-renascentistas e a fluência espontânea da emotividade popular, a escrita de Camilo Castelo Branco estaria fadada à indiferença ou à rejeição por parte da crítica e do público, não fossem a criatura humana e seu mundo interior também fraturados e repartidos por similares processos opositivos.

Portugal vivia o eterno saudosismo das glórias e conquistas do passado: se o presente, com seus hábitos e seus valores, conduzia à decadência, reviver valores e hábitos pretéritos encarnaria a redenção. O século XIX promove o aparecimento de um caleidoscópio de ideias que se sucedem ou substituem, sem que as anteriores tenham sido assimiladas e incorporadas ao patrimônio cultural da maioria dos leitores e dos intelectuais de província. Atualizando-se, mediante a troca de tradições – já sedimentadas e incorporadas pelo seu povo – por uma cultura de importação, a inteligência portuguesa bailava ao som de ritmos exóticos ou estrangeiros. Ainda bem o Romantismo não tinha sido aceito e compreendido por inteiro, o Realismo já trazia desvios e correções igualmente mal digeridos. O gosto burguês mistura o apego

ao passado e o fascínio pela novidade, compondo uma canção dissonante de ritmo sincopado.

A mais popular expressão da narrativa romântica portuguesa – *Amor de perdição* – é, contraditoriamente, uma novela escrita por um autor que não pôde assimilar inteiramente o figurino romântico. Camilo teve sua formação básica limitada ao universo das pequenas vilas e aldeias do norte de Portugal, marcada portanto por uma identificação regionalista. O gosto literário responsável pela construção do perfil do futuro escritor estava distante das novidades dos grandes centros e mais identificado com os serões paroquiais da aldeia.

Anos depois, o próprio autor reconhece as limitações da formação aldeã e sugere que os caminhos da sua obra poderiam ter sido outros, se educado na atualizada efervescência dos grandes centros. É provável que sim; mas, em compensação, em lugar de um escritor dos mais frutíferos e tipicamente portugueses do século XIX, formar-se-ia mais um Castilho a traduzir os gestos de fora e a mimetizar uma cultura de importação.

Vê-se, portanto, que um fato considerado pouco apreciável em Camilo Castelo Branco, isto é, a formação distanciada das novidades dos centros

desenvolvidos, é que vai possibilitar a construção de um caráter próprio, regional e nacional, ou de uma identidade legitimamente portuguesa.

É esse tipo de metamorfose que conduz o artesão à condição de artista, quando este último é capaz de transformar o menos em mais.



## O OLHAR DO OUTRO



Sabemos que o espírito dedutivo e abrangente dos homens da província se opõe à verticalidade dos meios intelectuais dos grandes centros. A profundidade especializada dos raciocínios imanes, que tanto seduz o cosmopolita, opõe-se à multiplicidade de abordagens, ou à polifonia de redes estendidas pelo pensamento da aldeia. O olhar que supõe desvendar os labirintos interiores do interlocutor diferencia o espírito iluminado pelos néons de Paris do olhar derramado sobre as montanhas silvestres do norte.

Nos pequenos centros, a percepção do particular se daria a partir da compreensão do geral. Já nos grandes centros, a indução, o esgotar a compreensão do particular, revelaria o geral. O espe-

cialista hiperboliza o alcance da sua descoberta, proclamando suspeito tudo aquilo que ela não contempla. Enfim, o homem armado de instrumentos intelectivos repete as limitações do homem desarmado.

Convém observar que a valorização da indução e da especialização nos grandes centros intelectuais, em oposição ao pensamento dedutivo e generalista das comunidades menores, não é considerada uma diferença de lugar, pelos que adotam a primeira perspectiva, ou pelos que falam assentados no centro. A diferença é vista como uma carência do outro. Esta divergência do olhar leva o estrabismo do centro – ou a miopia cosmopolita – a diagnosticar a miopia do periférico, atavicamente regional; categorias já existentes no Portugal do século XIX através das dicotomias *burguês* versus *aldeão*, *cidade* versus *campo*.

Anos depois, um tradutor dos conceitos e intuições da modernidade brasileira constataria, entre irônico e melancólico, a incerta ambivalência de um sentimento:

– Quando estou no elevador, penso na roça; quando estou na roça, penso no elevador.

Se, por um lado, o meu discurso derrapa e resvala para um lugar-comum do discurso acadêmi-

co, por outro lado, serve de hipótese e argumento contrários a uma das críticas que o fim do século XX impõe à narrativa de Camilo: a ausência de vida psíquica dos seus personagens.

Na modernidade, a exposição (quase ensaística) dos traços psíquicos de um personagem é valorizada pelos estudiosos que vislumbram a ausência de densidade, ou de profundidade, nas narrativas que se inscrevem como novelas de aventuras. Destinadas a “recrear a imaginação”, conforme o dizer pitoresco de Jacinto do Prado Coelho, no ensaio clássico *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, publicado em 1946. O ritmo de aventuras de uma narrativa como esta de Camilo não comporta a lentidão meditada dos grandes perfis psicológicos. A ação central, a *trama*, rouba lugar à descrição ou ao desenvolvimento de ações subsidiárias, ou *motivos*, destinados a compor o perfil dos personagens. Todo o ritmo da narrativa, folhetinesca e de apelo aos milhares de leitores, está regido pelo desenlace de acontecimentos prodigiosos ou estupefantes.

A vida psíquica dos personagens de *Amor de Perdição* é entrevista, ou espreitada pelo leitor, nos intervalos entre uma façanha do herói romântico

e uma conspiração das convenções sociais contra as reações do pequeno arqueiro de setas envenenadas de desejo e felicidade.

Ora, visto por este viés, o vício mais corrente da obra de Camilo seria uma virtude, não um defeito. Em lugar de entregar ao leitor o roteiro psíquico completo dos seus personagens, pronto para o consumo, Camilo desvenda aos olhos já encharcados de fantasia uma tela onde pinceladas marcantes permitem vislumbrar despudoradas veredas de almas sofridas e dramas sentimentais.

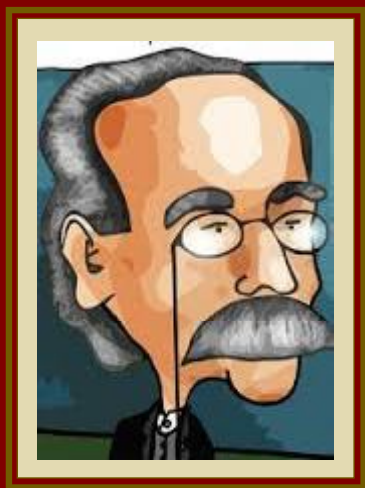
Um empolgado iniciante nas trilhas do psicologismo não resistiria à tentação de transformar o perfil dos personagens – que, por acaso, viesse a compor – num tratado minucioso de caracteres psíquicos. Mas um autor profissional de romances de aventuras amorosas deixa este exercício para o deleite do leitor. É como se o autor ministrasse a quem lê um dever de casa: completar os vazios do discurso, seguindo o curso da narrativa.

Um aprendiz de escritor faria do texto de ficção um primoroso tratado psicológico. Mas um experiente criador de folhetins sentimentais, um veterano da fantasia do porte de Camilo, solta as



rédeas do corcel de fogo, a adejar pelas folhas ruidosas de sons aprisionados.

Um narrador de folhetins não quer expor ideias, cartesianamente, quer arremessar dardos – dados a serem processados pelo leitor imaginativo na recepção e na reconstrução do universo subjetivo dos personagens.



## MEMÓRIA E FICÇÃO



embre-se que esses homens e mulheres de papel e tinta que dão vida à obra de Camilo são também homens e mulheres de carne e sangue. Difícil saber onde começa a ficção e onde a realidade depõe a sua verdade. O autor desloca, metonimicamente, os fatos da própria vida e de vidas reais outras, reunindo tudo isso num novo tecido: o texto narrativo.

Cenas de morte, amores trágicos e outros ingredientes dos futuros *thrillers* de consumo já animavam a escrita de Camilo, desde as primeiras obras, projetando uma ponte entre os fatos da vida real e as peripécias da obra de ficção. Em 1850, publica-se “O Esqueleto”, cuja história guarda algumas semelhanças com um fato que teria acon-

tecido com o autor. Segundo depoimentos recolhidos pelos biógrafos, o jovem Camilo Castelo Branco guardava uma caixa com um esqueleto sob a cama do seu tio, o padre Antonio; estranho espólio que foi descoberto quando um cachorro teria saído de debaixo da cama com um fêmur entre os dentes.

