

---

# Ambiguidade e metalinguaem em *Amor de salvação*

*Ambiguity and metalanguage in Amor de salvação*

Eduino José de Macedo Orione

*Universidade Federal de São Paulo*

## **DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1337>

## **RESUMO**

Camilo Castelo Branco se apropria do modelo ficcional romântico (sucessão de peripécias sentimentais que culminam com o final feliz no casamento), mas de um modo não convencional. O autor expõe as contradições ideológicas deste modelo através das ambiguidades geradas pela metalinguagem que permeia a narrativa de *Amor de salvação* (1998).

**PALAVRAS-CHAVE:** Metalinguagem; Ambiguidade; Ironia; Romantismo.

## **ABSTRACT**

Camilo Castelo Branco uses the romantic fiction model (a succession of sentimental adventures that culminate in a happy end through marriage) in a non-conventional manner. The author displays the ideological contradictions of this model through the ambiguities generated by the metalanguage that flows through the plot of *Amor de Salvação*.

**KEY WORDS:** Metalanguage; Ambiguity; Irony; Romanticism.

A leitura de *Amor de salvação* (1998) põe o leitor em face de uma situação discursiva particular: a narrativa se constrói a partir de um diálogo entre o narrador e a personagem central, Afonso de Teive. Fora isso, o relato se inicia a partir do desfecho do enredo, de antemão anunciado. Afonso surge, no começo do livro, casado com Mafalda, vivendo retirado com a família no Minho. O romance comporta, portanto, uma longa digressão, ao fazer um retrospecto das situações dramáticas vividas pelo protagonista.

Essa dupla perspectiva – a do relato estruturado sobre um diálogo e a da digressão – tem implicações decisivas no conjunto do romance. Do ponto de vista formal, o esquema enunciativo do diálogo entre narrador e personagem expõe a própria estrutura da obra. Como mostrou Linda Hutcheon (1991), há, pelo menos, dois tipos de metalinguagem na prosa de ficção. O primeiro surge quando o narrador substitui a referencialidade do relato pelos comentários ligados à composição do texto. O segundo é mais indireto e se caracteriza pelo foco narrativo plural, pelas mudanças de perspectiva, pela escrita “experimental”, etc. Nesses casos, o texto expõe a sua própria estrutura formal; a linguagem torna-se opaca e instala, entre o texto e seus referentes externos, uma camada metalinguística. Em *Amor de salvação* (1998), a perspectiva metatextual pode ser percebida pelo diálogo entre o narrador e Afonso e pelo caráter digressivo do texto, como dissemos. Merece destaque também a relevância dramática desse recurso metalinguístico, a princípio meramente formal, já que este tipo de composição narrativa tem um papel decisivo nos sentidos que o romance de Camilo acaba gerando, em particular aqueles que dizem respeito ao drama existencial de Afonso de Teive.

*Amor de salvação* (1998) começa quando o narrador, uma espécie de *outsider*, “homem sem família, sem mão amiga neste mundo”, sem casa, sem um lugar fixo e fixado no mundo burguês, e marcado pela tragédia na vida pessoal, reencontra Afonso após dez anos (Cas-

telo Branco, 1988, p. 16). O reencontro deles é marcado pela surpresa do narrador diante da transformação do antigo conhecido, pois, diferentemente do dândi do passado, Afonso agora é um pacato pai de família, que vive retirado no campo, ao lado da respeitável esposa, extremosa mãe de oito filhos, grávida do nono. Mas o que realmente surpreende o antigo companheiro de Afonso não é tanto o seu aspecto tosco e embrutecido (“homem gordo, de barbas intonsas, óculos e tamancos”), e seu espírito limitado, para o qual “um estômago limpo é a fonte de todo saber” (Castelo Branco, 1988, p. 27-29). O narrador fica chocado ao constatar que a “absurdeza e falsificação no caráter de Afonso de Teive” é ainda mais evidente na sua afirmação de que encontrou a felicidade (Castelo Branco, 1988, p. 31). Essa afirmação contraria o narrador, que, em *Amor de salvação* (1998), atua como agente problematizador dos eventos da narrativa, por ser um observador crítico do comportamento das personagens. Aliás, este romance ilustra bem um papel característico da voz narradora presente em muitos romances de Camilo: comentar criticamente os discursos das personagens.

A história de Afonso é contada pelo narrador, que a ouviu da própria personagem no dia seguinte ao reencontro de ambos. Como observou Lênia Mongelli, temos aqui o “relato do relato” (Mongelli, 1983, p. 77). Curioso por saber como o amigo se transformou tanto ao longo do tempo, o narrador pede-lhe que conte a sua vida desde o último encontro de ambos, em Lisboa, quando Afonso vivia faustosamente com Teodora-Palmira. Os dois saem da casa de Afonso e vão até uma estalagem onde passam uma noite, durante a qual o relato é feito. No decorrer da conversa, Afonso narra episódios traumáticos do passado, sobretudo o conflito passionai com Teodora, o qual teria sido superado no casamento com Mafalda.

