

PARA ALÉM DAS PAIXÕES: DINHEIRO, LITERATURA E MERCADO NA OBRA DE CAMILO CASTELO BRANCO

Paulo Motta Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

No meio do caminho havia uma pedra. O caminho? Uma leitura de parte da produção camiliana dos anos 60, que tem como principal hipótese a de que Camilo se finge de romântico – um pouco como o seu Silvestre de *Coração, Cabeça e Estômago* que usava uma essência roxa para fabricar as olheiras que não tinha¹ – construindo sempre enredos dúbios, florestas de enganos que cabe ao leitor, atento e desconfiado, ir desbastando para chegar a novas e, muitas vezes, revolucionárias versões. A pedra? O mais famoso de seus livros, cravado lá, no início da década, pedra incontornável em que amor e morte se irmanam. Teresa no convento, morrendo enquanto o navio que levava Simão se afastava lentamente, e depois, mais tarde, Mariana se jogando ao mar, abraçando-se e naufragando junto com o cadáver de seu amado. Não fazia sentido. Como a afiada lâmina camiliana perdia seu corte nesse dilúvio de lágrimas? Como os discursos corrosivos de *Coração, Cabeça e Estômago*, *Amor de Salvação* e *A Queda dum Anjo* – apenas para citarmos três exemplos a que voltaremos – poderiam ser conjugados com esse outro discurso tão melodramático, perdoem-me o aparente contra-senso, tão pouco camiliano e tão ao gosto de certos poetas do período, dos quais o melhor exemplo é Soares de Passos, só um ano mais novo que Camilo, e o seu hoje hilário “O Noivado do Sepulcro”². Não podia reconhecer, no livro, a face do romancista de Ceide. Mas ela estava lá, irônica, a minha espera.

Esse texto fala do caminho e da pedra, de um autor que conseguiu perceber, muito bem, que a literatura era mercado, que o mundo era do dinheiro, e que ele poderia criticar e jogar com

¹ Cf. CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.757.

² Cf. PASSOS, Soares de. *Poesias*. Porto: Chardron, 1908. p.12-15.

tudo isso, desde que pensassem que ele queria *apenas* fazer rir ou fazer chorar.

Comecemos pelo caminho. Já em outros momentos tratei de *Coração, Cabeça e Estômago*³. Gostaria de aqui voltar a alguns aspectos que abordei. Talvez em nenhuma outra obra fique mais clara a acurada visão de Camilo sobre o funcionamento do mundo que o cercava. O livro se abre, como sabemos, por um “Preâmbulo” em que o narrador se apresenta enquanto editor dos papéis de seu falecido amigo Silvestre da Silva, jogo que simula, no romance, relações presentes no mercado editorial. Todo o livro, com esse narrador-editor acrescentando dados ou cortando trechos, será uma evidente alegoria das relações pouco simétricas entre aquele que escreve e o que o edita. Talvez o melhor exemplo da prepotência editorial seja aquele em que, logo após Silvestre afirmar “Aqui vão as cópias dos principais poemas que fiz...”, aparece uma nota do *bondoso editor* em que ele diz “Defendo a paciência do leitor dos duros golpes que lhe estão iminentes. Ainda assim, há-de levar-me a bem que eu lhe dê, à prova, uns relanços das poesias cépticas do meu amigo Silvestre”⁴. Depois de citar três pequenos fragmentos, um deles que diz ser da poesia LXIX, acrescenta “Basta isso para o terror das almas e amostra da poesia contemporânea de Silvestre”⁵. A nós, pobres leitores, que não temos acesso aos papéis de Silvestre, só resta aceitar a opinião desse editor. Mas, certamente, ficamos com as dúvidas. Serão essas realmente as melhores poesias, as mais representativas? Ou são justamente aquelas que podem comprovar a versão que o editor nos apresenta? Não o sabemos, não o podemos saber. Entre nós e o autor, essa figura que domina a narrativa, que revela e oculta, corta e corrige. Ele detém o poder. A sua versão dos acontecimentos transforma-se na única a que temos acesso. Não

³ Cf. OLIVEIRA, Paulo Motta Peles americanas em corpo europeu: o Brasil na literatura portuguesa oitocentista. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 364-376, 2002.

⁴ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.755.

⁵ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.756.