Curiosamente, mesmo alguns fatos apontados como reais, na vida do autor, são tão insólitos e próximos do inacreditável quanto suas histórias de aventuras. Daí a dificuldade de estabelecer ou demarcar o início de fronteiras da realidade e da memória com as fronteiras da ficção.

Na novela *Amor de Perdição*, escolhida como objeto desta análise, o processo de deslocamento contempla não apenas os fatos da vida real, levados para a vida ficcional, mas também os fatos do mundo romanesco. Fragmentos de personagens reais encarnam em personagens literários; e fragmentos de personagens ficcionais podem se desprender do seu corpo para compor outros personagens, em função da estratégia da trama.

Apesar de todo o complexo mecanismo destinado a dar vida às marionetes de papel, elas saltam de dentro da folha, arrebatam os cordões que dirigem seus movimentos e caem na estrada

da vida, vivendo aventuras e desventuras talhadas ao gosto de cada leitor.

Camilo foi o primeiro escritor português a viver da sua pena. Dos seus males. E também do seu ofício. O romantismo, enquanto ideal estético dos pensadores da literatura, não vai encontrar uma vitrine bem montada na obra camiliana. O ranço conservador comum aos homens, um pouco às mulheres – e que sendo marca da vida social –, está mesclado à rebeldia romântica da escrita camiliana.

O cultor da língua, das sentenças vernáculas muito bem construídas, a exemplo dos clássicos canônicos, estaria mais próximo do narrador setecentista e mais distante da revolucionária arte romântica do século dezenove. No entanto, contrário à lógica, Camilo, o romântico tardio, o ultrarromântico, contemporâneo do realismo europeu, associou a espontaneidade da fala coloquial ao cultivo das formas castiças. Neste aspecto, como em alguns outros, Camilo foi um romântico realista. Deslavadamente romântico, despudoradamente sentimental, emotivo, passional. Contudo, um romântico realista; assim como Balzac.

É curioso como, na literatura, algumas formas de conservadorismo, de impermeabilidade ao novo imediato, podem resultar em avanços, em identificação com o novo posterior. É o que se passa com esse nosso autor. Como bom português, o autor das *Novelas do Minho* sempre teve dificuldade de assimilar o desconhecido: aquilo que ameaça a sua perda de identidade aldeã.

A contraditória tecelagem de linguagens, princípios e valores antigos com as novas e sedutoras propostas do século XIX, tardiamente recebidas; essa contraditória tecelagem, se por um lado afasta Camilo de uma adesão integral ao figurino romântico, por outro lado permite um relativo distanciamento do romantismo mais ortodoxo e a consequente concepção de traços fundadores de um realismo embrionário em Portugal.

Portugal é um país europeu que fica fora da Europa, ou um país não europeu que fica dentro do continente, com os olhos cheios d'água, voltados para o sonhado mar da gente lusitana. O romantismo começa em Portugal imitando os modelos estrangeiros – da Inglaterra, da França – mas maldizendo a moda romântica. Convém lembrar que a censura del-Rei D. José I, ou melhor, de

Sebastião José, o Marquês de Pombal, restringia as leituras e filtrava o pensamento europeu pelas penas das asas pombalinas. O todo-poderoso Marquês caiu, com a subida de Dona Maria (entronizada no Brasil como a Louca), mas os princípios pombalinos se fortaleceram proporcionalmente ao declínio das condições de vida no reino português. A autocensura dos “cérebros pensantes” da nação – danação, se o cacófato por todos repetido for um ato falho – manifesta-se na dificuldade do romantismo penetrar em um país cheio de pundonores, pudicos. Putz!

Jacinto do Prado Coelho diz que, no início do século XIX, as novelas francesas eram consideradas estímulo de corrupção e de rebeldia. Recomendava-se combater as paixões como forma de evitar os doidos desatinos que rondam o coração humano.

Pensadores e escritores hoje clássicos, como Rousseau e Voltaire, eram vistos com assustada desconfiança. Numa carta de Alexandre Herculano endereçada a Almeida Garret, respeitados criadores franceses como Balzac, Eugene Sue, George Sand, Dumas e outros são postos num mesmo saco de gatos como “escritores inúteis, frívolos e imorais”.

O nosso Camilo, apesar dos seus amores proibidos, dos seus encontros delituosos, romances impossíveis, também desdenhava das obras que representassem ameaça ao estabelecido, aceito e consagrado. Esta ambivalência num autor e personagem passional pode ser flagrada na obra que se opõe a *Amor de Perdição*, publicada dois anos depois, em 1864, *Amor de Salvação*.

Se no primeiro livro, origem do desdizer posterior, a sociedade que proíbe e condena a cavalgada das valquírias vadias é vista como conservadora e cruel, em *Amor de Salvação* as paixões proibidas conduzem o aniquilamento e a desonra dos amantes.

Depois dos seus tumultos passionais, que joravam na vida real, como a fonte dos prazeres (o casamento com Joaquina, camponesa de quinze anos, logo rejeitada; o rapto de Patrícia, a fuga dos amantes para o Porto, e depois o abandono da moça; o escandaloso caso com Maria Felicidade, esposa de Ricardo Browne; a crise mística, ao entrar para o convento; a comunhão amorosa com a freira Isabel Cândida; de passagem, o caso com a turista inglesa Fanny Owen; em seguida, a descoberta da pouca vocação para a vida sacerdotal; o



duelo com Ricardo Browne, marido traído de Maria Felicidade, – lembram dela, em meio a tantas amantes? – o rompimento com a freira Isabel Cândida, que, assim, retorna à cândida condição de esposa de Cristo (no caricato dizer da igreja, outro marido traído, mesmo sem ser casado com ninguém); a paixão por mais uma mulher casada, Ana Plácido; a prisão por adultério, ufa!), depois dos seus escândalos amorosos que brotavam como a fonte dos prazeres; depois dessa maratona sexual descrita neste longo parágrafo que virou a página – há muito que eu tentava dizer –, nosso herói romântico abandona o romantismo dos amores proibidos e, como um monge plácido, recolhe-se com Ana a uma também plácida existência na propriedade do ex-marido da amante, em São Miguel de Seide, e publica *Amor de Salvação*, contrário e avesso deste seu polêmico *Amor de Perdição*.

Estaria o autor, com a nova obra – *Amor de Salvação* – que é um libelo contra o adultério e os amores impossíveis, tentando ensurdecer a ressonância das suas aventuras pessoais?

Tudo que foge ao consensual, ao aceito – como tudo que é sólido –, se desmancha no ar rarefeito da realidade. O Camilo romântico, taticamente, ou

não, estaria cedendo diante das luzes desencantadas de um cauteloso realismo *avant la lettre* dos vencidos da vida. É assim que vejo *Amor de Salvação*: uma obra muito próxima da existência serena e melancólica do decadentismo político-literário que se segue à exaltada e convicta investida da geração de 70.

## ESCREVER CERTO POR LINHAS INCERTAS



e no livro de 1864 Camilo salta da exaltação romântica para uma forma de realismo conformista, o *Amor de Perdição*, de 1862, promove uma desconstrução do Romantismo, fazendo explodir, no interior do mesmo, núcleos disseminadores da mais ousada apreensão do real. É bastante significativo o lugar ocupado pelos personagens retirados da classe dos artífices e trabalhadores subalternos. Observe-se que, mesmo no Realismo, as pessoas do povo são convocadas a desempenhar os papéis mais sórdidos da trama romanesca. Sordidez explicada pelas condições sociais; mas, de qualquer forma, sempre aviltante. Que personagens, com a grandeza de Mariana ou

de João da Cruz, o Realismo português nos oferece? Foi preciso esperar o advento do Neorrealismo para que o romance voltasse a construir a humanidade sofrida e digna da gente simples.

Esses clarões de luz incisiva projetam a obra camiliana para além do Romantismo. O não estar em um lugar definido – o não estar por inteiro – transforma as narrativas do autor numa espécie de entidade flutuante entre as exigências de um momento histórico e de um movimento literário. Se o momento vivido pelo escritor e por grande parcela da população portuguesa mantinha intocados alguns hábitos e valores seculares, o espírito renovador do século XIX traria novas formulações.

A criação de Camilo Castelo Branco vive desse jogo da cabra-cega que consiste em escapar à lógica do seu lugar. Autor formado na província, constituído pela rigidez castiça de uma tradição caudal dos clássicos, ele é também uma das mais ressonantes vozes românticas ou pós-românticas da segunda metade do século XIX.

