

UM ROTEIRO DE LEITURA PARA *AMOR DE PERDIÇÃO*

Moizeis Sobreira de Sousa¹

Resumo: este artigo tem por objetivo estudar o romance *Amor de Perdição* a partir de seus paratextos e verificar as indicações de leitura que o autor deixou neles.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, Romance, Paratexto.

Résumé: cet article veut étudier le roman *Amour de Perdition* à partir de ses éléments paratextuels et vérifier les suggestions de lecture que l'auteur a mis en place travers ses éléments.

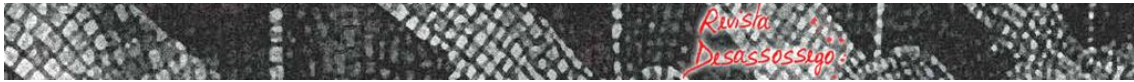
Mots-clés: Camilo Castelo Branco, *Amour de Perdition*, Roman, Paratexte.

Gérard Genette (1987) considera redutor definir a obra literária como uma seqüência longa de enunciados verbais providos de significação. Nesses termos, sustenta que o texto literário raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento dum certo número de produções, verbais ou não, tais como o nome de um autor, o título, um prefácio, ilustrações, entre outros. Embora não se possa afirmar precisamente que esses elementos integrem o cerne do texto, eles o circundam e o prolongam, assegurando sua presença no universo editorial; sua recepção e consumação sob a forma de livro.

Esse conjunto de elementos que se situam ao redor do texto foi nomeado por Genette como paratexto. Mais que uma fronteira ou limite, trata-se de um meio de acesso à obra literária; uma possibilidade de se refazer o caminho que levou ao seu engendramento. Zona que se situa, portanto, entre o texto e o além-texto, mas sem demarcação precisa, o paratexto é, conforme Duchet (1971), um espaço onde se misturam duas séries de códigos: o social, em seu aspecto publicitário, e os códigos produtores e reguladores do texto. Acerca desse caráter ambivalente, Genette (1987) assinala que o paratexto não é somente uma zona de transição, mas de transação, em que se operam estratégias pragmáticas cuja finalidade é desencadear, no público, o acolhimento do texto e, conseqüente, leitura do mesmo. Sob a ótica do autor e de seus aliados, espera-se que essa leitura seja a mais pertinente e favorável.

Na ficção camiliana sobejam ocorrências paratextuais. Camilo Castelo

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fapesp.

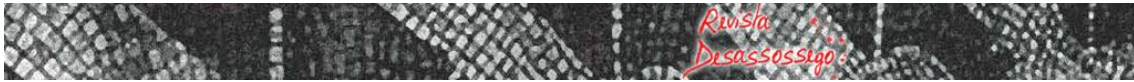


Branco recorreu exaustivamente a prefácios, notas de rodapé, epílogos, dedicatórias, epígrafes, entre outros. A utilização do aparelho metatextual é prática habitual desde a Antiguidade, permanecendo até a atualidade. Dessa forma, tal emprego tornou-se usual, passando despercebido em muitas ocasiões e leituras. Nesse sentido, a simples constatação de sua presença numa obra literária é no mínimo dispensável. Todavia, a análise do emprego particular que cada autor faz desse mecanismo parece ser proveitosa para os estudos literários, sobretudo para aqueles que se dedicam às relações de produção e recepção do texto literário, podendo revelar as implicações subjacentes à arquitetura e estruturação desse texto.

Os elementos paratextuais parecem ser alocados na produção literária camiliana para o exercício de duas funções. A primeira, e provavelmente a mais evidente, está ligada ao que Duchet (1971) chamou de código social do paratexto, isto é, o seu aspecto publicitário. Camilo revelou-se exímio em planejar e executar a propaganda da sua própria obra. Inserido no contexto da ascensão do romance, momento em que a literatura tornou-se um bem de consumo, sujeito às imposições da lógica mercantil, o autor de *Onde Está a Felicidade?* soube se comportar como um *profissional das letras*, lançando mão de estratégias que visavam à cooptação de uma parcela do público leitor de sua época, bem como ao atendimento das demandas editoriais desse público, formado majoritariamente por uma burguesia conservadora e sequiosa por entretenimento. Em razão disso, o paratexto torna-se, em Camilo, uma mídia, dentre outros aspectos, publicitária. A segunda função, a que se revelou mais peregrina, está ligada a um dos elementos basilares da ficção camiliana: a reflexão sobre a escrita, bem como o desvelamento dos mecanismos de engendramento do texto literário e a discussão acerca do romance e/ou literatura.

