

Análise do narrador de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco

Na analysis of the narrator in *Amor de Perdição*, by Camilo Castelo Branco

João Pedro Wizniewsky AMARAL¹

RESUMO: Este artigo propõe uma análise sobre o narrador de *Amor de Perdição*, uma das obras mais importantes do escritor português Camilo Castelo Branco e do movimento do Romantismo em Portugal. Esta análise foi realizada por meio do *close reading* do romance, considerando algumas características do Romantismo, apontadas por Carlos Reis (1999), Antonio Candido (2000), e György Lukács (2000), e estudos sobre o narrador (BENJAMIN, 1983). A análise indica que o narrador de *Amor de Perdição* mostra-se complexo, consciente dos problemas de seu tempo e irônico, além de tentar romper limites ficcionais. Ou seja, um narrador típico do Romantismo que ajuda a consolidar o romance enquanto gênero literário. Ainda, o narrador apresenta uma consciência de que a narrativa é apenas um recorte, valorizando a experiência e a subjetividade, indo, assim, contra as tendências clássicas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Romantismo; Camilo Castelo Branco; *Amor de Perdição*; Narrador.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the narrator in *Amor de Perdição*. The novel is one of the most important works by the Portuguese writer Camilo Castelo Branco, published during the Romanticism movement in Portugal. This analysis has been carried out through a close reading of the novel, considering some characteristics of Romanticism pointed out by Carlos Reis (1999), Antonio Candido (2000) and György Lukács (2000), in addition to studies on the narrator (BENJAMIN, 1983). The analysis indicates that *Amor de Perdição's* narrator is complex, self-aware of problems of his own time and ironic, besides pushing fictional limits. In other words, a typical Romantic narrator that helps to consolidate novel as a literary genre. Moreover, the narrator is aware that narrative is only a frame, enhancing experiences and subjectivity; moving away, thus, from classical tendencies.

KEYWORDS: Portuguese Literature; Romanticism; Camilo Castelo Branco; *Amor de Perdição*; Narrator.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Professor substituto da Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Paraíba, Brasil. E-mail: jpwamaral@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6250-1298>.

Introdução

O romance *Amor de Perdição*, publicado em 1862, é uma das obras mais importantes do escritor português Camilo Castelo Branco e um dos clássicos do movimento do Romantismo em Portugal. Com um enredo similar à peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a narrativa tem como foco o amor coibido, por causa de litígios familiares, entre os vizinhos Simão Botelho e Teresa de Albuquerque. Nesta obra, podemos identificar as principais características do Romantismo, movimento artístico e intelectual que aflorou na Europa no século XIX, como o sentimentalismo exacerbado, a valorização da subjetividade, a crítica de valores socioculturais, a liberdade formal, a idealização do amor (e da mulher amada), e uma fascinação pela morte.

O Romantismo em Portugal teve como precursor Almeida Garrett, por quem Castelo Branco foi influenciado. A temática da obra de Garrett, de acordo com Carlos Reis, gira em torno “da liberdade, da saudade, do exílio ou da amargura da morte” (REIS, 1999, p. 58), elementos que também estão presentes em *Amor de Perdição*. Além do mais, Reis chama a atenção que na obra *Camões*, de Garrett, há a presença de “a ativa consciência da inovação, a rejeição de regras, o primado do sentimento, o culto da independência, nos planos estéticos e políticos.” (REIS, 1999, p. 58), características que permeiam igualmente a obra de Castelo Branco em questão. Assim, a partir de algumas características do Romantismo, este artigo tem como objetivo realizar uma análise sobre o narrador de *Amor de Perdição*. A metodologia para esta análise é o *close reading*, e fundamentada teoricamente com estudos sobre características do Romantismo, apontadas por Antonio Candido (2000), Carlos Reis (1999) e György Lukács (2000); além de teorias sobre o narrador (BENJAMIN, 1983).

O Complexo e Irônico Narrador de *Amor de Perdição*

Já na frase de abertura da obra, observamos que o narrador pronuncia-se em primeira pessoa. Entretanto, sua identidade só é revelada na última frase, quando descobrimos que quem narra a história é o sobrinho de Simão (cujo nome não nos é revelado), filho de Manoel Botelho: “Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila-Real-de-Trás-os-Montes, a senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predileta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manoel Botelho, pai do autor deste livro”. (BRANCO, 2021, p. 99).