Creio que podemos tomar o desvio, que cresce, se alonga e substitui a rota mapeada, como roteiro de viagem: é no desvio, na desmontagem do suposto e do pressuposto que Camilo caminha.

Caminha obedecendo à sua própria carta, imprevisível cartografia de descobertas.

Os autores mais bem-sucedidos de um movimento literário quase sempre escapam aos limites do mesmo corrente, se derramam por outros vales e se elevam por outras montanhas.

Não estariam eles nas categorias dos autores chamados por Ezra Pound de inventores e de mestres?

Esses criadores ou fixadores de cânones são, quase sempre, avessos a uma estrutura canônica, que não seja recriada ou desenvolvida pelo seu processo de invenção artística. Por isso, desconhecem os limites do momento a que pertencem, recuando – ou avançando – no condão ou na máquina do tempo do seu invento.

Goethe seria um romântico? Seria um velho iluminista? Ou fragmentaria tudo, como um moderno? E entre nós, onde fincar o Machado realista? Goethe e Machado são exemplos, apenas. Apensos ao raciocínio cabível a Camilo.

O romancista português soube juntar suas qualidades e carências construtivas num tecido ficcional onde o claro ilumina o escuro e o preto preenche o branco. A harmonia das dissonâncias compõe o concerto e o desconcerto do mundo composto.

Jacinto do Prado Coelho já falou da “suficiência mal-humorada de Camilo”, resistente em assimilar os valores positivos das obras alheias. Como somos “um eco com timbre próprio de uma voz comum”, achamos o que não buscamos. É fugindo do destino predito que Édipo encontra o seu destino.

Convém lembrar que, em 1842 – portanto, às vésperas dos interrompidos estudos de medicina e, depois, de direito, no Porto e em Coimbra –, Camilo mal conhecia a constelação lusitana: Garret, Herculano e Castilho. Sua cartilha era a dos clássicos.

Em uns, o que excede é o que falta. Em outros, a falta é o que excede. Assim, podemos repetir que o romancista soube juntar suas qualidades e defeitos num tecido onde o claro ilumina o escuro e o preto preenche o branco.

*Amor de perdição* é uma narrativa que resvala do sentimentalismo adolescente para a persistência do querer. Do apaixonamento descabelado para a consciência possível. E essa derrapagem está presente tanto na caracterização dos personagens quanto na construção da obra, enquanto conjunto estrutural.

O modelo narrativo de Camilo Castelo Branco converte-se numa espécie de fôrma, de onde ele retira seus livros e suas histórias, contadas para o agrado e o deleite dos compradores.

Convém não esquecer que, na mercearia burguesa, o freguês tem sempre razão. Desconhecer esta regra tem como resultado a possível dissociação entre a arte e o público. A escolha é do merceiro.

A substituição do mecenato pela venda da força de trabalho do escritor dá à literatura do século XIX uma fisionomia peculiar, submetendo as exigências da criação às leis de mais valia do mercado. A modernidade histórica que irrompe com a nova ordem econômica e mercantil, no século XVI, projeta no século XIX uma outra modernidade, especular, artística – a modernidade literária. Se no Renascimento a *aristocracia feudal* da *nobreza de sangue* cede lugar à constituição de uma envergonhada *aristocracia do capital*, é no Romantismo, entendido como momento histórico, que a classe burguesa se impõe como tal, através dos seus valores: os valores da compra e da troca.

Não mais somente os títulos de nobreza podiam ser adquiridos pelo mérito financeiro, mas tam-

bém – com a instauração da ética burguesa – o mérito do capital passaria, legitimamente, a adquirir, para seus detentores, bens como honra e dignidade.

Daí, saltemos no tempo para ver uma verdade divertida, uma ex-modelo, cronista e autora de livros de boas (e não tão boas!) maneiras, Danusa Leão, dizer que dinheiro compra tudo. Até amor verdadeiro.

A afirmação política da classe burguesa, em detrimento da casta nobre, consolidou essa nova aristocracia das relações perigosas entre usura e valor. Realizou-se o duradouro casamento de um potente varão, o Poder de Compra, com uma desvirginada donzela, a Honra.

Observe-se que, aqui, fazemos uma distinção operacional entre *nobreza* e *aristocracia*, dando ao primeiro termo um sentido restrito e ao outro um sentido mais abrangente, apontado pelo próprio étimo grego, que, ao pé da letra, significa “o poder do melhor”. A aristocracia seria uma forma de governo em que somente os homens considerados melhores, naquele momento, teriam o direito de mando.

Por outro lado, adota-se o termo *nobreza* para caracterizar uma aristocracia fundada nos laços de



sangue. A nobreza compreende os descendentes dos ricos homens que governaram a ordem feudal, constituindo, ao longo dos séculos, mais uma casta europeia do que uma classe móvel. Com a explosão da atividade mercantil, especialmente no Renascimento, o poder foge das mãos dos fidalgos, da nobreza: dos bem-nascidos homens. No século XVI, antigos vilões, emergidos da atividade comercial, transformam-se em ricos homens, credores dos cada vez mais empobrecidos cavaleiros e castelões.

Com o declínio da economia feudal, os nobres, os bem-nascidos homens, passam a depender da atividade mercantil dos ricos homens com os quais dividem, de fato, o poder e o controle da sociedade. Forma-se, aos poucos, uma nova aristocracia que, no século XIX caracteriza-se plenamente como uma aristocracia do capital, ou, contraditoriamente, como uma aristocracia burguesa. O liberalismo é a expressão política dessa realidade econômica.

Ora, na nova ordem, a moda muda. Com tão radicais mudanças processadas no século XIX, incluindo-se aí a relação do escritor com o leitor, é natural que a obra literária sofra os influxos desses novos ventos. Ao aceitar o desafio de conciliar

o seu intento, enquanto criador, com o horizonte de expectativa do leitor do seu tempo, suas exigências e suas carências, Camilo responde ao que se espera de um escritor romântico.

Se o Romantismo é a expressão artística da burguesia, não se pode impor, a uma classe ocupada com a reprodução do capital, uma arte plena de sutilezas que só se deixam sentir com paciente vagar.

Diferentemente do agitado labor burguês, o ócio da nobreza deleitava-se com a complexidade das convenções, com o sentido que se esconde onde se escande a sentença. As palavras sob as palavras eram buscadas com laboriosa paciência pelo requinte desocupado das pessoas cultas.

Já o burguês emergente teria que conciliar os antigos hábitos com os encargos de uma nova aristocracia, fundada na força de trabalho. O ritmo de vida do século XIX passa a exigir uma arte compatível com a disponibilidade anímica da população economicamente ativa. Outrora, o mecenas, apenas dedicado a doar seus bens a quem lhe trouxesse outros bens menos tangíveis, aplicava seu tempo na contemplação ou na fruição da obra de arte; já o público pagante da produção artística

burguesa, o comprador de livros e jornais, dividia o tempo entre dois contratempos: ganhar o dinheiro e gastá-lo, lendo os livros comprados.

Esses livros e autores, portanto, não poderiam exigir demasiada atenção dos seus futuros senhores e donos. Daí a natureza da narrativa camiliana, mesclando o requinte e a exigência de toda arte com a lei do menor esforço de todo homem.

Se, para uns, só é possível criar em condições ideais, ou em estado de perfeita liberdade, para outros, o desafio das limitações estimula a afirmação de novas formas. *Amor de Perdição* é uma obra de arte narrativa que se equilibra em meio ao malabarismo das circunstâncias vividas.

Escrito em uma semana, quando o autor, na cadeia, respondia por crime de adultério, o livro tanto apascentava a exaltação dos pundonores ofendidos quanto propunha ao público leitor o aval de razões que a razão desconhecia. Daí o jogo entre o aceito e o rejeito. A sustentação em pontos pacíficos para o arremesso do polêmico.

Os lugares-comuns acalmam os sentidos dos bem situados sujeitos. A admissão de culpa e a redenção do culpado pelas penas do amor redimem o pecado de amar o proibido, de comer a maçã do jardim das delícias do outro.

Por que o herói de *Amor de Perdição* nos é apresentado como uma espécie de vilão?

O intolerável Simão Botelho torna-se depositário das virtudes consensuais depois que se apaixona por Tereza. A malquerença das famílias e a intenção, de Tadeu de Albuquerque, de casar sua filha com Baltazar transformam a benquerença de Tereza e Simão em um amor proibido. Esse amor é, ao mesmo tempo, um erro e o motivo de superação de outros erros de Simão Botelho.