No que se refere aos expedientes paratextuais, *Amor de Perdição* conta com uma dedicatória, dois prefácios, duas notas de rodapé, além dos elementos mais triviais, tais como nome do autor, título e subtítulo da obra.

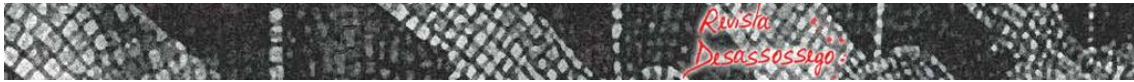
O título, segundo Genette (1987), é um artefato de recepção; uma instância que se compõe de uma mensagem endereçada ao público, e não apenas aos leitores que efetivamente se dedicam à leitura do texto literário. Cabe a ele identificar a obra, isto é, nomeá-la, designar seu conteúdo e colocar em destaque seus atrativos e valor, com a finalidade de seduzir o público. Vale ressaltar que nem sempre todas as funções estão



simultaneamente presentes, sendo obrigatória apenas a primeira. Sendo assim, um título pode ser sedutor, atrair o público para a leitura da obra que nomeia, mas negligenciar a designação do conteúdo. No caso de *Amor de Perdição*, a instância titular parece desempenhar com êxito as funções para as quais foi destinada. Além de ter dado nome a obra e condensado em si o conteúdo da mesma, o título *Amor de Perdição* pode ser entendido como uma hábil estratégia publicitária, que tinha como objetivo conquistar a audiência de um público para o qual o sentimento amoroso e os seus desdobramentos são perspectivados enquanto valor axiológico. Além de excitar o imaginário sentimental desse público, empregando o termo *amor*, o título se presta a aludir ao discurso da moral familiar oitocentista, como se quisesse anunciar, em forma de chamariz, uma mensagem pedagógica de alerta, haja vista a utilização da locução adjetiva *de perdição*, tributária de uma carga semântica relativamente negativa do ponto de vista moral, remetendo à morte, à degradação. Essa temática torna-se mais evidente se for considerado o subtítulo: *Memórias de Uma Família*. “[...] a família é a célula social reduzida e o ‘barômetro’ das relações sociais no macro-espço, homólogo deste, lugar onde a ordem se representa” (RITA, 2003, p. 40).

Aguiar e Silva (1973) observa que o romance era visto, já no século XVIII, quando desponta enquanto gênero, como um elemento perigoso de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, razões pelas quais muitos moralistas e membros dos poderes públicos o condenavam veementemente. "Essa atitude de desconfiança e aversão (...) em relação ao romance prolongou-se, sob várias formas, pelos tempos modernos" (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 255). Atento a essa aversão, Camilo esforçou-se, *a priori*, para adequar o conteúdo de suas narrativas, de modo a não ferir determinados preceitos moralistas em voga no século XIX. Assim, o emprego da locução *de perdição* exerce um papel semelhante ao de um selo de qualidade, atestando a boa procedência moral do produto. A eficiência da adequação aos valores morais oitocentistas foi atestada pelo autor, quando no prefácio da quinta edição afirma (ironicamente, sublinhe-se):

O Amor de Perdição, tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho (CASTELO BRANCO, 1997, p. 16).



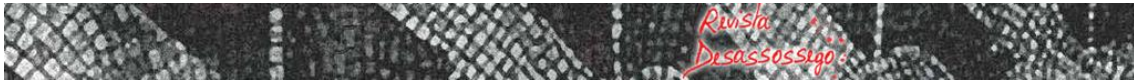
Não obstante essa face transparente e moralista, há uma interface que a contradiz, tornado o título ambíguo. Se o amor tem um valor subversivo, ele é também, para os indivíduos por ele tocados (Simão, Tereza e Mariana), força destruidora, daí a componente trágica deste livro (cf. RITA, 2003, p. 40), que suscita a compaixão dos leitores, fazendo-os chorar ou se indignar. A partir desse ponto de vista, o sentimento amoroso absoluto é inviável, a sociedade não o comporta, acabando por expelir aqueles que o querem cultivar, “condenando-os, mais cedo ou mais tarde, à morte” (OLIVEIRA, 1997, p. 87). *Perdição*, nesse caso, migra do campo semântico *degradação* para o *desperdício*, isto é, aquilo de que não se tira proveito. Essa segunda acepção do título adquire plena expressividade ao ser relacionada às histórias de amor paralelas à dos protagonistas. O envolvimento de Manuel Botelho com a açoriana, adúltero, eminentemente carnal e prosaico, não conduz à dicotomia vida *versus* morte ou indivíduo *versus* sociedade.