Neste relato digressivo, encontramos a equação típica das narrativas passionais: Afonso de Teive e Teodora apaixonam-se, mas empe-

cilhos familiares se erguem contra esta união. Todavia, esta equação sofre, desde logo, um esvaziamento dramático que faz com que a narrativa tome rumos imprevistos, o que acaba relativizando o esquema ficcional romântico. Basta lembrar que Teodora desiste de lutar pela união com Afonso, ou de esperar por ele no futuro, optando por casar-se com Eleutério, que é uma figura cômica. O contraste entre Eleutério e Teodora gera, por sua vez, uma comicidade ainda maior no relato, o que esvazia a feição trágica sugerida pela equação passional do início (um casal separado pelas famílias). Senão, vejamos.

Magra e pálida, com olhos negros e mórbidos, belos lábios e nariz, Teodora compõe um típico estereótipo de beleza romântica. Porém, ela não consegue impressionar o primo no primeiro encontro. Para ele, “mulher de encher o olho queria-se vermelhaça, alta de peitos, ancha de quadris, roliça e grossa de pulsos, com os queixos túmidos de gargalhadas estrídulas, e as facécias equívocas, e os estribilhos patuscos sempre engatilhados nos beiços grossos e oleáceos” (Castelo Branco, 1988, p. 44). Como “Teodora era o invés de tudo isto”, pois segue o estereótipo da heroína de novelas sentimentais, “que vem cantada em poemas e extremada em romances”, ela não agrada Eleutério (Castelo Branco, 1988, p. 44). Temos aqui uma oposição de imagens cômicas que diferencia um modelo literário (mulher magra e pálida) a um modelo retirado do gosto popular (mulher gorda e alegre). Tal oposição é um sinal de uma preocupação constante nas obras de Camilo: relativizar os valores e as imagens comuns no universo literário romântico (bastantes artificiais), face aos valores e imagens de cunho mais concreto e “realista”. Eis aqui, portanto, mais um indício de como o autor incorpora aos eventos dramáticos da novela uma camada metalinguística que questiona a escrita ficcional romântica, em particular a representação feminina.

Fora isso, o narrador também critica o artificialismo e a retórica vazia do romantismo convencional em outra passagem protagonizada por Eleutério. O capítulo 14 registra o momento em que chega às mãos dele, por acidente, a carta em que Afonso de Teive declara o seu amor a Teodora, e que é um florilégio de estereótipos sentimentais. Como não sabe ler, Eleutério pede ajuda ao regedor da freguesia, o qual, por sua vez, não entende o arresado das palavras de Afonso. Eles só conseguem perceber que o texto está escrito em português! A carta de Afonso a Teodora é emblemática do modo de expressão emotivo que, em geral, domina a literatura romântica, cujas convenções Camilo reiteradamente questiona, ainda que também lance mão de algumas dessas convenções românticas, tais como a dualidade da mulher anjo e da mulher demônio.

Em *Amor de salvação* (1998), Teodora é uma variante das mulheres fatais do século XIX. Como vimos, ela troca Afonso pelo casamento conveniente com Eleutério. Mas, pouco tempo depois, abandona o marido e se une numa ligação adúltera com Afonso, quando passa a se chamar Palmira. Ou seja: ela troca de parceiros quando lhe convém. Por outro lado, Afonso, durante todo o romance, mantém uma relação extremamente contraditória e ambígua com Palmira. Ele, ao mesmo tempo, a ama e a odeia, a deseja e a rejeita, a busca e a repele. Ela é designada, por exemplo, como a “mulher ardilosa”, a “mulher fatal”, a “mulher vil”, detentora de “funestos instintos”, quando não a “mulher abismada, a mulher prostituída”. Em sonhos, Afonso a vê “em trajes de bacante”. Ela parece ser de fato o “adorado demônio”, ou mesmo “o demônio”. Teodora-Palmira é, em suma, detentora de um erotismo exacerbado, que provoca no protagonista um apetite sexual difícil de controlar, agravado pelo sentimento de culpa e de pecado a que vem associado, visto que a união dos amantes contradiz os preceitos da moralidade burguesa e católica, sob os quais Afonso foi criado pela família.

Como toda mulher fatal, Teodora-Palmira é transgressora, fria, infértil, provocadora, sedutora, artificial no comportamento e no discurso. Com os homens, ela procura a satisfação imediata dos desejos. Desse modo, ela se alia ao modelo das mulheres fatais que Mario Praz desenha do seguinte modo, a partir do envolvimento que elas mantêm com os homens: “o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; (...) ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, ou o louva-a-deus etc estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher” (Praz, 1996, p. 192). Convém destacar, todavia, que o narrador parece simpatizar com ela...

Ao longo de toda a narrativa, Teodora-Palmira desestabiliza a consciência angustiada de Afonso. Ela catalisa um modo de vida e de pensamento oposto àquele dentro do qual ele foi educado pela família, e ao qual se sente obrigado a seguir. Palmira, como já apontamos, é, ao mesmo tempo, sedutora e abjeta. Ela é aquilo que Afonso deseja. Todavia, ele não consegue viver esse desejo sem conflito. Por outro lado, esta personagem feminina, cuja ambiguidade é reforçada pela duplicidade do nome Teodora-Palmira, adquire, na obra, uma curiosa caracterização eivada de implicações metatextuais. Como se sabe, as mulheres fatais do final do século XIX possuem como atributo recorrente a beleza fria e antinatural, marcada pelo uso comum de joias e pedras preciosas, contrária à beleza natural e singela das heroínas românticas. A descrição física de Teodora reforça a sua inclusão nessa galeria, no que tange à sua palidez (tão contrária aos gostos de Eleutério!), pois, também de acordo com Mario Praz, “a mulher fatal típica é pálida” (Praz, 1996, 204).