A analogia do herói romanesco com o autor do romance, prisioneiro por adultério, é apenas indireta. Camilo introduz a narrativa com o relato da descoberta do processo de seu tio, Simão Botelho, no assentamento do cartório das cadeias do Porto. Já no prólogo do livro (abra-se um parêntese), aparece uma concessão ao gosto da época: a veracidade do relato. Tudo aquilo que a história conta teria que ter se passado. Assim como em *Amor de Perdição* são os registros da cadeia do Porto que fornecem ao autor os fatos a serem narrados, nos outros livros há sempre um elo real e visível. Um personagem ainda vivo para testemunhar e dar fé; um parente do protagonista que recupera os acontecimentos; cartas guardadas que estabelecem o fio dos fatos... Camilo alimenta a

exigência romântica que a ficção não pareça ficção, assegurando assim, através das tragédias alheias, o gozo do leitor.

Conforme foi dito, a analogia do personagem principal da novela com o autor é apenas indireta. Se Camilo conta a história de Simão Botelho para, através dela, contar a sua própria história e obter o assentimento do público, ele tem o cuidado de não permitir uma ligação explícita entre as situações, o que poderia diminuir a eficácia da sua peça de defesa criminal. Enquanto ele – o autor – está preso por adultério, o herói da novela está preso por praticar um homicídio em defesa da honra.

É verdade que o amor de Simão também é proibido pelas normas sociais, mas o seu caráter adúltero é apenas hipotético. Presumindo-se que Teresa viesse a concretizar o casamento com Baltasar Coutinho é que o amor por Simão seria adúltero.

Criando outro elo, indireto, entre a trama romanesca e a vida do autor, Simão Botelho tem um irmão que foge com uma mulher casada. Aí, sim, neste personagem secundário, nesta criatura de papel, estaria o drama sentimental vivido pelo autor. A condenação – por parte dos defensores da tradição, família e propriedade da mulher pelo homem – recairia sobre o irmão de Simão Botelho,

poupando, assim, o herói e conseqüentemente o autor.

É o conjunto de situações constituintes da trama de *Amor de Perdição* que possibilita a identificação da exaltada defesa do direito ao amor com as aventuras amorosas pessoais de Camilo Castelo Branco.

O resultado desse encontro – em que é difícil se saber, como em repetidas situações similares, se a arte imita a vida ou se é a vida que imita a arte – foi o inusitado sucesso de vendas do livro e o ruidoso aumento da popularidade do autor. Com o aplauso do público, ele pôde amortecer o julgamento e viver o amor de perdição do outro, para encontrar a sua salvação.

## APOLO APÓS DIONÍSIO



Falemos agora de como os heróis passionais desta novela de Camilo Castelo Branco deixam escapar o amor, na trama de um livro em que o eixo central é a luta pelo mesmo amor, a despeito dos códigos éticos de uma sociedade que, a seu ver, não contempla a individualidade e a felicidade pessoal.

O homem romântico entra em embate pela conquista de um lugar para a individualidade, que se torna saliente, visível e exacerbada, nesse momento histórico que marca o século XIX.

Entre os objetivos possíveis e pragmáticos do livro *Amor de Perdição*, três podem ser tomados como eixos imediatos: servir de peça de defesa perante a opinião pública, contar uma história de

amor e prover o autor dos recursos necessários ao seu sustento, enquanto profissional da escrita.

É evidente que a combinação destes três eixos responde pela estrutura do livro, conferindo a ele desde os desvarios passionais, requeridos pelo gosto do público leitor, até a estratégia adotada na engenharia do texto; estratégia que identifiquei como uma forma de consciência crítica. É necessário que o autor consiga passar da fluência dionisíaca do discurso para uma etapa apolínea, ou reflexiva, para conseguir harmonizar num só tecido os fins consciente ou inconscientemente pretendidos no processo da escrita. Esta passagem para o apolíneo, ou esta suspensão da corrente da fantasia, dá lugar à consciência crítica subjacente a todo processo de criação. É presumível que todo autor exerça esta coerção crítica sobre a obra; variando na intensidade e no domínio da consciência, de acordo com a preponderância do caráter definidor da sua poética – dionisíaca ou apolínea, imaginativa ou reflexiva, eufórica ou depressiva, desvairada ou vigiada, selvagem ou cultivada.

Por que então os heróis de *Amor de Perdição*, depois de lutarem tenazmente, se deixam abater? Mariana é um caso à parte. Ela se joga ao mar,



enlaçada ao corpo de Simão, quando não mais é possível acompanhar o homem amado em vida. Acompanha-o na morte.

E os dois fidalgos, Tereza e Simão? A princípio, resistem como heróis supremos do imaginário romântico, depois, humanamente vencidas as dificuldades, perdem o gosto pela vitória, quando possível.

Quando Tadeu de Albuquerque não consegue arrancar a filha do convento, para afastá-la definitivamente de Simão, a clausura deixa de ser uma prisão e se configura como a liberdade de Tereza, até ela alcançar a maioridade. Ou até a morte do pai, podendo, assim, Tereza dispor o seu destino de outra maneira.

Quando a pena de morte na forca, a qual Simão foi condenado, é comutada em degredo no além-mar, a união com Tereza deixa de ser impossível. Mas é precisamente aí, quando a história parece caminhar para um final feliz, que os protagonistas se deixam abater. Tereza morre, contemplando o barco, que se afasta do porto, levando Simão para as Índias. Pouco depois de receber a notícia, é Simão que murmura:

“Acabou-se tudo!... Eis-me livre para a morte...”

E *se deixa* morrer. Duas hipóteses podem explicar o gesto destes heróis passionais que deixam escapar o amor. A primeira deriva da identificação dos protagonistas de *Amor de Perdição* com o amor proibido de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco. A punição capital dos heróis romanescos diminui aos olhos mais severos as possíveis culpas dos amantes da vida real. Assim também, quando identificada com a tragédia de Simão e Tereza, a união de Camilo com Ana Plácido torna-se menos escandalosa, porque menos feliz. A felicidade clandestina é o grande escândalo aos olhos de abutre do ente coletivo. Porque toda felicidade é clandestina.

No velho mundo latino, Catulo recomendava a Lésbia que embaralhasse e perdesse as contas das carícias trocadas para não alimentar a ira dos invejosos.

Vejam os:

“Viuamus, mea Lésbia, atque amemus,  
rumoresque senum seueriorum  
omnes unius aestimemus assis.  
Soles occidere et redire possunt;  
nobis cum semel occidit breuis lux,  
nox est perpetua una dormienda.

Da mi basia mille, deinde centum,  
 dein mille altera, dein secunda centum,  
 deinde usque altera mille, deinde centum.  
 Dein, cum millia multa fecerimus,  
 conturbabimus illa, ne sciamus,  
 aut ne quis malus inuidere possit,  
 cum tantum sciat esse basiorum.” (1)

Na pátria da língua portuguesa, a reprimenda de Catulo, ressoa em Pessoa, através de uma ode de Ricardo Reis:

“Prazer, mas devagar,  
 Lídia, que a sorte àqueles não é grata  
 Que lhe das mãos arrancam.  
 Furtivos retiremos do horto mundo  
 Os depredandos pomos.  
 Não despertemos, onde dorme, a Erínis  
 Que cada gozo trava.  
 Como um regato, mudos passageiros,  
 Gozemos escondidos.  
 A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos.”

Tal estratégia, tão antiga e tão moderna, poderia explicar o destino dos personagens, amantes, antes tão fervorosos, que depois deixam escapar

o amor. Isso se a novela *Amor de Perdição* for vista como peça da defesa de Camilo Castelo Branco.

## NOTA

(1) Como não consegui traduzir a contento o poema de Catulo, busquei reproduzir o sentido do texto clássico latino através de oitavas em redondilha maior, o mesmo gênero cantado pelos cegos na feira da minha cidade. Assim, foi criado um novo poema, dialogando tanto com o original de Catulo quanto com a Ode de Ricardo Reis, que pode ser visto como um diálogo intertextual entre os dois “clássicos”. Ver o Apêndice, na página 79.

## A MORTE AMO



ma outra hipótese aceitável – retomando a discussão anterior – está ligada à própria natureza do amor romântico: sublime quando trágico e intangível, vulgar quando pleno e possível; na ótica então vigente.