[...] findo o amor, satisfeito o desejo sexual, apenas a mulher [...] sofre algumas conseqüências, e mesmo ela termina sua vida pacatamente. Manuel Botelho reintegra-se na sociedade [...], e o marido de sua amante nem chega a ser afetado pela fuga de sua esposa (OLIVEIRA, 1997, p. 87).

A lógica materialista do marido traído, aquele de que dá conta a anedota em forma de nota de rodapé, aponta jocosamente para uma *perda* de ordem monetária e não sentimental. Seu único *dano*, ao ser vitimado pelo adultério, foi a perda de oitocentos mil reis, subtraídos pela mulher. Portanto, sob a ótica dessa segunda acepção, só perdem com o amor aqueles que o concebem fatal e extremadamente, que não sabem burlar os códigos morais que o regulam, ou ainda aqueles que têm seus bens diminuídos após um relacionamento amoroso.

A propósito da instância prefacial, Gérard Genette (1987) afirma que se trata de um texto preliminar sobre a obra a que se refere. Frequentemente destinado mais ao leitor empírico que ao público em geral, diferente do que ocorre com o título, o prefácio pode ser portador de uma leitura prévia do texto para o qual presta serviço. As atribuições dessa instância metatextual concentram-se em obter uma leitura e garantir que essa leitura seja favorável às possíveis intenções do autor. Daí, derivam dois grupos de funções: um vinculado ao *por que ler*, e o outro ao *como ler*.

O primeiro consiste tipicamente num mecanismo de persuasão, classificado



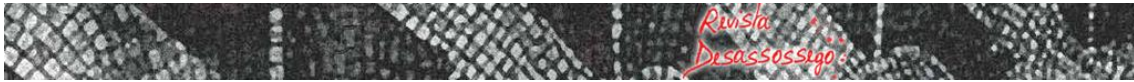
pela retórica latina como *captatio benevolentiae*. Esse mecanismo é responsável pela valorização do texto, de modo a minimizar a importância do autor. Está-se diante de um modo de se valorizar paradoxal, porém vantajoso, em que se dissocia o conteúdo de uma obra (sempre louvável) do seu autor e do modo como foi tratado, os quais são sempre reputados por insuficientes, deixando a impressão de que se conta com a benevolência do leitor para completar, no ato da leitura, as lacunas deixadas durante a confecção da obra. Nos prefácios de *Amor de Perdição*, a recorrência a esse mecanismo retórico é patente. No que dedicou à quinta edição, o autor afirma:

Se, por virtude de metempsicose [transmigração da alma de um corpo para outro], eu reaparecer na sociedade do século XX, talvez me regozije de ver [...] esta quinta edição do *Amor de Perdição* quase esgotada (CASTELO BRANCO, 1997, p. 17).

Note-se que Camilo manhosamente condiciona o seu comparecimento no mundo pós-oitocentista a um evento de ordem sobrenatural.

A recorrência ao *captatio benevolentiae* incide também sobre a obra, aludida através das seguintes declarações: “Esse livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando o ia escrevendo, teve recepção de primazia sobre todos os seus irmãos” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 14) e “Eu não cessarei de dizer mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas [...]” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 16). Contudo, o autor não deixa de engrandecer seu livro, fazendo questão de destacar que, embora tenha sido urdido por uma pena (in)digna e apresente supostos defeitos, alcançou melhor êxito, em sua quinta edição, que obras então em voga, como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, atingindo proporções fenomenais e extra-lusitanas. O autor se comporta de modo análogo a um hábil vendedor, ressaltando que a aquisição de *Amor de Perdição* pode ser mais vantajosa que a compra dos livros realistas, cujo sucesso sua obra suplantou, como insiste em ressaltar. Para além de uma estratégia mercadológica, a referência à literatura cultivada pelos membros da Geração de 70 adquire foros de reflexão crítica acerca dos códigos literários em voga.