Ao entendermos que o narrador não presenciou a história e baseia sua narração em, principalmente, cartas de Simão, observamos que há certo distanciamento entre ele, a ação e o protagonista, embora seja membro da família Botelho. O narrador apresenta os fatos predominantemente através de um tratamento dramático, em cenas, e com o uso de discurso direto para a fala das personagens e transcrições – com aspas – das cartas de Simão (tanto as que ele escrevera quanto as que recebera). Por outro lado, o narrador de *Amor de Perdição* apresenta certa proximidade das personagens porque este é um narrador onisciente, ou seja, ele sabe o que as personagens pensam e como agem. Isso pode ser notado, por exemplo, no excerto abaixo, em que o narrador descreve o processo de mudança da interpretação de Simão, quando lê mais de uma vez uma carta de Teresa que lhe alerta que o primo dela, Baltasar, estava ameaçando-o:

Simão Botelho releu a carta duas vezes, e à terceira leitura achou menos afrontosas as bravatas do fidalgo cioso. As linhas finais



desmentiam formalmente a suspeita do aviltamento, com que o seu orgulho o atormentava: eram expressões ternas, súplicas ao seu amor como recompensa dos passados e futuros desgostos, visões encantadoras do futuro, novos juramentos de constância, e sentidas frases de saudade. (BRANCO, 2021, p. 17).

Inclusive, comentários do narrador acerca de determinados fatos, ou julgamentos sobre personagens são recorrentes na narrativa. Quando o narrador descreve os dois amantes, Simão e Teresa, e eles descobrem-se apaixonados, o narrador tece o seguinte comentário: “este amor era singularmente discreto e cauteloso [...] Espanta discrição tamanha na índole de Simão Botelho, e na presumível ignorância de Teresa em coisas materiais da vida, como são um patrimônio! (BRANCO, 2021, p. 9). Neste excerto também há a demarcação do sentimento de piedade do narrador perante a condição de Teresa: “o que tu sofrias, nobre coração de mulher pura!” (BRANCO, 2021, p. 46).

Além dos comentários, quando o narrador acessa pensamentos e sentimentos de personagens, ele o faz através do discurso indireto livre, usando exclamações, como podemos notar no trecho a seguir, quando Teresa chega no convento:

Encheu-se o coração de Teresa de amargura e nojo naquelas duas horas de vida conventual. Ignorava ela que o mundo tinha daquilo. Ouvira falar dos mosteiros como de um refúgio da virtude, da inocência e das esperanças imorredoiras. Algumas cartas lera de sua tia, prelada em Monchique, e por elas formara conceito do que devia ser uma santa. Daquelas mesmas dominicanas, em cuja casa estava, ouvira dizer às velhas e devotas fidalgas de Viseu virtudes, maravilhas de caridade, e até milagres. *Que desilusão tão triste e, ao mesmo tempo, que ânsia de fugir dali!* (BRANCO, 2021, p. 36, grifo meu).

Na medida que o narrador apresenta essas falas com discurso indireto livre, acessando outros pensamentos ou sentimentos de personagens, podemos categorizar o narrador como onisciente, apesar de ser um narrador em primeira pessoa. No fragmento a seguir, ele consegue até conjecturar ações da imaginação do protagonista. Ainda, notamos como elementos objetivos e subjetivos se misturam em descrições de personagens ou apresentações de cenas, como o som das flautas e as batidas do coração.

Se ele soubesse o dia natalício de Teresa, espantara-se menos da estranha alegria daquelas salas, sempre fechadas como em dias de mortório. Simão imaginou desvairadamente as quimeras que voejam, ora negras, ora translúcidas, em redor da fantasia apaixonada. Não há baliza racional para as belas, nem para as horrorosas ilusões, quando o amor as inventa. Simão Botelho, com o ouvido colado à fechadura, ouvia apenas o som das flautas, e as pancadas do coração sobressaltado. (BRANCO, 2021, p. 18-19).