O homem, incendiado pela ânsia de vida e de amor, interdita a plenitude dessa experiência, recusando à mulher a condição de parceira na procura lúdica. Quanto mais distante e intocada a mulher, maior é a ânsia do amor romântico. A realização e a plenitude do ato de amar rebaixariam tal sentimento aos olhos de então. É necessário, portanto, que intransponíveis obstáculos impossibilitem a união dos amantes.

A morte dos apaixonados, em *Amor de Perdição*, interrompe heroicamente o curso dos acontecimentos e impede a realização física do amor.

O mais completo analista da obra camiliana, Jacinto do Prado Coelho, já observou que “o amor só vive pelo sofrimento; cessa com a felicidade; porque o amor feliz é a perfeição dos mais belos sonhos, e tudo que é perfeito, ou aperfeiçoado, toca o seu fim.”

Num texto sobre a lírica de Castro Alves, tive oportunidade de desenvolver ideias correlatas, que aqui podem ser evocadas, a propósito do amor e do mal do século. As criaturas românticas não conseguem viver em paz com Eros, em decorrência do seu compromisso com a regressão e com Thanatos.

A M O R T E A M O  
 A M O R , T E A M O  
 A M O R T E A M O

Na velha Grécia, Eros era reconhecido como um dos deuses primeiros, que surgiu ao mesmo tempo em que a terra. Já Thanatos, o terrível carrasco dos deuses, era irmão de Hipno, o sono, e filho do Caos e das Trevas.

Para Freud, Eros é a pulsão da vida, cujo alvo é instituir unidades cada vez maiores, e conservar, enquanto Thanatos tem como alvo dissolver os agregados e destruir as coisas.

Platão, no *Banquete*, diz que o amor é simplesmente um desejo, uma privação:

“Portanto, a pessoa, e quem quer que deseje alguma coisa, deseja forçosamente o que não está à sua disposição, o que não possui, o que não tem, o que lhe falta; ora, não são estes justamente os objetos do desejo e do amor?”

Voltemos, agora, à não-realização do amor entre Simão e Tereza, os heróis da novela *Amor de Perdição*; voltemos à não realização, ou à abdicação ao amor, quando este poderia se tornar possível, com a comutação da pena de morte de Simão em degredo. Mas é justamente nessa hora de possível salvação que se dá a perdição derradeira, a morte dos amantes.

Como o romântico ama a falta, ou a ausência, a realização do amor entre duas pessoas interromperia o ato abstrato de amar, enquanto ato que não se completa num objeto concreto. O

romântico ama o amor e não o objeto amado. A posse desse objeto ameaça o ato de amar o amor.

A vida pessoal de Camilo pode autorizar tal hipótese, expressa de forma magnífica no título de um romance de Mário de Andrade publicado sessenta e dois anos depois da novela de Camilo. O título: *Amar, verbo intransitivo*. O ato de amar o amor é rescrito pelo modernista brasileiro a partir da intransitividade.

Dissemos que a vida pessoal de Camilo pode autorizar tal hipótese, quando ele comete atos extremos para conquistar sucessivas mulheres que, uma vez ao seu lado, não mais lhe interessam. Ele rapta Patrícia e depois abandona a moça. Envolve-se com a esposa de Ricardo Browne, com quem se bate em duelo, mas também abandona a amante. Recolhido ao convento, quando tencionava se tornar padre, Camilo conquista o amor de uma freira mas, ao abandonar a ideia do sacerdócio, que interdita duplamente a relação, abandona também a freira.

A mesma historieta romantiquinha se repete *ad infinitum*: seduzida e abandonada, seduzida...

Com exceção da vida a dois com Ana Plácido, os amores do autor endossam a hipótese aventada

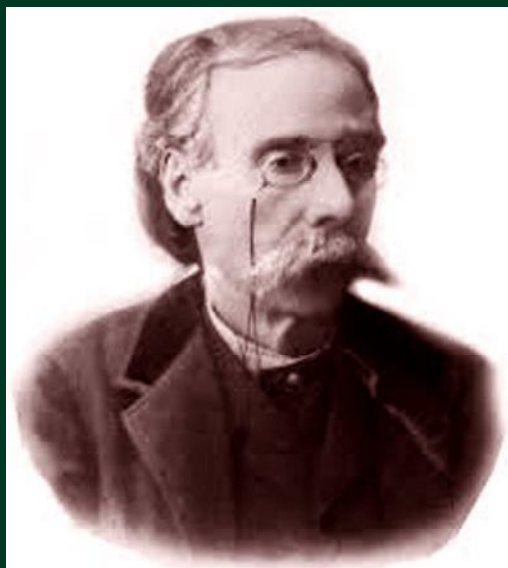


para os personagens do livro. O amor romântico é sempre a ânsia de amar, que continua existindo, de forma cada vez mais forte, através do amor impossível, irrealizável.

Como dizer este indizível sem recorrer à poesia? Convém tentar, então:

“Leitura de relâmpago cifrado  
Que decifrado nada mais existe”

– conforme as palavras de Carlos Drummond de Andrade que aqui evoco como testemunho de fé.



## IDEOLOGIA DO OPRIMIDO



as este homem de aventuras, emoções e desventuras característicos do homem burguês, que é Camilo Castelo Branco, termina entrando em choque com os valores e com o modo de pensar do seu tempo. A imagem por ele composta da aristocracia burguesa é bem mais severa e bem mais ampliada por lentes metonimicamente realistas do que a imagem usual que os românticos fazem de si mesmos. O perfil da sociedade romântica presente nesse livro, igualmente romântico, retrata as situações e pessoas com tão armado e ferrenho espírito de crítica que, não raro, resvala para uma caricatura, onde as tintas fazem sobressair a percepção das deformidades que, por si mesmas, já seriam suficientemente visíveis. *Amor*

*de Perdição* é uma tragicomédia de repúdio e de desprezo ao orgulho não-me-toques, ao orgulho pundonoroso, da aristocracia oitocentista.

A ideologia burguesa das narrativas do século XIX contempla a classe dominante, os descendentes dos castelões (ou habitantes dos castelos e casas senhoriais), de onde retiram seus heróis, em detrimento dos antigos vilões (ou moradores das vilas agrárias), transformados nos modernos vilões da história. Mesmo os nossos realistas, extremamente e externamente inflamados pelo socialismo utópico de Proudhon, filiam seus heróis às bem-situadas famílias, reservando aos personagens populares os papéis mais vis da trama. Românticos e realistas compartilham a mesma visão do proletário, que só foi modificada de forma significativa com o neorealismo do século XX.

As ideias deterministas, redutoras dos caracteres aos fatos condicionantes, agravaram ainda mais os traços mesquinhos com que eram desenhados os personagens populares. Visto o homem como um produto do meio, da raça e da circunstância, encontra-se um pretexto “científico” para justificar o olhar do diferente, do outro.

Há, por conseguinte, uma inversão de olhares no Camilo de *Amor de Perdição* quando confronta-

do com a prática usual da narrativa oitocentista. Há um descompasso: enquanto a narrativa romântica é generosa com a sua classe social, Camilo substitui a tranquila aceitação de uma ética de classe pela desconfiança e pela insatisfeita contestação – que iria caracterizar o realismo da geração de 70.

O que me intrigou a atenção, desde a primeira vez que li essa narrativa, foi a visível simpatia demonstrada pelo autor com relação às pessoas do povo; às quais são atribuídos sentimentos e gestos incomuns ao já então percebido egoísmo burguês. Este seria um ponto de aproximação com o realismo mais permeável ao ideal socialista, só alcançado plenamente com a influência exercida pelo romance brasileiro de 30 sobre o Neorrealismo Português.

Camilo arquiteta um fosso em torno do castelo de vícios e defeitos dos personagens de fumos aristocráticos. Do lado de fora, estariam as virtudes de personagens retirados da galeria dos malvestidos e malpostos na escada ascendente da pirâmide.

Quer pela boca dos personagens, quer pela pena do narrador, as bem-situadas famílias de Simão e de Tereza reúnem repugnantes espécimes da fauna cidadina. Dona Rita Preciosa, a mãe de Simão, não

é poupada na sua empáfia e no seu orgulho genealógico, registrado no nome de pia: Rita Tereza Margarida Preciosa da Veiga Caldeirão Castelo Branco. Quando ela censura o filho Simão Botelho por andar na companhia de almocreves e de outros deserdados, o rapaz caçoa dos braços da família, oriundos do antigo general Caldeirão, cujo nome de honraria aristocrática deve-se ao fato do velho herói de batalhas ter sido cozido pelo exército inimigo num horrendo e nada edificante caldeirão fervente.