é apenas versão, ganha foros de realidade.

Se o livro simula a relação entre autor e editor é porque também ela, como todas as nele presentes, remetem para uma única e mesma verdade, depreendida por uma acumulação de histórias semelhantes: a total supremacia do dinheiro, que transforma qualquer outro valor em ilusão. Pensemos, por exemplo, em Leontina, a primeira paixão de Silvestre, que traiu o marido, chegando mesmo a ficar, por isso, confinada em um convento, mas que, após a morte de seu consorte, recebe dele uma boa herança, casa-se com um antigo pretendente – que desprezara quando era um pobre algibebe, mas que lhe interessa quando fica rico – e termina a narrativa morando em um palacete junto com seu novo companheiro. Sobre eles o editor afirma: “Estão gordos, ricos e muito considerados na sua rua”⁶. Pensemos ainda no conde, amante da segunda mulher que Silvestre amou. Pouco importa que tenha abandonado a amante e o filho, que morreram de febre amarela. Está “ótimo de saúde e transferiu a mobília de [sua amante] Margarida para os aposentos de uma criada, que a condessa expulsou de casa...”⁷. Lembremos de D.Paula, que, apesar de todos os amantes que teve, como nos afirma o narrador, “era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre-escola, único bode expiatório de tantas patifarias”⁸. Ou ainda de Marcolina que se perde por não perceber que o dinheiro que juntara, quando da morte de seu amante, já lhe dava a respeitabilidade que tanto queria. Sentiu-se honrada por casar-se com Augusto, que conhecia o seu passado de menina vendida ao barão, mas foi esse casamento, suprema ironia, que a perdeu. Certamente o mundo não é para aqueles que acreditam que a moralidade é mais do que um teatro, que precisa ser encenado, mas no qual não se deve acreditar.

Histórias semelhantes a estas se multiplicam, e ganham sua mais completa formulação na

⁶ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.737.

⁷ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.739.

⁸ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.779.

própria trajetória do protagonista. O Silvestre que acreditou nas paixões e no intelecto aprende, por sua acumulação de erros, que o que importa é o estômago. Enfim descobre como o mundo funciona. E termina seus dias, numa clara alusão à acumulação capitalista, engordando e engordando, até ironicamente morrer de caquexia. Apesar de todo o riso, apesar do chiste e das brincadeiras, o livro termina por pontuar o beco sem saída desse mundo que devora a todos aqueles que acreditam na moral ou na bondade, mas que, para os que aprendem como ele funciona, só pode oferecer uma acumulação sem lógica e sem sentido. Felizmente os contemporâneos de Camilo perceberam o riso, mas não conseguiram entender tudo o que vinha escondido para além dele. A amoralidade desse livro passará despercebida, como ocorrerá, já na virada da década, com essa outra obra prima que é *A mulher fatal*.

Coração, Cabeça e Estômago é uma obra central para podermos perceber alguns procedimentos narrativos recorrentes em Camilo. De forma mais sutil e elaborada, podemos encontrar em *Amor de Salvação* uma postura narrativa semelhante a existente no primeiro livro⁹. O narrador deste romance, dizendo possuir materiais que lhe possibilitam, enquanto *cronista*, narrar uma história que conhece, utiliza destes da forma que julga mais conveniente. Assim, dá ou retira a narração das mãos de seu amigo Afonso de Teive, utiliza as cartas ora reproduzindo-as integralmente, ora escolhendo apenas trechos, opta por pontos de vistas narrativos próximos ou distanciados de seu protagonista, avança ou recua no tempo, faz comentários pessoais sobre si ou sobre seus livros, entre outros procedimentos similares. Desta maneira, também aqui estamos diante de um *editor*, que organiza um dado material de forma a com ele constituir um romance. Se este romance possui múltiplos narradores, todos eles, a exceção do principal, são narradores

⁹ A análise aqui apresentada é parte da desenvolvida no ensaio “*Amor de Salvação*: um editor pouco confiável e seu labirinto de espelhos”, que será publicado no livro *Abrindo Caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli* (no prelo).

subordinados. A palavra lhes é dada ou retirada em função dos objetivos que possui esse *editor*, que coordena os fatos para transformar o acontecido em romance, numa postura bem próxima à que adota o narrador do romance de 1862 em relação aos *papéis* de Silvestre. Assim, é-nos lícito perguntar se coincidem as perspectivas do protagonista e de seu editor, ou, em outros termos, em que medida a tese defendida por Afonso, de que alcançou a felicidade através de um *amor de salvação*, também é partilhada pelo narrador-editor.