Esse caráter disruptivo do narrador é típico do Romantismo, se comparado a obras clássicas, em que um narrador onisciente é, via de regra, em terceira pessoa. Tal dualidade – narrador onisciente em primeira pessoa – confere uma complexidade à narrativa. Por vezes, ao apresentar as cenas e trazer diálogos entre personagens, ele se comporta como um narrador em terceira pessoa. Assim, em boa parte da narrativa, a obra é uma falsa narração em terceira pessoa. Nessa peculiaridade do narrador são latentes algumas nuances irônicas, no sentido que poderíamos até nos perguntarmos como, com efeito, o



narrador sabe exatamente determinados detalhes e como tais personagens sentem ou pensam se ele apenas tem acesso às cartas de Simão, documentos oficiais e comentários de outros familiares.

O narrador de *Amor de Perdição* assemelha-se a narradores de outras obras contemporâneas do Romantismo na Europa. Em *Morro dos Ventos Uivantes*, da escritora britânica Emily Brontë, o narrador em primeira pessoa, o senhor Lockwood, sem nenhuma relação com as personagens principais, ouve a história da governanta, com detalhes minuciosos, das famílias Linton e Earnshawn. *Madame Bovary*, de Flaubert, do mesmo modo, tem um falso narrador em terceira pessoa (ele só se pronuncia em primeira pessoa no início do romance e depois, expressa-se em terceira pessoa e mostra-se como heterodiegético). Já o narrador de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe também é em primeira pessoa que, como o sobrinho de Simão, tem acesso às cartas do protagonista para narrar sua história.

Não obstante a essa inovação da figura do narrador que o Romantismo consolidou (e estendeu-se a períodos subsequentes), há elementos no narrador de *Amor de Perdição* que nos remetem às raízes da literatura oral, como o uso do recurso fático, ao incluir o leitor como personagem. Vemos isso no exemplo a seguir, em que, após o narrador ter como foco narrativo exclusivamente Simão, há uma mudança abrupta de focalização para Teresa. Nessa transição dos focos narrativos, o narrador dá voz ao narratário, a partir de uma pergunta, em discurso direto.

— E Teresa?

Perguntam a tempo, minhas senhoras, e não me hei de queixar se me argüirem de a ter esquecido e sacrificado a incidentes de menosporte. Esquecido, não. Muito há que me reluz e voeja, alada como o ideal querubim dos santos, nesta minha quase escuridade, aquela ave do céu, como a pedir-me que lhe cubra de flores o restilho de sangue que ela deixou na terra. (BRANCO, 2021, p. 64).

Ademais, o uso da moldura da narrativa, em que o narrador, na introdução, nos apresenta que ele estava folheando documentos, para então começar a narrar é outra similaridade com a literatura oral. Isso nos lembra as narrativas e contos de causos de pessoas em volta de uma fogueira, como as molduras dos contos de *Decameron*, de Boccaccio.

Nesse sentido, o narrador de *Amor de Perdição* aproxima-se do que Walter Benjamin argumenta ser um dos tipos de narrador das melhores narrativas escritas.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre eles, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras [...] Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1983, p. 198-199).

Especificamente na obra de Camilo Castelo Branco, o narrador pode ser entendido como uma variante do que Benjamin classifica como marinheiro comerciante, uma vez que o narrador nos apresenta a história de Simão Botelho através de documentos, cartas pessoais e relatos de diferentes lugares de Portugal. É curioso notar que Portugal possui



uma tradição literária e histórica de relatos epistolares, além de ser um país que foi referência na navegação. No romance, inclusive, a morte do protagonista acontece durante uma viagem de navio para a Índia e seu corpo é atirado ao mar, e suas cartas quase se perdem aí.

É possível que a influência portuguesa nas áreas da navegação e da comunicação através de cartas seja uma explicação para que o narrador de *Amor de Perdição* transite entre diferentes gêneros ao longo da narrativa. O romance (muitos críticos a classificam também como novela) vale-se de elementos do teatro, além de artifícios de narrativas epistolares e documentais, não esquecendo das já mencionadas características da literatura de tradição oral. Esse amálgama de diferentes gêneros literários que constitui *Amor de Perdição* foi também uma expressão artística de Almeida Garrett, precursor do Romantismo em Portugal. Carlos Reis (1999, p. 61) afirma que Garrett tinha como opção artística um hibridismo formal, ao aliar o drama romântico com elementos da tragédia clássica.