Sobre o pai de Simão, o meritíssimo corregedor Domingos Botelho, fala-se da falta de qualidades outras, além de requisitado flautista, a não ser a divertida baju-lação que sabia fazer à rainha Dona Maria I. Bufão e bobo da corte travestido de advogado, mostra-se esperto no trato com os plebeus e despossuídos da sorte.

Este doutor Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Menezes, além de “extremamente feio”, como acrescenta o narrador, na primeira página do livro, apresenta algumas particularidades estrambóticas.

“Os dotes de espírito não o recomendavam também: era alcançadíssimo de inteligência, e

granjeara entre os seus condiscípulos da Universidade o epíteto de “brocas”, com que ainda hoje os seus descendentes em Vila Real são conhecidos. Bem ou mal derivado, o epíteto Brocas vem de broa. Entenderam os acadêmicos que a rudeza do seu condiscípulo procedia de muito pão de milho que ele digerira na sua terra.”

Os exemplos de aristocratas mesquinhos, marcados pelo ridículo e pela consistência gelatinosa e cediça do caráter seriam muitos e enfadonhos, estendendo a exposição além do desejável.

É contrastante, portanto, o perfil do ferrador de cavalos João da Cruz e da sua filha Mariana. O ferrador defende Simão com uma lealdade cavaleiresca e com uma rara noção de honradez; a moça devota ao fidalgo Simão Botelho um amor desinteressado e desprovido de egoísmo.

Pode-se dizer que as ações mais consequentes partem desses personagens desprovidos de nobreza de sangue e deslocados do seu tempo e do seu lugar. Por um lado, uma coragem romântica, por outro lado, traços que constituem personagens realistas numa tragédia sentimental burguesa.

Tanto João da Cruz quanto Mariana age com o equilíbrio pensado do realista para manter valores e sentimentos românticos. Esta confluência de emoção e razão, caracterizante do ideal do homem que ultrapassa os lamentos sentimentais, aponta uma notável superioridade dos personagens retirados da classe social estigmatizada como inferior. Neste sentido, seria significativa a escolha de nome e sobrenome do pai de Mariana, João da Cruz, tanto por evocar o sofrimento, no sobrenome, quanto por nos conduzir aos descaminhos de um inquieto e virtuoso poeta: San Joan de La Cruz.



## IDIOSSINCRASIAS ROMÂNTICAS



Uma prática mais ou menos difundida entre os intelectuais lusófonos era comparar as criações dos nossos escritores com as de autores de outras línguas, tomando as obras estrangeiras como modelos exemplares. Nascia, assim, na última flor do Lácio, bela como queria Bilac, a mais pitoresca e popular vertente luso-brasílica da literatura comparada: a rampa da dependência cultural.

Até mesmo o insuspeito Machado de Assis – *Tu quoque, Brutus, fili mi!* – julgou e condenou *O Crime..*, de Eça de Queiroz, como uma imitação (*avant la lettre*) de *La Faute de L'Abbé Mouret*, romance escrito e publicado dois anos depois da primeira redação do livro de Eça.

A obra que consagraria seu autor e afirmaria a Geração de 70 e o Realismo em Portugal foi escrita e discutida com os companheiros de aventura renovadora entre 1871 e 1872, sendo apresentada ao público três anos depois, na *Revista Ocidental*. Por seu turno, Émile Zola escreveu e publicou *O Pecado do Abade Mouret* no mesmo ano da edição de *O crime do Padre Amaro*, 1875.

Com base em equívocos como este, ao buscar pontos de contato entre obras da nossa língua com as de outras línguas, convém deixar de lado o complexo de submissão intelectual e a síndrome do plágio, para tentar compreender como se dá a coincidência de meios e recursos na arquitetura de uma obra de arte.

Similaridades de tal ordem ocorrem com *Amor de Perdição* e com a monumental novela de Victor Hugo *Os miseráveis*, dividida em cinco volumes, cada um constituindo um romance centrado em núcleos de personagens e acontecimentos que podem reaparecer nos demais, assegurando o liame novelístico. Ambas as obras foram publicadas em 1862, quando Camilo tinha 65 anos e Hugo 83.

As coincidências começam, além das datas, com as perspectivas dos dois autores que, mesmo for-

mados pelo gosto romântico, surgem libertos dos preconceitos burgueses que desdenham das classes populares e se espelham na aristocracia. Victor Hugo, em 1831, com *Notre Dame de Paris*, traduzido, inicialmente, para o inglês e depois para outras línguas como *O Corcunda de Notre Dame*, já elegia desde aquela época protagonistas como o disforme Quasimodo, um pária absoluto na sociedade burguesa.

Em *Os Miseráveis*, são os acontecimentos populares e as personagens das classes economicamente mais baixas que também ocupam a cena. Desse modo, a órfã Cosette e Marius Pontmercy, um estudante de direito e aristocrata cujo pai foi nobilitado por Napoleão, vivem um virtual triângulo amoroso com uma menina de rua, Éponine.

Tanto esta Éponine de Hugo quanto a Mariana de Camilo experimentam dilemas semelhantes. São moças pobres que se apaixonam por jovens aristocratas e – contradizendo o preconceito segundo o qual a personalidade formada em um meio degradado será sempre vil e torpe – revelam o dom superior de abrir mão dos próprios desejos e sentimentos em favor dos sonhos e ambições de outras pessoas.

Contrariando o lugar comum das crenças, ambas as personagens, Éponine e Mariana, a despeito da paixão pelos seus heróis, desempenham um papel decisivo para possibilitar o amor das moças rivais. No livro de Camilo Castelo Branco, Simão se apaixona por Teresa, filha de um inimigo da sua família, e conta com o empenho de Mariana para a realização do seu amor impossível.

Tomando uma outra correlação, enquanto no livro de Victor Hugo, o pai de Éponine é um vigarista, na novela camiliana, João da Cruz, pai de Mariana é um ex-presidiário dotado de surpreendentes princípios éticos. Este personagem, um simples ferreiro, tem pontos comuns e conflitantes com Jean Valjean, condenado por roubar um pão para matar a fome da irmã e dos sobrinhos. O presidiário de Hugo torna-se um revoltado, cujos consecutivos atos antissociais o levam a uma pena de prisão perpétua, enquanto o homicida João da Cruz, por sentimentos de gratidão ao pai de Simão Botelho, que o livra da cadeia, mistura a extrema generosidade com as mais frias mortes dos perseguidores do filho do seu benfeitor.

Jean Valjean, por sua vez, depois de um ato piedoso do padre a quem roubara, torna-se um

homem propenso a repetir com todos a boa ação que recebeu. Nesse processo de afirmação moral, ele adota a órfã Éponine como filha e arrisca a própria vida por Marius, o pretendente da jovem, a quem salva da morte depois de um extremo sacrifício existencial e atos do mais puro e romântico heroísmo.

Os pontos comuns entre a novela de Camilo Castelo Branco e a obra da maturidade do incontestado Victor Hugo depõem, ainda mais, em favor do escritor português. Ideias valorizadas nos grandes centros europeus na escolha e na caracterização de personagens da ficção do século XIX são mais ou menos recorrentes entre as inteligências mais bem constituídas da época. Entre elas está, legitimamente incluído, o nosso melodramático novelista.



## UM REALISMO ROMÂNTICO



mais exaltadamente romântica das novelas de Camilo é também uma notável incursão realista, permitindo não exatamente um confronto, mas uma passagem de um movimento a outro. *Amor de Perdição* representa uma espécie de grau superlativo da expressão romântica, ultrarromântica, portanto; que atinge o apogeu hiperbólico de traços definidores do Romantismo. Mas como todo apogeu já traz em si a desconstrução e a decadência, *Amor de Perdição* representa também – antecedendo à proposição estética dos anos 70 – um delirante exercício de diretrizes realistas na ficção portuguesa.

Não se pode negar a natureza caricatural dos traços com os quais o narrador desenha o caráter

dos personagens de *Amor de Perdição*. É talvez por isso que os estudiosos mais severos reclamam de uma malformada caracterização psicológica de alguns personagens, vendo aí uma concepção não acabada. Creio que este processo de construção das criaturas está ligado à intenção caricatural do criador. Ao tentar flagrar a realidade vislumbrada, o autor recorta os aspectos mais salientes que deseja mostrar. E é precisamente esta a técnica de representação da realidade adotada pelos realistas: seus retratos de cenas reais são sempre caricaturas.