Já Jacinto do Prado Coelho havia notado que “tanto em *Coração, Cabeça e Estômago* como no *Amor de Salvação* Camilo, irônico, se recusa a fazer sua a apologia do campo”¹⁰. Cita, inclusive, o trecho abaixo, em que se verifica que o narrador não adere aos pontos de vista de seu protagonista:

Eu estava ouvindo, como quem sonha, Afonso de Teive. Andavam já a formigar-me suspeitas de que o homem estava o seu tanto ou quanto embrutecido na aldeia (...). Crer que o bem-estar da alma procedia duma brutificação dela mesma, e que o encontrar esse bem obrigava a desatar-se a gente da convivência de sujeitos policiados, de mulheres inspiradoras e das magnificências da arte, enfim, de tudo que todos buscam sofregamente, parecia-me absurdez, e falsificação no caráter de Afonso de Teive¹¹

Não é essa falsificação a mesma que realiza Silvestre? Não podemos pensar que Afonso, a seguir como está, também terminará com a sua alma morrendo de caquexia? A multiplicidade narrativa poderia ter, então, o objetivo de mostrar a distância entre o ponto de vista do narrador e de seu protagonista. Alguns dos procedimentos adotados poderão comprovar essa hipótese.

De início devemos notar o uso que o narrador faz de seus diálogos com o protagonista, quando este está a lhe narrar a sua história. Existe, em alguns momentos, uma ironia que problematiza a versão de Afonso. Assim, quando este descreve em discurso inflamado o tormento

¹⁰ COELHO, Jacinto do Prado. *Coração, cabeça e estômago: uma estética da ambiguidade. A Letra e o Leitor*. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p.116.

¹¹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.19

em que vivia em Coimbra, ao considerar “Neste perdimento de dignidade terminei o primeiro ano, com aprovação plena, e resolvi passar as férias em Lisboa”, o narrador o interrompe, e afirma “Com aprovação plena!”¹², indicando a inverossimilhança entre o *inferno* que o protagonista pinta e a sua inexplicável *aprovação*. A justificativa que este apresenta, certamente não convence: de que, nas noites ao se recolher, “fatigado das assuadas e distúrbios”, se “o torpor me não adormecia, a visão de Teodora sentava-se em frente da minha mesa, e dialogava comigo”, e que para “fugir deste suplício, ferrava com desespero dos livros da aula, relia-os sem compreendê-los, mas esmagado o coração sob as mãos de ferro da vontade, conseguia entender, e expor com clareza uma ou outra vez”¹³. Sem que nada seja explicitado, fica-se com a sensação de que existe exagero na forma como Afonso narra o seu infortúnio. Em outro momento, quando se refere a suas reações à primeira carta que lhe entregou Teodora após seu casamento, diz:

- Eu é que verdadeiramente chorava, quando acabei de ler esse papel. Ficas sabendo a impressão que em mim fez a carta de Teodora. Não há vergonha que eu omita nesta confissão geral. Sou o juiz do homem que fui. Julguei-me e condenei-me ao opróbrio de levantar da lama o coração velho, e mostrá-lo com náusea ao enojo dos que vão passando...¹⁴

Aqui, novamente encontramos a voz irônica do narrador que aponta: “Mas eu não vejo aí coisa indecorosa de que te envergonhes!”¹⁵. Afonso ainda retruca: “Vês, pelo menos, a baixeza do meu espírito, senão antes a crassa sandice do pensar que as acusações de Teodora estavam justificadas por esta frandulagem de palavras sonoras, e apóstrofes melodramáticas”¹⁶. Logicamente o narrador não via essa *baixeza*, pois, ao ler a mesma carta, afirma: “Não sei bem de onde me vieram as lágrimas. Sei que terminei a leitura da carta, já quando os olhos mal

¹² CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.42

¹³ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.42

¹⁴ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.50

¹⁵ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.50

¹⁶ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.50

discriminavam as letras.”¹⁷. Ou seja, também ele se emocionou, sendo afetado pelas *palavras sonoras e apóstrofes melodramáticas*. Por sinal, ao ler a carta, ele havia abundantemente elogiado o estilo de Teodora, chegando mesmo a dizer que “Isto sim que é mulher...”¹⁸.