Ainda no campo do *por que ler*, Genette (1987) defende que o prefácio desempenha um papel semelhante ao do pára-raios. Ao se colocar numa posição de menor importância em relação ao próprio texto, o autor adquire elementos que lhe permitem neutralizar eventuais críticas de que ela seja alvo. Essa atitude é acompanhada

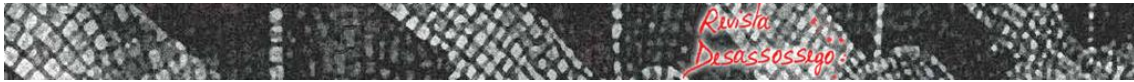


pelo que Genette nomeou como autocrítica imaginativa, isto é, o diálogo imaginário que o autor trava consigo mesmo, levantando as possíveis objeções de que sua mercadoria pode ser vítima no mercado editorial. Assim munido, o escritor investe no prefácio a tarefa de advogar em favor da sua produção. A partir do fragmento seguinte, vejamos como esse estratagema se manifesta em *Amor de Perdição*:

O *Amor de Perdição*, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e uma idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. [...] Dizem [...] que fez chorar. Mau foi isso. Mas agora como indenização, faz rir: tornou-se cômico pela seriedade antiga [...]. E por isso mesmo se reimprime. O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de risos realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas. Faz-me tristeza pensar eu que floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Ai! Quem me dera antes ter desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja perdura-se na escápula e vende-se bem [...]. Pois que estou a dobrar o cabo tormentório da morte, já não verei onde vai desaguar este enxurro, que rola no bojo a Idéia Novíssima (CASTELO BRANCO, 1997, p. 16).

Considerando que esse trecho compõe o prefácio da quinta edição, vinda à luz em 1879, pode-se inferir que ele tenha sido escrito como resposta às reações do público e dos críticos realistas, nomeados por Camilo como “criticismo moderno”, uma vez que já se dispunha das informações acerca de repercussão então alcançada pelo livro. Ressalta também desse excerto uma tentativa de preparar a audiência pós-romântica para receber a obra.

Testemunha das transformações que a literatura portuguesa sofrera entre as décadas de 60 e 70, essa peça preambular aduz ao conflito entre as gerações românticas e realistas, cujo auge, como se sabe, se deu com a Questão Coimbrã. Nesse sentido, coloca em questão o gosto literário que se perfilou em torno dessas correntes, perceptível por meio da separação da audiência de *Amor de Perdição* em duas frentes: o campo romântico, em que os leitores se compungem com sentimentalismo das desventuras de Simão, Tereza e Mariana, chegando a chorar; do lado realista, há um público cético, que lê em companhia do riso. Essa sistematização, todavia, apresenta fendas. O autor, primeiro a burlá-la, transita entre ambas, sorrateira e criticamente distanciada, sem aderir a nenhuma delas. Assim, procura fazer notório que o romance



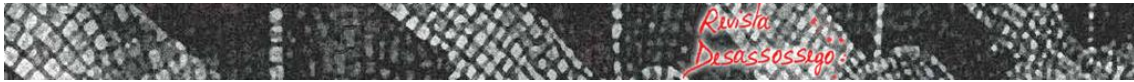
não tem apenas *flores*, mas também *carne com vareja*, aproximando-o, tanto dos mais afeitos a uma pintura mais crua da realidade quanto daqueles que manifestam predileção por um quadro ameno, resguardando-se, desse modo, das acusações de que a obra foi tributária somente da estética patético-sentimental, tão veementemente combatida pelos adeptos do Realismo/Naturalismo². Com efeito, a obra pode ser vista, tanto “à luz elétrica do criticismo moderno” quanto à luz de bugia do criticismo anterior.

De fato, a estruturação do texto permite essa argumentação. Se por um lado, a história dos protagonistas, a mais evidente, assume a metáfora das flores, por outro, os sucessos de Manuel Botelho, da açoriana, do estudante de medicina e do marido traído incorporam a simbologia da carne com vareja, comportando seu quinhão de pus, o qual pode ser expelido na face do leitor perspicaz. Parafraseando o adágio popular, mata-se dois coelhos com uma única cajadada, ou melhor, atingem-se duas audiências, a princípio, antípodas com uma pena só.