Entretanto, Teodora-Palmira é artificial sobretudo no discurso. Valendo-se da linguagem, ela seduz o homem pelo artifício, atraindo-o como presa fácil, servindo-se dele, para finalmente dispensá-lo. Duas cenas expõem abertamente o caráter artificial do discurso de

Palmira, bem como a reflexão crítica a que o narrador submete essa artificialidade presente na fala da personagem. A primeira está no capítulo 10 e tem como enfoque a leitura que Afonso faz de uma carta de Palmira. A segunda narra, no capítulo 15, o comportamento dela ao encontrar Afonso na estalagem, o que dá início à união adúltera dos dois.

Vejamos a primeira cena. Se a carta que Afonso escreve a Teodora, interceptada por Eleutério, é ridicularizada por sua retórica excessiva, a carta que Palmira escreve a Afonso merece, por parte do narrador, um desnudamento crítico ainda mais ácido. A carta é um documento retórico sem qualquer significado reconhecível, mas seduz Afonso. Ela é, portanto, reveladora do caráter perverso de Teodora, bem como da incapacidade de Afonso de perceber tal perversidade. Estamos em um daqueles trechos do romance em que o narrador dialoga diretamente com o protagonista, fazendo comentários irônicos sobre a carta. Trata-se, na verdade, de uma passagem explicitamente metatextual da obra, na qual Camilo ironiza a expressão literária sentimental. Basta lembrar que o que mais chama a atenção do narrador no texto de Palmira é o “estilo”, tanto que o narrador retoma a célebre sugestão de Buffon (“o estilo é o homem”), parodiando-a na afirmação “aqui o estilo não pode ser a mulher” (Castelo Branco, 1988, p. 68). O narrador mostra claramente como Palmira finge o que não sente. Fora isso, ele reconhece, no modo como a amante de Afonso se expressa, a influência de um determinado tipo de escrita romântica, fruto da “triple inteligência de três escritores de melenas sacudidas aos quatro ventos da inspiração!” (Castelo Branco, 1988, p. 68). Com esta expressão, o narrador ironiza os estereótipos do comportamento romântico, e a teatralidade do comportamento de alguns poetas. A ironia se reforça ainda mais na referência à suposta inteligência de Palmira, versada nesse tipo de

escrita grandiloquente, mas vazia, quando o narrador exclama: “Por Hércules! Isto, sim, que é mulher...” (Castelo Branco, 1988, p. 69).

A linguagem presente nas cartas de Teodora acaba se revelando cômica, pois é pautada por aquilo que Propp (1992) chama de “eloquência vazia”, que tende a levar ao riso quando obscurece os significados através de um uso específico dos significantes. Em *Amor de salvação* (1998), o cômico na linguagem pode aparecer, como no caso da fala de Eleutério, pela incapacidade do falante de articular palavras. Ele tenta declarar o seu amor à Teodora e permanece mudo. Porém, aparece também de forma distinta, como nas cartas dela, nas quais a pobreza de conteúdo se esconde não na falta de palavras, mas em seu excesso, onde o pensamento afunda (Propp, 1992, p. 127). Aliás, é bastante relevante, no conjunto da ficção camiliana, este tipo de comicidade: a atenção do ouvinte passa do conteúdo do discurso das personagens para as formas exteriores de sua expressão, particularmente nas falas que intensificam o processo de concretização da linguagem, isto é, da exploração do significante a expensas do significado. Teodora escreve cartas imensas que, no fundo, não contêm qualquer sinceridade; sua retórica é explicitamente artificial.

Entretanto, não é só o uso dos clichês retóricos românticos que é criticado por Camilo Castelo Branco através da desmontagem irônica que o narrador faz das cartas de Palmira. Também se valendo da mesma personagem, o narrador desmonta o seu comportamento numa importante sequência do capítulo 15, que registra o encontro de Palmira e Afonso na estalagem de Barcelinhos. Nessa cena, o que se desmonta ironicamente é o comportamento teatral de Palmira, que serve de pretexto para Camilo referir-se também ao teatro de apelo sentimental. A construção do episódio é tipicamente teatral. Esperando a chegada de uma carta de Afonso, Palmira se dirige à estalagem, onde ele a espera incógnito. Finalmente Afonso aparece, e ela fica surpresa com o encontro. Eles decidem ficar juntos a par-

tir daí. A cena termina comicamente com a chegada de Eleutério, o marido traído, que luta com Afonso, mas acaba por desistir da esposa adúltera.