Como exemplos de características dos diferentes gêneros, percebemos que o narrador de *Amor de Perdição* traz elementos de teatralidade, ao apresentar-nos a história a partir de cenas, mediante discursos diretos. Algumas vezes, notamos solilóquios, como no trecho a seguir, quando João da Cruz viu Mariana indo em direção ao convento falar com Teresa:

A égua partiu a galope, e o ferrador, no meio da estrada, a rever-se na filha e na égua, dizia em solilóquio, que Simão ouvira: — Vales tu mais, rapariga, que quantas fidalgas tem Viseu! Pela mais pintada não dava eu a minha égua; e, se cá viesse o Miramolim de Marrocas pedir-me a filha, os diabos me levem se eu lha dava! Isto é que são mulheres, e o mais é uma história! (BRANCO, 2021, p. 47).

A narrativa epistolar, por sua vez, é uma justificativa da narrativa. Ora, o narrador apresenta a história a partir das cartas de Simão. Ele as transcreve literalmente. Há, ainda, no capítulo XII uma carta do próprio narrador, que é incorporada na narrativa. É uma carta que a irmã mais nova de Simão, Rita, enviou para o narrador: “Vou descrever a singela e dorida reminiscência duma senhora daquela família, como a tenho em carta recebida há meses” (BRANCO, 2021, p. 60). O narrador, nesse caso, opta por omitir trechos desta carta para não antecipar determinados fatos, aproximando-se assim de uma relação com o narratário, como alguém que conta um caso: “Suspendemos aqui o extrato da carta para não anteciparmos a narrativa de sucessos, que importa, em respeito à arte, atar no fio cortado” (BRANCO, 2021, p. 62).

As cartas são elementos significativos para a narrativa, pois são através delas que o amor entre Simão e Teresa é declarado. Tanto é que, quando torna-se impossível a comunicação entre cartas, ambos os amantes morrem. Essa impossibilidade da intercomunicação epistolar é comentada pelo narrador, quando ele descobre que o pai sabotava as cartas de D. Rita para Simão: “Escrevia a mãe a Simão, e não recebia resposta. Pensava ela que o filho não respondia: anos depois, vimos entre os papéis de meu pai todas as cartas que ela escrevera. Já se vê que o pai as fazia tirar no correio” (BRANCO, 2021, p. 61).

A narrativa histórica-documental, por sua vez, é imbricada na narrativa para a construção de efeito de real. Notamos já na introdução que o narrador traz dados espaço-temporais específicos, gerando uma ideia de verossimilhança à história de Simão:

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: Simão Antônio Botelho, que



assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos, filho de Domingos José Correia Botelho e de D. Rita Preciosa Caldeirão Castelo Branco; estatura ordinária, cara redonda, olhos castanhos, cabelo e barba preta, vestido com jaqueta de baetão azul, colete de fustão pintado e calça de pano pedrês. E fiz este assento, que assinei — Filipe Moreira Dias. A margem esquerda deste assento está escrito:

Foi para a Índia em 17 de março de 1807. (BRANCO, 2021, p. 2).

No trecho supracitado, as datas, os lugares, os nomes e a idade podem até nos levar a pensar que a história, de fato, é verdadeira. Na conclusão, novamente nos deparamos com dados bem específicos:

O navio fez-se ao largo muitas milhas, e, perdido o rumo de Lisboa, navegou desnortado. Ao sexto dia de navegação incerta, por entre espessas brumas, partiu-se o leme defronte de Gibraltar. E, em seguida ao desastre, aplacaram as refregas, desencapelaram-se as ondas, e nasceu, com a aurora do dia seguinte, um formoso dia de primavera. Era o dia de primavera. Era o dia 27 de março, o nono da enfermidade de Simão Botelho. (BRANCO, 2021, p. 97).

No romance, nos deparamos com fatos históricos, como a invasão franco-espanhola no território Português, no início do século XIX. Elizabeth Santos comenta que o uso do texto documental é recorrente na narrativa de Castelo Branco, mas que geralmente é tratada como algo enfadonho pelos narradores:

Curioso ver a frequência na narrativa camiliana dessa visão do texto documental como tédio – um ‘narcótico’ para o espírito receptivo do leitor. Em recortes desse tipo transparece a recusa do autor em submeter a sua escrita a um cunho objetivo, a um traçado essencialmente épico, no que reforça a idéia dessa sua rebeldia em ceder reverencialmente aos parâmetros considerados ‘ideiais’ em seu tempo. (SANTOS, 2001, p. 56).