O segundo grupo de funções de um prefácio, ou seja, aquele que versa sobre o *como ler* configura-se como um "mode d'emploi du livre" (GENETTE, 1987, p. 194), tendo por objetivo orientar e controlar a leitura e o público que a ele se atém. Esse artefato paratextual pode ainda informar ao leitor os eventos subjacentes à gênese da obra, as circunstâncias envolvidas na sua produção, um possível projeto que norteou a escrita do livro, bem como suas fontes. Esse conjunto de objetivos está intimamente ligado a um traço fundamental da ficção camiliana, anteriormente mencionado: a reflexão sobre a escrita ficcional, responsável por parte significativa do prefácio dedicado à segunda edição de *Amor de Perdição*, ao longo do qual Camilo realiza o que se pode classificar como *pequena poética ficcional*. Nela, o autor expõe alguns os princípios que regeriam seu modo de escrever e/ou tecer romances. O primeiro princípio a que ele faz referência está ligado à, largamente conhecida, relação entre realidade e ficção, recuperada através da menção ao processo de criação da obra.

Desde menino, ouvia eu contar a triste história de meu tio paterno Simão Antônio Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o fato aligado à sua mocidade. Lembrou-me naturalmente, na cadeia, muitas vezes, meu

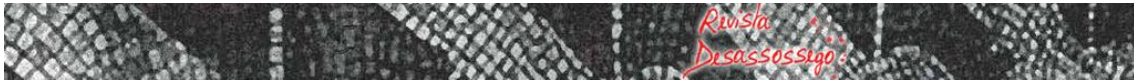
² Apesar da ironia com que o prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição* é concebido, de qualquer forma, a recusa à literatura, dita de flores, em referência ao Romantismo, instaura um problema, uma vez que Camilo Castelo Branco é considerado um dos principais exemplares dessa corrente em Portugal. Ela pode apontar para o fato do autor de *Amor de Perdição* não ser tão ligado à estética romântica, como o pintam. Pode ser ainda indício de um modo conscientemente crítico e problematizador de se lidar com as convenções literárias em voga a partir da segunda metade do século XIX.



tio, que ali deveria estar inscrito no livro das entradas do cárcere e no das saídas para o degredo. Folheei os livros desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga, e alvoroços de contentamento, como se em minha alçada estivesse adornar-lhe a memória como recompensa das suas trágicas e afrontosas dores em vida tão breve. Sabia eu que em casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nebulosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas, a fim de entrar de consciência naquele trabalho. Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados da minha vida. [...] Nos *quinze atormentados dias* em que escrevi, faleceu-me o vagar e contenção que requer o acepillar e brunir períodos. O que eu queria era afogar as horas, e afogar talvez a necessidade de vender meu tempo, as minhas meditações silenciosas, e o direito de me espreguiçar como toda gente, e o prazer ainda de ser tão lustroso na linguagem, quanto, em diversas circunstâncias, podia ser (CASTELO BRANCO, 1997, p. 14-15).

Hábil e sutilmente tecida como uma legenda autobiográfica³, certamente acessada pelo leitor oitocentista, capitalizando bastante em favor do romance, esse processo de escrita, tal como exposto, tem sua origem na observação e/ou vivência da realidade quotidiana, recomposta, nesse caso, também pela memória. “Camilo, porém, não se limita a aproveitar o que os seus dotes de observador lhe fornecem. Lê, ouve e registra tudo quanto possa completar e enriquecer os dados colhidos através da observação” (CASTRO, 1991, p. 56). Deixa-se, com isso, num primeiro momento, a impressão de que a obra é resultado de uma transposição objetiva e fidedigna do que foi apurado na esfera do real. O escritor encarna, assim, o papel de copista, deixando supor que sua atuação se limitou a transcrever os fatos e eventos com os quais tomou contato. No caso de *Amor de Perdição*, isso teria se dado a partir das informações colhidas com sua tia materna, com os contemporâneos e nos arquivos da cadeia da Relação do Porto. Fornecida essa explicação, fica salvaguardada a exigida noção de verdade. Não obstante, o emprego da realidade observada não anula a postulação do caráter ficcional do texto, atestado pela referência ao termo *romance*, deixando implícito o recurso à invenção mimética. Deste modo, o verdadeiro, insistente e documentalmente “comprovado”, confunde-se, e apresenta-se como imaginado, sem por isso deixar de parecer verdadeiro. Eis, em linhas gerais, o princípio que regula a relação realidade/ficção no processo de construção romanesca camiliano.

³ Além de se apresentar como pertencente à família do protagonista, Camilo não deixa de lembrar que escreveu o livro quando estava preso na cadeia da Relação do Porto, onde seu tio também estivera preso. Mas as semelhanças não param por aí. Ambos foram presos por causa de seus relacionamentos amorosos.