Contudo, tal composição cênica é desconstruída pelo narrador por meio da revelação do comportamento extremamente artificial de Palmira. Também este trecho da narrativa reproduz um diálogo direto entre o narrador e Afonso de Teive, seguindo o esquema fala da personagem/comentário do narrador, variando o tom de cada um deles (sério o do primeiro, jocoso ou provocativo o do segundo). Aqui também se nota com clareza o quanto a fala do narrador polemiza com o discurso de Afonso, o quanto ela contém de ironia destabilizadora, pois consegue tirar, da fala da personagem, sentidos aparentemente ocultos. Assim sendo, o narrador de *Amor de salvação* (1998) é responsável pelo desvendamento de muitos significados implícitos nos episódios da narrativa. Ele desvela a ambiguidade, a artificialidade e a comicidade do comportamento das personagens. Nesta passagem importante do capítulo 15, ele atua de modo crítico, desvendando o modo de ser de Teodora, que, depois dessa cena, adota o nome de Palmira. Esse episódio, decisivo no conjunto da novela, termina com a separação de Teodora e Eleutério, que desiste de lutar pela mulher adúltera. A partir daí o casal de amantes passa a ter uma vida cheia de luxo e de excentricidade, gozando dos prazeres do dinheiro, seja no luxo da casa em Lisboa, seja viajando pela Europa.

Mas é bom registrar dois detalhes que também dizem respeito à desmontagem irônica promovida pelo narrador acerca do comportamento de Teodora na estalagem de Barcelinhos. O primeiro reproduz um comentário de Fernão de Teive, numa carta que escreve ao sobrinho. Destaco apenas o comentário que Fernão faz das cartas de Teodora, com as quais teve contato quando Eleutério resolveu fazer do tio de Afonso o depositário desses documentos. A percepção que Fernão tem do estilo da escrita de Teodora destaca também a ar-

tificalidade da personagem: “onde foi esta mulher aprender tanta palavra?! Estou em dizer que anda aqui muito amor de dicionário” (Castelo Branco, 1988, p. 123).

“Amor de dicionário” – expressão particularmente feliz para designar a frieza de Palmira. O sentimento amoroso dela por Afonso nada possui de verdadeiro, pois não passa de uma construção retórica e de um fingimento com o qual ela o atrai de forma demoníaca. Não existe qualquer tipo de transcendência moral no sentimento dela por Afonso, pois o que ela pretende é apenas o gozo material e momentâneo do prazer dessa relação. Mulher fatal, Palmira se satisfaz com o presente e não tem pretensões de desenvolver com o amante uma união duradoura pautada pelos códigos burgueses, comportamento que encontrará, neste romance de Camilo, um oposto exato em Mafalda.

O segundo detalhe que merece ser destacado no capítulo 15 diz respeito ao comentário que Afonso faz acerca das suas memórias, que, no seu entender, comporão um livro a ser escrito pelo narrador-ouvinte, e para o qual ele imagina que o melhor título seria “Amor de Salvação”. Ora, o fato de Afonso ser o responsável pelo título ambíguo do romance não deixa de ser revelador dos jogos interpretativos que Camilo cria, visto que o nome do livro pode ser lido como paródia de *Amor de perdição*.

Se Teodora-Palmira troca de parceiros com facilidade, Afonso vive angustiado entre os apelos que o levam a ela e aqueles que o conduzem para Mafalda. A união dele com Palmira gera uma culpa que toma conta da consciência dele após a morte da mãe. No entanto, bem antes disso, e ainda no reencontro dos dois na estalagem de Barcelinhos, Afonso se sente enfastiado de Palmira; a sua união com ela se esgota no momento mesmo de sua realização, pois ele logo é tomado pelo tédio. Tem papel decisivo nessa reação de Afonso o sentimento de queda moral que toma conta dele ao ligar-se a essa mu-

lher, considerada perdida pela família dele. Afonso nunca consegue viver plenamente a sua paixão por Palmira, visto estar sempre se autoflagelando no arrependimento por ter escolhido viver essa relação adúltera, que o afastou da família, e principalmente de Eulália. Mas ele também não consegue se ver livre do amor por Palmira e muito menos ficar indiferente à sua figura tão sedutora. A ruptura, causada pela morte da mãe dele, tem como desfecho concreto a descoberta, por Afonso, alertado pelo Tranqueira, antigo criado da família que o acompanha até o final, da traição de Palmira, que se tornara amante de D. José de Noronha, amigo de Afonso em Lisboa. Sabendo-se enganado, Afonso rompe com Palmira e vai viver em Paris.

Como se vê, o viés dramático mais denso de *Amor de salvação* (1998), cuja narrativa é construída a partir da consciência dual de Afonso de Teive, é a tradicional dualidade entre a mulher anjo e a mulher demônio. A primeira figura é fruto de uma idealização romântica e espiritual, enquanto a segunda nasce de uma idealização erótica. No romance de Camilo, a mulher demônio traça o perfil de Teodora-Palmira, enquanto a mulher anjo é encarnada exemplarmente em Mafalda, que consubstancia o “amor de salvação” enunciado no título da obra. Entretanto, Mafalda não pode ser separada de Eulália, mãe de Afonso, pois ela nada mais é que a extensão desta última. O conflito que Afonso vive diante do fascínio e do desejo que o dividem entre Palmira e Mafalda pode ser entendido, no fundo, como uma atração por apelos opostos, encarnados em Palmira e em Eulália, da qual Mafalda nada mais é do que um complemento e um desdobramento natural. A tensão não chega nunca a se resolver de fato na mente de Afonso de Teive, ainda que, aparentemente, ganhe uma resolução na consolidação do casamento com a prima.