Lembre-se também que os jornais e revistas de charges e caricaturas gráficas alcançaram surpreendentes tiragens com o advento e a plena aceitação do realismo. Isto nos permite e autoriza a ligar a hipertrofia das partes, como melhor forma de representação do todo, aos mecanismos de construção dos objetos no realismo estético.

A caricatura, enquanto recorte e ampliação da parte para melhor mostrar o todo, é uma forma metonímica. A metonímia realiza este movimento de deslocamento no plano da língua, enquanto a caricatura o realiza no plano da linguagem pictórica ou gráfica. Caricatura e metonímia são deslocamentos correlatos, cujos nomes derivam de



sistemas ou de linguagens diferentes: o primeiro surgiu na pintura, o segundo na língua.

Apesar de tudo aquilo que traz de inovador na sua novela, por exigência do projeto, das suas estratégias e da própria deriva do texto que, ao começar a ser escrito, arrebatada a pena da mão do autor, entregando-a ao narrador nascido com a escrita; apesar de tudo que inova, Camilo não deixa de ser um conservador. Apesar de antecipar traços realistas, passando da construção metafórica que caracteriza o Romantismo para a construção metonímica; apesar de trazer a plebe para o centro das luzes da narrativa, Camilo continua sendo o ultrarromântico de sempre.

No prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição*, em 1879, ele registra as mudanças no gosto do público que possibilitaram o sucesso de obras como *O crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. A mim, parece intencional a ressonância de tom irônico nas palavras seguintes:

“O *Amor de Perdição*, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas ideias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. Dizem, porém

que o *Amor de Perdição* fez chorar. Mas, agora, como indenização, faz rir: tornou-se cômico pela seriedade antiga”.

Autor e obra caminham em sentidos opostos: enquanto Camilo assume o discurso do seu tempo e do seu lugar, a obra fala a partir de outro espaço. Sabe-se que o narrador é apenas uma ficção; apenas um personagem entre outros, como quer José Saramago; mas sabe-se também que esse personagem pode ir além do autor, pode se valer do autor, da sua mão, da sua escrita, do seu cérebro, e, como um ser parasita, que vive no corpo do outro, dizer as suas próprias verdades, conforme ensina Jorge Amado.

Obra e autor caminham em sentidos opostos. E é bom que assim seja. E é assim. A arte nasce de um projeto executado pelas mãos do seu artesão, o artista. Mas a arte é precisamente aquilo que ultrapassa o projeto; aquilo que é arrancado das mãos do artesão para construir as mãos do artista.

Seguindo as teias em que a cultura se tece, para explicar o viés do olhar, ou a perspectiva adotada em *Amor de Perdição*, conclui-se que esse escritor, enquanto homem de aventuras, emoções e problemas característicos do homem burguês, que foi

Camilo Castelo Branco, termina entrando em choque com os valores e com o modo de pensar do seu tempo, porque foi contrariado no seu individualismo; ou nas suas investidas amorosas, quando constrangido por ferir um dos mandamentos morais e religiosos. A poesia trágica desta história de amor infeliz seria a causa da crítica social de Camilo Castelo Branco. Seria também o elemento desconstrutor, desestabilizador de uma ordem e propulsor da irrupção de uma nova ordem.

Mais uma vez, convém acreditar que o Criador – ressaltada a ambiguidade que o termo, aqui em maiúscula, adquire – escreve certo por linhas incertas.



## APÊNDICE

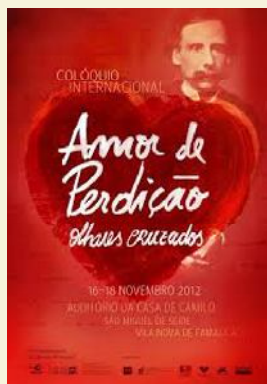
Imitação nordestina de Catulo

### VIVAMVS ATQVE AMEMVS

Moça da ilha de Lesbos,  
vamos viver nossa vida,  
amar, beijar, abraçar,  
antes que chegue a Partida.  
A Luz do Dia é breve  
e logo vai se acabar:  
na Noite Eterna do Nada  
não há mais tempo de amar.

Garota grega sonhada,  
dê-me mil beijos então,  
depois me dê muitos centos  
até contar um milhão.  
Assim comece de novo  
e vamos a conta perder,  
antes que o mal da inveja,  
de mim, afaste você.

O sol se põe no ocidente  
para depois renascer;  
os rumores dessa gente  
não nos podem compreender.  
Moça nascida na Grécia,  
vamos viver e amar,  
fazer brinquedos de amor  
até o sol se apagar.



# Livros do Autor

## POESIA

*Temporário*; poesia. Salvador, Cimape, 1971 (Coleção Autores Baianos, 3).

*Paralelo entre homem e rio: Fluviário*; poesia. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1972.

*O signo selvagem*; metapoema. Salvador, Margem / Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

*Fonte das pedras*; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

*Fragmentos do diário de naufrágio*; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

*O espelho infiel*; poesia. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

## ENSAIO E CRÍTICA

*O espelho de Narciso. Livro I: Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo*; ensaio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981.

*A poética pessoana: uma prática sem teoria*; ensaio. Salvador, CEDAP; Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, 1992. (Tiragem restrita e fora do comércio.)

*Godofredo Filho, irmão poesia*; ensaio. Salvador, Oficina do Livro, 1992. (Tiragem restrita e fora do comércio.)

*Poetas, meninos e malucos*; ensaio. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993. (Cadernos Literatura & Linguística, 1.)

*Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*; ensaio crítico. Salvador, CEDAP, 1993.

*Literatura e intertextualidade*; ensaio. Salvador, CEDAP, 1994.

*Herberto Sales. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador, Oficina do Livro, 1995. (Tiragem restrita e fora do comércio.)

*O viajante de papel*. Perspectiva crítica da literatura portuguesa. Salvador, Oficina do Livro, 1996. (Tiragem limitada, fora do comércio.)

*Triste Bahia, ob! quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Egba; Secretaria da Cultura, 1996.



- O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*; ensaios. Salvador, Oficina do Livro, 1999. (Tiragem restrita e fora do comércio.)
- O trovadorismo galaico-português*; ensaio crítico e antologia. Feira de Santana, UEFS, 2000.
- Três temas dos anos trinta*; textos de crítica literária. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Cadernos de sala de aula, 1)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. Org., intr. e notas Rubens Alves Pereira e Elvya Ribeiro Pereira. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Col. Literatura e diversidade Cultural, 10)
- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. 2ª ed. Salvador, Rio do Engenho, 2016.

## NO EXTERIOR

- The savage sign / O signo selvagem*; poesia; trad. Hugh Fox. Lansing, Ghost Dance, 1983. (Edição bilingue norte-americana.)

## E-BOOKS

- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Cedap, Coleção Oficina do Livro, v. 1, E-book.br, 2014. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/camilo](http://issuu.com/e-book.br/docs/camilo)

- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*, 2 ed. Cedap; Oficina do Livro, E-book.br, 2015. Web: [issuu.com/cidseixas1/docs/torga](http://issuu.com/cidseixas1/docs/torga)
- Literatura e intertextualidade*. Cedap; Oficina do Livro, E-book.br, 2015. Web: [issuu.com/cidseixas1/docs/intertextualidade](http://issuu.com/cidseixas1/docs/intertextualidade)
- Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho*. E-book.br; UEFS, 2015. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho](http://issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. 2 ed., Cedap; Oficina do Livro E-book.br., 2015. Web: [issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega](http://issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega)
- Da invenção à literatura. Textos de teoria e crítica*. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 4, 2015. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/invencao](http://issuu.com/e-book.br/docs/invencao)
- Orpheu em Pessoa*. Org. Cid Seixas e Adriano Eysen. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 6, 2015. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/orpheu](http://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu)
- Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente](http://issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente)
- A Literatura na Bahia*. Livro 1: *Tradição e Modernidade*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade](http://issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade)
- 1928: Modernismo e Maturidade*. Livro 2 de *A Literatura na Bahia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/1928](http://issuu.com/e-book.br/docs/1928)
- Três Temas dos Anos 30*. Livro 3 de *A Literatura na Bahia*. Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/anos30](http://issuu.com/e-book.br/docs/anos30)