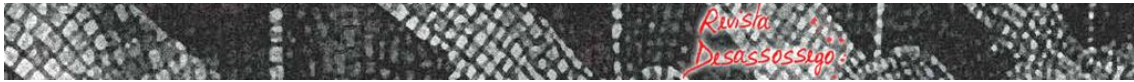
O segundo princípio pronunciado no prefácio diz respeito à arquitetura do texto e à função da literatura, como se pode notar no excerto subsequente:

Não aprovo a qualificação; mas a crítica escrita conformou-se com a opinião da maioria que antepõe o *Amor de Perdição* ao *Romance de um Homem Rico* e às *Estrelas Funestas*. É grande parte neste favorável, embora insustentável juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções. Isto, quanto a mim, não pode ser um merecimento absoluto. O romance que não estribar em outras recomendações mais sólidas deve ter uma voga pouco duradoura. Estou quase convencido de que o romance [...], tem de firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma, ou a pureza do dizer. E dou mais pelo segundo merecimento; que a alma está sobejamente estudada e desvelada nas literaturas antigas, em nome e por amor das quais abomina o romance moderno [...]. É certo que tenho querido imprimir em alguns de meus livros o cunho da utilidade com o valor da linguagem sã e ajetada à expressão das idéias (CASTELO BRANCO, 1997, p. 15).

A partir da leitura desse fragmento pode-se perceber que o autor contesta as qualidades que os críticos destacam nesse livro – rapidez das peripécias, derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo – traços que, de acordo com Jacinto do Prado Coelho (1983), caracterizariam não apenas *Amor de Perdição*, mas, dum modo geral, o restante da ficção camiliana. Para o escritor, esses elementos, fruto de um “insustentável juízo”, não podem, sozinhos, subsidiar a criação romanesca, sob pena de reduzi-la ao mero desenvolvimento de uma intriga, obstruindo a componente dialógica e pluralidade discursiva, prerrogativas inerentes à linguagem do romance. Esteado nessa perspectiva, ele destaca a importância das divagações filosóficas, da linguagem e da enunciação, sem as quais o romance não poderia ter uma voga duradoura⁴. Ao contrário da crítica, Camilo dá ênfase para os procedimentos construtivos; ao exercício do escritor com a linguagem. Tal ponto de vista o aproxima da concepção de romance e de literatura que vai predominar a partir dos últimos decênios do século XIX, estendendo até a pós-modernidade. Essa concepção, fundada, em grande parte, no processo de construção do textual, assegura a recepção da obra a um público para o qual as chaves de leituras, forjadas a partir e exclusivamente da diegese, perderam validade.

Quanto à função da literatura, Camilo parece apresentar a defesa de uma utilidade, que poderia ser “o estudo da alma” ou a “pureza do dizer”, apontando que a obra de arte só se justifica na medida em que for capaz de “impor ao leitor uma dimensão

⁴ A preocupação com uma voga perene para o romance, presente nos prefácios da segunda e quinta edição do *Amor de Perdição* enfraquece a imagem restrita de Camilo com escritor mercadológico.



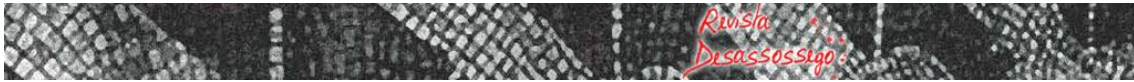
axiológica que transcenda a sua condição de divertimento localizado e transitório” (REIS, 1994, p. 116), como atesta a preocupação, ainda que camuflada, presente, tanto no prefácio da segunda como no da quinta edição do *Amor de Perdição*, com uma voga mais duradoura para sua obra. Preocupação, aliás, que enfraquece a imagem restrita de Camilo com escritor mercadológico.

O estudo da alma, possível referência a uma finalidade moral para a obra de arte, é veiculado apenas em algumas obras (não em todas, registre-se)⁵. Na verdade, o escritor de São Miguel de Ceide afirma com maior ênfase o valor da linguagem, como se estivesse afirmando uma função que fosse mais afinada com o caráter ontológico da literatura do que de objetivo externo à arte. Algo próximo a uma pedagogia do gosto, voltada para disciplinar um público ainda pouco ilustrado, para quem uma concepção de romance e literatura precisa ser colocada e problematizada. Com efeito, o compromisso moral com a reforma da sociedade, por exemplo, cede espaço a um didatismo artístico. Essa hipótese adquire força se for levado em conta que os círculos de leitores que se formaram a partir da ascensão do romance careciam de desenvolver um referencial estético para apreciar a arte literária, cujos mecanismos e manifestação apresentavam-se como relativa novidade (inclua-se, por exemplo, a censura de que o romance foi vítima nos séculos XVIII e XIX, as relações mercadológicas intrínsecas à sua circulação e a representação mimética de uma realidade que se aproximava muito da mundividência dos seus leitores).