Instaura-se, nestes diálogos, uma sutil dicotomia entre o ponto de vista do protagonista e o do narrador. Este, sem o expressar de forma clara, parece indicar que vê, por um lado, uma tendência ao exagero no narrar de Afonso, e que, por outro, possui uma simpatia por Teodora, que considera como uma mulher superior. Estes exemplos mostram que o narrador assume a postura de um editor que, sutilmente, vai tecendo uma contra mensagem, que desestabiliza os pontos de vista de seu protagonista, e tende a mostrar que ele não concorda com a construção antitética que Afonso elabora, definindo a sua amante como um demônio, em oposição a sua angelical prima. Por sinal é sintomático que essas duas mulheres sejam definidas pelo narrador por um outro critério de valor. Se, no início do livro considera Mafalda “simples, modesta, e, logo à primeira vista, imprópria de novela”¹⁹, no final afirma que Teodora é digna de ser transformada em personagem, ao que acrescenta: “Palmira há de ter um livro, ou eu não escrevo mais nenhum depois do teu...”²⁰.

Certamente só uma análise mais detida permitiria que fossem indicadas outras estratégias que o narrador utiliza para *editar* a história de seu protagonista. Mas, pelo que notamos, já fica claro que essa postura *editorial* é um recurso que unifica a narrativa que, na aparência, era fragmentada e multiforme. Podemos, por sinal, supor que existe apenas uma diferença de grau entre as posturas narrativas dos *editores* de *Coração, Cabeça e Estômago* e de *Amor de Salvação*.

¹⁷ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.50

¹⁸ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.48

¹⁹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.18

²⁰ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.18. Como notou Olga Valeska a própria estrutura narrativa do livro, em que a aparente felicidade conjugal de Afonso “é capaz de preencher somente as últimas páginas do romance” (VALESKA, Olga. Amor: teias, espelhos e... vazios - Uma leitura de *Amor de Salvação*. Boletim do Centro de Estudos Portugueses, 15. Belo Horizonte, UFMG, jan-jul 1993, p.36), nos indica que o espaço do *romance*, e portanto da fantasia, cabe apenas a Teodora.

Se o primeiro declara, de forma explícita, a sua não concordância com os pontos de vista de seu protagonista, o segundo move-se com maior sutileza, construindo através de vários mecanismos uma oposição velada, mas patente. Sutileza que acaba por reforçar a simulação de que o livro narra um fato verdadeiro, e não uma criação ficcional. O narrador *conta a história de um amigo*, através do qual teve acesso não só aos lances do enredo, mas aos próprios documentos que vem no livro *transcritos*, amigo que diz explicitamente desejar que sua história sirva para a edificação moral dos que a lerem, e que chega, mesmo, a sugerir o título da obra: “livro que eu chamaria *Amor de Salvação*”²¹. Assim, coerentemente, o narrador não assume um ponto de vista claramente oposto ao de seu protagonista. Age como autor da biografia de um amigo, com o qual não concorda, mas de quem dependeu para construir sua obra.

Certamente o que essa obra põe em questão, entre outros aspectos, é o da multiplicidade de versões que compõe a realidade, e do poder que detém aquele que pode editar essas várias versões. A habilidade do narrador, que constrói uma versão contrária a de seu protagonista, destruindo seus pontos de vista enquanto finge estar apenas reproduzindo a história que este contou, é uma teatralização patente desse poder. As letras servem para bem mais do que imaginar paixões e forjar heróis.