De fato, em *Amor de Perdição*, o texto documental é muito menos importante para a narrativa que a própria história contada. Todavia, o narrador, ao utilizar, em alguns momentos, elementos documentais para incluir factualidade, constrói esse efeito de real. Os documentos históricos, portanto, são artifícios para justificar a intenção do narrador em apresentar a história.

Embora o efeito de real seja típico do narrador realista e naturalista, em *Amor de Perdição*, esse elemento valoriza a consciência subjetiva como fonte estética e artística. De acordo com Georg Lukács:

No Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e – como consequência necessária – reconhece-se como o único material digno de sua realização. A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e observador dessa vida como uma obra de arte



criada. Essa realidade só pode ser configurada liricamente.
(LUKÁCS, 2000, p. 123-124).

O narrador de *Amor de Perdição* toma essa consciência frente à realidade. Isso faz com que o narrador torne-se crítico em relação ao seu tempo histórico e, também, ao fazer literário. Podemos observar um comentário metaficcional nesse trecho sobre Teresa, em relação a como os poetas retratavam o amor na juventude:

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores de romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor dos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o vôo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está de frente próxima chamando: tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe. Teresa de Albuquerque devia ser, porventura, uma exceção no seu amor.
(BRANCO, 2021, p. 9).

Neste próximo exemplo, o narrador inclui Balzac, escritor real, para justificar, com ironia, o quão pouco os romances trazem protagonistas com problemas financeiros. Este comentário já aponta para uma crítica das diferenças de classe em Portugal. Aqui notamos novamente a relação da realidade com o Romantismo, através da consciência do narrador do período em que está inserido. A ascensão da burguesia, a escrita literária como ofício e a própria consciência de classe eram fatores que estavam aflorando na Europa nesta época. No excerto a seguir, o narrador faz uma grande crítica de classe, metaficcionalmente.

Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. O estilo vai de má vontade para coisas rasas. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões. Não conheço, nos cinqüenta livros que tenho dele, um galã num entre ato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que um usurário lhe lança, desde a casa do juiz de paz a todas as esquinas, donde o assaltam o capital e o juro de oitenta por cento. Disto é que os mestres em romances se escapam sempre. Bem sabem eles que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequim, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto, e o outro foge também, porque não tem que fazer com ele. A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração o confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. Quem a lesse, diria que o rapaz tinha postadas, em diferentes estações das estradas do país, carroças e folgadas parelhas de mulas para transportarem a Paris, a Veneza, ou ao Japão a bela fugitiva! As estradas, naquele tempo, deviam ser boas para isso, mas não tenho a certeza de que houvesse estradas para o Japão. Agora creio que há, porque me dizem que há tudo. Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele



cismava, quando Mariana lhe trouxe o caldo rejeitado. (BRANCO, 2021, p. 41).

Além de abordar questões da metaficção, o narrador também é metarreferencial. Algumas vezes, ele explica o que determinada personagem quis dizer em seu discurso, como observamos neste comentário sobre o que João quis dizer com a palavra remorsos: “Remorsos, na linguagem pouco castigada de mestre João, era sinônimo de escrúpulos, ou repugnância” (BRANCO, 2021, p. 40). Isso acentua um efeito de onisciência do narrador.

Tal consciência crítica de análise do narrador é uma das dimensões do conceito de ironia romântica. Nela, ele extrapola o nível diegético e tenta romper os limites do jogo ficcional. Tanto é que muitas vezes ao longo da narrativa de *Amor de Perdição*, o narrador apela ao narratário (dando até espaço para voz do narratário, como no excerto da página 64, já citado anteriormente) para participar da história. Na página 88, o narrador confere ao leitor um poder de julgamento de personagens: “A desgraça afervora ou quebranta o amor? Isto é que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Fatos e não teses é o que eu trago para aqui. O pintor retrata uns olhos, e não explica as funções ópticas do aparelho visual” (BRANCO, 2021, p. 88). A ironia neste trecho também está na comparação com o pintor. Igualmente, o narrador de *Amor de Perdição* não explica certo tópico, deixando ao leitor esse exercício.

A ironia do narrador (típica do Romantismo) pode ser considerada também um artifício literário libertário, em uma época mais cética, quando comparado ao classicismo, por exemplo. Elizabeth Santos afirma que ironia e ceticismo são próximos porque eles ligam-se “ao desejo do homem de se libertar dos mecanismos que o oprimem” (SANTOS, 2001, p. 60). No plano literário, a ironia pode ser lida, com efeito, como uma libertação de padrões literários clássicos. No mesmo sentido, Lukács (2000, p. 124) afirma que ser cético é ser “decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo”. Essa aproximação da ironia e do ceticismo é característica do narrador de *Amor de Perdição*.