Os epítetos que Mafalda ganha no desenrolar da obra são suficientes para que se tenha uma ideia do alto grau de idealização romântica com que a personagem é vista por Afonso, e o quanto ela é diame-

tralmente oposta a Teodora-Palmira. A prima de Afonso de Teive é “o anjo”, ou mesmo o “anjo do paraíso”; “uma santa”, a “mulher puríssima”, a “adorável penitente”, a “doce criatura” com “ares de divinição”, e com um “vulto angelical”. Fisicamente, ela se diferencia muito da mulher fatal. Enquanto os cabelos negros de Palmira são um signo de uma sensualidade muito afluída, os cabelos loiros, de “ouro puro”, de Mafalda enquadram um rosto angelical. A caracterização final de Mafalda como esposa realça as suas virtudes morais, e os seus atributos físicos fazem dela uma mulher santificada. Daí o semblante “assinalado de tanta doçura e bondade”; a “tristeza de santa” visível em seu “rosto pálido, quebrantado, e não sei quê de cismador”; seu “colo inclinado em postura humilde”; e mesmo suas “roupas largas, talhadas sem esmero, de droga ordinária”... Tudo isso junto desenha com cores nítidas uma feminilidade religiosa: “santa como esposa, santa como mãe, santidade de coração e alma repartidos entre Deus, esposo e filhos” (Castelo Branco, 1988, p. 30). Ora, diante de uma imagem como essa, cabe perguntar se a união afetiva de Afonso e Mafalda, solidificada em dez anos de casamento e na geração de oito filhos, não seria antes uma ligação fraternal. A vida conjugal dos dois primos parece destituída de erotismo (o que a extensa prole antes confirma que nega). Talvez não seja incorreto pensar, inclusive, que o casamento de Afonso com a prima (mulher “bela e triste”, de uma “sriedade taciturna”), se não anula, pelo menos reduz o seu potencial de sujeito erótico, o que indica, por sua vez, uma série de outras potencialidades existenciais que a reclusão familiar também anula.

*Amor de salvação* (1998) põe em cena, portanto, duas imagens femininas tradicionais na história da literatura, quais sejam, a mulher santa e a mulher pecadora. Entretanto, o romance traz à tona uma terceira imagem feminina, também recorrente na história da arte e da literatura, particularmente aquela de filiação cristã: a *mater dolo-*

*rosa*. Esta se faz presente no livro de Camilo na primorosa composição de Eulália. Talvez não seja de todo absurdo pensar que esta seja a personagem feminina mais importante do livro, já que parece ser ela, ao final, quem mais atormenta a consciência de Afonso. De todo modo, Mafalda é o desdobramento ficcional de Eulália. Uma personagem se projeta na outra, o que faz com que o casamento de Afonso com a prima seja uma reprodução, em termos conjugais, da relação que ele mantinha com a mãe. Uma série de indícios sugerem que ele, ao casar-se com Mafalda, nada mais faz do que se render ao papel que tradicionalmente a família impunha a ele, e com o qual ele entra em conflito, sobretudo, quando se une a Teodora-Palmira, mas ao qual termina cedendo após Eulália falecer. Afonso, na verdade, sempre esteve fortemente ligado à mãe. A “divinização de Mafalda” é a segunda etapa de glorificação e adoração que ele dedicava à mãe. Trata-se de uma verdadeira unção religiosa. Dessa forma, o real contraponto de Teodora-Palmira, no livro, não é Mafalda, e sim Eulália. Temos aqui “uma relação a dois que, na verdade, esconde um trio, com a inclusão devastadora da mãe” (Mongelli, 1983, p. 43). A “mulher anjo” empalidece diante da importância da “santa senhora”, pois a primeira só faz ocupar, a seu tempo e a seu modo, um lugar já fixado pela segunda.

É importante destacar que, no desenvolvimento do romance, Eulália também “seduz” o filho quando tenta afastá-lo de Teodora (a perdição) e aproximá-lo de Mafalda (a salvação). Tal projeto materno faz parte de um modo de construção específico de *Amor de salvação* (1998): as ações empalidecem diante dos conflitos discursivos. Em outras palavras: os dilemas do enredo surgem muito mais dos embates entre os discursos dos sujeitos do que das ações que eles protagonizam. Acontece que Afonso de Teive é um homem que se perde entre tais discursos, isto é, entre as falas antagônicas que defendem visões da realidade discordantes, e que cobram dele uma definição

ética para a qual ele não consegue formular uma resposta. Bastam dois exemplos para ilustrar esta nossa hipótese interpretativa.