Não poderíamos chegar a esse ponto sem nos referirmos, mesmo que sumariamente, a *A queda dum Anjo*, publicado dois anos depois de *Amor de Salvação*. Calisto Elói segue nesse livro uma trajetória que é, justamente, a oposta das de Afonso e Silvestre. Sai de uma estomacal vida no campo para uma aparentemente intelectual e amorosa vida na cidade. Emagrece, aprende francês, torna-se barão, amasia-se com Ifigênia, tem dois filhos. Dessa obra, que já analisei em

²¹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.71

vários momentos²², além da evidente amoralidade que ela possui – será difícil voltar a encontrar na literatura portuguesa um casal de amantes tão sem culpa como Calisto e Ifigênia – gostaria de notar que é uma dos melhores exemplos da falta de confiança que devemos ter nos narradores camilianos. O narrador desse livro – que, como é habitual, se assume como Camilo Castelo Branco – nos contará uma história que, podemos perceber, é falsa. Falsidade que decorre da própria semelhança entre a vida desse narrador/Camilo e a de seu protagonista: ambos vivem um amor não sacramentado, com Ifigênia e Ana Plácido; o ano da *queda* de Calisto, 1859, é o mesmo em que Ana Plácido abandonou o seu marido, para viver com Camilo; e, no presente da narrativa, 1864, ambos os casais possuem dois filhos ilegítimos²³. Ao leitor desconfiado não faltarão elementos com os quais poderá perceber de que material é feito o aparente amor de Calisto e Ifigênia, tão recorrentemente afirmado pelo narrador. Desejo de vingança do lado dele, necessidades financeiras do lado dela, estamos diante de um grande embuste que o narrador nos prega. Aqui, novamente, Camilo nos ensina a desconfiarmos das versões, e percebemos, para além do enredo aparentemente romântico, a presença de desejos menos nobres, de necessidades bastante pragmáticas.

Creio que pude indicar o caminho que percorri, e os motivos pelos quais não podia entender a pedra ali parada, no meio do caminho. Como poderia ter Camilo também escrito esse vale de lágrimas, essa história ultra-romântica, que é *Amor de Perdição*? Também aqui era necessário desviar o olhar, desconfiar do que é mais evidente, e perceber que esse livro, lido

²² Ver, entre outros, OLIVEIRA, Paulo Motta Nótulas acerca do Brasil em dois romances camilianos. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 33-34, p. 99-111, 1999. e OLIVEIRA, Paulo Motta Peles americanas em corpo europeu: o Brasil na literatura portuguesa oitocentista. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 364-376, 2002.

²³ O primeiro filho *natural* de Camilo e Ana Plácido, Jorge, nasceu em 28 de junho de 1863, e o segundo, Nuno, em quinze de setembro de 1864.

durante mais de um século como exemplo do ultra-romantismo, é um dos mais pragmáticos livros do romancista de Ceide, um dos melhores exemplos de como ele não apenas criava obras, mas também inventava a sua própria biografia.

Amor de Perdição é, certamente, o livro mais famoso de Camilo. Como já apontaram Lopes e Saraiva, esse livro “assinala o apogeu da sua popularidade de novelista”²⁴. Escrito na cadeia de relação do Porto, enquanto o escritor e sua amante esperavam o julgamento por adultério, tem sido geralmente considerado, como o dissemos, expoente máximo do ultra-romantismo português, história em que amor e morte se mesclam de forma inseparável, tão ao gosto da época. Não resta dúvida o quão redutora é esta visão, e já foram apontadas outras características presentes no livro, que em muito relativizam o aparente ultra-romantismo: o cuidado *documental*, tão camiliano, que recheia o livro com o epistolário entre Simão e Teresa; a postura narrativa, muitas vezes irônica, que cria o riso onde deveria haver apenas choro; a história do amor de Manuel Botelho por uma açoriana, tão pouco romântica no pragmatismo com que termina²⁵, a importância do dinheiro no enredo²⁶. Para além desses elementos, e de outros equivalentes, gostaria de aqui apontar como as condições de produção desse livro acabam por permitir que nele vejamos muito mais do que uma história de amor: existe, na obra, uma intrincada e muito bem urdida defesa do réu Camilo, evidente se analisarmos os paratextos desse livro.

Na folha de rosto encontramos um subtítulo e uma epígrafe, raramente presentes nas edições atuais do romance, em especial nas mais populares publicadas no Brasil. O subtítulo é “(Memórias de uma família)”, e a epígrafe, retirada da Epanáfora Amorosa de D. Francisco Manuel de Melo, é a seguinte: “Quem viu jamais vida amorosa, que não a visse afogada nas

²⁴ SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12.ed. Porto: Porto Editora, 1982. p.845.

²⁵ Cf. OLIVEIRA, Paulo Motta. Aspectos do amor em Camilo: da heroína romântica à mulher comum. *Revista de Letras*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, n. 47, p.83-94, 1997.