A consciência do narrador também chega ao ponto de ele problematizar assuntos sócio-político-culturais de Portugal, no tempo em que se passa a narrativa. Notamos isso desde a descrição das famílias Botelho e Castelo Branco, personagens da nobreza, mas que são caracterizados de forma depreciativa. Isso aponta para o declínio da monarquia portuguesa e a ascensão da ideologia liberal. Domingos, o pai de Simão, por exemplo, não tinha dotes físicos nem intelectuais e sua única vocação, de acordo com o narrador era ser flautista. Outrossim, Domingos é retratado como alguém que não compreendia certas convenções sociais, como quando o narrador nos apresenta duas histórias vergonhosas de Domingos quando morava em Lamego (BRANCO, 2021, p.6).

Já mencionei anteriormente a questão do dinheiro como uma consciência dos problemas de classes sociais. Aqui trago outra passagem em que o narrador dá voz à classe baixa, no julgamento de Simão, mas claro, privilegiando o foco narrativo na classe mais abastada. “— Matasse ele um pobre e tu verias como ele estava em casa!” (BRANCO, 2021, p. 62). É claro, mesmo que a narrativa privilegie a classe alta, notamos, contudo, que em alguns momentos da narrativa a classe baixa também é valorizada, nesse sentido. A própria caracterização de João da Cruz e da filha sugere certa empatia com essa classe.

O academicismo, que na época também era um reflexo do elitismo tampouco é poupado de críticas. Vemos a seguir o narrador tratando os acadêmicos como pedantes e hipócritas.

O acadêmico, porém, com os seus entusiasmos, era incomparavelmente muito mais prejudicial e perigoso que o matamouros de tragédia. As recordações esporeavam-no a façanhas novas, e naquele tempo a academia dava azo a elas. A mocidade



estudiosa, em grande parte, simpatizava com as balbuciantes teorias da liberdade, mais por pressentimento, que por estudo. (BRANCO, 2021, p. 7).

A crítica de classe na sociedade portuguesa está implícita no modo como o narrador se refere ao protagonista. No início da narrativa, Simão é referido com a relação de seus familiares, como “o filho do corregedor” ou “filho do ex-corregedor”. No entanto, ao longo que Simão renuncia sua família ele é tratado com termos referentes a sua sentença (“o condenado”, “o exilado” e “o degredado”), e seu estado (“moribundo”; “o defunto”). Ainda, quando era estudante, o narrador chama Simão de “demagogo acadêmico”.

Considerações finais

A partir dessa análise, notamos como o narrador de *Amor de Perdição* é complexo, consciente dos problemas de seu tempo e irônico. Isto é, um narrador típico do Romantismo. É uma entidade que busca romper certos limites da ficção. Ele tem consciência de que a narrativa é apenas um recorte, valorizando a experiência e a subjetividade, indo, assim, contra as tendências clássicas. Essa característica do Romantismo é assinalada por Antonio Candido. Consoante o autor, uma obra típica do período romântico “é capaz de exprimir apenas uma parcela da sensibilidade; logo, na ordem das grandezas, o humano transcende a arte, ao contrário da teoria clássica pura, que geralmente não reconhece problema algum além dos que a obra encerra na sua integridade formal” (CANDIDO, 2000, p. 55).

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, p. 197-221, 1983.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. Universidade da Amazônia, 2021. Disponível em <<https://www.aedi.ufpa.br/parfor/letras/images/pdf/livros/amor%20de%20perdio%20-%20camilo%20castelo%20branco.pdf>> Acesso em: 17 fev. 2021.
- CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. Ed. Belo Horizonte: Editora Itálica Ltda, 2000.
- LUKÁCS, György. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- REIS, Carlos. *História crítica da Literatura Portuguesa: Volume V – O Romantismo*. Lisboa: Verbo. 1999
- SANTOS, Elizabeth. Camilo Castelo Branco: uma concepção irônica de mundo. *Cad. CESPUC de Pesq.*, Belo Horizonte, n. 7, maio, p. 50-63, 2001.