O primeiro é visível em uma das falas que Eulália dirige diretamente ao filho, no momento em que ele vai procurá-la, abalado pelo recente casamento de Teodora com Eleutério. Afonso pede-lhe que custeie uma viagem ao estrangeiro, ou, nas palavras dele, “recursos para se expatriar com a sua dor” (Castelo Branco, 1988, p. 57). A fala da mãe, que aparece no capítulo 8, é uma das mais vigorosas dentre aquelas a que Afonso se expõe durante a narrativa. O discurso materno possui uma censura disfarçada em conselho, uma repreensão por trás da benevolência, e uma negação do pedido disfarçada na concessão a ele. Eulália expõe ao filho a dor e a tristeza que ele lhe causa por distanciar-se do comportamento de seus antepassados; lamenta que ela não foi querida por ele o suficiente a ponto de pretender viajar sem antes se despedir dela. Por fim, diz que o dinheiro que Afonso deseja está à disposição dele, e que ela torce para que tal fortuna não sirva ao filho de ruína ou desonra. À extensa admoestação materna, segue-se o *mea culpa* de Eulália, que, dirigindo-se ao tio de Afonso que o hospedava em Lisboa, confessa ser ela própria a responsável pelo mal sofrido pelo filho, decorrente de sua paixão por Teodora. Essa união, segundo Eulália, foi desejada por ela e pela mãe da menina durante a infância dos filhos. A teatralidade da cena é evidente. Afonso, já abalado pela fala inicial de Eulália, sucumbe ao arrependimento ao assisti-la considerar-se infeliz e culpada. Como se vê, a mãe, ao dirigir-se ao tio de Afonso, dirige-se de fato ao filho, que é o destinatário final do seu discurso. Dito de outro modo: Eulália se vale de um comportamento e de uma linguagem intencionalmente articulados no sentido de demovê-lo do desejo de viajar, ainda que, explicitamente, diga a ele que pode fazer isso. Ela tenciona resgatá-lo para o universo familiar e afastá-lo das lembranças de Teodora (“expatriar a sua dor” é ainda cultivá-la...). É com esse

proceder que Eulália influencia as decisões de Afonso, ou seja, graças à “afetuosa e branda censura” presente numa fala que, mesmo que diversa da retórica de Palmira, também comporta uma teatralidade que “seduz” o filho.

O segundo exemplo evidencia ainda mais o poder altamente persuasivo do discurso materno. Trata-se da extensa carta que Afonso recebe da mãe, e que lhe chega às mãos, enviada por Mafalda, após o falecimento de Eulália. O texto encerra o capítulo 16 e, sem dúvida, indica o ápice dramático do romance. A leitura desta carta é o momento mais decisivo da narrativa, o que confirma a importância de Eulália na economia do livro, no qual ela, à primeira vista, apareceria como secundária, estando fora do núcleo afetivo central formado pelo triângulo amoroso Afonso-Teodora-Mafalda. A carta assume o teor confessional de um suicida. Nela, predomina o tom trágico-sentimental diante da desesperança e da desilusão da fatal perda de Afonso. Este documento não lembra a artificialidade vazia das cartas de Teodora, pois é sóbrio e contido, expressando uma dor autêntica. Apesar disso, ele coroa um processo de chantagem emocional com o qual a mãe de Afonso tenta reconquistá-lo para a família, separando-o da mulher fatal. Há aqui um extremado apelo materno, ao qual Afonso não pode ficar insensível. Existe, na carta, uma força persuasiva (retórica, portanto) de que a mãe se vale para convencê-lo dos rumos a tomar na vida. Chama a atenção, na leitura desse documento póstumo, o quanto a dor de Eulália é fruto do afastamento de Afonso da tradição familiar e do comportamento dos seus antepassados. Eulália é uma figura que aglutina em si toda a estrutura tradicional de valores e de modos de vida, a qual deseja transmitir ao filho, para que ele a perpetue. Na carta póstuma que lhe escreve, a “santa senhora” lança a ele o pedido extremo de manutenção da casa da família, numa tentativa clara de perpetuação da memória familiar. Todavia, o que chama a atenção é a forma

que ela utiliza para tocar os sentimentos do filho. Isso decorre do objetivo maior de Eulália de tentar persuadi-lo pelos laços afetivos e pelo amor familiar – e não pela razão. As razões que a mãe quer acender na consciência do filho são as do coração, e não as da inteligência, que ela sabe estar ofuscada pela sedução demoníaca de Palmira. Como vimos, as cartas que a fatal amante enviava a Afonso tentavam impressioná-lo pela grandiloquência vazia. Já a carta materna, ao contrário, vale-se de expressões singelas e reveladoras de um sentimento maternal autêntico, para quebrar a resistência do filho. Mas isso não torna o discurso de Eulália menos inocente, isto é, uma mera expressão de amor materno. Também as atitudes e a fala de Eulália são ambíguas, o que, de resto, não constitui novidade em se tratando da ficção camiliana, quase toda ela alicerçada sobre comportamentos e discursos dúbios.

Eulália, em suma, valendo-se de uma retórica diversa da de Palmira, também promove um cerco a Afonso, materializado numa fala digna, que expressa sentimentos autênticos, mas que é ambígua nos seus enunciados: o que nela está latente (a repreensão) tem mais força do que o que está manifesto (o perdão). Isso se confirma quando comparamos os discursos de Eulália e de Fernão de Teive. Enquanto as falas da primeira seguem o padrão da “branda censura”, as do segundo são explicitamente condenatórias e autoritárias. A condenação materna se faz, na maior parte das vezes, de maneira indireta. Como dissemos, a repreensão ao filho é velada pela expressão de tristeza materna. Por sua vez, a condenação que Fernão de Teive dirige ao sobrinho é direta. Não deixa dúvidas a esse respeito a importante passagem em que o tio conta a Afonso a terrível história de Cristóvão de Teive, tio-avô de Afonso, que, no passado, também se envolveu com uma mulher “perdida”, e recebeu da justiça divina uma condenação exemplar: “aos quarenta anos, pesou sobre ele a maldição de Deus. Desde a raiz dos cabelos até à raiz das unhas cha-

gou-se-lhe o corpo de lepra” (Castelo Branco, 1988, p. 73). Verdadeira pedagogia do horror, a história de Cristóvão é o anúncio dos males que podem acometer Afonso, caso continue ligado à devassa Teodora. A lepra surge aqui como um símbolo dos pecados carnavais vividos com a mulher fatal, que devem ser substituídos pela santificação de um matrimônio com Mafalda.