- A essência ideológica da linguagem.* Livro I de: *Linguagem, cultura e ideologia.* Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1](http://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1)
- Linguagem e conhecimento.* Livro II de: *Linguagem, cultura e ideologia.* Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2](http://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2)
- Sob o signo do estruturalismo.* Livro III de: *Linguagem, cultura e ideologia.* Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3](http://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3)
- O contrato social da linguagem.* Livro IV de: *Linguagem, cultura e ideologia.* Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4](http://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4)
- A Linguagem: do idealismo ao marxismo.* Livro V de: *Linguagem, cultura e ideologia.* Feira de Santana, E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5](http://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5)
- Stravinsky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções.* E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky](http://issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky)
- Castro Alves e o reino de eros.* E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/eros](http://issuu.com/e-book.br/docs/eros)
- Espaço de convenção e espaço de transgressão.* E-book.br, 2016. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/espaco](http://issuu.com/e-book.br/docs/espaco)

## PARTICIPAÇÃO

- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Breve romanceiro do natal*; antologia poética. Salvador, Beneditina, 1972. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Sete cantares de amigo*; antologia poética. Salvador, Arpoador;

- Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- CUNHA, Carlos; SEIXAS, Cid. (Org.). *Lira de bolso*; poesia. Salvador, Arpoador/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975. (Coautoria)
- VV.AA.: *Antologia de Poetas da Bahia em Alfabeto Braille*; poesia. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976. (Coautoria)
- TAVARES, Luis Henrique Dias et alii: *Jorge Amado. Ensaios sobre o escritor*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1983. (Participação com o poema “Bahia de Todos os Santos”, dialogando com a obra amadiana.)
- TORGA, Miguel: *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. (“Apresentação à edição brasileira”, p. 1-8.)
- GUERRA, Guido: *Vila Nova da Rainha Doida*; contos. Rio de Janeiro, Record, 1998. (“Os contos de Guido Guerra”, abas 1-2.)
- DAMULAKIS, Gerana: *O rio e a ponte; à margem de leituras escolhidas*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 1999. (“A obra e o leitor: uma ponte necessária”, abas 1 -2.)
- TORGA, Miguel: *Contos da montanha*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. (Artigo: “Os Sonhos do Sujeito e sua Construção Social”, p. 1-10.)
- BRASIL, Assis: *A Poesia Baiana no Século XX*. Antologia. Rio de Janeiro, Imago, 1999. (Participação com dois poemas: “Pasto das águas” e “Tebas revisitada: Cidade da Bahia”, p. 213-215.)

- CASTRO, Renato Berbert de. *As candidaturas de Almachio Diniz e Wanderley Pinho à Academia Brasileira*. Salvador, Academia de Letras da Bahia; Assembléia Legislativa, 1999. (Artigo: “Renato Berbert de Castro: o viajante de papel”, p. 7-12.)
- AZEVEDO et alii. *Um grapiúna no país do Carnaval*. Org. e revisão Vera Rollemberg. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado; Edufba, 2000. (Artigo: “O sumiço da santa: Um painel colorido da cultura mestiça”, p. 333-340.)
- BRASILEIRO, Antonio. *A estética da sinceridade & outros ensaios*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Estética brasileira e identidade pessoal”, abas 1-2.)
- GUERRA, Emília Leitão: *Poemas escolhidos*. Salvador, Edições Cidade da Bahia, 2000. (“A poesia ‘familiar’ de Emília Leitão Guerra”, p. 7- 17.)
- PEREIR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana, UEFS, 2000. (“Unidade do moderno e do contemporâneo”, abas 1-2.)
- CUNHA, Carlos. *A flauta onírica e novos poemas*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos, 2001. (Artigo: “Do velho preciosismo ao non sense pós-moderno”, p. 151-159.)
- PÓLVORA, Hélio, org. *A Sosígenes, com afeto*. Salvador, Edições Cidade da Bahia; Fundação Gregório de Mattos, 2001. (Artigo: “Sosígenes Costa, epopéia cabocla do modernismo na Bahia”, p. 75-84.)
- RIBEIRO, Carlos, org. *Com a Palavra o Escritor*. Salvador, Casa de Palavras; Fundação Casa de Jorge Amado, 2002. (Artigo: “Com a palavra Guido Guerra”, p. 64-73.)

- BARROS, José Carlos. (Org.). *Bahia: Poetas e Poemas Contemporâneos*. Salvador, Módulo, 2003. (Poemas escolhidos, p. 67-76.)
- CANIATO, B. Justo; GUIMARÃES, Elisa, org. *Linhas e entrelinhas: Homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Editora Casemiro, 2003. (Artigo: “Academia dos Rebeldes: Revisitando uma proposta não esboçada”, p. 71-76.)
- GUERRA, Guido. *Auto-Retrato*. Salvador, Fundação Gregório de Mattos, 2003. (Artigo: “Auto-Retrato do Escritor Guido Guerra”, p. 285-291.)
- MATTOS, Cyro; FONSECA, Aleilton, org. *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus, Editus, 2005. (Artigo: “Irarana, um documento dos anos 30”, p. 143-156.)
- LEITE, Oliveira. (Org.). *Vertentes culturais da literatura na Bahia*. Salvador, Quarteto, 2006. (Artigo: “Jorge Amado e o canto épico da mestiçagem”, p. 39-50.)
- HOISEL, Evelina; RIBEIRO, M. de Fátima. (Org.). *Viagens: Vitorino Nemésio e intelectuais portugueses no Brasil*. Salvador, UFBA, 2007. (Artigo: “Hélio Simões e as relações luso-brasileiras”, p. 49-56.)
- GILFRANCISCO. (Org.). *Musa capenga* (obra esquecida de Edson Carneiro). Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2007. (Artigo: “A poesia de Édison Carneiro redescoberta por Gilfrancisco”, p. 11-19.)

- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Artigo: “Guido Guerra: do jornalismo à criação literária”, p. 15-22.)
- GUERRA, Guido. *Imortal irreverência: depoimentos e entrevistas*. Salvador, Ponte da Memória; Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2009. (Depoimento: “A timidez escondida”, p. 119-138.)
- HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. *Poesia e Memória: A poética de Myriam Fraga*. Salvador, Edufba, 2011. (Artigo “Palavra de mulher, coisa fecunda”, p. 291-294.)
- MATTOS, Cyro de. *Berro de fogo e outras histórias*. Ilhéus, Editos, 2013. (Artigo de introdução ao livro: “A força selvagem”, p. 9-12.)
- SEIXAS, Cid; EYSEN, Adriano, org. *Orpheu em Pessoa*. Cedap, Coleção Oficina do Livro, E-book.br, v. 6, 2015. Web: [issuu.com/e-book.br/docs/orpheu](http://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu) (Artigo: “Fernando Pessoa, centro constelar do grupo Orpheu”, p. 161-180.)

Tipologia: Garamond, corpo 12  
Formato: 12 x 18 cm

Rio do Engenho  
Rua Doutor Alberto Pondé, 147/103  
40.296-250 | Salvador, Bahia  
(71) 3353-2882 | 9 8886-8971





**Cid Seixas é escritor e jornalista. Antes de se dedicar à carreira docente, atuou na imprensa como repórter, copy desk e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. Fundou e dirigiu o *Jornal de Cultura*, publicado pelo antigo *Diário de Notícias*. Graduado pela UCSAL, Mestre pela UFBA e Doutor pela USP.**

**Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros, além de ter colaborado com jornais e revistas, entre os quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio*, de Lisboa. Assinou, durante cinco anos, a coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*, de Salvador.**

**É Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde atuou nos projetos de criação do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da UEFS Editora.**

# Desatino romântico e consciência crítica

Uma leitura de *Amor de Perdição*,  
de Camilo Castelo Branco

Esta abordagem de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, conduz o leitor aos descaminhos do texto, com suas certezas e contradições. A mais romântica das novelas camilianas é vista como antecipação realista, saltando do confronto ao ultrapasse. Metonímia, deslocamento e caricatura são recursos de uma construção fraturada pelo oscilar entre o rigor iluminista e a fluência da emotividade popular que balizaram o autor.

Os livros eletrônicos da **e-book.br**  
são concebidos para meios virtuais  
e eventuais tiragens impressas  
com o selo Rio do Engenho.  
[e-book.uefs.br](http://e-book.uefs.br)  
[issuu.com/e-book.br/docs/camilo](http://issuu.com/e-book.br/docs/camilo)

978-85-7395-266-7



9 788573 952667