²⁶ Cf. LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. *A Busca do Sentido*. Lisboa: Caminho, 1994. p. 39-65.

lágrimas do desastre ou do rependimento?”²⁷. Quando viravam a página os leitores da primeira edição encontravam, em seguida, um prefácio, que começa com o seguinte parágrafo: “Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte”²⁸. Segue-se a *transcrição* da entrada na cadeia de Simão António Botelho. A seguir o narrador afirma:

À margem esquerda desse assento está escrito:
Foi para a Índia em 17 de Março de 1807

Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuido que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há-de fazer dó.²⁹

Um pouco mais à frente o narrador ainda não se esquecerá de contar, “em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos (...). Amou, perdeu-se, e morreu amando”³⁰

Vira-se a página, e temos a dedicatória: “Ao Il.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. / António Maria de Fontes Pereira de Melo” que, após dois parágrafos, é assinada: “Na cadeia de Relação do Porto, aos 24 de Setembro de 1861”. Não podemos aqui esquecer quem era Fontes Pereira de Melo, o mais importante político português da segunda metade do século XIX, e o que poderia significar o livro ser a ele dedicado.

Vamos agora para o fim do romance, onde em um parágrafo separado do corpo do último capítulo, temos o seguinte:

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília de Veiga Castelo Branco, a irmã predilecta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.³¹

²⁷ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.375.

²⁸ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.383.

²⁹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.383.

³⁰ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.384.

³¹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol. III*. Porto: Lello & Irmão, 1984. p.539.

A cena está toda montada, e podemos agora entender o outro significado da peça encenada por Simão, Teresa e Mariana. Este livro trata não só de um amor de perdição, que perde apesar de ser, como já notei em outro contexto, um amor absolutamente puro. Trata também das memórias de uma família, família que, o narrador o afirma, é a mesma da do romancista. Esse amor intenso que leva Simão para o desterro, não foi herdado pelo sobrinho que, mais de cinquenta anos depois, espera um julgamento que poderá ter por desfecho justamente o desterro, pena comum então para o adultério, a que Camilo mais temia? Também ele, como o tio “Amou, perdeu-se”. Caberia à justiça resolver se também ele, como o tio, morreria amando. Se, como questiona a epígrafe, “Quem viu jamais vida amorosa, que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?”, poderia a vítima do amor, membro de uma família fadada ao amor e ao infortúnio, ser considerada como culpada? Visto sob esse ângulo, podemos entender o porquê da dedicatória: quem melhor que Fontes de Melo para intervir pelo preso, esse pobre e desafortunado amoroso? Se haveria ou não uma intervenção, pouco importa. Importa a possibilidade implícita no ato de a ele dedicar o romance. E a lembrança que essa dedicatória traria de que a outra figura importante do período, D. Pedro V, já havia visitado Camilo em sua cela na cadeia.

E, não podemos esquecer, no mesmo livro existe ainda uma outra história de amor, entre Manuel Botelho e a açoriana, em que todos terminam bem. Manuel Botelho é inocentado da deserção, a açoriana volta para a casa de sua mãe, e o marido desta, estudante de medicina, nem mesmo chegou a ter uma reprovação importante. Se tudo isso já era assim, no início do século XIX, por que precisaria ser diferente nos já progressistas anos sessenta?

Certamente o livro é apenas ficção, mas uma ficção que, fingindo-se de verdade, quer moldar a realidade, criar um futuro. Esse objetivo pragmático e muito utilitário talvez possa

explicar a própria construção ficcional: muito do excessivo do amor que nele é pintado, que poderia parecer ultra-romantismo, talvez seja apenas retórica de uma defesa muito bem urdida. Essa outra história, não contada, mas implícita, a da prisão do autor do livro e da sua necessidade de ser inocentado, talvez possa ser vista como o fio condutor que estrutura e unifica toda a obra.

Podemos agora perceber que esse livro não é uma pedra no meio do caminho. É uma importante ponte para entender melhor os complexos jogos desse mago que ainda está a espera de leitores desconfiados que se proponham decifrá-lo. Pouco mais fiz aqui que apontar o caminho que já consegui trilhar. Espero ter conseguido, também, convencer da necessidade de que outros abram novas trilhas nessa deliciosa floresta de simulacros.