O que se verifica nessa diferença entre os modos como a mãe e o tio tentam convencer Afonso é a ambiguidade da forma como Camilo apresenta os diferentes discursos aos quais Afonso está exposto durante todo o livro. Como viemos analisando, o narrador, em registro metalinguístico, desmonta as falas e os gestos artificiais de Teodora-Palmira, mostrando a retórica que os constitui. Entretanto, ele não comenta, em momento algum, o modo de composição dos discursos de Eulália. Isso não deixa de ser relevante se pensarmos que Afonso não se debate, no romance, entre dois amores (Teodora e Mafalda), mas sim entre dois modos de existência (Teodora e Eulália). O dilaceramento do protagonista se faz entre duas visões do mundo, uma consubstanciada na figura sedutora e assustadora da mulher fatal (que encarna o desconhecido), e outra na esposa angelical, desdobramento da imagem materna (que representa a segurança de um mundo familiar e seguro). Essa estrutura maniqueísta está, sem dúvida, presente na consciência dual do herói problemático de *Amor de salvação* (1998). Porém, dificilmente se pode pensar que esteja viva na mente do narrador, que, em todo o relato, não toma o partido de nenhuma personagem (pelo menos não explicitamente). Se ele é mais explícito na ironia que dirige a alguns discursos, não necessariamente adota como seus os que a esses se opõem. Aliás, não devemos esquecer de um dado fundamental: neste livro de Camilo, há uma clara distância entre o narrador e a matéria narrada. Abre-se, desse modo, um espaço metalinguístico – que é o da distância crítica – entre a fala do narrador e os eventos por ele narrados. Existe

ainda um nítido distanciamento entre o narrador e as personagens, sobretudo entre ele e Afonso. Os exemplos mais claros dessa postura discursiva são a desconstrução do artificialismo de Teodora-Palmira, e o “impertinente interrogatório” a que ele submete Afonso durante o relato, com o qual ironicamente vai recompondo os episódios do passado amoroso do protagonista. É por isso que o dilema de Afonso se complexifica e gera uma dubiedade na forma de compreensão dos discursos das personagens. Se o narrador ironicamente desfaz o falso brilho retórico de Palmira, ele não necessariamente adere à visão do mundo da família de Afonso, ainda que manifeste um respeito pela figura de Eulália. A voz narradora relativiza as ideias que Afonso defende, especialmente no encerramento do livro. Nesse sentido, é necessário, para concluirmos este estudo das ambiguidades que a metalinguagem suscita nesta narrativa camiliana, entender a dubiedade do suposto final feliz.

*Amor de salvação* (1998) segue, com vimos, um modelo narrativo recorrente no conjunto da ficção romântica: o desenrolar de episódios de natureza amorosa, cheios de conflitos, resolvidos pelo casamento que encerra a narrativa. Sendo assim, esta obra de Camilo pareceria mais um exemplo desse padrão ficcional recorrente na literatura oitocentista, visto que ela se encerra com o casamento de Afonso de Teive e Mafalda, enlace conjugal que põe fim às angústias familiares. Parece que Eulália e Fernão de Teive conseguiram a almejada salvação de Afonso dos descaminhos para onde o conduzia a fatal Palmira. O próprio Afonso alardeia aos quatro ventos a felicidade alcançada na união com a prima e garante ao narrador que, ao lado dela, terminaram as angústias que o acompanharam durante toda a sua juventude. O casamento de Afonso de Teive põe fim, diz ele, ao tormento que o acometeu desde cedo, resultante da sua dificuldade em lidar com apelos existenciais tão contrários, consubstanciados nas figuras de Teodora e de Mafalda. Contudo, é evidente que o es-

quema romântico do livro (o percurso conflituoso de um herói problemático até o casamento, que encerra uma existência conturbada, encaminhando-a no rumo certo da felicidade) só está presente na sua camada significante mais superficial. Os significados últimos do dramatismo do enredo não confirmam a ideia de resolução final dos conflitos. O casamento de Afonso com Mafalda aparentemente aplaca a angústia de Afonso e o conduz a uma vida sem sobressaltos, ao lado da esposa e dos filhos, num ambiente pacato distante do contexto urbano. Mas é justamente neste ponto que o narrador desestabiliza aquilo que a história de Afonso conteria como ensinamento moral. O narrador instala, no modo de percepção dos caminhos que o protagonista trilhou até o matrimônio, uma dialética que complexifica o esquema romântico do livro. Uma ambiguidade surge entre a camada significante que estrutura o texto (a sucessão cronológica de episódios que levam ao casamento feliz) e a camada dos significados, que problematiza a aparente resolução dos dramas. A ambiguidade nascida do contraste entre a forma e o conteúdo é gerada pela voz narradora, que toma distância crítica e irônica diante dos fatos narrados, e faz isso por um procedimento textual metalinguístico.