Para concluir a análise das instâncias metatextuais de *Amor de Perdição*, vale a pena ainda destacar as notas de rodapé. Em relação à primeira, Genette (1987) a define como um complemento que “[...] se rapporte à un texte [...] avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d’homogénéité formelle [...]” (GENETTE, 1987, p. 301). Essa definição pode ser verificada na nota colocada no capítulo I. O narrador, como visto antes, conta aí a história dos antepassados de Simão. Ao relatar a trajetória biográfica do pai do protagonista, o gestor da narrativa faz saber que Domingos Botelho tinha um irmão que cometera um crime. Entretanto, não é feita, no corpo do texto, menção nem ao tio de Simão, nem ao delito que cometera. Se assim fosse feito, a narrativa teria sofrido uma interrupção, o que talvez não fosse conveniente ao plano do texto. Todavia, o narrador não negligencia essas informações, dadas através da seguinte nota:

Há vinte anos que eu ouvi de um coevo do fato a história do assassinio, assim contada: Era em quinta-feira santa. Marcos Botelho, irmão de Domingos estava na festa de Endoenças, em São Francisco, defrontando com uma dama, namorada sua, e desleal dama que ela era. Noutro ponto da igreja estava apontado em olhos e

⁵ A função moral nos textos camilianos é uma questão assaz controversa e escorregadia. Ora ela é afirmada, ora é explicitamente negada.



coração à mesma mulher um alferes de Infantaria. Marcos enfreou o seu ciúme até o final do Ofício da Paixão. À saída do templo encarou no militar e provocou-o. O alferes tirou da espada, e o fidalgo do espadim. Terçaram as armas longo tempo sem desaire, nem sangue. Amigos de ambos tinham conseguido aplacá-los, quando Luís Botelho, outro irmão de Marcos, desfechou uma clavina no peito do alferes, e ali, à entrada da ‘Rua do Jogo da Bola’, o derribou morto. O homicida foi livre por régia (CASTELO BRANCO, 1997, P. 15).

Ao relatar os sucessos desse caso, o narrador faz mais do que contá-los, promove taticamente a digressão, apontado para uma arquitetura textual que rejeita um enquadramento simplista.

Ao contrário dessa digressão, que se liga ao texto numa relativa relação de homogeneidade, a segunda nota autoral provoca um deslocamento abrupto no eixo patético-sentimental de *Amor de Perdição*, rompendo com a função de complemento a ela facultada, como propõe Genette (1987). Se levada em conta, essa nota é capaz de abalar a subsunção passional desse romance.

A propósito de conclusão, os elementos paratextuais presentes em *Amor de Perdição*, constituem-se, particularmente no contexto de universo oitocentista, como uma mídia publicitária, vertida em favor da recepção e difusão da obra. Além disso, oferecem indícios de como o autor se propõe a construir seu texto e pistas que apontam para suas concepções de romance e/ou literatura. Pode-se concluir ainda que o paratexto em Camilo ocupa a função de entrada para o texto, tal como propõe Gérard Genette (1987), todavia, é importante ressaltar que essa entrada dá acesso a um texto acentuadamente labiríntico, em que aflora um jogo de vozes, nem sempre consonantes.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

CASTRO, Aníbal Pinto de. “Para uma Teoria Camiliana da Ficção Narrativa”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXIX, p. 53-70, 1991.



COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Vol. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982-1983.

DUCHET. “Pour une socio-critique”. *Littérature*. Paris, v.1, p. 06, 1971.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

OLIVEIRA, Paulo Motta. “Aspectos do Amor em Camilo: da Heroína Romântica à Mulher Comum”. *Letras*, Curitiba: Editora da UFPR, n. 47, p. 83-94, 1997.

REIS, Carlos. “Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance”. *Atas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, p. 105-108, 1994.

RITA, Annabela. *No Fundo dos Espelhos*. Porto: Caixotim, 2003.