Como dissemos, a metalinguagem, em Camilo, possui estratégico papel ficcional, pois é ela que, em boa medida, articula o enredo. Em *Amor de salvação* (1998), a enunciação do texto, através do diálogo “impertinente” do narrador com Afonso, tem muitas funções: fazer do leitor um cúmplice do narrador; expor os diversos discursos aos quais o protagonista está exposto; desmontar comicamente as falas da mulher fatal; desvelar a dubiedade do discurso materno, etc. Tais funções são determinantes no jogo de contradições que os enunciados textuais trazem para a pretensa resolução do drama pessoal de Afonso de Teive. Com relação a isso, um dos aspectos que mais notoriamente relativiza o casamento de Afonso e Mafalda, o qual teria trazido felicidade ao herói e posto fim às angústias que o acom-

panharam durante toda a narrativa, é justamente o desdobramento da figura de Eulália em Mafalda, como acabamos de ver. Além de as duas aparecerem juntas de modo constante durante todo o relato (ao lado da sobrinha, a mãe de Afonso sofre a perdição do filho; nos momentos finais de Eulália, Mafalda é quem a acompanha e socorre), há também uma continuidade de posição na forma como essas personagens comparecem no relato. Basta lembrar a repetição da cena em que Afonso é perseguido por Teodora, que surge diante dele montada no seu cavalo Lúcifer, inicialmente na presença de Eulália, e, em seguida, quando estava junto à Mafalda.

Contudo, é de fato a “Conclusão” do livro que pinta com cores nítidas a forma como a esposa de Afonso exerce uma função antes ocupada por Eulália. Como vimos, o balanço que Afonso de Teive faz ao narrador, no fim do relato, e o modo como ele fala de Mafalda santificam a esposa. Ela é o “anjo” que toma o espaço antes ocupado pela “santa”. Sendo assim, podemos perguntar se quem “salva” Afonso não seria, antes, Eulália que Mafalda. Os olhos da mulher amada são o canal por onde os olhos da mãe ainda guardam o filho. É a mãe, na sua glória celeste, que envia a Afonso os oito filhos que coroam a sua salvação pela reintegração no seio familiar. A vida contemplativa, longe da agitação urbana, pautada pelo arrefecimento das paixões eróticas, senão mesmo da própria sexualidade, é, segundo Afonso, a quintessência da felicidade. Esse ideal é relativizado pelo narrador, que nele identifica a anulação das potencialidades existenciais do protagonista. Prova disso é a constatação de que, no desenrolar da narrativa, Afonso não optou pelo casamento com a prima: foi conduzido a ele involuntariamente. Os capítulos 22 e 23 mostram que ele foi como que obrigado a casar-se, tanto pelas decisões dos familiares como pela intervenção do Padre Joaquim. A cena em que Afonso e Mafalda se reencontram, estando ele em Paris, é um retrato irônico do modo como ele foi conduzido aos braços da noiva. Afonso é surpreendido com a presença da prima

e acaba sendo convencido pelo discurso do Padre a casar-se com ela. Dito de outro modo: não é ele que vai à cerimônia de casamento; é a cerimônia que, de repente, chega até ele.

Na verdade, Afonso nunca tomou decisão alguma na vida. Ele sempre fugiu dos riscos e das responsabilidades que a sua união com Teodora ou mesmo com Mafalda acabariam tendo. Como vemos, as ações de Afonso têm como marcas “a potencialidade sufocada, a fraqueza congênita, a intenção que morre simultaneamente ao formular-se” (Mongelli, 1983, p. 43). Ele é um sujeito perplexo diante da complexidade da vida, tragicamente dividido entre duas visões do mundo, e que não tem força moral e intelectual para conduzir os próprios passos. Podemos dizer que a conturbada trajetória de Afonso de Teive pela narrativa é uma busca (auto)identitária, isto é, a tentativa de um encontro maduro consigo mesmo, mas que se revela uma empresa frustrada, visto que ele não amadurece, permanecendo um adolescente até o final.

O modo como o narrador atua em *Amor de salvação* (1998) é uma clara estratégia ficcional de Camilo Castelo Branco. O autor apresenta um relato, a princípio, pautado pelo esquema dramático tipicamente romântico, e que conteria uma moral codificada na valorização do casamento como redenção e regeneração pessoal. Entretanto, o desenrolar narrativo problematiza os ideais deste código ficcional. Em resumo: Camilo se apropria do modelo ficcional romântico (a sucessão de peripécias sentimentais que culminam com o final feliz pelo casamento), mas de uma maneira não convencional. Com isso, ele tensiona as contradições ideológicas desse modelo. Nesse sentido, a metalinguagem, tão presente na obra camiliana, ganha uma relevância especial nesta obra, por ser o índice concreto da tensão a que o romancista submeteu os modelos de escrita narrativa do Romantismo.

RECEBIDO: 15/07/2024

APROVADO: 13/08/2024

## **REFERÊNCIAS**

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de salvação*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Ironia e ambiguidade: o herói camiliano*. São Paulo: Edusp/Boletim da FFLCH, 1983.

PRAZ, Mario. *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

## **MINICURRÍCULO**

**EDUINO JOSÉ DE MACEDO ORIONE** é mestre e doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. No mestrado, estudou o romance português contemporâneo (Teolinda Gersão), e, no Doutorado, o romance oitocentista (Camilo Castelo Branco). Desde 2011 é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo. (e-mail: [eduino.jose@unifesp.br](mailto:eduino.jose@unifesp.br))